



T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK
LİSANS
TEZİ

KAVRAM KULLANIMI VE SİNE-FELSEFİK YAKLAŞIM
AÇISINDAN "THE FOUNTAIN" FİLMİ VE ALANA KATKISI

GAMZE ŞAHİN

MEDYA TASARIMI ANASANAT DALI

OCAK 2020



**KAVRAM KULLANIMI VE SİNE-FELSEFİK YAKLAŞIM
AÇISINDAN “THE FOUNTAIN” FİLMİ VE ALANA KATKISI**

Gamze ŞAHİN

DANIŞMAN Doç. Dr. Bülent SALDERAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MEDYA TASARIMI ANASANAT DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

OCAK 2020

Gamze ŞAHİN tarafından hazırlanan “Kavram Kullanımı ve Sine-Felsefik Yaklaşım Açısından “The Fountain” Filmi ve Alana Katkısı” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ/~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Gazi Üniversitesi Medya Tasarım Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Doç. Dr. Bülent SALDERAY

Plastik Sanatlar Ana Sanat Dalı Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Dilek OĞUZOĞLU

Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı İstanbul Ayvansaray Üniversitesi

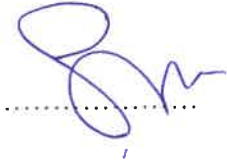
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Üye : Dr. Öğr. Üyesi Merve ŞİVGİN

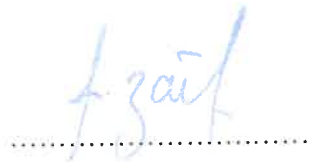
İletişim-Yeni Medya Ana Sanat Dalı Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Tez Savunma Tarihi: 03.01.2020

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Dr. Figen ZALF

Enstitü Müdürü

ETİK BEYANI

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dökümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik 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.



Gamze ŞAHİN

03.01.2020

KAVRAM KULLANIMI VE SİNE-FELSEFİK YAKLAŞIM AÇISINDAN “THE FOUNTAIN” FİLMİ VE ALANA KATKISI

(Yüksek Lisans Tezi)

Gamze Şahin

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Ocak 2020

ÖZET

Bu araştırma sinema, anlam yaratımı, sunuş/aktarımı, algı oluşumu ve düşünsel yaklaşım doğrultusunda dil oluş, kavram oluş hali ile "The Fountain" sinema filmi ve alana katkısı ele alınarak incelenmiştir. Araştırmada konu doğrultusunda kapsamlı bir literatür tarama çalışması yapılmış, farklı kuram ve düşünsel yaklaşımlara yer verilmiştir. Araştırmanın amacı, sinemanın tarihsel süreçte, bilimsel ve kavramsal gelişiminin getirileriyle diğer disiplinler ile etkileşimini görmek ve üzerinde durulan kuramsal, düşünsel yaklaşımların "The Fountain" sinema filmi üzerinden göstergebilim analiz yöntemi ile çözümlenmesidir. Araştırma kapsamı "The Fountain" sinema filmi ile sınırlandırılmıştır; konuya kapsamlı yaklaşım için literatür tarama, içerik analizi ve göstergebilim analizi yapılarak yorumlayıcı sosyal bilimsel yaklaşım ile değerlendirilmesi sağlanılmıştır. Filmin anlatı çözümlemesi için; filmin kimliği, olgu donanımı, sıralı sahne görselleri verilmiş ve öyküsü açıklanmış; filmin anlatı çözümlemesi zaman, uzam ve kişi yönünden incelenmiştir. Ardından filmsel anlatıda göstergelerin oluşsal hal ve metaforik anlam sunuşu ile öyküsel bütünlüğü desteklemek ve sinemasal bir dil sunabilirliği doğrultusunda "The Fountain" filminin anlatısal yapısında yer verilen semboller ve kullanılan göstergelerin analiz edilmesi ile film çözümlemesi yapılmıştır. Araştırmada; 19. yy'da icadı ile mekanik ve oluşsal bir süreç haline gelen sinemanın mekanik bir algı alanı sunduğu, uzam ve zaman boyutuna katılan düşünce, imge, hareket vb. bütünlüğü ile bellek, dikkat, hayal gücü gibi farklı bilinç halleri ile ilişkilendirildiği; tarihi, psikolojik, sosyolojik, felsefik vb. disiplinler ve sanatsal yaklaşımlar ile geniş kuramsal bir çerçeveye yerleştirildiği görülmektedir. Ontolojik olarak bir dil oluşuna sahip olmayan sinemanın, nesnelere ilişkin bir görme biçimi sağlayarak, kavram yaratı ve sunuş oluşu doğrultusunda gösterge ve kodlar temeli üzerinde durulduğu görülmektedir. Duyusal yol ile algılanan biçim/form "gösterene" işaret ederken, anlam ve yorumlama için kullanılan zihinsel kavramların "gösterilen" olarak hal aldığı görülmektedir; bu doğrultuda imgelerin bir fikir doğrultusunda sağlanan montaj ile sinematografik bir dil oluşturduğu görülmektedir. İmge'nin kendi oluş hali ve gösterimi arasında yer alan fark ile farklı metaforların ve kavramların oluş gösterebildiği ve bu doğrultuda meydana gelen farklı algısal ve anlamsal süreçlerin alıcı odaklı olduğu görülmüştür. Nedeninin alıcı, okuyucu ya da izleyici vb. adlandırmaların yapılabileceği göstergenin iletildiği "kişi"nin; algı, kültür, duygulanım, deneyim ve tutumsal yaklaşımları ile "anlamlandırma" halinde etkin olma hali olduğu anlaşılmaktadır. Ulaşılan sonuçlar doğrultusunda araştırmacı tarafından sunulan önerilere yer verilmiştir.

Bilim Kodu : 41206

Anahtar Kelimeler : Sinema, Felsefe, Kavram Kullanımı.

Sayfa Adedi: 131

Danışman : Doç. Dr. Bülent SALDERAY

“THE FOUNTAIN” FILM AND IT’S CONTRIBUTION TO THE FIELD IN
TERMS OF CONCEPT USE AND CINEMA-PHILOSOPHICAL APPROACH

(Master Thesis)

Gamze Şahin

GAZI UNIVERSITY
INSTITUTE OF FINE ARTS

January 2020

ABSTRACT

This research has been examined by considering cinema, meaning creation, presentation / transference, perception formation, and language formation, concept formation and the contribution of "The Fountain" to the field. Comprehensive literature review study different theories and intellectual approaches are given. The aim of this research is to see the interaction of the scientific and conceptual development of cinema with the other disciplines in the historical process and to analyze the theoretical and intellectual approaches under the method of "The Fountain" by semiotic analysis. The scope of the research was limited to the movie "The Fountain"; literature review, content analysis and semiotics analysis were conducted for the comprehensive approach to the subject and evaluated with interpretive social scientific approach. For narrative analysis of the film; the identity of the film, case hardware, sequential scene visuals were given and the story was explained; The narrative analysis of the film is examined in terms of time, space and person. Next In the narrative structure of the film, the analysis of the symbols and indicators used in the narrative structure of "The Fountain" was made in order to support the narrative integrity and to present a cinematic language. In the study; In the 19th century, cinema, which has become a mechanical and constitutional process with its invention, presents a mechanical field of perception, thought, image, movement and so on. it is associated with different states of consciousness such as memory, attention, imagination; historical, psychological, sociological, philosophical and so on. disciplines and artistic approaches. It is seen that cinema, which does not have a language ontologically, provides a visual form of objects and focuses on the basis of signs and codes in line with the concept creation and presentation. While the perceived form / form refers to the "signifier", it is seen that the mental concepts used for meaning and interpretation become "shown"; it is seen that the images form a cinematographic language with the assembly provided in accordance with an idea. It has been seen that different metaphors and concepts can emerge with the difference between the image's own state and representation, and that the different perceptual and semantic processes that occur in this direction are recipient-oriented. The reason is the receiver, reader or audience and so on. the "person" to which the indication is transmitted; perception, culture, affect, experience and attitudes approach to "meaning" is understood to be effective in case. The suggestions presented by the researcher were given in line with the results reached.

Science Code : 41206

Key Words : Cinema, Philosophy, Use of Concept.

Number of Pages : 131

Advisor : Doç. Dr. Bülent SALDERAY

TEŞEKKÜR

Yapılan araştırmada görüş ve önerileriyle bana katkı sağlayan herkese teşekkürlerimi sunarım;

Başta değerli hocam ve danışmanım Doç. Dr. Bülent SALDERAY'a teşekkürü bir borç bilirim.

Tez jüri üyelerim; Dr. Öğr. Üyesi Dilek OĞUZOĞLU ve Dr. Öğr. Üyesi Merve ŞIVGIN'a teşekkürlerimi sunarım.

Tez süreci ve eğitim hayatımın tamamında bana her türlü desteği sunan sevgili aileme teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	v
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	1
2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	13
2.1. Yurt İçinde Yapılan Araştırmalar	13
2.2. Yurt Dışında Yapılan Araştırmalar	15
3. ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	17
3.1. Sinema Nedir?	17
3.1.1. Sinemada anlam ve anlatı	23
3.1.2. Sinemada anlam yaratımı, temsil ve kavram oluş	26
3.1.3. Sinemada algı oluşumu	28
3.1.4. Sinema dilini oluşturan araçlar	30
3.2. Sinemada Anlam Hali	35
3.2.1. Göstergebilim	35
3.2.2. Sinema ve Göstergebilim	38
3.3. Sinemaya Kavram Sunuşsal Yaklaşım	40
4. YÖNTEM	45
4.1. Araştırma Modeli	45
4.2. Evren ve Örneklem	46
4.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları	47
4.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması	47

5. BULGULAR VE YORUM.....	49
5.1. Film: The Fountain/ Kaynak	49
5.1.1. Yönetmen Darren Aronofsky	49
5.1.2. The Fountain film künyesi.....	52
5.1.3. The Fountain filmi sıralı sahne görselleri.....	52
5.1.4. The Fountain filminin anlatısı/öyküsü.....	63
5.2. The Fountain Filminde Kavram Kullanımı	110
5.3. The Fountain Filmi ve Sine-Felsefik Alana Katkısı.....	114
6. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	119
6.1. Sonuç	119
6.2. Öneriler.....	122
KAYNAKLAR	125
ÖZGEÇMİŞ	131

ŞEKİLLER LİSTESİ

Resim 5.1. Filmin Künyesi	52
Resim 5.2. Sahne: 00:00:40-00:08:13.....	53
Resim 5.3. Sahne: 00:08:27-00:17:32.....	54
Resim 5.4. Sahne: 00:17:49-00:38:01.....	55
Resim 5.5. Sahne: 00:38:16-00:47:45.....	56
Resim 5.6. Sahne: 00:47:53-00:59:36.....	57
Resim 5.7. Sahne: 00:59:53-01:08:43.....	58
Resim 5.8. Sahne: 01:09:07-01:14:53.....	59
Resim 5.9. Sahne: 01:15:01-01:19:05.....	60
Resim 5.10. Sahne: 01:19:07-01:24:09.....	61
Resim 5.11. Sahne: 01:24:19-01:28:06.....	62
Resim 5.12. Sahne: 01:28:11-01:31:26.....	63
Resim 5.13. Sahne: 00:00:40	64
Resim 5.14. Sahne: 00:47:16	66
Resim 5.15. Sahne: 00:46:29	68
Resim 5.16. Sahne: 01:23:56	69
Resim 5.17. Sahne: 01:28:15	69
Resim 5.18. Sahne: 00:32:44	73
Resim 5.19. Sahne: 00:37:42	73
Resim 5.20. Sahne: 00:46:29	76
Resim 5.21. Sahne: 01:28:06	77
Resim 5.22. Sahne: 00:07:03	79
Resim 5.23. Sahne: 00:10:36	80
Resim 5.24. Sahne: 01:21:52	80
Resim 5.25. Sahne: 01:00:43	83

Resim 5.26. Sahne: 00:45:13	84
Resim 5.27. Sahne: 00:14:41	84
Resim 5.28. Sahne: 01:08:10	85
Resim 5.29. Sahne: 01:13:04	85
Resim 5.30. Sahne: 01:14:15	86
Resim 5.31. Sahne: 01:26:07	86
Resim 5.32. Sahne: 01:26:59	87
Resim 5.33. Sahne: 01:27:32	87
Resim 5.34. Sahne: 01:27: 37	88
Resim 5.35. Sahne: 00: 38: 52	90
Resim 5.36. Sahne: 00: 45: 06	91
Resim 5.37. Sahne: 00: 47: 37	91
Resim 5.38. Sahne: 00: 48: 31	92
Resim 5.39. Sahne: 00: 01: 25	94
Resim 5.40. Sahne: 01: 14: 07	94
Resim 5.41. Sahne: 01: 00: 07	95
Resim 5.42. Sahne: 00: 01: 34	97
Resim 5.43. Sahne: 00: 45: 06	98
Resim 5.44. Sahne: 01: 21: 44	99
Resim 5.45. Sahne: 00: 20: 10	100
Resim 5.46. Sahne: 00: 34: 42	101
Resim 5.47. Sahne: 00:22:17	101
Resim 5.48. Sahne: 00: 43: 34	102
Resim 5.49. Sahne: 01: 04: 03	103
Resim 5.50. Sahne: 00: 05: 45	103
Resim 5.51. Sahne: 00:06:15	104
Resim 5.52. Sahne: 01: 22: 58	105

Resim 5.53. Sahne: 00:14: 26	107
Resim 5.54. Sahne: 01: 15: 01	108
Resim 5.55. Sahne: 01: 22: 07	108



1. GİRİŞ

Araştırmanın bu bölümünde sırasıyla problem durumu, araştırmanın problemi, amacı, önemi, varsayımları, sınırlılıkları ve tanımlar yer almaktadır.

Problem Durumu

Duyu, düşünce, aktarı, dil, yazı, kavram ve imaj ilişkiselği nedir?

Yaradılış itibariyle merak, öğrenme ve bir arayış içerisinde olan insanlığın ilk icraatları düşünmenin başlangıcı ile var olabilmektedir. Düşünceler duylara dönüş sağlayan "an" ilişkiselliğine sahiptir. Varlığı boyunca bilinmeyenı dürten insan, algı ve duyları doğrultusuyla düşüncelerini şekillendirmiş, olmayanı dahi hayal edebilerek var kılan üretme ve dil becerisi ile hikayeler, mitler var etmiş ve bu yolculuk beraberinde din, sanat, felsefe ve bilimin kapılarını açmıştır. Öz'ü doğrultusunda "varlık" arayışı içerisinde olan bu dört kavram birbirinden beslenerek ve aynı zamanda kendi dillerini doğurarak büyümüştür. Ancak "dil" kavramının ne'liği ve onun değişmeye, dönüşmeye hazır belirsizliği ile yüklenim kazandığı "gerçek", "doğru" ve "hakikat" kavramlarının felsefenin sorunsalı olarak irdelendiği görülmektedir.

Mezopotamyada M.Ö. 3500 yıllarında Sümerlerin yazıyı bulması ile birlikte tarihi devirlerin başladığı bilinmektedir. Yazı, aktarı ve kalıcılık sağlamıştır. Yazı, düşünce ve aktarı kavramlarını irdelediğimizde Antik Yunan filozofu Sokrates ve öğrencisi Platon öne çıkmaktadır. Sokrates yazı ve taklit karşıtı bir tutumla felsefenin sözlü bir pratik olduğu fikrini savunurken öğrencisi Platon, yazılı metinlerin de metaforlar, imgeler ve sembollerle sözlü söylem gibi canlı ve söylediğini savunabilen bir dil yaratabileceğini düşünmektedir ve dilsel iktidarı keşfederek felsefenin Atina kültüründe bir değişim yaratması adına "yazı" ile sadece yönetici sınıfa değil tüm vatandaşlara ulaşmayı hedeflemiştir (Allen, 2011, s. 43). Bu doğrultuda yazı kalıcılık ve aktarıcılık açısından önemli bir yere sahiptir ancak yazı yazılmaya başlandığı an itibariyle kurallar ve sınırlar getirilecek; bu düzen derdi aynı zamanda düşünceyi de etkileyecektir. Çünkü düşünce soyuttan somuta, somuttan soyuta zamansızca aktif

bir hızla hareket edebilmektedir. Antik Felsefeden beri üzerine durulan "dil" olgusu 19.yy'da Nietzsche'nin ahlaki, dini, var oluş ve iletişimde "dil" kavramının nasıl ve ne kadar belirleyici bir yer edindiği üzerinde durmuş; 20. yy'da da başta Ludwig Wittgenstein ile "dil felsefesi" disiplini görünürlük kazanmıştır. Wittgenstein, dil nosyonunu var oluşun merkezine koyarak "Dilimin sınırları, dünyanın sınırlarıdır" konumlandırmasında bulunurken; varoluşçu filozof Martin Heidegger de fenomenolojik ontolojisinin merkezine "dil" kavramını alarak "Dil, varlığın evidir" düşüncesini sunmuş ve dil ile varlık arasında bir ilişkisellik kurmuştur (Karakaya, 2017). Yapısalcı bir yaklaşımla dil bir inşa halidir; anlam verilir ve anlam beklenir; bu bir süreçtir.

Yazı, felsefenin yapılacağı başlıca medya olarak yükselişe geçerken rasyonel metinlerden sıyrılmış bir felsefe düşüncesi yitmekteydi. Kavramların, anlatıların dil sınırına düşmeden nasıl sağlanabilirliği doğrultusunda ise 19. yy'da imajlar yeni bir görünürlük kazanmıştır. Walter Benjamin, modern dünyada okunurluk algısının artık yazılı literatürün dışına çıkan bir fenomen olduğu yaklaşımıyla imajların okunurluğu fikrine yoğunlaşmıştır. Bu yaklaşım imajların bir metin gibi okunabilirliğine dair olası mümkünlük sorusunu getirmektedir. Felsefenin bilgi teorisi, estetik ve politika soruları üzerinden, duylara hitap eden ve bir mesaj aktarı niteliği taşıyan imaj kavramına olan yaklaşımlar zihinsel ve algısal olarak ikiye ayrılmaktadır; bilinçli zihinsel imajlar (hafıza, imgeleme vb.), bilinçdışı zihinsel imajlar (halisülasyonlar, sanrılar, rüyalar vb.); doğal bakışla elde edilen imajlar ve belli bir dolayimde elde edilen imajlar (resim, sinema, tv. vb.) olarak alt gruplara indirgenmektedir.

İmajlar ve kavramlar arası varolan analogik yaklaşım anlam oluşu sağlarken düşünce oluşu sağlayan karşıtlıklar; alıcı ve imaj arasında, imajın yaratıcısı ve imaj arasında ya da imajın zamansallığına dair meydana gelen farklı oluşlara yer verilebilmektedir. İmajların okunurluğu ve alıcıyı bir anlama bir mesaja taşımaya bağlamında özne önemli bir yer edinmektedir. Bir zamansallığa sahip olmayan imajlar yazı ve sözden hızlı aktarım sağlayarak; dil bariyerini aşan ve özne bakışını gerektiren bir ilişkisellik içerisinde konum almaktadırlar. İmajların neliği ve okunurluğu sorunsalında; imaj kavramı, bir sanatın nesnesi olduğunda sanat tarihi ya da estetiğin; bir dil olarak konumlandırıldığında semiyolojinin; bir iletişim nesnesi olarak konumlandırıldığında

ise iletişim bilimlerinin konusu haline gelerek anlamlandırılması açısından indirgemeci tutumlara sahip olunduğu görülmektedir.

Platon için imajlar gerçeklikten uzak yanılsamalardır yani bir "yanlış"la, "doğru" anlatılabilirlik söz konusu değildir. Doğru anlatı ve aktarı için doğru imajın bulunumu ve doğru algılamanın sağlanılabilirliği şüphelidir. Platonun bu yaklaşımı sanatın görsel dallarına ve sinemaya kadar uzanmış olumsuz bir etki yaratmıştır. İmajlarla birlikte düşünen ve düşünülen sinema bu doğrultuda bir yanılsama olarak nitelendirilebilir ancak Maksim Gorki, sinemanın gerçekliğin basit ve dolaysız bir yeniden üretimi olmadığını ve kendine özgü bir dünyaya sahip olduğunu belirtmiştir (Gorki, 1996, s. 5). Robert Sinnerbrink, Patricia Pisters, Noel Carroll, Daniel Frampton, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Alain Badiou gibi düşünürler ise imajın bir yanılsama olması bir yana sinemada imajlar ve felsefe oluşu üzerine çeşitli teoriler üretmişlerdir. İkinci Dünya Savaşı dönemiyle birlikte büyük yankılar uyandıran fikir ve yaklaşımlar baş göstermiş; makineler üzerinde farklı değerlendirmeler sunulmuştur. Bir oluş gücü olan düşünmenin, düşünce olmayan bir şeyle dönüştürülebilirliği üzerinde durularak; düşünce kavramının kameranın teknik olanaklarıyla oluş gösterebilmesi ele alınmıştır. Algı sınırı kalkmış ve hafıza ya da zihin gerçeğinin olmadığı bir görüş değerlendirilmiştir. Mekanik bir icat olan sinemanın tekniksel makinesel halini düşündüğümüzde ve ayrıca henüz kavramsallaştırılamamış yapısını düşündüğümüzde, filozof Gilles Deleuze'un ona attığı bir düşünce oluş hali, Alan Turing'in bir bilgisayarın düşünebilme (Warburton, 2017, s. 340) olasılığı fikrini hatırlatmaktadır.

Henri Bergson, "Madde ve Bellek"(2015)'de sinematik bir evren tablosu çizmiş ve "Yaratıcı Tekamül"(2017)'de de insan zihninin alışkanlık yönelimli algı sahasına örnek olarak sinemayı sunmuştur (Öztürk, 2018, s. 26). Sinemanın insan algısı gibi işlediğini varsayarak hareketi, madde, enerji ve imaj ile eşitlemiş ve kronolojik olmayan süredeki zamanın yanına konumlandırmıştır. Bu yaklaşım sözle başlayıp yazı ile devam eden felsefenin sinema ile ayrı bir oluş alanına sahip olduğu fikrine ev sahipliği yapmaktadır. İmajlara ve kavramlara dair düşünsel yaklaşımın çok sayıda kuramcı ve teorisyeni felsefe ve sinema alanlarına taşıdığı görülmektedir. Daniel Frampton, sistematik tarzda fikirler ve argümanlar öne süren tıpkı filazoflar gibi

filmlerin de mevcut olduğu fikrini ortaya koymaktadır (Frampton, 2013, s. 57). Sinema ve felsefe ilişkiselliği daha çok kavramlar ve sinemadaki imajlar üzerine düşünme doğrultusunda konumlanmaktadır. Temsil teorisi içerisinde imajların anlamının bir tür yokluk hali temeline kurulduğu ve görünürlük ile görünmezlik arasında bir ilişkiselliğin varolduğu görölmektedir. Bu doğrultuda imajlar görünmeze göndermede bulunarak aslında orada olmayan "şey"e görünürlük kazandırdığı diyalektik bir ilişkisellik söz konusudur. Deleuze ve Guattari, konstrüktivist bir yapı temelinde kavramlar yaratıp düzlemler çizen felsefenin oluş alanı için "içkinlik düzlemi" mimarisi oluşturmuşlardır (Direk, 2016). Bu yapı temsil ya da kavram değildir ancak bir oluş alanı olduğu söylenilebilir.

Akıl ve duyu kimi estetik ve düşüncelerde birlikte, kimilerinde ise çatışarak farklı doğrular üretmiştir. Bu yolda bilim, sonuç odaklı ilerlerken sanat ve felsefe için izlenilen yol ve karşılaşılan olguların daha çok önem kazanabildiği görölmektedir. Bir oluşsallık içerisinde olan bu yapılar anlam oluşunda tanımların yapılmasında kurucu düşünce olarak yükselen rejimlerin ve toplumsal gerçekçi yaklaşımın dışına taşabilmektedirler. Deleuze'a göre felsefenin hakikate ulaşmak gibi bir kaygısı olamaz; zira hakikat öylece sesinin duyulmasını ya da örtüsünün açılmasını beklememektedir; aksine, hakikat inşa edilen birşeydir ve düşüncenin hareketinin bir etkisidir. Felsefe, düşünce ile varolan bir süreçtir. Felsefenin doğması için bireyin kendisini öz birey olarak keşfedip tanımlaması önemlidir. Farkındalık sağlandığı noktada "şeyler" görünür hale gelir ve beraberinde düşünmekle soru ve kavram oluşları mevcut hal alabilir. Sorular ve düşünceler hızlıdır, oluşsal ve akıcıdır.

Deleuze ve Guattari'nin "Felsefe Nedir?"(2015)'e; "kavramların yaratımı" olarak yaklaşımları beraberinde rasyonel önerileri ortaya atmanın ötesinde farklı karşılaşmalar ile düşünceyi açığa çıkartan bir yöntem oluşumu olarak konumlandırılmasını sağlamıştır. "Felsefe varoluşun anlamı üzerine bir soruyla var olanlara seslenme ve onlardan gelen "Varlığın" sesini dinlemektir. Demek ki felsefe yapmak için insanın önce duyularının açık olması gerekmektedir" (Su, 2013, s. 22). Duyularımıza en çok hitap eden alan ise şüphesiz ki sanattır. Bizi estetik haz doyumuna ulaştıran sanat düşüncelerimizin de başlangıç noktası haline gelebilir; çünkü "düşünme" tamamen bireyin algı dünyası ile doğru orantılıdır. Yani alıcı her

an sorular sorabilir pozisyonadadır ancak bunun tetiklenmesi gereken anlar vardır ve böylece bu anlarda bakıp görülemeyen; duyup dinlenilemeyen dünya artık alıcı ile ilişkisellik içerisinde yer alır. Farkındalığa dair ilk an, alıcıyı şaşırtan bir an'dır; değişen bir işlevsellik ya da algı sorunsalı bu durumu meydana getirebilmektedir.

Düşünceler sorular ile var olmaktadır. Duyulara dönüş vererek oluşan algı ve anlam bir konumlandırma hali içerisinde. Karşılıksız, beklentisiz bir dünya sunan sanat, oluşları çıkar süzgecinden geçirerek alan insan için kendi algı (bir bütünün kavranması) çerçevesi dışında bir alan sunabilmektedir. Sanatın her dalı özgürleştirici bir deneyim nesnesi olabilirken sinema bunun için önemli bir örnek alandır. Bir deneyim alanı olan sinema hem bir ifade aracı hem de bir düşüncenin ifadesidir. Özerk bir dünya yaratıp inşa edebilen sinema zihinsel bir evrenin izdüşümü olarak sınırsız bir ifade tarzına sahiptir. Sinematik imajlar ile filmin kendi içkinlik düzleminde ele alınan kavramlar ve açılan düşünsel alan oluşu, filmlerin kendi tarzında felsefe yapma iddiasını taşımıştır. Sinema filmi mekanik bir algıdır; uzam ve zaman boyutunda birleşen imajlar ancak edindiği düşünce ve ruh ile bir bütün haline gelebilmektedir. Öncelikle felsefenin kavramları analiz etmesi gibi film de parçalarına ayrılarak işlenmiş olması ve üretilmiş olmasının ötesinde bir varlığı meydana getirdiği için kabul edilmelidir. Çünkü sanat yaratıcı bir oluşturma, tinin görünürlüğe ulaşması ve temsil edilemeyenin temsidir, görünürlüktür. Görünürlük ve anlam oluşunun ortaya çıkması için kişi, zaman ve uzam birlikteliğinin işlevsel yönden doğru bir şekilde ortaya konulması ve tanımlanması gerekmekte; gerekli alt yapı ve kültürel birikime sahip olunması beklenmektedir.

"İmaj"lara görünürlük sorusu üzerinden gitmek, görmek ve görünenden fazlasını görmek?

Konumlandırma yaparak imajların nerde başlayıp nerede bittiği sınırının çizilmesi ya da ona betimsel yaklaşılması felsefede geçerliliğinin sorgulanmasına ve kavramların/imajların deneyimlenebilirliği doğrultusunda oluşsal hal alışı fikrini öne çıkartmaktadır. Bir metnin okunması bir dili varsayar ancak bir imajın okunurluğu söz konusu olduğunda ve görsel bir gramer aranıldığında sınırsız anlamlandırmaya açık bir yaklaşımla karşılaşırız. Leo Huberman, imajların sadece okunurluk

sorusunun ötesinde onların "görünürlük" ve "görünürlük analizleri" üzerinde durulması gerektiği kanaatini getirmiştir.

Film izlemek bir deneyimdir ve seyircide daima bir etki üretmektedir; fakat her seyirci farklı bir film görür, film bireyde farklı algılamalara uyarlanabilir. Bir imgeyi görmek ya da algılamak bireyin görme biçimine bağlı olarak değişkenlik gösterebilmektedir. Öyleyse filmin izleyen bakışı, esasen insanın görme yetisiyle eş biçimlidir. Verilen anlam, yaratıcılığımız ve imajların anlamlandırılmasıyla ortaya çıkan bir kavramdır. Öylesine herhangi birşey olan "şey" estetik bir obje, yani sanatın objesi, sinemanın aktaranı olunca alıcının vereceği değer yargısı da değişiklik gösterir artık o "şey" görünürlük kazanmıştır. Bu görünürlüğe zemin hazırlayanın ne olduğu üzerine; sinemanın anlatı araçlarını "araçlar koşulu" olarak isimlendiren Paisley Livingston, filozofların dil ile sağladığı düşünsellik ve oluşu sinemanın da bu "araçlar koşulu" ile yönetmen tarafından yapılabileceği fikrini öne sürmektedir (Livingston, 2006, s. 11-18).

Yaratıcı yönetmenlerin sinema filmleri göz önünde bulundurulduğunda özgün felsefik katkılar sunduklarını söyleyebilmek mümkündür. Didaktik bir nitelik taşımayan ya da propaganda niteliği gütmeyen kendi tezleri olan filmleri öyküsel anlatı ve sinemasal oluş halinde anlamak kolaydır ancak bir de alıcıdan çaba bekleyen, boşluklar yaratan filmler vardır. Bu tarz filmlerin felsefe yapabilirliği ya da felsefe alanına katkı sağlayabilirliği üzerine çeşitli yaklaşımlar mevcuttur.

Araştırmanın Problemi

Sinema ve felsefe ilişkiselliği üzerine konumlanan bu yaklaşım doğrultusunda; Darren Aronofsky'nin bir evren oluşu sunduğu 2006 yapımı "The Fountain" sinema filminin çok katmanlı yapısında seyirciye zihinsel boşluk alanı açarak felsefe, psikoloji, sosyoloji vb.'de tartışmaya yer verilmiş olan varlık, zaman, ölüm, beden gibi kavramalara taşıması ve sine-felsefik yaklaşım ile ele alınabilirliği araştırmanın temel tez ve problemini oluşturmaktadır.

Araştırmanın temel yapısı açısından "The Fountain" filmi sinematografik başarısı ve kavram zenginliği ile düşünce yoğun filmlere örnek olup sine-felsefik açıdan ele

alınabilecek uygun bir filmidir. İçerik ve izleyiciye sunduğu düşünceler çok yönlü yapılar içermektedir; bu sayede her izleyiciye farklı görüngüler sunabilmektedir.

Filmin gerçek ve kurgu arasındaki ayrımı önemsiz kılacak şekilde alıcı ve aktarıcı birliğine zemin hazırladığı ve kendi hakiki varlığını, felsefik tezini ortaya koyduğu düşünülmektedir. Organik bir anlatıya sahip olamayan "The Fountain"de ana karakterlerden biri olan Izzi, bir hikaye inşa etmiştir ve hikayesel uzam ile filmin gerçeklik uzamı karşılıklı ilişkiselliğe girerek bir bütünlük olarak aktarılmıştır bu yaklaşım filmin düşünsel aralık açtığı ve fikir oluşlara izin veren, yol açan bir tutum sergilediğini hissettirmektedir. Yazı ve illüstrasyonlara yer veren film anlatısını örneklendirme ya da temsil algısı ötesinde sinema oluşu ile operasyonlar yaptığı görülmektedir.

The Fountain sinema filminin felsefik bir yaklaşım sunması kavramları sözlü, metinsel, yazısal aktarımlarla değil kendi sinemasal araçları ile gerçekleştirmesi bağlamında alıcıyı kavramlara sunma hali ve düşünsel yaklaşım açısından bir dikkat alanı açmaktadır. Sinemada felsefe, yazılı ya da sözlü aktarımlardan farklı olarak kamera açısı ve hareketi, montaj ve ses gibi sinematik tekniklerde aranmaktadır. Filmin bu kavramları somutlaştırma hali ve de onları kendine ait sinemasal bir oluş haline getirebilmesi üzerinde durulmuştur. Burada önem arz eden kısım sunulan imajların yazılı literatürdeki konumlandırmalarından ziyade filmin bir fikri bir oluşu sunma halidir. Bu doğrultuda sunulan kavramlara dair felsefik bir bağlantı sağlanabileceği düşünülmektedir.

Alt Problemler

Sinema ve felsefe ilişkiselliğinde meydana gelen düşünsel aralık ve kavram oluş doğrultusunda;

1.Tarihsel süreci içerisinde icadının ardından gelişen bilimsel yaklaşımlar ve diğer disiplin alanları ile olan etkileşiminin sinema üzerindeki oluşumları nelerdir?

2.Sinemada algısal oluş yaratan, anlatımı ve aktarımı sağlayan nedir?

3.Yapılan araştırmalar doğrultusunda "The Fountain" sinema filmi üzerinden nasıl ilerleme sağlanabilirliği ve alana katkısı ne olduğudur?

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın birincil amacı "The Fountain" sinema filminin doğrultusunda öyküsel ve antlatısal aktarımına ayrı bir görüñü açan sinemasal dokunuşlar ile sunduğu kavram oluşlarını sinema-felsefe ilişkiselliği bağlamında ele almaktır.

Bu amaç doğrultusunda sinemanın tarihsel süreçte, bilimsel ve kavramsal gelişiminin getirileriyle diğer disiplinler ile etkileşimini görmek ve üzerinde durulan kuramsal, düşünsel yaklaşımların aktarımı sağlanılmıştır.

Sinema filminin öyküsel anlatı ve sinema dilini oluşturan araçlar ile sunduğu imajlar ve görüñüler ile düşünsel aralık açılan kavramlar çerçevesinde sinema ve felsefe ilişkiselliği üzerinde durularak, nasıl sorusuna yanıt aranma hedefindedir. Araştırmada kapsamlı bir literatür çalışması yapılmış ve konu gidişatını hem toparlayıcı hem de açıklayıcı şekilde özetlenmeye çalışılmıştır. Böylece konu kapsamında bir alanyazı derlemesi oluşmuş ve örnek film üzerinden açıklayıcılığı planlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, sinemanın dil ve kavram oluşu üzerine olan bilgilerin toparlanması ve anlam, algı yaratımı üzerine etki ya da geçerliliğini görebilmek için planlanmıştır. Araştırma kapsamında ele alınan "The Fountain" sinema filmi kavramsal bir analiz için zihinsel ve algısal imajların konumlanma hali üzerine felsefik yaklaşıma katkı sağlayabileceği görülen düşünce yoğun filmler arasında konumlandığı düşünölmektedir. Bu doğrultuda imaj oluş ve sunuşları ele alınma hali ve bütönsellik kurulan felsefik yaklaşımlar bağlamında önemli bir örnek alan teşkil ettiği düşünölmektedir.

Sinemada anlam oluşu sağlayan imajlar, duygu ve duygulanıma dönüş vermekte ve farklı görüñüler sunmaktadır. Sinematik deneyimin kendi başına felsefe

üretebilirliği yaklaşımı doğrultusunda "The Fountain" sinema filmi literatür kaynaklara dayanan kavram sunumunun dışında kavramsal oluşlara taşıma hali ile önem arz etmektedir.

Yapılan araştırmanın sinema ve felsefe ilişkiselliği bağlamında sinema, felsefe, sinema felsefesi ve güzel sanatlar alanlarında akademik alana katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Ayrıca genelden özele indirgenen konu başlıkları ile sinema ve sinema felsefesi üzerine ilgi, eğitim ve kapsamlı bir literatür çalışması yapılmasının sonucunda çıkabilecek olumsuzlukların nasıl giderilebileceği ile ilgili tartışma ortamını yaratabileceği açısından önemlidir.

Araştırmanın Varsayımları

1. Ele alınan "The Fountain" sinema filminin felsefe, psikoloji, sosyoloji vb. disiplin alanlarında tartışılmasına yer verilerek irdelenmiş olan varlık, beden, zaman, ölüm kavramlarını sinema oluş zeminini hareket-zaman bloklarında yer verdiği; imajlar ile sinemaya özgü oluşlar doğrultusunda kendi felsefik tezini sunduğu; dayatma yapmadan izleyici/alıcıda aralık açarak kavramsal yaklaşımlar sunduğu ve düşünsel bir aralık açarak bütünsel bir ilişkisellik içerisinde soru oluşumlarına yer açtığı varsayılmıştır.
2. Bu çalışmada literatür tarama yöntemi ile ulaşılan tüm kaynakların doğru bilgiyi içerdiği varsayılmıştır.
3. Hazırlanan ana ve alt başlıkların konuyu olabildiğince net ve anlaşılır kıldığı varsayılmıştır.
4. Seçilen örneklem "The Founatin" filmine dair yapılan göstergebilim analizi yönteminin temsil edici olduğu varsayılmıştır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma alanının tarihi, psikolojik, sosyolojik, felsefik vb. bilimler ve sanatsal yaklaşımda geniş kuram, düşünce ve yaklaşımlara sahip olması nedeni göz önünde

bulundurularak; sinema ve felsefik yaklaşım doğrultusunda düşünsel alan açan ve kavram oluşu sunan çeşitli sinema filmleri mevcut olduğu görülmektedir. Yapılan bu çalışma "The Fountain" sinema filmi ile sınırlandırılmıştır.

Tanımlar

Araştırmanın konusu ile ilgili olup anlamının bilinmesi, çalışmayı okuyanlara bir bakış açısı kazandıracak nitelikte görülen bazı terimler aşağıda verilmiştir.

Auteur sineması: İkinci Dünya Savaşı döneminin ardından, düşünsel yapı yansımalarının sinemada yaratıcı yaklaşımların ve bir sinema dilinin gelişimini sunan aouter sineması; yaratıcı-yönetmen, yazar-yönetmen ya da sanatçı-yönetmen olarak sinemanın sanat oluşu ve yaratıcı yapısını anlatmaktadır (Andrew, 2011, s. 36).

Algı: Duyu organlarımızda tepki uyandıran hal, enerji anlamına gelmektedir (Ertan, G. ve Sansarcı, E. 2017, s. 16).

Fenomen: Duyular ile algılanabilen, görüngü, olgu ve olay anlamına gelmektedir (Buckland, 2005, s. 51).

Hareket-imaj: Deleuze "hareket-imaj" tabirini, zamanın harekete tabi olduğu filmleri tarif etmek için tercih etti. Bu film yapma tarzında, zaman dolaylı olarak resmedilmekteydi. Başka bir deyişle zaman hikayeye uyacak şekilde düzenleniyordu (Frampton, 2013, s. 109).

İçkinlik düzlemi: Bir düşüncenin imgesini yansıtan içkinlik düzlemi, düşünülen ya da düşünülebilen bir kavram değil; düşünmenin, düşünceden yararlanma ve bireyin kendi duruşunu düşüncede bulma halinin ne anlama geldiğiyle ilgili, düşüncenin, kendisine verdiği imge halidir (Deleuze, 2013, s. 49).

Kavram: Nesne ve düşüncelerin, zihin yapısındaki soyut ve genel oluşum hali anlamına gelmektedir (Ertan, G. ve Sansarcı, E. 2017, s. 21).

Konstrüktivizm: 1914 yılında Rusya'da ortaya çıkan sanat akımı; resim, heykel, mimari alanlarında egemenliğini göstererek, çağdaş malzemelerin kullanıldığı ve geometrik kompozisyonların oluşturulduğu bir tutum sergilemektedir. Kelime anlamı ile "Yapılandırma" anlamına gelmektedir (Eroğlu, 2015, s. 71).

Metafor: Herhangi şeyi başka bir şey ile karşılaştırma, benzetme, anlatma için kullanılan mecazlar anlamına gelmektedir (Eroğlu, 2015, s. 61).

Virtüel: Fransızca kökenli "sanal" anlamına gelen kelime, gerçekte yeri olmayan ve zihinde tasarlanmış olan, tahmini hali ifade etmektedir (NND, 2008).

Yapısalcılık: Dilbilim, göstergebilim ve antropoloji alanlarında özellikle etki sağlamış olan yapısalcılık, sistem ve oluşumların incelenerek açıklanması hedefini sunmaktadır (Eroğlu, 2015, s. 64).

Zaman-imağ: Deleuze, bu durumun İtalyan Yeni Gerçekçiliğiyle başladığını söyler. Aksiyona dayalı, protagonist antagonist karakterler etrafında gelişen ve hareketin kendi başına bir gösterene dönüştüğü sinema, kendi zamansallığının farkında, yeni çıkış yolları arayan ve kendisiyle dünya arasında bir bağ kurmaya çalışan karakterlerle örülü bir sinemaya evrilmiştir. Deleuze'e göre sinemanın zaman-imağdaki asıl atılımı savaş sonrası filmler veya modern filmlerde gerçekleşmiş ve bu yeni sinema tarzı, düşüncenin kendisini düşünme dışındaki olanakları görünür hale getirmiştir (Mutman, 2012, s.). Zaman-imağ artık öznellik üretimi söz konusudur.



2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Alana yönelik literatür taraması yapıldığında görülmüştür ki belirlenen araştırma konusuna benzer yüksek lisans tezleri ve makaleler mevcuttur. Bulunan araştırmalar incelenmiş olup sinema ve anlatı ya da düşünce kapsamında olan çalışmaların Fransız Filozof Gilles Deleuze'ün sinema yaklaşımı doğrultusunda örnekler ile ele alındığı ya da seçilmiş örnek filmlerin göstergebilimsel analiz yöntemi incelendiği görülmektedir. Darren Aronofsky'nin "The Fountain" filminin kavramsal yaklaşımı ve göstergebilimsel analiz yöntemi ile ele alınmadığı ve sinema filminin genel oluşum ve düşünce oluş-sunuşuna dair bir inceleme yapılmadığı görülmektedir.

2.1. Yurt İçinde Yapılan Araştırmalar

Erdal Güçlü (2013), "Deleuze'ün Sinema Felsefesine Kaos-Oluş Perspektifiyle Yaklaşma Denemesi", Yüksek Lisans tezinde; Deleuze'ün sinema felsefesi yaklaşımı temelinde aktarım görülmektedir. Tez'in birinci bölümünün ilk kısmında "felsefenin ne olduğu" ve Deleuze'ün felsefe üzerine söylediklerini incelemiştir. İkinci kısmında Platon ve Leibniz'in, Prigogine ve Deleuze'ün kaosa karşı nasıl konumlandıklarını takip etmiş, kaosun altı farklı perspektifte sorgulanabileceği sonucunu göstererek, yeni sinemanın zaman-imege kavramlarını incelediği görülmüştür.

Fatih Değirmen (2015), "Deleuze'ün Sinema Felsefesi Çerçevesinde Reha Erdem Sinemasının İncelenmesi", Yüksek Lisans tezinde; Deleuze'ün hareket imege ve zaman imege kavramlarının sinema tarihi içinde nasıl ele alındığı ve hangi film türleri için kullanıldığının tartışıldığı görülmektedir. Tez'in ikinci bölümünde, Deleuze'ün ürettiği kavramlarla Reha Erdem filmleri arasındaki kesişmelere değinmiş ve Reha Erdem filmlerinin bir felsefi üretim alanı olarak değerlendirilebileceği fikrini öne sürmüştür. Üçüncü bölümde, Reha Erdem filmlerinin analizini yapmış ve bu filmlerin zaman imege kavramı kapsamında olduğu, Deleuze'ün oluş kavramına gönderme yapan, kaçış çizgisi, organsız beden ve yersizyurtsuzlaşma kavramlarının özgün örneklerini oluşturduğu sonucuna ulaşmıştır. Tezin temel amacının sinema ve felsefe ilişkisinin teorik altyapısını Deleuze'ün felsefi güzergahı ekseninde

oluşturarak, teoriyi Reha Erdem filmleri üzerinden somutlaştırmak olduğu görülmektedir.

Gül Esin Serttek (2013), "Deleuze'ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi", Yüksek Lisans tezinde; Fransız filozof Gilles Deleuze'ün sinema felsefesi yaklaşımını ele almış ve zaman-imege konu başlığı üzerinde durmuştur. Tez'in birinci bölümünde Deleuze'ün felsefe, sanat ve bilim üzerine görüşleri, kavram yaratma etkinliği olarak felsefe ve düşünmenin bir edimi olarak sanat kavramını ele almıştır. İkinci bölümde Deleuze'ün sinema anlayışı, hareket imge ve zaman imge görüşünü incelemiş ve Hiroşima Sevgilim (1959), filmi üzerinden zaman ve anlatı yapısını karşılaştırdığı görülmüştür.

Harun Özalp (2017), "Kültür Endüstrisi Bağlamında "Örnek Aile" Filminin Göstergebilimsel Analizi", Yüksek Lisans Tezinde; 20. yy son dönemi ve tüketim kavramının, sosyal kültürel etkileri çevresinde kültür endüstrisinin insanın günlük faaliyetlerine ne şekilde nüfuz ederek bireyleri nasıl manipüle ettiği ve içinden çıkılmaz bir tüketim sarmalına hapsettiğinin ortaya konma hedefi ile yazıldığı görülmektedir. Tez'in ilk bölümünde iletişim kavramı tanımlanarak, iletişimin önemi, türleri, kitle iletişim araçlarının önemi ve gücü, pazarlama iletişimi ile iletişimde ikna ve tutum değiştirme kavramları açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde, tüketim ve kültür kavramları, kültür endüstrisi, kültürel tüketim, tüketim toplumu ve yabancılaşma kavramları, tüketimin kapitalizm ve moda ile ilişkisi ele alınmış, kültür pazarlaması kavramı unsurlarıyla beraber anlatılmış ve kültürün iletişim ile ilişkisinin irdelendiği görülmektedir. Tezin üçüncü bölümünde göstergebilim kavramı ele alınmış ve göstergebilimin sinema ile ilişkisi üzerinde durulmuşmuştur. Çalışmanın son bölümünde ise ilk üç bölümde aktarılan bilgiler doğrultusunda "Örnek Aile" filminin kültür endüstrisi bağlamında analizinin gerçekleştirildiği görülmektedir.

Tezay Çelebi (2009), "Reha Erdem Sinemasına Göstergebilim Açısından Bakış: Beş Vakit Filminin Göstergebilimsel Bağlamda İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezinde; Sinema ve göstergebilim arasındaki bağlantı ortaya konularak, her bir filmin göstergebilimsel çözümlemeye uygunluğunun denetlenebilirliği fikri ile tezin birinci

bölümünde, göstergebilimsel çözümleme yönteminin tanımı, tarihçesi, uygulama alanları ve uygulanış biçimleri aktarılmıştır. Tez'in ikinci bölümünde; Türk sinemasının göstergebilimsel tarihi incelenmiş ve son olarak üçüncü bölümde, "Beş Vakit" filminin göstergebilimsel çözümlemesinin sunulmuş olduğu görülmektedir.

2.2. Yurt Dışında Yapılan Araştırmalar

Andre Bazin (2013), "Sinema Nedir?", kitabında; sinema ve gerçeklik üzerinde durarak bu ilişkiyi tanımlamaya çalışmıştır. Sinemayı "kaydetme", "düzenleme" ve "gösterim" olarak değerlendirmeye almış olan Bazin "Sinemanın ne olduğu" üzerine fikirlerini aktarmıştır. Kitabının ilk bölümünde, "canlandırma sineması"nı anlatarak sinemanın "kayıt" halini aktarmıştır. İkinci kısımda sinemanın kompozisyon, kurgu ile ilişkisini ardından sinemanın "biçim" halini ve son olarak "sinemada anlatı" yapısı üzerine durmuştur. Son kısımda klasik, modern, avangard yaklaşımların sinema ile ilişkilerini aktararak ardından sinemanın diğer sanat dallarıyla olan ilişkisini açıklamıştır.

Daniel Frampton (2013), "Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto", kitabında; Bazin çalışmasını iki örnek ile başlatmıştır; Maksim Gork,'nin Lumiere sinematografinin bir gösterimiyle olan karşılaşmasındaki izlenimlerini aktarmış ve Jodie Foster'ın Contact filmi hakkındaki yorumlarına değinmiştir.

Sinema ile gerçeklik arasındaki kavramsal bağın sorgulandığı, gerçeklik anlayışı ve algı dönüştürme üzerine olası etkiler üzerine durduğu görülmüştür. Gerçeklik, film-varlık ve film-zihin üzerinde duran Frampton, Filmozofiyi bir film felsefesi olarak tasarladığını yansıtmıştır. Film eylem ve olaylarının köklerinin kavramsal olarak anlaşılması film-zihin yaklaşımıyla seyircinin filmi deneyimleyebilmesini mümkün hale getirdiği üzerine yoğunlaşmaktadır. Kitabında farklı düşünülere sıklıkla yer veren Frampton özellikle Deleuze felsefesine çokça yer vermiştir. Sinemasal bir kavramsallaştırma sunan Filmozofi'nin film ve felsefeyi bir ilişki halinde sunduğu görülmektedir.



3. ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Araştırmanın bu bölümü, sinemanın icadı ile tarihsel süreçte bilimsel/tekniksel yaklaşımlar ve diğer disiplin alanları ile olan etkileşim ve kuramlar çerçevesinde anlam yaratı ve kavram sunuş doğrultusunda felsefe disiplini ile olan ilişkiselliği bağlamında sinemanın “ne”liği sorunsalına olan yaklaşımlar derlenmiş ve sinemanın anlatı ve aktarı alanı olarak “kavram” yaratı sahasını nasıl sunabildiği doğrultusunda ana ve alt başlıklara ayrılmıştır.

3.1. Sinema Nedir?

Fransız düşünür Alain Badiou için; "Sinema nedir?" sorusu felsefî bir bakış açısından sorulan bir sorudur; O'na göre sinema tecrübe edebildiğimiz bir alandır ancak onu kavramsal bir tanıma indirgeyemiyoruz çünkü o bir sonsuz hal içerisinde, bir oluş halindedir ve anlaşılması, kavramsal bir tanımının yapılabilmesi belki gelecek içindir çünkü sinema bugün hala dönüşüm içerisinde (Badiou, 2015). Sinema nedir? Sorusu o'nun hem teknik/icat yönünü hem de zamanla atfadeilmiş olan sanatsal yaratı, dil oluş, hal alış yönünü irdeleyen bir sorudur.

19. yy'a baktığımızda insanlığı etkileyen olaylar, düşünceler ve icatları görebilmekteyiz. Tarihsel süreçteki gündelik yaşamdaki hızlı değişimler, makineleşme, fabrikalaşma başka görünürlükleri ortaya çıkartmıştır. İdealistik bir fenomen olan sinema, öncesinde farkındalık kazanmış düşünce ve sonuçların endüstriyel icatlar ile beraber tamamlandığı ya da geliştiği bir mecradır (Bazin, 2013, s. 23).

Kimya teknolojisi, mekanik ve optik konusundaki önemli gelişmeler fotoğraf makinesine zeminini hazırlarken bu noktadan önce farkındalık kazanmış bir "hareket kavramı" dikkat çekmektedir. Sinemanın oluş zemini adına fotoğraf makinesinin icat edilmesi ve öncesinde sabit bir imgenin göz yanılsamasına uğrayarak hareket kazanabilirliğine olan farkındalık durumundan bahsedilebilir. "Sinemanın temelinde yatan yanılsama, beynin gözün ağtabakası üzerine düşen görüntüyü kaybolmasından

sonra da kısa bir süre algılamayı sürdürmesi ve ardışık ağtabaka görüntülerini, hareket eder biçimde algılaması olgularına dayanır” (Anka, 2017).

Sinemanın teknik yapısı ve özerk alanının onu hem bir kültür aktarımı hem de kültür yaratımı olarak karşımıza çıkardığı söylenebilir. Sinemanın icadı temeli skalasında önce bir göz aldatması üzerine, durağan resimlerin devinim halinde "miş" aktarımı sunan optik aletler bulunmuştur; "Phenakistoscope" ve "Zoetrope". "1839'da fotoğrafın bulunmasından sonra, hareketi eşit ve çok kısa aralarla sabit fotoğraflar olarak saptayan yöntemler Eadweard Muybridge, yan yana dizdiği fotoğraf makineleriyle koşan bir atın görüntülerini saptadı ve dönen bir disk içine yerleştirdiği bu fotoğraflarla hareketli bir görüntü yaratmayı başardı" (Bazin, 2013, s. 21).

Thomas Alva Edison, hareketi izlemek anlamına gelen "kinetoskop" adını verdiği icadı ile kişilerin makinenin vizöründen bakarak tek başına seyredebildiği hareketli görüntüleri sunmuştur (Onaran, 1999, s. 27). Kinetoskop, kameranın ilk biçimi olarak karşımıza çıkarken, sinemanın doğuşu için Lumiere kardeşlerin icadı olan sinematograf ile bir dizi görüntünün hareket kazanarak perdeye yansıtılmasının ve halka açık bir gösteri hali almasının kabul gördüğü anlaşılmaktadır.

28 Aralık 1895, Lumiere Kardeşler, Grand Cafe, Paris - Bir Trenin Gara Girişi. Film, bir lokomotifin bacasından dumanlar tüterek gelişini ve Le Ciotat istasyonunda yavaşlayarak durma anıyla beraberinde yolcuların iniş halini göstermektedir (Balcı, 2011, s. 47). Kameranın herhangi rastlantısallıkta konulmadığı bu gündelik, öylesi an sinemanın başlangıcı olarak kabul görmüştür. Kullanılan perspektif bakış açısı Lokomotifi kadrajın dışına taşan üç boyutlu bir gerçeklik algısı yaratmıştır. Tek kaçış noktasının beraberinde getirdiği boyut ve ölçek, üç boyutlu gerçekliğin, iki boyutlu bir zeminden izleyicinin alanına taşan bir uzantı sunmuştur (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 41). Başta bir panayır eğlencesi halinde sunulan sinema zamanla teknik gelişmelerin de paralelliğinde dönüşüm gösteren, oluşum kuran bir hal almıştır. Auguste ve Louis Lumierre kardeşlerin kayıt altına aldıkları ilk filmler belge niteliğinde canlı ya da cansız nesnelerin hareket halini, yaşamın herhangi bir uzantısını aktarmaktadır. İnsanları, sokakları, hareketi yakalayan kameranın tüm dünyayı gezen ve ulaşılabilir hale getiren yapısının bir nevi ilk haber görüntülerini de

topladığını ve yeni bir iletişimi yakaladığını söyleyebiliriz. Açık filmler kategorisine giren bu filmlerde, aktarılan, kamera durduğunda dahi çerçevenin dışında akışa devam edebilecekmiş kanısını getirmektedir (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 36). Sinemanın imge hali, "gerçeklik" ve "gerçekçilik" ayrımını taşıırken, felsefe ile akademik bir disiplin bağlantı kurar. Platonun "mağara alegorisi"ne uzanan yaklaşımda imgeler kavram, düşünme, akılsallık ve şüphe doğrultusunda çözümlemeye alınır; ancak sinemanın yanılsaması Platon'un kastettiği anlamda imgelerin negatif işlevi olan bir yanılsama değildir çünkü Platon'a göre "imgeler" sahte gerçekliklerdir fakat sinema gerçeklikle kurulan yeni bir ilişki biçimidir (Badiou, 2015).

Sinema zamanla bu gündelik kayıtların ötesine geçmiş; dekor kurulan, oyuncuların yer aldığı, öykü anlatan bir hale yönelmiştir. "Sinemanın kendine özgü anlatım olanaklarından yararlanma ve sinema aracılığıyla bir öykü anlatma dönemi, temel olarak Fransız yönetmen Georges Melies'le başladı. Melies, fantastik sinema ve bilimkurgu sinemasının da öncüsü sayılan filmlerinde sinemanın yanılsama yaratma gücünü zekice kullanarak film "hile"leri uyguladı. Ama Melies'in filmlerinde kamera sabit bir noktada duruyor ve öyküyü, tiyatro sahnesindeymiş gibi görüntülüyordu" (Anka, 2017). Bu görüntüleme, Melies'in filmlerinin kapalı bir çerçevede kalmasını yani betimlenen evrenin sınırlarında oluşunu gösteriyordu. Ancak sinemasal teknik arayışları ve çekim hilelerindeki denemeleri Melies'in filmlerinin sinemaya düş gücü ve yaratıcı katan onu başka bir yere taşıyan bir yapıya sahip olduğu fikrini sunabilir (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 35). Bu yaklaşıma sinemanın teknik oluş kısmının başka bir halde doğuşu gibidir. 1902 yapımı "Le Voyage dans le luna" ise sinemanın kurgu ile kazandığı sanat'a geçişinin adımı olarak yorumlanabilir.

Yine zamanla sinema dilinin temel öğeleri haline gelecek olan farklı çekim ölçekleri, kamera açı kullanımlarında değişikliklere gidilen, ses ve renk kazanan bir halde hızla yükselişe geçmiş ve kısa zamanda dönemin getirileriyle beraber bir sanayi ve ticaret dalı haline gelmiştir. Geniş kitlelerin dikkatini çeken sinema için Hollywood, filmleri belirli türlere ayırarak izleyiciye almak istediğini tam da beklediği gibi sunan bir yaklaşımı getirmiştir. Bu ticari bir yaklaşımdır ve sinema sanayileşmektedir. İlk

filmlerin belgesel türünde olduğunu ve beraberinde olayların sahnelenmesi, kurgu ve anlatı yapısındaki hakimiyetin artışı ile filmsel sınıflandırmalara gidilmiştir (Butler, 2011, s. 119). Filmsel anlatı yetisi ekran karşısındaki kitleye nüfus edebilme imkanı tanımakta ve bu doğrultuda legal veya illegal her türlü niyet doğrultusunda kullanılabilirliğine dair yapımlar sunabilmektedir. Belgesel yapı ya da anlatı yapı dışında bir propaganda aracı olarak da kullanılabilirliği farkedilmiş; halkı yönlendirmek, kitleleri belirli amaçlara sevk etmek amacıyla film çekimleri gerçekleştirilmiştir. "Anlam", "anlamlandırma", "yorumlama" ve "kavrama" oluşu sunan sinema; Nazi Almanyası, Faşist İtalya ve Stalinist Sovyetler Birliği'nin resmi propagandasında merkezi bir rol almıştır (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 55). Savaş cephelerini tanıtan yanlı ya da yansız, stüdyodan, öykülemiden dışarı çıkan film çekim tercihlerinin de mevcudiyet gösterdiğini görmekteyiz. Zaman içerisinde teknik ilerlemelerinin dışında belli görüş ve prensipler doğrultusunda sinema akımları da oluş göstermişlerdir.

"Duyumlarımız, bize dış dünya dediğimiz bir varlığı bildirir, onların aracılığı ile de biz algı dünyasını kurarız" (Tunalı, 2014, s.79). Örnek verecek olursak sanat/sinema bize benlik algımızın dışındaki dünya ile görebilme imkanı sunabilir. Özellikle de akıcı bir uzay-zaman sınırına sahip olan sinema bize kameranın gözüyle görmediğimiz dünyayı görünür kılabilir. "Filmler nesneleri sunma dışında onlara ilişkin bir görme biçimi ortaya koymaktadır; bu bir düşünme biçiminden kaynaklanan görme biçimi'dir" (Frampton, 2013, s. 85). Böylece izleyici başka bir zihin gözünden görebilme deneyimine sahip olur.

20. yy'ın başlarında Hugo Münsterberg ve Vachel Lindsay yeni bir iletişim aracı olarak değerlendirdikleri sinemanın üzerine ilk kuramlarını sunmuşlardır (Elsaesser ve Hagener, 2014, s.10). Filmin zaman ve mekan bozumu biçimleriyle ilgilenen Münsterberg, filmin zamansal ve oluşsal yaklaşımlarına eğilmiş, zamansal ve mekansal taşıyıcılık, ileri sıçramalar ve geri dönüş imkanları, rüyaları, anıları sunma hali üzerine fikir ve yaklaşımlar varolmuştur (Butler, 2011, s.18). 1916 yılında yayımlanan "The Photoplay" kitabında filmin hem zihin gibi işlemekte olduğu hem de seyircinin zihnine de karşılık verdiğine dair bir inceleme sunmuştur (Münsterberg, 1916).

Andre Bazin'in "Sinema Nedir?" sorusu ve "sinema dilinin ne'liği" üzerine yapılan düşünsel yaklaşımlar ve tezin ilereleyen kısımlarında açıklanacak olan "auteur" sineması çağının başlaması yani yazar-yönetmen algısı ile yine 19.yy sonlarına doğru ortaya çıkmış olan psikanaliz ile bağlantı kurulması olası bir hale gelmiştir. Psikanalizin kurucusu olarak kabul edilen Sigmund Freud, bilinç dışı "rüya işlemi"(dreamwork) tanımında bulunarak gizli rüya düşüncelerini, açık rüyaya dönüştürerek; "yoğunlaştırma", "yer değiştirme", "simgeleştirme", "görsel/işitsel imgeler" ile temsil kurarak ikincil gözden geçirme uyguluyordu ve bu "bilinçdışının dilini konuşma" olasılığını sunuyordu (Terbaş, 2014, s. 2). Bilinçdışı dilinin sinema ile de olan benzerlikleri dikkat çekmiş bu yapı üzerine yoğunlaşmıştır. Film biçimlerini bellek, dikkat, hayal gücü ve duygu gibi farklı bilinç halleriyle ilişkilendiren Münsterberg (Sokolov, 2007, s. 17) "geriye dönüş"ün filmin insan belleğinin işlevini nesnelleştirmesi olarak düşündürtebilir. Ancak Noel Carroll, zihnin işleyişine dair yeterli bilgiye sahip olunmadığı için filmi kuramlaştırmak için zihnin kullanılamayacağını savunarak Münsterbeg'in temel önermesini çürütmeye çalışmıştır (Carroll, 1988, s. 489).

Filmin olayları kaydederek, olanı sunma hali "gerçekliğin" temsilinin mümkün kılınabildiğini göstermektedir. Bir niyetin ürünü olarak sunulan filmlerin bir şeyi "gösterme" ya da "anlatma" hali arasında fark vardır. Andre Gaudreault, filmlerin bir gösterici bir de anlatıcıya (öyküleme) sahip olduğunu söylemektedir (Gaudreault, 1987, s. 34). Burada gösterme, şimdiki zaman aralığındayken; öyküleme ile geçmiş ve gelecek arasında hareket edebiliriz. Fransız film yönetmeni ve kuramcı Germaine Dulac, sinemanın düşünce ve duyguları ifadede birleştirebildiğinden bahsetmektedir; tepkilerin, çeşitli izlenimler ve ani, beklenmedik hareketlerin, hayal, rüya ve anılar ile psikolojik hayatın hareket halinde oluşu ve sinemanın buna ulaşabilirliği üzerine durmuştur (Dulac, 1988, s. 310).

Bir belge niteliği taşıyan İtalyan filmleri savaşın etkisini gözler önüne sererken siyaset ve kapitalizmin etkisinden sıyrılabilmek için deneysel, kültürel ve düşünsel oluşlara kapı aralanmıştır (Bazin, 2013, s. 196). Savaşın ardından İtalyan sineması, uluslararası alanda yeni gerçekçilik akımıyla dikkat çekmektedir. Demokratik düzene geçilmesiyle beraber, sinemada da toplumsal olaylara yeni bir bakış açısı özgür hale

gelmiştir. Yeni Gerçekçi sinemada film konuları genellikle toplumsal meselelere yoğunlaşmış, dönemin İtalyasını sahte mekanlardan sıyrıp, olduğu gibi sunmuştur. Mekan, savaştan harap olmuş şehrin geriye kalan sokaklarıdır. Evsizlik, işsizlik, yoksulluk, açlık, kimsesiz kalan çocuklar gibi dönem İtalya'sının gerçek sorunları filmlerin konusunu oluştururken odak nokta günlük yaşamın yalınlığının gerçeklik duygusu ile sunulmasıdır. Olağan dışı herhangi meselelere gerek duyulmamış olağanca gerçeklik merkezinde kalınmıştır. İnsan asıl meseledir, savaşın insanlar ve özellikle çocuklar üzerindeki etkileri, siyasi ya da ekonomik yansımaları gözler önüne serilmiştir. Oyuncular yarı profesyoneldir ve sade basit diyaloglar iletişim için yeterli görülmüştür (Kalkan, 2019, s. 24). Burada daha çok sessizlik ve sakinlik devreye girerken düşüncelerin çoğalmasına alan oluşmuştur.

Fransa da savaş döneminin etkilerini üzerinden atmaya çalışırken İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının yaklaşımına kayıtsız kalmamış ve stüdyolarını sokağa taşımayı tercih etmiş oldukları görülmektedir. Fakat farklı olarak "halk sineması" değil, daha ziyade bireysel kalan "yönetmen" sineması yapmayı uygun bulmuşlardır. Hollywood'un yüzeysel sinemasına karşıt bir tutum sergileyerek klasik biçimi net olarak reddetmişlerdir. Kurgudaki alışageldik sıralamayı vermeyen hatta hikaye örgülerini belki de bir sona bile getirmeyen bir yaklaşım sergilemişlerdir. Uzun plan çekimler yükselişe geçmiş, öykülerin biçimsel yanı dikkate alınmamıştır. Sinema sektörünü derinden etkileyen bir akım olarak karşımıza çıkmaktadır "Yeni Dalga".

Alexandre Astruc'un 1948'de kaleme aldığı, bireyin sinemadaki yerini ve düşüncenin önemini anlatan makalesi "Kamera - Kalem", akımın başlangıç noktalarından birisidir (Kırsavoğlu, 2017, s. 34).

Kamera-Kalem

"İnsan şu sıralarda kendisini sinemada bir şeylerin olduğunu fark etmekten alamıyor. Hassasiyetlerimiz, yıllardır bezgin ve geleneksek yüzlerini dünyaya gösteren sıradan filmlerle kör olma tehlikesi içinde bulunuyor.

....Asıl meseleye gelirse; sinema tıpkı diğer sanatlar -özellikle resim ve roman- gibi, bir ifade aracına dönüşmektedir. Önceleri bir fuar alanı etkinliği, ardından da sokak tiyatrosuna benzer bir eğlence veya bir çağın imgelerini koruma aracı olan sinema, yavaş yavaş bir dil haline gelmektedir. Benim dil sözcüğüne bu bağlamda yüklediğim anlama göre dil, bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade ettiği veya tıpkı günümüz roman

ve denemelerinde yapıldığı gibi takıntılarını aktardığı bir biçimdir. Bu sebeple ben bu yeni sinema çağını kamera-kalem diye nitelendirmek istiyorum. Aslında kamera-kalem metaforu oldukça doğru bir tanımdır. Bununla belirtmek istediğim; sinemanın yavaş yavaş görselliğin sultanından, görüntü için görüntü fikrinden ve anlatının birincil ve katı taleplerinden uzaklaşacağı; tıpkı yazı dili kadar esnek ve incelikli bir yazı aracı haline geleceğidir" (Astruc, 2010, s. 92).

3.1.1. Sinemada anlam ve anlatı

Rick Altman, yapısalcılığa dikkat çeken bir tür modelleme önererek; türler, anlambilimsel (semantic) ya da sözdizimsel (syntactic) yapılardan bahseder; anlambilimsel türler, bir dizi bileşenden, sözdizimsel türler de belli bir anlatı yapısından meydana gelmektedir (Butler, 2011, s. 123).

Sinema, bir gerçeği, düşü ya da düşünceyi yansıtırken sahip olduğu kozmos/dünyasında düşünce biçimi ve varlığı, hakikat ve oluş'u farklı kavrama ve kavratma yetisine sahiptir. Oluş, varoluş, varkılış, düşünme ve düşünce üretebilme adına bir düzlem alanı mevcut haldedir. Beyaz bir zemin üzerinde donmuş görüntülerin önce hareket ardından ses ve renk kazanarak her bir parçanın bir diğerinde olmayan yanını tamamlayan, bir göz, bir düşünce, bir kavram yaratı alanı olarak değerlendirilebilir. Nesnelerin görüntülerinin sürekliliğinin yansıdığı sinema, nesnelere ilişkin bir görme biçimini ortaya koyarken farklı düşünce yapıları temelinde kavramlar meydana getirebilir. Düşünce noktasında temas eden sinema ve felsefenin ayrım noktası farklı bir dil kullanmaları olabilir. Kendi varoluş alanlarına sahip olan iki disiplinin ortak penceresi, kavramsal terimlere açılabilir; bu noktada filmlere felsefe ile bakmak yeni anlamlar ifade edebilir. Bu dil'in "temsil etmek" sınırından sıyrılabilmesi için parçalara ayrılması gerekmektedir (Büker, 2002, s. 71).

Nesnelerin görünür hale gelmesi ve bakış açısını oluşturan onları bir araya getiren ise montajdır (Sokolov, 2007, s. 25). "Montajın kullanılma amacı, duyuların ve anlamların yaratımıdır. Bu, görüntülerin birleştirilmesi sayesinde olur" (Bazin, 2013, s. 34). Bu noktada montaj bir olay göstermekten ziyade ancak ima edebilmektedir ve yönetmenin bakış açısında oluşum göstermesi izleyiciyi de mutlak yönlendirecektir. Kişi kavramların yapıcısı olarak hem öznel hem de nesnel bir temel oluşturur.

Oluşum gösteren kavramın algılanması ve bağlantı kurabilme tamamen kişi odağında mevcudiyet göstermektedir.

Zihinde oluşturulan kavramlar, nesnel dünyada anlamlı kategoriler sağlanarak, sınıflandırma ve düzenleme yoluyla zihinsel bir temsil halini alır ayrıca yüklenen anlamsal kodlar ile kavramlar birer ifade haline gelmektedirler (Hall, 2017, s. 40). Bu nedenle daha önceden varolmuş bir kavramın öznel olarak değişmesi kişilere ulaşamaz hale gelir ve nesnel boyut aranır. Sinemanın üzerinden felsefi anlamlandırma yapabilmek için de kavramları sinema diliyle ele almamız gerekmektedir. Montaj, bilinç üzerine oyun oynayarak düşünce ve kavramların doğumuna zemin hazırlayabilir. Seyirci sadece montajın anlamını hissedebilir, sadece şoku alımlayabilir, düşünceyi hissedebilir o kadar. Dikkatli seçilmiş bir çift çekim 'bir kavram patlaması' gerçekleştirebilir. Bir fikir, biçimle özdeşleşmiş ve montaj sıralamasıyla seyirciye sunulmuştur. Duyuları ve anlam yaratımını ima eden montaj/kurgu, bir noktada izleyiciyi yönetmenin bakış açısında toplayabilmektedir. Bu görüntülerin birleşmesindeki seçeneklerin tercihi ile mümkün olabilmektedir. Kamera bakış açısıyla hiçbir şeyi kaçırmadan seyirciye aktarır ve algı oluşumunu sağlar (Eisenstein, 1985, s. 42).

Görsel ve işitsel öğelerin düzenlenmesi ile oluşturulan film öykülerinin diline göstergeler katkı sağlamaktadır. Göstergeler ve gösterge aracılığıyla tanımlanan nesneler, semantik (anlambilim) bir ilişki içerisinde düz ve yan anlam anlatım diliyle oluşlar sunarlar (Agocuk, 2014, s. 7-18). Göstergelerin anlam zemininde ortak bir paydaya sahip olabilmek için bazı yaklaşımlar dikkat çekmektedir. "Anlamlandırma; okuyucunun, izleyicinin ya da dinleyicinin, duyu organlarına sunulan konuyu, kültürel birikimi, düşünsel yeteneği, algı biçimi gibi etkenlerinin toplamı ile algılanmasını ve bu doğrultuda ulaştığı anlamı ifade etmektedir" (Ertan ve Sansarcı, 2016, s. 27). Yani doğru anlamlandırmanın gerçekleşebilmesi için "bilgi birikimi" ve "kültürel alt yapı" önemli birer zemindir diyebiliriz. Yapısalcı bir yaklaşım ve anlam kazanma ile karşımıza çıkan semboller, simgeler, işaretler vb. göstergebilim alanında karşımıza çıkmaktadır.

Duyu organlarımıza uyarı yolu ile anlam ve algı kazandıran herşey zihnimizde bir çarpışma halinden deneyime evrilir. Sinemanın zihin ve bilinçle olan alakası üzerine; belli bir görüntü ya da görüntüler sıralamasının, seyircinin algılama edimiyle farkına vararak, bilinç süreçleriyle kendi bilincine varabilmesinden bahsedilebilir (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 279). Algı bir noktada duyuşsal ve kişisel bir yaklaşım olabilir. Latince "almak" anlamına gelen "capere" kelimesinden türetilen algı, kişinin içsel dünyası ve dışsal dünya arasında kurulan bir neden-sonuç ilişkisidir (Ertan ve Sansarcı, 2016, s. 19). Yani algıda seçici yaklaşımlardan bahsedilebilir. Film yönetmeni kurgu ile öyküye düşünsel bir yaklaşım taşıyabilir fakat seyirci mutlak onun anlatmak istediklerine dahil olamayabilir ya da dışına da taşabilir.

Sergei Eisenstein, "çatışma" terimini kullanarak entellektüel kurgu yaklaşımlarıyla; kavramsal ya da soyut düşünceye benzer şeylerin film kompozisyonlarında ortaya çıkabilirliği, imgenin fiziksel özelliklerinden sıyrılarak mecazi oluşlar, kavramlar ortaya çıkarabilirliğinden bahsetmiştir (Eisenstein, 1929, s. 51). Film izlemek bir deneyimdir ve seyircide daima bir etki üretmektedir; fakat her seyirci farklı bir film görür, bireyde farklı algılamalara uyarlanabilir. Bir imgeyi görmek ya da algılamak bireyin görme biçimine bağlı olarak değişkenlik gösterebilmektedir. Öyleyse filmin izleyen bakışı, esasen insanın görme yetisiyle eşbiçimlidir; verilen anlam, yaratıcılığımız ve göstergelerin anlamlandırılmasıyla ortaya çıkan bir kavramdır (Büker, 1985, s. 49). Sinemada görme ve görme derinliği beraberinde farkına varma ile bilmenin ötesinde birşeye ulaşabilir.

Bizim için öylesine herhangi birşey olan "şey" estetik bir obje, yani sanatın objesi, sinemanın aktaranı olunca onun hakkında vereceğimiz değer yargısı da değişir artık o "şey" görünürlük kazanmıştır. "1985 yılında Lumier kardeşlerin Grand Cafe'nin perdesine ilk imgeleri yansıttığından bu yana sinema, insanlığın zaman ve bilinç tarihiyle olan ilişkisinde diğer etkinliklerle kıyaslanmayacak düzeyde biçimsel ve niteliksel değişikliklere yol açmıştır" (Sutton ve Jones, 2016, s. 14). Bu noktada sinema bizlere oldukça doyurucu geri dönüşler sağlayabilmektedir. Fotoğraf ve sinema gerçekçilik düşüncesini sağlayan icatlar olarak karşımıza çıkarken sinemanın diğer sanatlardan ayırt edici özelliğinin zaman boyutu ile olan ilişkisi olduğunu söyleyebiliriz. "Bellek metaforları ve örnekleri, filmin düşünme kapasitelerinin

farkına varmak bakımından iyi bir çıkış noktasıdır. Filmin "düşünmeye" benzemekle kalmayıp, ayrıca filmi anlamak için "düşünme"nin bir kavram olarak kullanılması da, filmin niyeti ve anlamı etrafındaki bazı sorunları çözmemize yardımcı olur" (Frampton, 2013, s. 37).

1917 yılında Emile Vuillermoz, filmin beyinle ilgili bağlantıları üzerine yoğunlaşarak; film karelerini hücrelere, kamerayı algılamaya ve kurguyu hayal gücüne taşıyarak filmi, bilinç altının ortaya çıkan yanı olarak değerlendirmiş; "Bir gün, ruhun müziğinin fotoğrafı çekilecek ve değişen yüzünün ekranda ritmik imajlar halinde sabitlenmesi mümkün olacak" düşüncesini sunmuştur (Vuillermoz, 1988, s. 46).

Filmi varlıksal bir yapı olarak kabul ettiğimizde onun düşünme hali, anlatım ve anlatım sonrası ifadeleri görünürlük kazanmaktadır. "Anlamak" için dışardan bakmak yetersiz olmakla birlikte, incelenen olgunun kendi içinde varolan anlam ve sembollerini çözümlemek yani "görünen iç davranışlar"ı çözümlemek fenomenolojik bir yaklaşımdır (Demir, 2018, s. 19).

Sinemayı anlama ve anlamlandırma adına gelişen kuramları özetleyecek olursak;"bir beyin kaydı olarak film", "düşüncelerimizin ve anılarımızın görselleşmesi olarak film", "biçimsel açıdan insanın bilinçaltının bir benzeri olarak film", "karakterlerin düşüncelerinin öznelliğini gösterme şekli olarak film", "başka türde bir düşüncüyü, geleceğin düşünme biçimini açığa vurduğuna dair anlayışları üzerine film" ..vb. örnekler verilebilir (Frampton, 2012, s. 33). "Otör" kuramını oluşturan Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris, 'Notes On The Auteur Theory, 1962' adlı makalesinde filmlerdeki tema, yapı, anlatı ve estetiğin özdeşimine ve karşılık olarak yönetmenin kişiliğinin gösterilmesi üzerine durmaktadır (Butler, 2011, s. 40).

3.1.2. Sinemada anlam yaratımı, temsil ve kavram oluş

Anlam oluşu ve aktarımı için bir dil olgusuna ihtiyaç duyulmaktadır. Dil, varlık gösteren yapı ve idealar dünyasını şekillendirerek anlam hali yüklemektedir böylece bir düşsellik ya da gerçek hal başka bireylere ya da düzlemlere aktarılabilir. İnşacı bakış açısına sahip olan İsviçreli dilbilimci Saussure için anlam üretimi dil'e bağlıdır (Hall, 2017, s. 42), bir işaretler sistemi olarak gördüğü dil'in aslında ses ve

yazılı kelimelerin haricinde görüntü, resim, fotoğraf gibi fikir paylaşımlarından da oluştuğu söylenebilmektedir.

Bir kodlar bütünü olan sinemanın eğer oluş gösterenlerinden biri imgeler ise yansıtılan tasarım kavramının açıklanarak yorumlanabilmesi için onu meydana getiren unsurların tek tek incelenmesi gerekmektedir (Elden, 2015, s. 87) çünkü yansıtılan tüm unsurların, kimlik, kişilik ve anlam kazandırma doğrultusunda bütünlük oluşturduğu görülmektedir.

Sahne hareketlerinde plan ile görüntülerin ayrımsal birliğinin sağlanımı sinematografik dillendirimi getirmektedir (Bonitzer, 2017, s. 16). Bu doğrultuda ard arda gelen sahneler kavram oluşu, düşünce oluşu ve sunuşu sağlabilmektedir. Bir düşüncenin kavramsallaşması, "dil"e gelmesi, bir aktarım haline bürünebilmesi için nesnel bir hal alması gerektiği görülmektedir. İletişim için sembollerin ve yazının icadının bir düzlemde sıyrılan ya da üreyen oluş hal oldukları söylenebilir. Alfabenin icadının, uzayların karmaşık, organik bir etkileşiminin tek bir uzaya aktarımını ya da indirgemeyi sağladığı (McLuhan, 2017, s. 67) yorumlanmaktadır. Ancak anlam oluşu için algılamının ortak kesişim noktalarına sahip olması gerekmektedir. Sinema olayın sadece bir parçasını gösteren, uzayı merkezkaç (Bonitzer, 2017, s. 84) zemin üzerinde kurulu planlar dizisinden oluşmaktadır. Alıcı gösterilmeyenin ardından, gösterilenle birleştirdiği bir "anlam" yakalamaktadır. Zihne yansıyan kavram haritasının diğer bireyler ile iletişim adına ortak tercümelerin karşılıklarını barındırması gerekmektedir ve bu yapıyı bütün halde sağlayabilecek olan "kültür" yaklaşımıdır (Hall, 2017, s. 27).

Londra Üniversitesi'ne bağlı Afrika Enstitüsü'nden Profesör John Wilson'ın hazırladığı bir bildiri okuryazar toplumlar açısından, okuryazar olmayan toplumların üçüncü boyutu ya da perspektifi kavrayamamalarının nedenini anlamak üzere yerlilere okumayı öğretebilmek için filmler kullanılırken ayrı bir farkındalık kazanılmış; toplam beş dakika kadar süren bir filmde sağlık koşulları için çöpün nasıl atılmasının gerektiğini göstererek filmi izleyen yaklaşık otuz küsur kişiye "ne?" gördükleri sorulmuştur sadece ne düşündüklerine dair bir soru yöneltilmemiştir ve sadece bir saniye için tesadüfen görüntüye girmiş olan bir "tavuk" onlar için

görünürlük kazanarak yanıt haline gelmiştir (Mcluhan, 2017, s. 54). Bu doğrultuda düşünme halinin, bireyin kendini dünyaya ve dünyayı da kendine aktarımı açısından farklı olanaklar sunduğu görülmektedir. Okuryazar olmayan toplumların eğitim almadan film ve fotoğrafları göremediği, bir imgenin tamamlayıcılığının sağlanılamadığı (Mcluhan, 2017, s. 55) eklenilerek, algı ve anlam oluşu için okuryazarlık ve kültürel etkilerin önemi vurgulanabilir.

Kadraj ile çerçeveleme yapıldığı anda, bir alanın ya da bir planın sınırları çizilmiş olmaktadır; varsayılmış bir uzam ve zamana yerleştirilmiş olan imgelem, yeni bir biçim alan yeni ilişkiler kurularak anlam kazanan bir hal almıştır (May, 2012, s. 136).

Fransız felsefeci Marleau-Ponty, sinematografik gösterinin, algısal tecrübenin temel boyutundan yoksun, sahte bir algı içerdiğini söylemektedir (Bonitzer, 2017, s. 85). Alan derinliği ve yanılsama, sinemanın "gerçek" ve "gerçekçilik" sorunsalı üzerine teorisel yaklaşımları beraberinde getirmiştir. Görüntünün doğru hali ve doğru aktarımı üzerinden düşünülmektedir. Kavram oluşu için soyut'un uzamsal ve zamansal boyuta yansıma hali üzerinden imgelemin bir yansıma mı yoksa oluşum kaynağı mı olduğu, bir düzlem üzerinden hal alışı doğrultusunda felsefik soru ve yaklaşımların yer edindiği görülmektedir.

3.1.3. Sinemada algı oluşumu

Sinema, kavramları sanal dünyasında ağırlayarak bizlere sunar. Film duyuşal yolla izleyiciye ulaşır ve hissel yönden düşünsel yöne akar. Onun kalıcı olması izleyicinin ne almak istediğine, beklentisine ve algı dünyasının açıklığına bağlıdır (Arnheim, 2002, s. 41). Ama sinemanın çokluğa erişebilmesi için evrensel bir dile sahip olması gerekmektedir; bu durum sessiz sinemanın ardından daha zor bir hal almıştır ve dil kendini imajlardaki geçişlerde kullanılan kurgu ve montaja bırakmıştır çünkü bu noktada filmin ana fikir ve teması izleyiciye sunulmuş olmaktadır (Bergson, 1986, s. 36). Sinema ile felsefenin temas noktası düşüncedir; felsefe kavramlar, sinema ise imajlar vasıtasıyla düşünceler yaratır.

Sinema filmi mekanik bir algıdır; uzam ve zaman boyutunda birleşen imajlar ancak edildiği düşünce ve ruh ile bir bütün haline gelebilmektedir. Öncelikle felsefenin kavramları analiz etmesi gibi film de parçalarına ayrılarak işlenmiş olması ve üretilmiş olmasının ötesinde bir varlığı meydana getirdiği için kabul edilmelidir. Çünkü sanat yaratıcı bir oluşturmaya, tinin görünürlüğe ulaşması ve temsil edilemeyenin temsilidir, görünürlüktür. Görünürlük ve anlam oluşunun ortaya çıkması için kişi, zaman ve uzam birlikteliğinin işlevsel yönden doğru bir şekilde ortaya konulması ve tanımlanması gerekmektedir; gerekli alt yapı ve kültürel birikime sahip olunması beklenmektedir.

Algı ve dikkat kavramlarının iç içe geçmişlik izlenimine karşın aslında algılama bir süreçtir, bu süreci başlatan tetikleyici etmen ise dikkattir (Elden, Özdem, 2015, s. 144). Sinema bize farklı dünyaların kapılarını aralarken kimi zaman bizden (bilinenden), kimi zaman da hayal bile edemediğimiz anlardan oluşabilir. Kendi kural çizgisinde oluşan bizim dokunamadığımız film-dünyalar bizleri zaman olgusuyla başbaşa bırakabilmektedir çünkü bizim dünyayı algılama biçimimiz yaşadığımız bu zaman katmanına aittir; film ise kendi düşünme biçimiyle başka bir zamanın algılanmasına kapı açar, ileri ya da geri sıçralamalar yaparak zamanın içerisinde özgürce hareket edebilir (Deleuze, 2014, s. 17). Münsterberg, sinemasal bu yöntemlerin yardımıyla dikkat, bellek, hayal ve duygu gibi ruhsal olayların görünür kılınabileceğini iddia etmiştir (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 276). Sinemanın algısal yönde izleyiciye bir dokunuş sağlayarak geri dönüşler aldığı söylenilebilir. Bu doğrultuda seyirci filmde kolaylıkla karakterlerin zihin dünyalarına dahil olup onların algısal imgeleriyle görmeye başlayabilir.

Görüntü alanımızda zemin oluşturan duyuşal veriler ışık-gölge, doku, form vb. biçimsel özelliklerin, duyuşal alanımızda oluşmuş geçmiş veri ve biliş düzleminde değerlendirilerek "algı" oluşumu gerçekleşmektedir. Yani algı; psikoloji ve bilimsel bilimlerle duyuşal bilginin alınması, yorumlanması, seçilmesi ve düzenlenmesi anlamına gelmektedir (Ertan ve Sansarcı, 2016 s. 58-59). Sinemada da içerik, biçim ile desteklenmekte ve anlatılabilir olmaktadır. Sinemanın seçtiği merkez nokta, bunu anlatma yolu ve anlatabilirliği düzeyindeki başarısı, seyirciyle birleşip devam etme hali ve algısal alt yapı farkı oldukça önemli değişkenlikler gösterebilir. Seyircinin

sinema içine yönlenebilmesi yaklaşımı doğrultusunda "anlatıbilim" devreye girmekte; görsel uyarıcılar, duyusal ve bilişsel yaklaşımlar değerlendirilmektedir (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 83).

Dış dünya, biçim ve duyusal algı hali üzerinden farklı metaforlar ve kavramlar elde edilebilir; bu durum için dışarının içeriye hareketi denebilir. "Eisentein tarafından kurgulandığı haliyle, bir imge -bir hücre- bir diğer imgeyle yan yana konur ve ikisi arasındaki çelişki izleyicinin devrimci (ideal olarak Marksist) bir bilince yönelmesine yardım ederek bir duygu üretir" (Butler, 2011, s. 21).

3.1.4. Sinema dilini oluşturan araçlar

Anlam oluşu ve iletişimi sunan "dil", kültür temsilinin önemli bir değeridir (Hall, 2017, s. 7). Daimi hareket halinde olan zihinsel imajlar, dilsel karşılığını öğrendiğimiz kavramlar ve beraberinde gelen düşünsel yorumlar, gördüğümüz şeyi anlama ve anlamlandırma, dil'i kullanabilme yetimizle değişiklik göstermektedir. Dilin yeterliliğinin tartışılabilceği ayrı bir konu olup bu bölümde sinemada dilinin mümkünlüğü üzerine durulacaktır. Anlam oluşunun kurgusal ve gerçek temsil boyutunda kavramların birbirleri içerisinde karşılaştırma halinde konumlanarak değer almasıyla oluşmakta olduğu söylenebilir. Zihnen ve nesnel dünyada oluş gösteren anlam, kavramların "temsil" ile imgeleme yansımasıdır (Hall, 2017, s. 25).

Gestalt, "kendine özgü bir bütünlüğü olan şekil" anlamına gelmektedir (Ertan ve Sansarcı, 2016, s. 55). Gestalt yaklaşımına göre bütün, onu oluşturan parçaların toplamından daha fazlasıdır ve bu parçaların arasındaki ilişkiler bağlamıyla değerlendirilebilir. Uyarıcılar uyumlu bir bütün halinde alınırlar ve ifade kazanırlar; bu gerçekleşirken alımlamada seçicilik söz konusudur.

Sinemada algı bize gösterilen ve onun dışına taşanın sınırında mutlak değere ulaşamayacak bir noktada olabilir. Konstrüktivistler ve Gerçekçiler için algı, görsel boyutla sınırlıdır ve duyu-veri işleminin oldukça rasyonel işlediği düşünülürken ana amaçları algılanan "şey'i bilinçle ayrıntılı bir biçimde işlemektir (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 34).

Ontolojik olarak bir dil içermeyen film, neden-sonuç ilişkisine bağlı anlatı ve anlatım sıralamasının zamansal ve olaysal aktarımı; imaj, renk, ses, odak, hız, kadraj, hareket ve geçiş ile sağlanabilmektedir (Frampton, 2013, s. 49). Yazısal ve görsel anlatıların genellikle Aristoteles'in üç birlik kuralına uyduğu görülmektedir; zaman, mekan ve olay'da birlik (Savaş, 2003, s. 14).

Sinemada duyuların ve anlamların yaratılması montaj ile kurulmaktadır (Bazin, 2013, s. 34). Parçalar, tek başına değil organize bir bütünlük doğrultusunda anlam kazanırlar. Yani duyu yoluyla ulaşan uyarıcılar algı alanında grup ve örgütlenmeler oluşturarak yorum alır ve kavramlar oluşabilir. Eisenstein, montaj ile yaratılan sembolik anlamları "çağrışımlar" olarak adlandırarak sunulan parçaların toplamından daha büyük sembolik anlamlar yarattığını savunmuştur (Buckle, 2010, s. 40). Birtakım nesnelere, renklere, hareketlere anlamlar yüklenmesiyle oluşan semboller, işaretlerden farklı olarak gösteren ve gösterilen arasında çoğu zaman anlamlı bir ilişkilendirme kurularak oluşturulmaktadır (Ertan ve Sansarcı, 2016, s. 91).

Münsterberg (1916) filmde ilerlemeyi olanaklı kılan şeyin gösterilen nesne değil onun nasıl gösterildiği olduğunu vurgular. Film, birşeyi hızlı veya yavaş verebildiği gibi görünümün illüzyonlarla farklı şekillerde bozularak verilmesini de mümkün kılabilir. Mekân, konu, olay örgüsü, yapı, karakter vb. ile sağlanan gönderim, izleyicinin zihniyle tamamlanır ve anlamlanır.

Farklı disiplin alanlarının iletişim ve etkileşim halinde olmalarının bir getirisi olarak Julia Kristeva'nın yazınsal ve dilsel alanda geliştirdiği "metinler arasılık" devinimsel yaklaşımından sinema da göstergebilim ile kendi çıkarımlarını yapma yolunda ilerlemiştir. Göstergebilim, anlatılmak istenen kavram ve ifadeleri iletebilmek için bir araç niteliği taşıdığına, çözüme ulaşılabilmesi için de görüntü dilini ve bu dilin yapısal özelliklerinin bilinmesi gerekmektedir (Ertan ve Sansarcı, 2016, s. 29).

Sinema, sinema yapımcıları ve sinema alıcıları arasındaki; duyular, anlam ve kavramlar; içsel ve dışsal bir yolculuğun sonucunda meydana gelmektedir. Anlamlandırma, algılamının kendi içerisinde var olan, mesajların izleyiciye taşındığı bir oluşumdur ve sinemada işaret değerleri metinde kodlanmış değerler olarak verilmektedir. Christian Von Ehrenfels, bir objenin algılanmasında, o objenin

etrafında yer alan diğer objelerle olan ilişkisinden ve göz-beyin iletişimindeki bütüne odaklanma hali üzerine araştırmalar yapmış; Max Wertheimer ise sinema ve hareket kavramı bağlamında Gestalt ilkeleri fikrine yaklaşmıştır (Ertan ve Sansarcı, 2016, s. 56). Sinemasal yaratım, gösteren (biçimsel anlatım) ile gösterilen (anlam) arasındaki bağıntının oluşturulmasıyla meydana gelmektedir. Bu yapı içinde oluş gösteren kodlar, birbirleriyle ilişkilendirilerek anlamlar ve mesajlar meydana getirmektedir. Fransız felsefeci ve göstergebilimci Roland Barthes, yaşadığımız süre boyunca her şeyin göstergelerden oluştuğunu, göstergenin kendisinin o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim yaratan bir araç olduğunu ve anlam ifadesi sağladığını savunmuştur (Barthes, 2016, s. 27-28).

"Göstergebilimsel bir eleştiri yapan eleştirmen filmsel anlamı ortaya çıkarabilmek için, filmsel anlatı sistemini, filmsel kodları çözümlemek ve anlamın bunlar aracılığıyla nasıl oluşturulduğunu çözmek durumundadır (Özden, 2004, s. 146). Sinemada sunulan anatıda görsel ve işitsel hiyerarşi, bütünlük, ritim, yön, devamlılık ve vurgu vs. anlam ve algı oluşu için önem taşımaktadır. İstenilen anlamın yaratılabilmesi için sinema kuramcılarının yaklaşımıyla film biçimi düşünme yapısı ve filmin anlam olanaklarının sağlanabilmesi adına imaj, renk, ses, odak, hız, kadraj, hareket ve geçiş başlıkları açıklanacaktır.

İmaj

Öyküsel ya da biçimsel anlatımı en olası hali ile seyirciye sunabilmek adına karar alınan renk, ses, odak, hız, kadraj, hareket, geçiş, karakter vb. ile bütünlük sağlanan hangi algı yaratımını sunmak istediğine karar verilen yapı olduğu söylenilebilir. Seçilen her imaj filmin tasarlamış olduğu imajı biçimlendirme adına sunulmaktadır (Frampton, 2013, s. 184).

Renk

Film öyküsünün anlatımını destekleyecek olan renk, içeriği zenginleştiren ve destekleyen bütüncül anlatım öğeleri olarak evrensel bir kimlik olarak karşımıza çıkabilmektedir. Filmin ruh halini ve öykünün duyusal hissini iletebilmekte etkili

olan renkler bize aşk, korku, huzur, eğlence, gerilim gibi duygu ya da hayal, rüya, geçmiş ya da gelecek gibi farklı algı oluşumunu sağlayabilmektedir.

Filmin genel bir renk skalasına sahip olması bütüncül yapıyı sağlamakta ve hissi seyirciye aktarabilmektedir. Renk tercihleri ile görsel önem ve hiyerarşiyi önemle algılanabilir hale getirebilmektedir (Altıntaş, 2012, s. 29). Doğru kullanılıp, bilinçli bir şekilde düzenlenebilmesi algılanabilen başarılı bir öyküyü sunabilir. Kullanılan renk metaforu öyküsel anlatımı destekleyebileceği gibi karakterin genel yapı ya da ruh halini de sunabilmektedir.

Ses

Ses, bilgilendirici ve öykülemeci bir işlev altında sinemaya dahil olmuştur (Bonitzer, 2017, s. 98). Sinemada dış ses bir bakış alanını, replikler karakterlerin düşünce ya da davranış aktarımını, müzik hissel algıyı, sessizlik algısal yoğunlaşma ve düşünme alanını oluşturarak film öyküsünü sunabilmektedir. Ses ve görüntü arasındaki durum eş zamanlı olma ya da olmama hali ile zaman akışının ne'liğini sunabilmektedir. "Sesin görüntüden önce geldiği durumlarda, ses hem o olaylarla ilgili bilgiler vermekte hem de zamanda atlamaya neden olmaktadır. Sesin görüntüden ilerde olması durumunda, görüntüler geçmiş zaman ile ilgiliyken, ses şimdiki zamanda; görüntüler şimdiki zamandayken ses gelecek zamanda olmaktadır" (Demir, 1994, s.54). Eş zamanlı sesin dışında aktarılan ses geçmiş zaman, gelecek zaman ya da anımsama sesleri olarak karşımıza çıkabilmektedir.

Odak

Önem, hedef, merkezilik, dikkat algısı oluşturan odak, imajın sadece küçük bir kesitiyle anlam sağlayabilmektedir. Gerard Fort Buckle, odak kavramını bilinçli odak ve bilinç dışı olarak ele alarak; bilinçdışı odağın doğal ve sonsuz odak içerisindeki imajın büyük bölümü olduğunu, bilinçli odağın ise dikkatin kasti hareket ve algısını sağladığı fikrini sunmaktadır (Buckle, 1926, s. 32).

Yapılan odak izleyiciyi yakinen filme dahil edebilmekte ya da düşünmeye taşıyabilmektedir. Bize ve karşımızdakilere kim olduğumuzu vurgulayan yüz,

vücudun en anlamlı, en gizemli ve en ön önemli bölümüdür (Ertan ve Sansarcı, 2016, s. 68). Bu yaklaşımla sinemada dev ekranda seyirciye sunulan bir portre, bilindik görsel algının ötesinde devasa görüntüsü ile derin hissel bir boyutta yakalanabilir.

Hız

Kronolojik zaman akışının dışına taşabilen farklı zaman dilimlerini deneyimleyebildiğimiz zaman algısının dışında sunabilen sinema, zaman hissiyatını etkileyen teknik yöntemler kullanmaktadır. Ses, görüntü, renk tercihi, mekan gibi ögeler ve kurgusal yaklaşım, kamera çekim teknikleri bu temelde algı yaratımını sağlamaktadır. İmajlara atfedilmiş olan ulaşılamayacak düzeydeki hızlı ya da yavaşlatılmış olaylar, dondurulmuş görüntüler zamanın kronolojisinden çıkarak izafi zaman algısını, karakterin duyu, düşünce ve merkezi önem noktalarını sunabilmektedir (Frampton, 2013, s. 195).

Kadraj

Seyirciyi filme dahil edebilen, metaforik anlamlar yaratabilen, nesnelere anlam ve önem atfedebilen kadraj bir düşünme konumudur (Frampton, 2013, s. 197). Kadraj seyirciye kahramanın kendisini ya da onun bakış açısını sunabilir. Gestalt Teorisi yaklaşımıyla kadraj içerisinde sunulan görüntülerin bilme, analiz etme, anlamlı bir bütün haline getirebilerek algı oluşumundaki etkisinden bahsedilebilir (Ertan ve Sansarcı, 2016, s. 57).

Hareket

Bir düşünce ya da anlatım doğrultusunda yapılan kadraj hareketi kavramsal metaforlar doğurabilir. Olası duygu ve anları sunan hareket olay örgüsü ya da karakter takibi sağlayabilmektedir (Frampton, 2013, s. 203). Gözün algılama ve anlama için hareketi takip etmesi sunulan hız seviyesi doğrultusunda anlam çıkarımlarını sağlayabilir. Heyecan, bekleyiş, korku vb. algı oluşumu sağlayan hareket ile filmsel boyuta dahil olabilmek ya da uzak kalabilmek mümkün olabilmektedir.

Geçişler

Sinema kurgusal öykü anlatımının temelinde kendi zaman ve mekan oluşunu yaratmaktadır. Bu oluş hikaye akış ve zaman mekan devamlılığı ya da kesmeleri ile seyirciye sunulurken şimdiki zaman, geçmiş, gelecek, virtüel zaman ya da imgesel, hayali, rüya anlarını temsil edebilmektedir.

Görüntü geçiş türleri, “görüntü dilinin noktalama işaretleri” olarak adlandırılabilirler. Görüntüler arası anlam bağıını tamamlama sunabilir seyirciye merak ve düşünme alanı sunabilir. Bir düşünme alanı sunan geçişler film-zihnin edimleri olarak seyirciyi “an”lar, “duygu”lar arasında hareket ettirmektedir (Frampton, 2013, s. 207).

Sinema için teknik, simgesel, sözel, yazınsal kodlar ve aralarındaki semantik ilişki ile kurgusal yaklaşım bir anlamlandırma sunmaktadır. Virginia Woolf, filmin seyirci ile dolaysız ve dil-altı (sub-linguistic) bir iletişimde olduğu yaklaşımına değinerek; düşüncenin sözcükler yardımı olmadan görünür kılınabilecek bir yapıya sahipliği ve bu dilin olası ne’liği sorusuna odaklanmıştır (Onaran, 1989, s. 37).

Kurgu için; çekim, sahne, sekans, bölüm kavramlarının, zaman, mekan ve anlatı hali göz önüne alınarak düzenlenmesi kavram oluşları ve anlamlandırma sağlayan bir dil’dir diyebiliriz. Enver Gülşen, düşünme ve dil yapısı arasındaki ilişkinin nedensellik ve zamansallık üzerine olduğunu aktarırken; hiçbirşeyin aynı anda olamadığını, birbirine bağlı hareketler sunan bir ilişkiler zincirinin varlığından ibaret olduğundan bahsetmektedir (Gülşen, 2018). Bu doğrultuda sinemanın kendine özgü bir "düşünme" ve "anlatım" biçimine sahip olduğunu söyleyebiliriz.

3.2. Sinemada Anlam Hali

3.2.1. Göstergebilim

"Göstergebilim" (semiologie) sözcüğünün kökeni Grekçe "semeion, signe"=gösterge kelimesine dayanmaktadır. Ancak bu sözcüğü bugünkü anlamıyla, eşzamanlı bir şekilde ilk kullanan isimler Charles Sander Peirce ve Ferdinand de Saussure’dür (Uçan, 2013, s. 113).

Dilbilim alanında yapılan incelemeler ile ortaya çıkarak beraberinde farklı disiplin alanlarında gelişime devam eden göstergebilimin "anlam" odağında ilerlediği söylenebilir. Doğal dil ile birlikte her türlü iletişim etkinliklerinde yer alan gösterge dizgelerini inceleyen ve anlamlı bir bütünü çözümlemeyi hedefleyen göstergebilim, bilimsel yöntemlerle birlikte inceleme ve betimlemeye dayanmaktadır. Varlığın biçimsel formundan sıyrılarak ayrı bir görünürlük kazanması meselesi hem felsefe hem de sanat alanında karşımıza çıkan bir sorunsaldır. Vasiliy Kandinsky için form, renk yüzeylerini ayıran bir çizgidir ve bu onun dışsal anlamıdır, ancak farklı yoğunluklara sahip bir de içsel anlam vardır ve form bu içsel anlamın dışsal ifadesidir (Kandinsky, 2015, s. 65). Dışsal ifade dil aracına ihtiyaç duyabilmektedir. Dil yapısının tasvirsal yaklaşımı doğrultusunda, yansıtıcı, kasıtlı ve inşacı yaklaşım olarak farklı teoriler bulunmaktadır; dil'in varolan hali sunması düşüncesine dayanan yaklaşım yansıtıcı, aktaranın öznel olarak kastettiği ifadesel yaklaşım kasıtlı ve anlamın dil oluş haliyle sağlanabilmesi düşüncesine dayanan yaklaşım inşacı yapı teorileridir (Hall, 2017, s. 23). "F.de Saussure göstergebilimi "toplumsal yaşamın ortasında göstergelerin yaşamını inceleyen bilim dalı" olarak tanımlar ve bu bilim dalının dilbilime göre daha geniş bir alana yayıldığını; dilbilimin, göstergebilimin bir alt dalı olduğunu söyler" (Uçan, 2013, s. 114).

Batı dillerinde, (Fransızca'da) "sémiologie" ve "sémiotique" (Lotman, 2012, s. 71) olarak iki ayrı terimle ifade edilen göstergebilimin Türkçe'de tek terim dahilinde kullanılması öz yaklaşım ayrımlarında anlamı zorlaştırabilmektedir. "Semiyojoloji", bildirişim amacına hizmet eden dizgelerdeki göstergelerin bu süreç içinde işlevsel halini araştırmakta ve dilbilimin betimleme yöntemini kullanmaktayken; "Semiyojotik", dizge içindeki anlamların oluşumunu, üretiliş biçimini yapılandırmakta ve bu amaç ile kuram geliştirmektedir; bu noktada göstergebilim anlam ve anlamlama üzerine ilgilenen bir yaklaşımdır (Büker, 1985, s. 29).

Göstergeleri inceleyen bir bilim dalı olan göstergebilimin anlaşılabilirliği için "gösterge" kavramının tanımlanması gerekmektedir. Göstergeler için kendi haricinde herhangi bir şeyi temsil eden ve bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek niteliğe sahip olan her tür kavram hali olduğu söylenebilir. Göstergelerin oluşması için bir gösteren ve bir gösterilen mevcut olmalıdır. "Gösteren" kavramı gösterenin almış olduğu

şekli, "gösterilen" ise sunmuş olduğu kavramı aktarmaktadır ve bu ilişki anlamlandırmayı meydana getirerek oluşan davranışlarda "düşünme" sürecini doğurmaktadır (Barthes, 2005, s. 49).

Göstergeler için kendi dışında bir hal, oluş ya da varlık belirtebilen kavramlar olduğu söylenebilir; temsili olan ve anlamlı bir bütün olan herşeyi incelemekte, açık ya da üstü kapalı, gizli anlamları, somut ve soyutu, öznel ve nesnel anlamlandırmaktadır (Karaman, 2018, s. 27). Göstergebilim, bütünün hangi anlamsal katmanlardan oluştuğu ile ilgilenerek içeriğin biçimsel yönü ile varolan anlamlama halini irdeleyen bir kuramdır (Rıfat, 2007, s. 91).

Göstergebilimsel açıdan anlamın ortaya çıkması için kişi, zaman ve uzam birlikteliğinin işlevsel yönden doğru bir şekilde ortaya konulması ve tanımlanması gerekmekte gerekli alt yapı ve kültürel birikime sahip olunması beklenmektedir. Eğer gösterge, dünyayı kategorize eden bir araç olarak kabul edilebilirse anlam bir seçme ediminden doğar ve bu seçim toplumsal, uzlaşım sal olduğu gibi bireysel de olabilir (Uçan, 2013, s. 116). Göstergebilim, bir iletinin bir anlamlandırma halini mevcut kılan yapılandırılmış ilişki dizilerinin çözümlenmesiyle uğraşmaktadır.

Yapısalcı yaklaşım temelinde anlam üretimi ve anlamlandırmaya dayanan göstergebilim, insanın içinde yaşadığı dünyayı kavrama ve yeniden anlamlandırma ihtiyacından ortaya çıkarak düz anlam ve yan anlam çıkarımları ile anlam kazanabilmektedir. Bütünlük ve kapalılık içinde sunulan göstergelerin bir araya gelerek çözümlenmesi, korelasyon yapılarının incelenmesi, düz anlam ve derin bir anlam ayırımına geçilmesi bizi biçim ötesi "anlam"a taşıyabilir (Barthes, 2015, s. 44).

Göstergede "anlama", gösteren ve gösterilen arasındaki kurulan ilişki ile oluşmaktadır; zihinde canlandırma hali ile oluşan bu süreç Roland Barthes için evrensel olan düz anlam ve kültürel, toplumsal hatta kişisel farklılıklar ile oluşabilen yan anlam ayırımını getirmektedir (Karaman, 2018, s. 31). Alıcı, okuyucu ya da izleyici vb. adlandırmaların yapılabileceği göstergenin iletildiği "kişi"; algı, kültür, duygulanım, deneyim ve tutumsal yaklaşımlarıyla "anlamlandırma" halinde etkindir. Modern anlamda dilbilimin kurucusu olarak adlandırılan Ferdinand De Saussure daha önceki tarihsel bakış açısını değiştirerek dil'in bir sistem olduğunu ileri sürmüş

(Wollen, 1989, s.27) ve böylece dilbilimin nesnesine özgün birbakış açısı getirerek sosyal bilimler, antropoloji, yapıbozum, göstergebilim gibi alanlarda bir nevi devamlılığı getirilmiştir. Gösterge'yi, gösteren ve gösterilen olarak iki bileşene ayırarak aralarındaki ilişkinin nedensizliğini öne sürmesi ve dilin bir göstergeler dizgesi olduğunu savunmasının ardından, Charles Sanders Peirce'ün mantık bilim çerçevesindeki çalışmalar geliştirerek bu disiplini bağımsız bir bilim dalı haline getirmiştir. Peirce, göstergebilim kavramlarını bir bütün halde ele alarak detaylandırmış, göstergeleri, yorumlayan kişi ve nesne türlerine göre ayırarak gösterge tarihi için önemli gelişmeler sağlamıştır (Karaman, 2018, s. 30). Bu yaklaşımda göstergeler analiz edildiği sürece anlam kazanmaktadırlar ve gösteren düzlemi anlatım düzlemini oluştururken gösterilen düzlemi de içerik düzlemini oluşturmaktadır. Gösterge kavramı ile dil felsefesine yoğunlaşan Peirce, pragmatizm (faydacılık) temelinde bir mantık kuramı geliştirerek göstergebilimi nesne, gösterge ve yorumlayan olarak üç kategorili bir sınıflandırmada ele almıştır (Karaman, 2018, s. 32). Peirce için göstergenin üç görünüm hali; ikon, belirti ve simge'dir (Guirand, 1994, s. 70). Göstergenin birine yönelik olması ile anlamlandırma önemlidir.

3.2.2. Sinema ve Göstergebilim

Yazın bilim alanı dışında farklı disiplinlerle etkileşim halinde olan göstergebilim sinema alanında da farklı kuramsal görüşlerin açıklanması ve filmlerin anlam süreçlerinin oluşumunu analiz eden bir çözümleme yöntemi olarak uygulama fikri ile öne çıkmaktadır. Rus biçimciliğinin temel yaklaşımlarının sinema üzerinden uygulama çalışmaları "Biçimci Sinema" kuramını oluştururken sinema dilinin olanaklarının diğer sanatlardan olan ayırım noktasına ve yansıyan görüntünün yalnızca gerçeğin bir yansıması, gerçeğin bir benzeri olmadığı farkındalığına yoğunlaşmışlardır. Çünkü sinema özgün bir dile sahiptir ve doğalcı ya da gerçekçi yaklaşımdan hangisini seçerse seçsin sinema kendi dilinin olanaklarını kullanmak zorundadır. Sinema oyuncusunun ortaya çıkartmak zorunda olduğu yalın oyunculuk sinema dilinin uzlaşımlarından biridir ve biçimciler sinemanın dil olmasını sağlayan bu tür uzlaşımları incelerler (Büker, 2011, s. 7).

Sinemada göstergelerin ne olduğu, nasıl yaratıldığı üzerine duran göstergebilim, üstü örtülü kodların altından çıkan anlamlarla ilgilenmektedir. Bu yaklaşım düşünce oluşunu beraberinde getirmektedir. Sinemada nesne görüntülerinin ardarda sıralanarak anlamlı bir dil oluşturabilme kazanımı "montaj" ile oluşmaktadır. "Eisenstein ile Biçimciler'e göre montaj yalnızca a priori anlamsal birimlerin birbirine bağlanması demek değildir. Çünkü çekimin anlamı montajla belirlenir" (Büker, 2011, s. 9). "Gösteren" duyu organlarıyla algılanan fiziksel biçimi ifade ederken "Gösterilen" göstereni anlama ve yorumlama için kullanılan zihinsel kavramlara işaret etmektedir.

Yuri Mikhailovich Lotman iki tür göstergeden bahsetmektedir; "ikonik" ve "uzlaşımsal": yalnızca gösterme eylemini yerine getiren ikonik göstergeler, gösteren ve gösterilen arasındaki bağlantıya; uzlaşımsal göstergeler ise anlatı işlevini tamamlamaya dayanmaktadır (Büker, 2011, s. 7). Lotman sinema dilinin çekim açısı, renk, ses, ışık vb. ögeler ile soyut bir gösterge dizgesine dönüşümünden bahsetmekte ve ikili karşıtlıkların bütünlüğü oluşturduğundan bahsetmektedir.

1960'lı yıllarda sinema göstergebiliminin yaratıcılığını sunan Christian Metz, Roland Barthes'in genel göstergebilim akımına dayanan yapısalcı dilbilim olanaklarından görüş alarak sinemanın da bir dile sahip olduğunu kanıtlamıştır. Bu dilin taklit etmeyen özgün bir dil olduğu söylenebilir. Sinema göstergebilimine dair, Christian Metz, Peter Wollen ve Umberto Eco gibi kuramcılarının yaklaşımlarının öncü nitelikte olduğu söylenebilir. Saussure ve Peirce yaklaşımının temelinde görüşlerini bildiren kuramcılar sinemanın bir dil, bir gösterge oluşu üzerine farklı ya da destekleyici yaklaşımlarını sunmuşlardır. Sinemanın gösterge çözümlemesinde; gösterge için anlatım, gösterilen için de anlam kullanılabilmektedir (Lotman, 2012, s. 32).

Film dilinin grameri diyebileceğimiz çekim, sahne, sekans, bölüm ya da filmin bütünü için bu yaklaşım ile anlatım'ı çözümlemeye çalışabiliriz. Göstergeler arasındaki ilişkilerden doğan anlamın sinemada "gösteren"i; hareket, mekan, nesne, renk, ses vb. iken, "gösterilen"; düşünce ve anlamlardır. Çekim kurgu ile bir dil haline gelmektedir.

Saussure'ün yaklaşımını benimseyerek üzerine sinemanın bir dil olgusu olma fikri ile çalışmalarına devam eden Metz, sözel dil ve film dili üzerinden benzerlik ve ayrımları incelemiştir. Metz, sinema dilinin pek çok farklı koddan oluştuğunu vurgulayarak onların nasıl bir bütünlüğü sağladıkları üzerine eğilirken Lotman, sinemanın nasıl yeni kodlar oluşturabilirliği üzerinde durmaktadır (Büker, 2011, s. 10).

Christian Metz, "Language and Cinema" kitabında sinemanın bir anlamlandırma aracı olarak değil, anlamlandırma yeri olarak dilbilim ile olan ilişkisine odaklanmıştır (Sokolov, 2007). Charles Peirce ve Ferdinand de Saussure izinde devam eden Christian Metz, göstergebilimi sinema ile ele alarak anlamlandırma oluşumlarının neliği üzerine durarak diğer kuramcılarının dışında "bütün" odağında ilerlemiştir. Yani artık sunulan görüşler bir diğerinin zıtlığını değil bütünlüğünü oluşturmalıdır. Geliştirilmiş olan bu farklı yaklaşımların ortak hedefinin görsel göstergelerin öz niteliğine ulaşabilmek ve işleyiş biçimini inceleyerek sinema'da "yananlam"ın "nasıl" ve "ne" ile oluştuğu üzerine düşünmek olduğu söylenilebilir.

3.3. Sinemaya Kavram Sunuşsal Yaklaşım

Sinemanın işlevsel belirsizliği onun ne olduğuna dair soru yanıtlarını zorlaştırdığı görülmektedir. Deleuze sinemanın başlangıçtaki işlevsel belirsizliği üzerine, "hareket" kavramına yoğunlaşarak; sinemanın hareketi sentetik olarak yeniden üreten bir sistem oluşu üzerine durmuştur (Bonitzer, 2017, s. 120).

1985 tarihinde tamamladığı iki ciltlik sinema kitabı ile Sergei Eisenstein'ın kuramlarından yararlanarak "düşünen imaj" anlayışını geliştiren Deleuze, sinema göstergelerinin bir sınıflandırmasını sunarak saf bir göstergebilim örneği hazırlamıştır (Frampton, 2013, s. 103). Eisenstein'ın sinemayı, "beyin-dünyanın iç monoloğu" haline getirdiğini düşünmektedir (Eisenstein, 2014, s. 211).

Deleuze'un felsefik yaklaşımı amprisizm'e yöneliktir yani bilginin duyum ve deneyimlerle kazanabileceğini öne süren bir yaklaşımı benimser. Amprisistler; Dış dünyaya dair bilginin yalnız duyular aracılığıyla alıcıya ulaşabileceğini ileri sürmektedirler (Magee, 2018, s. 102). Duyularımız aracılığıyla ulaştığımız "şey"leri

birbiriyle ilişkilendirerek, gruplandırır ve kavramlar oluştururuz; burada dış gerçeklik ile tek bağ noktası duyumlardır. Duyular aracılığıyla farkındalık oluşturduğumuz gerçeklik dışarıdan içeriye doğru kabul görmektedir. Deleuze'e göre felsefe birşey üzerine düşünmek değil, birşeyler yaratmaktır (Deleuze, 2013, s. 61); düşünmek ise kavramlar, duyumlar ve fonksiyonlarla gerçekleştirilebilir.

Konstrüktivist bir yaklaşım başka bir mecrada kavramlarla kavram yaratma halidir. "Konstrüktivizm, dünyayı yorumlamak değil, değiştirmek için birşeyler yapılması gerektiği yolundaki felsefi çağrışıyı yanıtlamak için girişilmiş bir sanat atağı olarak dikkat çekmiştir" (Eroğlu, 2015, s. 131). Kavramlar, düşünceye yön kazandıran bir yaratı olarak önemli oluşlardır; imgelerin benzer olmayan yollarla benzetme güdüsü farklı bir "anlam oluş"unu meydana getirebilmektedir.

Sinema, sanatın kompozisyon düzleminde, felsefenin içkinlik düzlemini ağırlayabilir ve kavram yaratı oluşu sunabilir. Bunu yaptığı süreçte bir öykü ya da enformasyon sunan değil, bir düşünce biçimi üreten olacaktır. "Gilles Deleuze'un sinema sanatı felsefesi, bir sinema teorisi değildir; fakat sinema sanatını düşüncenin büründüğü yeni bir biçim olarak anlamaya ve anlamlandırmaya yönelik felsefi bir düşüncüdür" (Sutton ve Jones, 2016, s. 11). Sinema, izleyiciyi görsel-işitsel yapısıyla dolaysız olarak düşünce ile karşılaştırmaktadır. Deleuze kitaplarının "sinema" hakkında değil, "sinemanın kavramları" hakkında olduğunu belirtmektedir.

Spinoza'nın görüşünü destekleyen Deleuze (Deleuze, 2013, s. 57) için bir fikir, onu duyan ve algılayan kişilerden bağımsız halde duyulur ve algılanabilir olduğu noktada saf imge oluşu varolur; sinema bunu sunan bir alandır. Bu noktada Deleuze'un sinemayı düşüncenin ötesinde bir yaratı olarak kabul gördüğü söylenebilir. Çünkü sinema ile yapılan açıklamalar değil; doğrudan duyguların iletilmesidir ve bu beraberinde düşüncelere hareket kazandırır. Başka türlü bir görme biçimi meydana gelir; bu yeni görme biçimi yeni düşünce biçimini beraberinde getirir, kavramlar oluş hal alır. Düşüncenin farklı edimleri bizleri yaratım süreci sonucunda ortaya çıkan kavramlara taşır.

Kavramlar için form ve beden kazanan ama aslında onlara sahip olmayan bir oluş oldukları söylenilebilir. Kavram yaratmak bir şeyler yapmak demektir. Düşüncenin

imgesi için bir alana gereksinim vardır ve bu alan Deleuz'e göre "içkinlik düzlemi"dir (Deleuze, 1989, s. 46). Modern sinemanın keşfi felsefeyle temas eden bir noktaya dokunmuştur; "düşünme kavramı". Deleuze, bize düşünce kavramı'nın farklı biçimlere bürünebildiği fikrini göstermek ister bu yaklaşımda sinemayı düşünsel bir yaratım olarak ele aldığı, "The Time Image" ve "The Movement Image" adlı çalışmalarını sunar.

Ona göre modern sinemanın keşfi ile yeni bir görme ve düşünme biçimi ortaya çıkmıştır. Ortaya koyduğu iki imge arasındaki geçiş noktası ise İkinci Dünya Savaşı'dır (Deleuze, 1989, s. 49). Bu süreçte kavramsal bir yaratı alanına sahip olduğu fikri öne atılan sinema, felsefeyle paralel düzeyde yorumlanabilecektir. Bu noktada düşüncenin hedefi olanı yansıtmak değil; yeni oluşlar sunmak, icat etmek olarak karşımıza çıkmalıdır. "Oluş" hal ile düşüncelerin değişkenliğini ve dinamizmini yakalayabiliriz. Düşünceyi yakalayabilmek ve kurabilmek adına üç düzlem mevcuttur. "Üç düzlem de kendi öğeleriyle indirgenemezdir; felsefenin içkinlik düzlemi, sanatın kompozisyon düzlemi, bilimin gönderim düzlemi; kavramın formu, duyumun gücü, bilginin işlevi; kavramlar, duyumlar ve fonksiyonlar" (Deleuze ve Guattari, 1995, s. 192).

Deleuze, sinemada zaman üzerine çalışmalarını Henri Louis Bergson'un süre kavramından hareketle geliştirmiştir. Bu yaklaşımda zamanın hayatı ölçen rakamları dışında deneyimlenmesi doğrultusunda ilerlemesi söz konusudur. Bazı filmlerin de zaman kavramı doğrultusunda farklı düşünme yaklaşımlarını sunduğunu görebilmekteyiz. "Bergson'un durumundaysa süre kavramı zamandan açık ve genişleyen bir bütün olarak bahseder, yani insanlar tarafından genellikle ancak mekansallaştığında, zamanın akışı bizim dört boyutlu koordinatlarımıza sabitlendiğinde anlaşılır" (Sutton ve Jones, 2016, s. 104).

Deleuze da modern sinema ile birlikte bazı filmlerin sürenin zamanının geçişini görselliğe dönüştürebildiklerinden bahsetmektedir. Bu fikrini "zaman-imaj" adı altında açıklamakta ve "The Time Image" adlı kitabında modern sinemanın zaman anlayışı üzerine durmaktadır. Savaş sonrası filmler, yeni düşünce alanı getirmektedir. Deleuze bu düşünce alanlarının İtalya'da 1940'ların sonuna doğru, Fransa'da

1950'lerin sonunda ve ardından da Batı Almanya'da 1960'ların sonlarında filmde zamanın yapısı ile ilgili bir değişimle yaşandığını söyler (Frampton, 2013, s. 103). İkinci Dünya Savaşı dönemiyle birlikte büyük yankılar uyandıran fikir ve yaklaşımlar baş göstermiş; makineler üzerinde farklı değerlendirmeler sunulmuştur. Bir oluş gücü olan düşünmenin, düşünce olmayan bir şeyle dönüştürülebilirliği üzerinde durularak; düşünce kavramının kameranın teknik olanaklarıyla oluş gösterebilmesi ele alınmıştır. Algı sınırı kalkmış ve hafıza ya da zihin gerçeğinin olmadığı bir görüş değerlendirilmiştir.

Savaşın ardından gelen gerçekçilik üzerine olan yaklaşımlar, sinemada da Yeni Gerçekçilik akımı ile filmlerinde yer verdikleri "alıntılar", en azından gücül olarak, sinemanın kendine dönüşünü ve aynı zamanda sadece gerçekliği yansıtmak değil sinemanın kendisini de yansıtmak olan çekimler gerçekleştirilmiştir (Bonitzer, 2017, s. 96). Makineye özgü hareketi önemli kılan esas nokta "görüntüleme"nin kavramları dayatmadan görünebilir ve algılanabilir halde, bir zihin/hafıza süzgecinden geçirmeden sunmasıdır. Sinematografik montaj ile bir düşünce, bakış açısı ya da zaman akışı bilinenin dışında farkındalık yaratabilmekte ve zaman kavramı, mekanik algı dizisi dışında hareket ve oluş gücünü sunabilmektedir.

Baruch Spinoza, felsefenin en temel görevinin "düşünce güçlerimizin bilgisini ortaya koymak" olduğunu belirtmiştir (Hançerlioğlu, 2019, s. 42). Felsefe, içkinlik düzlemini varsayar ve kavram yaratır; sanat ise şekilleri varsayarak felsefenin uğraştığı meseleleri ve kavramarı açığa çıkartıp onlara biçim verir. "Sanat bunu tikel okumaların ötesinde var olan saf duyular yaratarak yapar; Deleuze ve Felix Guattari bu duyumlara algılar, tikel anlamların ötesinde var olan saf tepkilere de duygulanım adını verir (Deleuze ve Guattari, 1989, s. 41). Böylece sanat felsefesinin uğraştığı meseleleri ve kavramları resmetmekle yetinmez, öteye geçerek felsefenin kültüre ilişkin sorduğu bazı soruları da sorabilir, ama bu sorulara felsefeden farklı yanıtlar alır" (Sutton ve Jones, 2016, s. 86).

Yeni sanat sinema, sinematografik imgeler ile düşünce için alan sağlamaktadır. Görsel duyuya hitap eden imgeler, sinemada aklın ilkelerine nüfus ederek ve kavram yaratı ya da farkındalığı oluşturabilir. Burada kavram yeniden biçimlenmiş halde

karşımıza çıkmaktadır; dikte edilen ya da sunulan değil yakalanan, oluşan bir yaratı halidir denilebilir. Deleuze felsefesini biçimlendiren "oluş" kavramı hayatın, tüm yönleri ile sürekli değişim ve dönüşüm içinde olması demektir (Gülşen, 2011, s. 256).

Sinemayı kendi dili ile anlamlandırmak insan gözü ve algılama için yeni bir alan yaratmaktadır. Bu değerlendirmede mutlak doğrular yerini sinemanın değişen bakış açısı ve bireyin değişen bakış açısının uzlaşmasına bırakmalıdır.



4. YÖNTEM

Araştırmanın bu bölümünde sırasıyla araştırma modeline, evren ve örnekleme, veri toplama aracının geliştirilmesine, verilerin toplanmasına ve çözümlenmesine ilişkin bilgiler verilmiştir.

4.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan içerik analizi ve göstergebilim analizi yöntemi kullanılmış; Yorumlayıcı Sosyal Bilimsel yaklaşım ile de değerlendirilmesi sağlanmıştır.

İçerik analizi yöntemi genel anlamda sözlü ve yazılı materyallerin sistematik bir şekilde analiz edilmesidir. "İçerik analizi sosyal bilimcilere arşivlerden, dökümanlardan ve kitle iletişim araçlarından elde edilmiş ham bilgilerin incelenmesi ve bir mana kazandırılmasında sistematik bir metadoji sağlar" (Köseli, 2014, s. 344). Yazılı-basılı ve görsel materyaller ve belgeler incelenmiş ve gruplandırılmıştır. Diğer bir tanıma göre ise, içerik analizi her türlü sözel ve yazılı verinin araştırma problemini aydınlatacak şekilde sınıflandırılması, özetlenmesi, veriler içerisindeki belirli değişkenlerin veya kavramlarının ölçülerek anlamlandırılması amacıyla kategorilere ayrılması olarak tanımlandığı görülmektedir (Arık, 1992, s. 119). Elde edilen bilgiler sistmeli bir şekilde incelenmiş ve göstergebilim analiz yöntemi ile açıklama ve yorum yapılmıştır.

19.yy'da ortaya çıkan bir anlam kuramı olan hermönetik yaklaşım (yorumsamacı) ile bağlantılı olan Yorumlayıcı Sosyal Bilimsel yaklaşım; anlatı aktarımının deneyimlerine dair empatiye dayalı bir yaklaşım kurmaktadır. Felsefe, sanat tarihi, din çalışmaları, dilbilim, edebiyat ve iletişimde geniş yer tutan Yorumlayıcı Sosyal Bilimsel yaklaşımda anlam, göreceliğe göre gönderme yapmaktadır. Konuşma, yazılı metinler ya da resimlerden oluşan anlatı sahasının içindeki yerleşik anlama ulaşabilmek için "bir okuma" yürütür ve ayrıntılı bir inceleme ile bütünsel ilişkiliği çözümleyerek anlamın "derin" haline sunulan gönderimleriyle yorum yapar. Pozitivist bilimin karşıtlığında empati ve sağduyuya önem atfeder;

anlatıyı/anlatıcıyı/aktarıcıyı hissetme, düşünme ve görme biçimlerine dair derinlikli bir anlayış ile çözümlemeye çalışır; kuram ve öykü içiçe ele alınır. Değerler konusunda görecelik konumunu benimseyen Yorumlayıcı Sosyal Bilim, bilgiyi bir araç olarak görmek yerine iç yaşamları ve öznel deneyimlerini kavramaya çalışır çünkü "anlam" herşeyin içinde heryere yayılmış olarak görüldüğü edilmektedir (Lawrence, 2016, s. 402).

Sinema ve felsefe ilişkisi üzerine farklı yaklaşım ve kuramların mevcudiyet gösterdiği; sinematik imajların felsefeye katkı sağlayabilirliği ya da düşünce oluşu sunabilirliği doğrultusunda farklı sorgulamaların yapıldığı görülmektedir. Bernd Herzogenrath (Herzogenrath, 2017, s. 76), "filozoflar hakkında filmler", "felsefi önerilerin somutlaşması olarak filmler", "film felsefesi", "felsefe olarak filmler" olmak üzere dört başlığa almaktadır. Bu yaklaşımda felsefede tartışma alanında yer alan soru, sorun ve aksiyomları sinematik tarzda işleyen bir film örneği olarak görülen "The Fountain" sinema filminin ölüm, varlık, zaman, beden kavramlarına dair mevcut olan yazılı felsefi tartışmaların dışında bu kavramları sinemanın nasıl görünür hale getirdiği üzerinde durularak Daniel Frampton'un geleneksel anlatı kuramlarının dışında anlatı üslupları ve idrak yapısına dair rasyonel biliş kuramı doğrultusunda film biçiminin yapabilecekleri ve genel film biçiminin nasıl düşündüğü sorusunu; imaj, renk, ses, odak, hız, kadraj, hareket, geçişler ile (Frampton, 2006, s. 183-217) açıklama temeliyle ele alınmıştır.

"The Fountain" sinema filmi içinde izleyiciyi taşıdığı varsayılan kavramlar literatür tarama ve içerik analizi yöntemi ile araştırılmış, kavramlar ve karakterler yorumlayıcı sosyal bilimsel yaklaşım ile değerlendirilmiştir.

Bu araştırmada kullanılacak metot olan gösterge bilimsel yöntemde film öyküsel ve biçimsel anlatım yönünden ele alınmış gösterge ve semboller ile sağlanan kavramsal algı oluşumu anlatılmaya çalışılmıştır.

4.2. Evren ve Örneklem

Yapılan araştırmada evren, görsel algı yaklaşımı ve düşünsel oluş doğrultusunda sinemada kod ve anlam yaratı sunan sinema filmleridir. Sinemanın teknik ve oluşsal

gelişimi araştırılmış, ana ve alt başlıklara ayrılarak açıklanmıştır. Evrenin tanımlanmasının ardından konu başlıklarının kısıtlanması ve detaylandırılmasını sağlamak için "The Fountain" sinema filmi örneklem olarak seçilmiştir.

4.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları

Araştırma modelinde öncelikle sinema ve felsefi yaklaşım temelinde alanla ilgili tarama ve betimleyici yaklaşım doğrultusunda kaynak taraması yapılmıştır. Nitel veri analizi yöntemi ile toplanan veriler sistematik hale getirilmiş gerekli görülen ana başlıklar ve alt başlıklar oluşturularak tanımlayıcı araştırma ile konu açıklaması yapılmıştır.

Araştırmanın konusunun belirlenmesinin ardından araştırmaya ilişkin ulaşılabilecek tüm birincil ve ikincil kaynaklar, kitaplar, dergiler, makaleler, araştırmalar vb. incelenmiş ve yabancı kaynakların Türkçeye çevirisi yapılmıştır. Elde edilen bilgiler gruplandırılmış ve tezin amaç ve alt amaçlarına uygun olarak aktarılmıştır.

4.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

"The Fountain" sinema filmi anlatı alanında mevcudiyet gösteren yerleşik anlama ulaşabilmek için "görsel okumalar" ve ayrıntılı bir inceleme ile bütünsellik ilişkilirliği çözümlenmiş; gösterilen anlam aktarımının "derinliğine" ulaşılmıştır. Film yönetmeni Darren Aronofsky yapmış olduğu diğer sinema filmleri ve belgesel çalışmaları takip edilerek "yaratıcı yönetmen" kuramıyla ilişkiselliği bağlamında değerlendirmeye alınarak, teknik ve düşünsel yaklaşımları takip edilmiştir. Filme karşı hissel, düşünsel ve derinlikli görme anlayışı ile yaklaşılarak öyküsel ve felsefik aktarısı çözümlenmeye çalışılmıştır. Felsefe, psikoloji, sosyoloji vb. pozitivist yaklaşım içermeden sinema anlatım ve aktarımını sağladığı görülen sinematik tarzda anlatım/aktarım alanı olarak görüntü, ses, renk, odak, hız, kadraj, hareket, geçişler incelenmiştir. Sinema filmi takibi sırasında görülen alan derinliğinde oluşumu sağlanan zaman, beden, varlık, ölüm kavramları birincil ve ikincil veri kaynaklarından araştırılarak filmin sunmuş olduğu sinematik operasyonlar temelinde ilişkilendirmesi yapılmıştır. Araştırma kapsamında elde edilen kaynaklar, anlam değiştirilmeden alıntılar şeklinde aktarılmıştır. "The Fountain" sinema filmi

bir kavram yaratı alanı olarak değerdendirilebiliriliği dışında kavramları sunuş hali ile incelenmeye alınmıştır. Bu doğrultuda imge, sinema sunuları, görüngü ve kodlar ile inşası kurulmuş olan anlatının aktardığı ilişkisellik kurulu kavramlar takip edilmiş değerdendirmeye alınmıştır.



5. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde araştırmanın alt problemlerine yönelik elde edilen bulgular sunulmuştur. Sinemada anlam yaratımı, algı oluşumu ve kavram kullanımı doğrultusunda “The Fountain” filmi değerlendirmeye alınmış, öyküsel anlatım ve sinematografik dil oluşu üzerinden göstergebilimsel analiz yöntemi ile çözümlemesi yapılmıştır.

5.1. Film: The Fountain/ Kaynak

The Fountain filminin anlatı çözümlemesine başlayabilmek için; öncelikle filmin kimliği, olgu donanımı, sıralı sahne görselleri verilmiş ve öyküsü açıklanmış; filmin anlatı çözümlemesi zaman, uzam ve kişi yönünden incelenmiştir. Ardından filmsel anlatıda göstergelerin oluşsal hal ve metaforik anlam sunuşu ile öyküsel bütünlüğü desteklemek haricinde sinemasal bir dil sunabilirliği doğrultusunda "The Fountain" filminin anlatısal yapısında yer verilen semboller ve kullanılan göstergelerin analiz edilmesi ile ulaşılan kavramlar ve meydana gelen felsefik, düşünsel yaklaşımlar bağlamında film çözümlemesi yapılmıştır.

5.1.1. Yönetmen Darren Aronofsky

Film yönetmeni Darren Aronofsky filmleri kapsamında genel yaklaşım ve dil'i incelenmiş; ardından “The Fountain” filmi dil ve kavram oluşu doğrultusunda sahneler betimlenmiş, öyküsel anlatım aktarılmış ve kavram sunuşsal yaklaşım bağlamında yorumlanarak incelenmiştir.

Darren Aronofsky, 1988 yılında ilk uzun metrajlı filmi "Pi" ile Amerikan bağımsız sinemasında alışılmışlığın dışında farklı bir yaklaşım aktararak dikkatleri üzerine çektiği görülmüştür.

"Pi" filminde obsesif ve şizofren bir matematik dehasının kaos içindeki yaşamının anlatısı aktarılmaktadır. Ancak bu anlatı filmin öyküsel aktarısının dışında bir görüngü sunmaktadır. Kabala felsefesi temeline yerleştirilmiş filmde evrenin ve hayatın nasıl çalıştığını anlamak için matematiği araç olarak kullanan Max Cohen'in zihinsel sancı sürecinin tüm gerçekçiliği ile duyusal yolla alıcıya aktarmada olan

başarısı önem arz etmektedir. Burada kameranın olay aktarımı dışında bir yaşayış ve duygu sunuş hali üzerine olan önemi farkındalık kazanmaktadır.

Aronofsky hikayeyi en iyi anlatacak dili yakalama çabası ile karakteristik bir sinema dili geliştirmiştir. İzleyici, hikayeye Max'in gözünden katılarak ve olayların nasıl gerçekleştiğini değil nasıl hissettirdiğine, onu nasıl etkilediğine dahil edebilmek üzere karakterin zihnine davet edilmiştir. Seyirci bu filmde karakterin an'larını deneyimleme ve onun ızdırabına dahi yakinen takibi hedefine bırakılır. Farklı kamera teknikleri, renk ve alışlagelmedik ses seçiminin filmin dilini oluşturduğu ve izleyiciye düşünme alanı açtığı görülmüştür.

Aronofsky'nin ikinci filmi "Requiem for a Dream", "benlik" ve "bağımlılık" temaları üzerine inşa edilmiştir. Bir "şey", özne ya da nesne eksikliğinden kaynaklanan arzu, sınırları zorlayan ve farkındalık çizgisini aşan tehlikeli bir hal hikayede sunulmuştur. "Beden" kavramının görünürlüğü ve bir düşe, bir umuda olan tehlikeli bağımlılık ve bunun sonuçları olarak karakterlerin acı ölçeğinin sınırdığı öyküsel bir anlatım sunulmaktadır. Varoluş ve insan zihni'nin gerçeklik sınırına olan etkisini çarpıcı bir halde yansıtabilen "Requiem for a Dream", karakterlerin dünyayı nasıl deneyimlediği ve ne hissettiği, renk, kamera teknikleri ve sesle izleyiciye aktarılmıştır.

Aronofsky'nin, karakterleri sadece film içerisinde bırakmayarak onları seyirciye taşıyarak duygu bütünlüğü ya da anlama sağlayabilme üzerine yoğunlaştığı görülmektedir; karakter ve izleyiciyi aynı zihin perdesine taşıyabilme hedefindedir.

"Ben" kavramını anlamak ya da anlamlandırmak; takıntı duyulan herhangi "şey"lerin insan bedeni üzerindeki etkisi ve içsel mücadelelerin konu olarak devam ettiği başka filmler de çekmeye devam etmiştir. Filmlerinde hikayeler anlatan Aronofsky'nin ne anlattığı haricinde nasıl anlattığı dikkat çekmektedir. "Beden" kavramının bir güreşçi ya da bir balerin üzerindeki etkisini, fiziksel ve zihinsel boyutlarını "duygu" olarak izleyiciye sunmaya devam etmiştir. "The Wrestler", fiziksel acıya en üst seviyelerde maruz kalan bir güreşçinin, ringin dışına çıktığı anda yaşadığı yoğun zihinsel acının izleyiciyle paylaşıldığı bir hikayedir. Yine bedensel ve ruhsal bir çatışmanın yansıdığı bir diğer filmi "Black Swan", Kuğu Gölü bale gösterisinde baş dansçı olabilmek için sınırlarını zorlayan bir karakteri konu edinmektedir. Nina, Beyaz

Kuğu rolünü oynayabilecek yeti ve duyguya sahiptir ancak özümsemesi gereken Siyah Kuğu'nun karakteri olduğu görülmektedir. Karakterin tutkulu çabasının onu içsel ve zorlayıcı bir mücadeleye taşıdığı bir hikaye sunulmuştur. Karakterlerin kim oldukları değil tutkuları ve kişisel motivasyonları seyirciyle ortak bir paydada buluşabilmektedir.

Aronofsky'nin filmlerini bir denklemi çözer gibi yansıtmakta olduğu ve sonlandırma derdine düşmediği görülmektedir. Film bütünlüğünde detayları anlamlandıran sembolist bir yaklaşım sergilediği söylenebilir; "Mother" filmi bu yaklaşıma örnek filmlerinden bir diğeridir. Seyirci filmi yine anakarakterin gözünden takip etmiş ve onunla özdeşleşerek kaos alanında empatiye davet edilmiştir.

Aronofsky'nin filmlerinde yoğunlaştığı tema genellikle "takıntı" olarak devam ettiği görülmektedir. Yaşam, ölüm, meydan okuma, aşk ve bağımlılık kavramları karakterlerin ulaşmayı arzuladıkları, çabaladıkları, mücadele ettikleri hikayeler işlendiği görülmüştür. Karakterlerin içsel dünyalarının izleyiciye ulaşabilecek, paylaşılacak yoğunlukta olması sağlanma hedefindedir. Varoluşsal problemler, iç hesaplaşmalar basit herhangi bir hayatın, hikayenin içinden çıkartılarak; rahatsız edici algı ve ürkütücü, takıntılı karakter ya da ruh hallerine yer verdiği görülmüştür.

Aronofsky'nin filmlerinde, karakterin iç dünyasının yansıtıldığı sahneleri dışarıdan değil ona en yakın olabilecek halden takip sunan; yakın planlar ve detaylar aktarıldığı görülmüştür. İlk filmlerinde sıkça kullandığı hızlı kesmeler, hip-hop montaj tekniği, renk kullanımı, ses tercihleri ve süreyi duygu haline göre yansıtmayı adına Aronofsky'nin kendi sinema dilini oluşturduğu söylenilebilir. Kullandığı steadicam tekniği izleyiciyi karakterle filmin içine sürükleyerek onun stres, kaygı ve korku gibi duygularını, bir bilinmezliğe olan yolculuğunu daha anlaşılır bir dilde aktarabilmektedir. Aronofsky'nin sıkça yer verdiği yakın yüz sahneleri ise yine karakterlerin ne hissettiği, ne düşündüğü empatisini doğrudan seyirciye sunarken karakterin ne istediğini gösteren, arayış halinde olduğu ya da çaba sarfettiği "şey" ise merkezi bir çerçevelemeyle sunulmuştur böylece izleyicinin karaktere duyduğu empati ile o "şey"ın önemine odaklanabilmesinin hedeflendiği anlaşılmaktadır.

5.1.2. The Fountain film künyesi

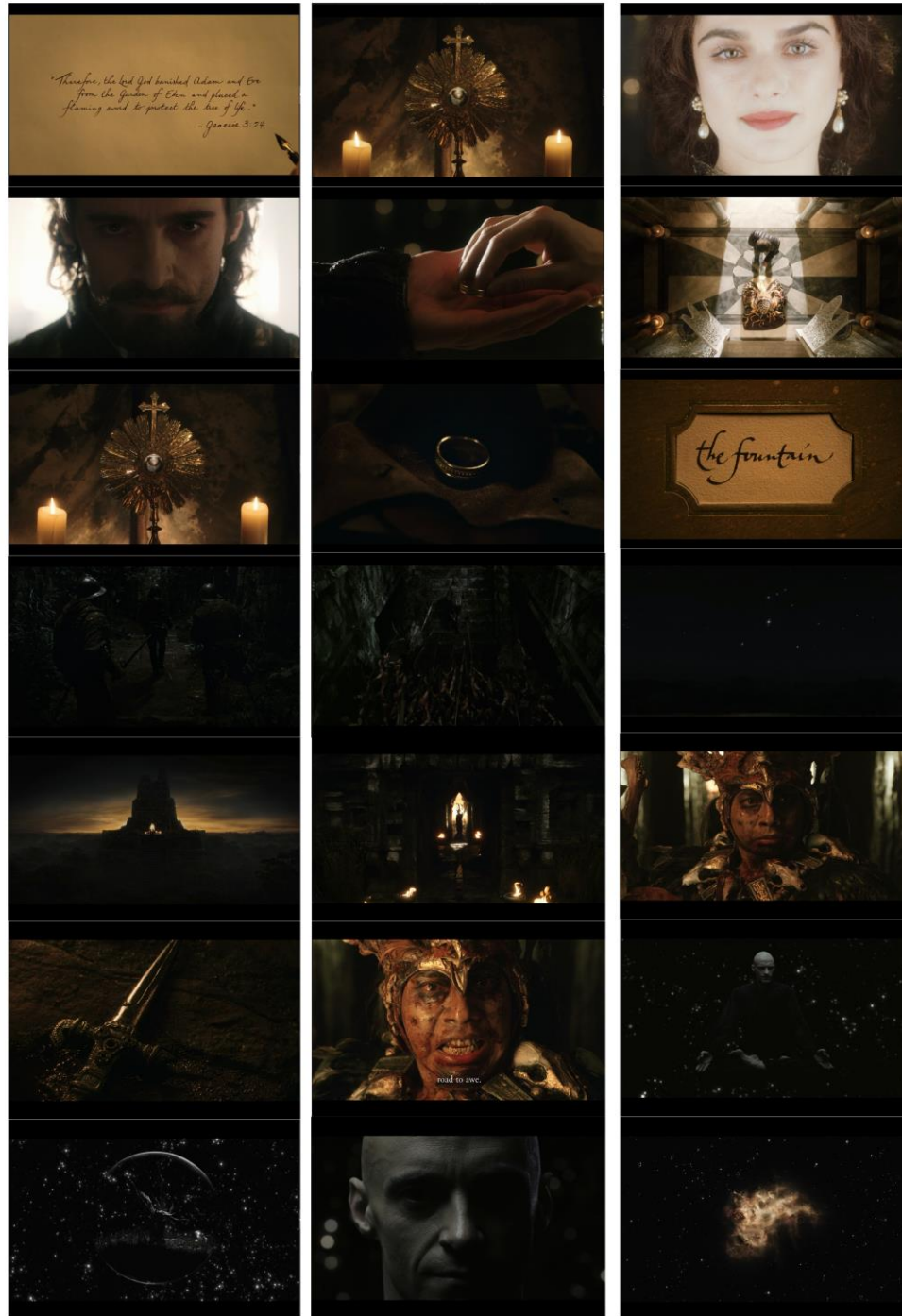
The Fountain filminin künyesi tablo 1’de verilmektedir.

FİLMİN KÜNYESİ	
Filmin Adı: The Fountain	Senarist: Darren Aronofsky, Ari Handel
Sinematografi: Matthew Libatique	Yapımcı: Eric Watson, Iain Smith Arnon Milchan
Uygulayıcı Yapımcı: Nick Wechsler	
Film Müziği'nin Bestecisi: Clint Mansell	Yardımcı Yapımcı: Ari Handel
Kurgu: Jay Rabinowitz	Görüntü Yönetmeni: Matthew Libatique
Set dekatörü: James Chinlund	Sanat Yönetmeni: Isabelle Guay
Kostüm Tasarımcısı: Renee April	Cast direktörü: Mary Vernieu
Dağıtım/ Basın sorumlusu: Michel Burstein	Görsel efekt süpervizörü: Mark G. Soper Jeremy Dawson Dan Schrecker
Oyuncular: Hugh Jackman (Tom Verde), Rachel Weisz (İzzi), Ellen Burstyn (Lillian), Mark Margolis (Father Avilla), Alex Bisping (Del Toro), Ethan Suplee (Manny), Cliff Curtis (Capitaine Ariel), Stephen McHattie (Grand Inquisitor Silecio), Sean Patrick Thomas (Antonio), Donna Murphy (Betty), Richard McMilan (Henry), Body Banks (dominican monk), Sean Gullette, Marcello Bezina (Canquista-dor)	Yapım: Regency Enterprises Warner Bros Epsilon Motion Pictures
	Süre: 136 Dakika
	Gösterime Giriş Tarihi: 11 Mayıs 2007 (Türkiye)
	Vizyon Tarihi: 2006

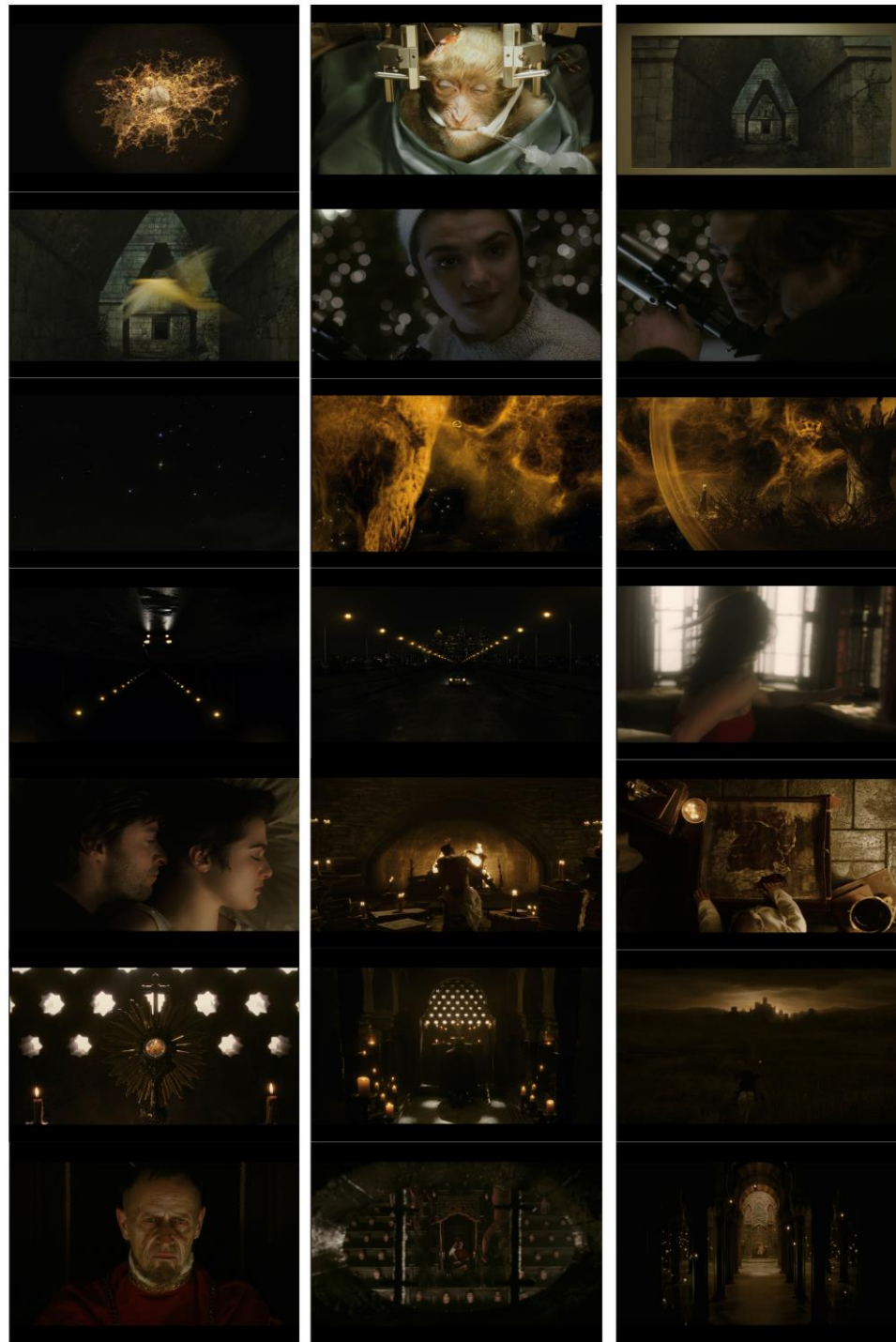
Resim 5.1. Filmin Künyesi

5.1.3. The Fountain filmi sıralı sahne görselleri

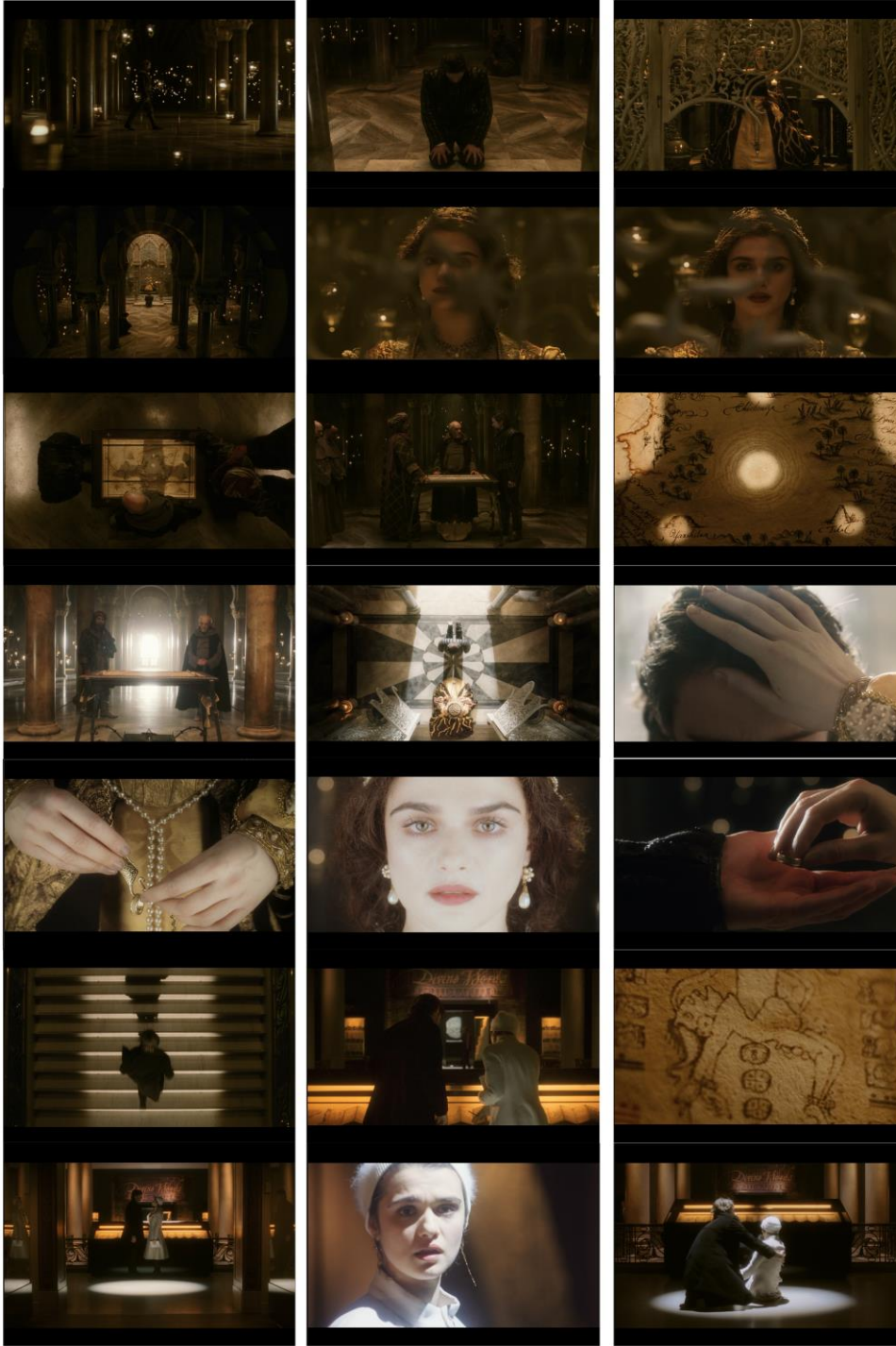
Şekil 1 - Şekil 11 arası filmle ilgili sıralı sahne görselleri yer almaktadır. Filmin künyesi Tablo 1’de belirtilmiştir.



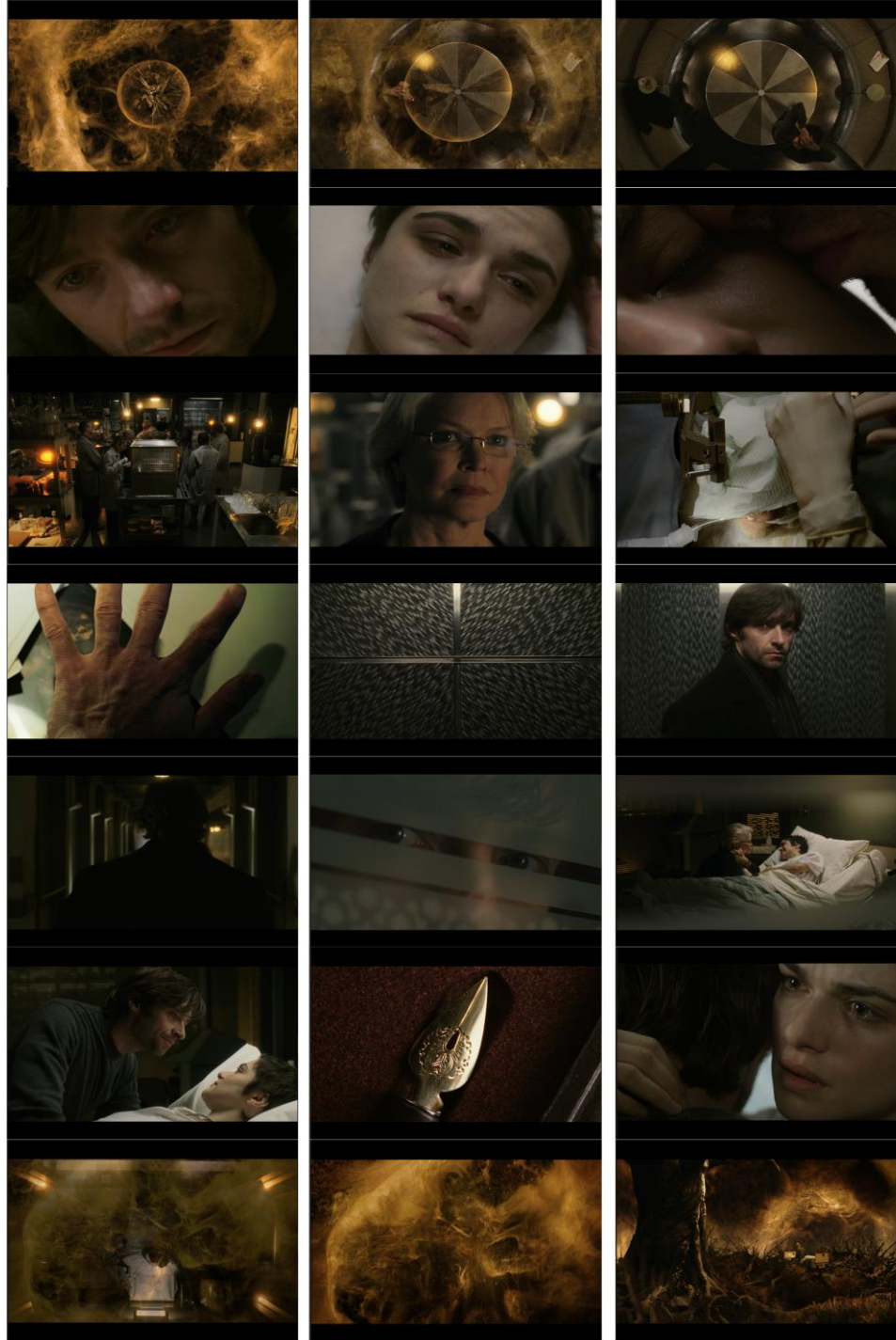
Resim 5.2. Sahne: 00:00:40-00:08:13



Resim 5.4. Sahne: 00:17:49-00:38:01



Resim 5.5. Sahne: 00:38:16-00:47:45



Resim5. 6. Sahne: 00:47:53-00:59:36



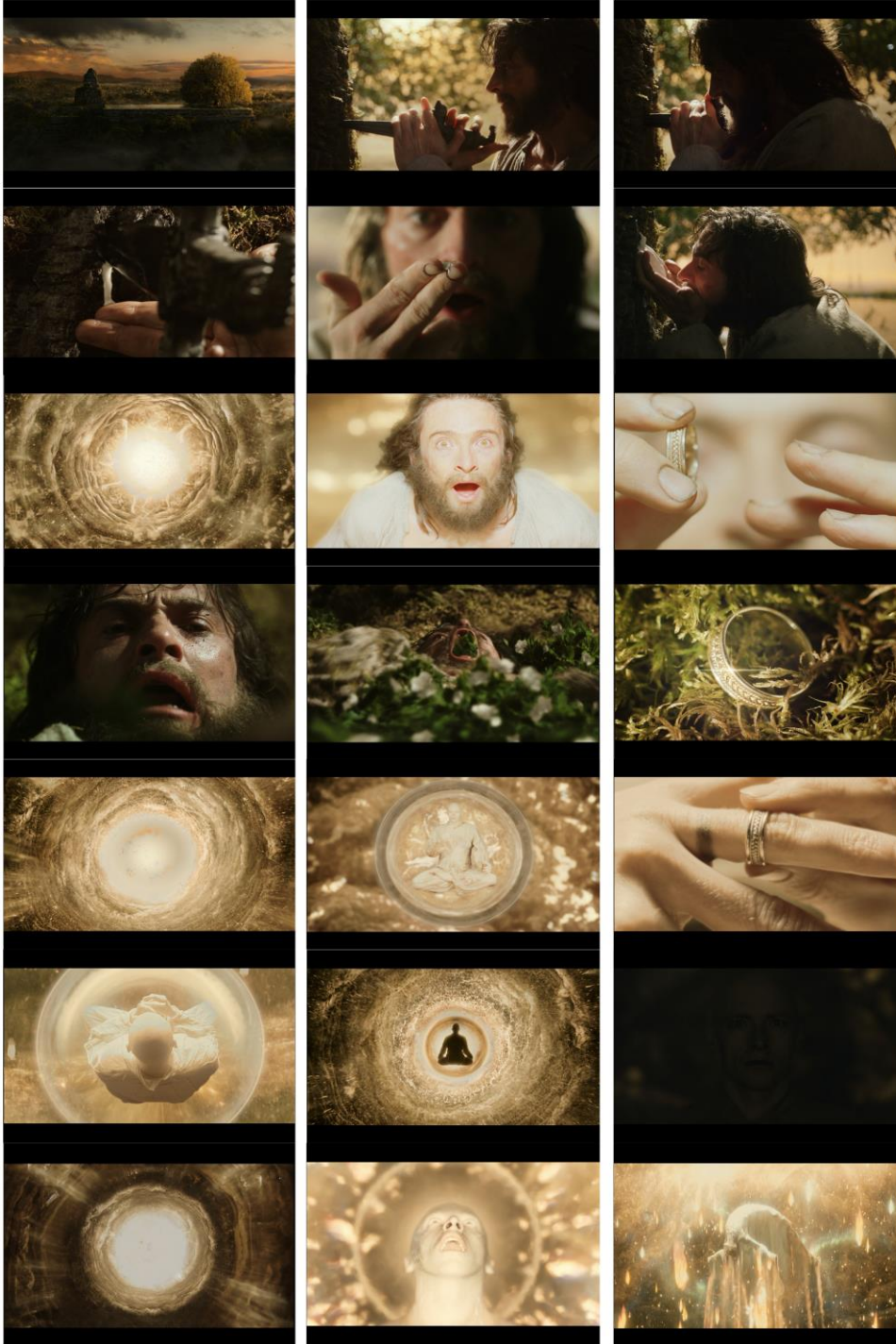
Resim 5.7. Sahne: 00:59:53-01:08:43



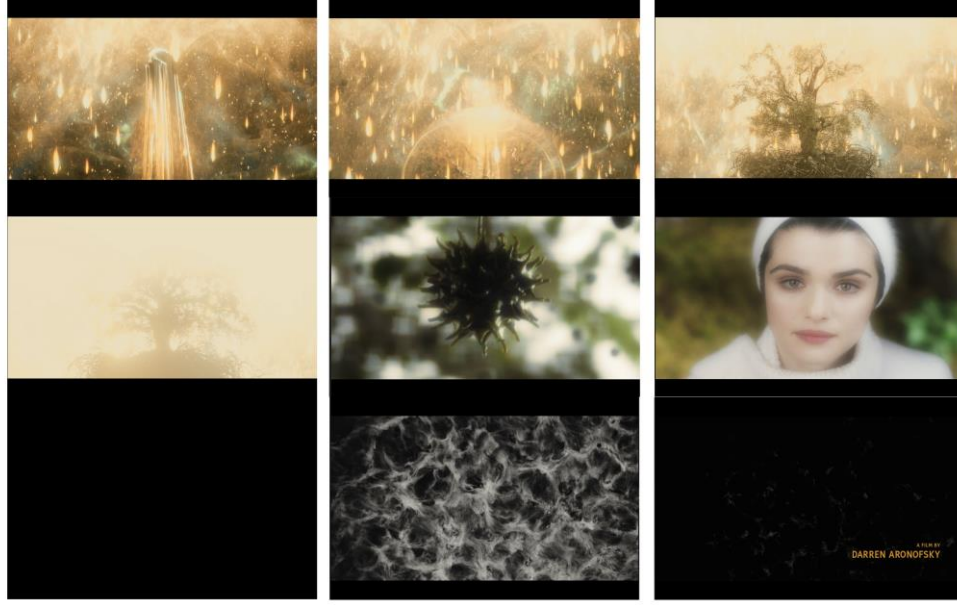
Resim 5.8. Sahne: 01:09:07-01:14:53



Resim 5.9. Sahne: 01:15:01-01:19:05



Resim 5.11. Sahne: 01:24:19-01:28:06



Resim 5.12. Sahne: 01:28:11-01:31:26

5.1.4. The Fountain filminin anlatısı/öyküsü

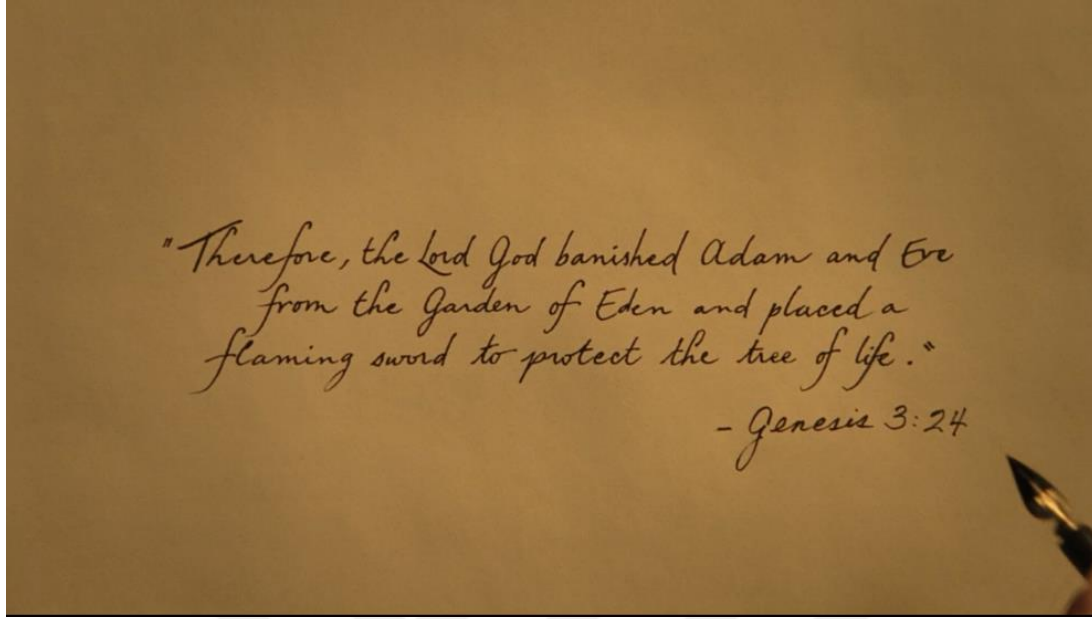
Filmde üç uzam seyirciye aktarılmaktadır;

16. yy İspanya dönemi, Kraliçe Isabella ve Engiziyon mahkemesi arasında geçen çatışmayı ve aranan Hayat Ağacı doğrultusunda çıkılan bir yolculuğu,

21. yy dönemi, beyinde tümör bulunan ve ölmek üzere olan İzzi ve eşi bilim adamı Tom'un ölümsüzlüğü bulmak adına giriştiği deneyleri,

26. yy dönemi, ölümsüzlüğü bulmuş olan Tom'un Nebula'ya doğru yön aldığı yolculuğunu anlatmaktadır.

YaratılıŖta sunulan ilk mit



Resim 5.13. Sahne: 00:00:40

Altın sarısı tonlarda bir sayfa üzerine divit kalem ile yazı yazıldığı gör÷lmektedir; "Bu yüzden Tanrı Adem ve Havvayı Cennet Bahçesinden kovdu ve Hayat Ağacını koruması için oraya ateşten bir kılıç yerleştirdi." Yaradılış 3:24

Görsel İzzi'nin kitabına aittir, "The Fountain"ın ilk sayfasıdır ve hikaye'nin temel yapısını göstermektedir. 16.yy İspanyasında Hristiyanlık inancının eski ahidi de kabul etmesine değinmektedir. Kraliçe ve Havva'yı bir olarak konumlandıran İzzi, kurtarıcısı olarak yorumladığı Kumandan Thomas'ı da Adem olarak betimlemektedir. Bir arayış yolculuğuna çıkan Kumandan Thomas, görevi yerine getirebilir ve geri dönebilir ise Kraliçe, "Senin Havva'n olacağım" sözünü vermiştir.

Yaradılış efsanesinin kahramanları olan Adem ve Havva üzerinde bir çok araştırmalar yapılmış metaforik çıkarımlarda bulunulmuştur. Konu ve içeriğı ile bir temsil olan bu anlatı teolojik olarak Hristiyanlık inancında "İlk Günah" ardından Cennet Bahçesinden kovulan Adem ve Havva'nın gözlerinin açılmasını ve dünyaya gelişlerini bildirmektedir. Din, felsefe, sanat ve edebiyat gibi disiplinlerde önemli bir yer edinmiş olan "İlk Günah" sonrası anını aktaran bu konu sinemanın imkanları ile fikir aktarımının yeni bir halini almıştır. Bilinçli bir seçki sunan bu sahnede yazı,

artık sinematografik bir araçtır; dış ses ve kadrajdaki hareket ona yeni bir görünürlük sağlamaktadır. Sinemanın özelliklerine uygun bir dönüşüm geçiren bu aktarı daha önceden var olan felsefi bir kavramın örneklendirilmesini değil devam eden sahne sıralamalarıyla alıcıya yeni bir görüş aralığını sunmaktadır. İmajlarla sunulan duyusal hitap, alıcıyı bütünlükteki derinliğe taşıyabilmektedir. Sinemasal bir anlatı ve aktarı sağlanan düşünce, kavram ve yaklaşımlar filmin içerik ile sinematografisi arasında kurulan ilişkisellik dolaylılığında kendi uzamında felsefe yapabilirliliğini öne çıkartmaktadır. Balazs'a göre matbaa'nın icadı ile sözcüklerin ve kavramların kültüründe kaybedilen "tin" (Öztürk, 2018, s. 146), sinema ile yeni bir duygu ve düşünce aktarı alanı haline gelmiştir. The Fountainede yer verilen dini inanç yaklaşımında ilk günah ve cennetten kovuluş, insanlığın başlangıç öyküsüdür. Burada iki önemli ağaçtan bahsedilmektedir; “Hayat Ağacı” ve “Bilge Ağacı”, İzzi'nin kitabı da hayat ağacının arayışı ve bulunması hedefinde ilerlemektedir.

Yazı incilden bir alıntı olarak Adem ve Havva'nın cennetten kovuluşundan bir kesittir. Cennetten kovulma anı Adem ve Havva'nın saf ve aydınlanmış gerçekliklerini ego ikililiğine yenik düşerek kaybettiği ve Tanrı'nın huzurundan ayrıldığı; "birlik"i kaybederek, Yaradan ve Yaradılan ayırımına düştüğü, "ölüm" kavramı ile karşılaştığı an olarak betimlenebilir. Ardından insanevladı kaybettiği bir arayışa koyuluyor; "Gerçek" aranır hale geliyor ve uyanma anı bekleniyor.



Resim 5.14. Sahne: 00:47:16

Sahne merkezi konumlandırılmış bir tepe ışığının altında iki figür karşılıklı durmaktadır. Karakterler, "İlahi Yazıtlar" alanının hemen önünde, giriş eşiğinin dışından seyredilmektedirler. Sarı yumuşak ışığı kesen beyaz aydınlatmanın figürlerin mekanda konumlanma adına zemin ilişkisini kestiği görülmektedir. Kadın figür beyaz giyimlidir; karşısında yer alan erkek figür ise tamamen siyah giyim içerisinde. Simetrik bir sahne yansıması sunulmaktadır. Eşiğin hemen önünde seyirciye yakın konumda iki figürün yansımalarının yer aldığı bir alan görülmektedir.

21. yy uzamında yer alan sahnede Tom ve İzzi evli bir çifttir. İzzi, "The Fountain" adını verdiği bir kitap yazmaktadır; bu kitapta ölümün yapıcı onarıcı felsefesi'nin "ne"liği ya da "mümkünlüğü" üzerine durmakta görünenin arkasındaki görünmeyeni aramaktadır. Bu doğrultuda araştırmalar ve incelemeler yaptığı görülmektedir. Gittiği kütüphaneye İzzi'nin ardından eşi gelmektedir ve ona Maya Mitolojisinin ölüm hakkındaki yaklaşımı üzerine edindiği bilgileri aktarmaktadır. Kitap, Eski İspanya döneminin yansıtıldığı hikayesinin uzamında ölümsüzlüğe sahip olmak adına "Hayat Ağacı"nı bulmak için yapılan bir yolculuğu anlatmaktadır fakat bir bilim adamı olan

Tom için bunların hikaye ve mitolojiden öte aktarımlar olarak değerlendirilmediği görülmektedir.

Filmin temelinde tüm uzamlarda ana karakterlerin bir arayış içerisinde oldukları görülmektedir. 21. Yy uzamında beyinde bir tümör bulunan İzzi'nin hastalığı ilerlemektedir; "ölüm" kavramını ve sonrasını sorguladığı görülmektedir. Yazdığı kitap için yaptığı araştırmalar doğrultusunda varlığın özü ve ilk nedeni arayışını dini ve mitolojik yaklaşımlarda aradığı anlaşılmaktadır. İzzi için görünen hal'in biyolojik yaşama devam edebilme ya da edememe sorunu sadece mutlu sonla bitme ya da bitmeme durumu olmadığı; büyük hayat zamanında kaçınılmaz bir olay olan ölüm kabullenışı ile yaşam için bir "neden" bir "iz" bulmak olduğu anlaşılmaktadır. Kitap konusu olarak dini ve mitolojik bir ölümsüzlük kaynağını seçmesi doğrultusunda kendi duygularının yansıma halinin bir iz bırakabilme güdüsünden geldiği görülmektedir.

Sahne karakterlerin birbirinin karşısında durarak konuştukları an, fikir ve inanç farklılıklarını yansıtmaktadır. Tom, İzzi'nin aksine ölüm fikrini bir yokoluş ya da hastalık olarak konumlandırmaktadır. Birbirlerinin ters yönünde yansıyan silüetleri, öyküsel anlatımı destekleyecek yönde ortak bir fikir ya da duyuya sahip olabilmeleri gerektiğini ya da tamamlayıcılığı simgeler vaziyette sunabilmektedir. Buradaki yansımalar her iki karakterin de görmesi gereken bir şeyler olduğunu ve bu yolculuğu birlikte tamamlayacaklarının ifadesi olarak düşünülebilir.



Resim 5.15. Sahne: 00:46:29

Görselde sarı bir zemin üzerinde oluşturulmuş çizgisel bir anlatım görülmektedir. Çıplak bir erkek bedeninin bir oluşum bir değişim halinin betimlendiği görülmektedir. El ve ayak bileklerinde kelepçe benzeri takıların ve başında boynuzu andıran bir form çiziminin olduğu görülmektedir. Merkezi odak kullanılmış ve etraf flulaştırılmış. Karnının yarılarak içerisinden bir ağaç çıktığı görülmektedir. Bedenin hemen altında bazı oluşumları sembolize edebilecek dairesel çizimler görülmektedir.



Resim 5.16. Sahne: 01:23:56

Bir su kaynağı yolunun sonunda merkezi olarak konumlandırılmış büyük boyutlu bir ağaç görülmektedir. Işık gündoğumunu göstermektedir. Ağaca doğru yürüyen bir adam vardır. Dairesel bir form oluşturan ağacın konumlanmasından tepe noktada olduğu görülmektedir.



Resim 5.17. Sahne: 01:28:15

Köklerinin toprağa bağlı olmadığı ve dallarının oluşum halinde olduğu bir ağaç görülmektedir. Altın sarısı tonları ve beyaz ışık hareketleri görülmektedir.

İzzi'nin yazmakta olduğu kitabı "The Fountain" Hayat Ağacı mitolojisi temelinde kurulmuş bir öküyü ele almaktadır. Ölümsüzlüğü bulmaya çalışan İspanya Kraliçesi bu ağaca inanmakta ve onu aramaktadır; "Yasak Ağaç" formunda bir imtihan unsuru olarak karşımıza çıkan Hayat Ağacı ve Bilge Ağacı Hz. Âdem için bir imtihan aracı olmuş ve cennetin ortasına yerleştirilmiştir. İnaniş'a göre Ademle Havva Bilgi Ağacının meyvesini yediğinde Tanrı onları kovdu ve Hayat Ağacını sakladı. Bu hikayede ölümsüzlüğü arayanların ulaşmaya çalıştığı Hayat ağacı, henüz bilinmeyen yaşamın merkezinde bulunan ve yalnızca seçilmişlerin meyvelerinden yiyebileceği mucizevî kutsallık ve yaşamı simgelemektedir. Ancak hayat bahşeden, gençlik ve ölümsüzlük sunan bu ağaç ulaşılması çok zor olan bir yerde konumlanmakta ve özel bir koruyucuya sahip olmaktadır. "Umudumuz" olarak bahsettikleri hançer şifreli bir anahtar görevi üstlenerek Mayalıların sırrını açığa çıkartmaktadır; bir üçgenin içindeki daire, "Merkez"i yani hayatın başlangıcını göstermektedir. İlk peder kendini burada feda etmiş ve insanlığa yeni bir hayat bahşetmiştir. Kutsalın ortaya çıktığı mekan yaratılışın merkezi olarak ilk zamanı başlatmış beraberinde zamansızlığı, ölüm ve ölümsüzlüğü getirmiştir. Maya Uygarlığının göbeğinde gizli olan piramidin bulunması ve burada köklenmiş olan ağacın özsuyuna ulaşılması gerekmektedir.

Dünyanın merkezi'nin ayinsel olarak inşa edilmiş kutsal bir mekan olduğu görülmekte ve farklı inançlar doğrultusunda birden fazla Dünyanın Merkezi olduğu anlaşılmaktadır. Dünyanın en yüksek yerinde olan bu ağacın, varoluşun merkezi, kozmik ritimlerin ve zamanın ilk hareketi olduğu görülmektedir.

Kitap, Hristiyanlık inancında yer alan Hayat Ağacı'nın dışında Maya yaratılış efsanesinde geçen ilk peder ve karnından çıkan ağaca da yer vermektedir. Maya yaratılış efsanesine göre ilk insanlardan biri olan Peder, dünyayı kurtarmak için kendini feda ediyor ve karnından da hayat ağacı çıkıyor. Bedeni ağacın köklerine dönüşüyor ve yayılarak dünyaya şekil veriyor, ruhu dallara dönüşüyor ve yükselerek gökyüzüne şekil veriyor, geriye sadece pederin kafası kalıyor, çocukları da onu cennete asıp Xilbalba'yı yaratıyor.

Hristiyanlık inancında ebediyete kavuşmak için hayat ağacı bulunmalı ve meyvesi yenilmelidir ancak bunu gerçekleştiremeyecek olan İzzi için Mayalı rehber Moses Morels'in inancı daha yakın bir yaklaşımla daha cazip geliyor ve sadece mezarına ekilen tek bir tohumla sonsuz hayata kavuşma fikrinden bahsediyor; "Babasının mezarını kazarlarsa orada bulamayacaklarını söyledi. Mezarının üzerine bir tohum ekmişler. Tohum ağaç oldu. Moses babasının o ağacın bir parçası haline geldiğini söyledi, önce tahta oldu sonra da çiçek açtı. Bir serçe ağacın meyvesini yediğinde, babası kuşlarla uçtu... Dedi ki; ölüm, babasının huzura giden yoluydu". Filmin temelinde ölümsüzlüğün farklı yollarla arandığını görmekteyiz, İzzi bu bilgiler doğrultusunda korktuğu ölümün aslında yeni bir yaradılış olabileceğini düşünmeye başlayarak arkadaşı Lilly'nin çiftliğine gömülmek istemektedir.

The Fountaine dini ya da mitolojik yaklaşımlar dışında başka ağaçlar da sunulmaktadır; Tom'un beyin tümörünü yok etmek için giriştiği bilimsel arayışında son umudunu Guatemala'dan gelen tarihi bir ağaca bağladığı görülmektedir. "82-A46 Natul Tortuosa", adıyla bahsedilen mistik ağacın özü ile botanik bir karışım hazırlanmaktadır. Karışım sonucu denek Donawan iyileşmekte hatta gençleşmektedir fakat tümör hala aynı kalmaktadır olumlu ya da olumsuz etki görülmemektedir. Botanik örnekten daha fazla kullanılan yeni bir karışımla deneyini yenilemek isteyen Tom için hedef tümör'ün yok edilmesi ve ardından ölümsüzlüğe ulaşılmasıdır.

Filmin bir diğer uzamsal boyutunda Tom'un yaşamının merkezine yerleşmiş ölmek üzere olan bir ağaç görülmektedir. Tom bu ağacın yaşaması için çaba sarfetmektedir. Budizm'e yönelen Tom için ağaç aydınlığa erişebilmek adına kapı niteliği taşımaktadır ve Budistlere göre ağaçların bulunduğu mekanlar, Tanrılar ile konuşulabilen mekanlar olarak Nirvanaya ulaşma adına bir kapıdır. Bu inançta ağaç, değişmez merkezi temsil etmektedir ve üç alemini birbirine bağlamaktadır, kutsal doğum onun altında gerçekleşmekte ve altında oturan kişi dileğine kavuşabilmektedir.

Son sahnelerde İzzi'nin ağaçtan kopardığı dikenli bir meyveyi Tom'a uzattığını ve ölümsüzlük fikri için tohum ekilmesi gerektiği düşüncesinin üzerine tekrar durulmaktadır. Tom'un tohumu İzzi'nin mezarına ektiği görülmektedir.

The Fountain’de ağacın somut bir gerçeklikten öte soyut bir yaratım olarak verildiği görülmektedir. Hayat Ağacı bir göstergedir ve yaratıcılık ile göstergelerin anlamlandırılması kavramları ortaya çıkartırken soyuttan somuta, somuttan tekrar soyuta şekillenen anlamlar görsel ve dilsel olarak kodlanırlar. Filmde Ağaç, hem dini bağlar hem de bilimsel bağlar ile karşımıza çıkmaktadır. Ölümsüzlüğe en yakın canlılar olarak görülmüş olan “ağaç”ın, birçok din ve mitolojinin temeline yerleşmiş aynı zamanda yine tıbbi ve bilimsel deneylerde yer edindiği görülmüştür.

Hayat Ağacının diğer ağaçlardan ayrılarak kendine yüklenen anlamlarla yeni bir oluş haline geldiği ve farklı kültürlerde kutsal anlamlar ifade ettiği görülmektedir. Bu kutsal ağaca ulaşabilmek için aşılması gereken bir yol ve başedilmesi gereken koruyucular vardır. Hayat Ağacı ölümsüzlük evreninin kapısı ve Tanrıya ulaşma aracı olarak gösterilmiştir.

Görsellerde betimlenen üç ağaç sırasıyla filmin üç hikayesinde ayrı ayrı "Hayat Ağacı" olarak tasvir edildiği ve karakterin yolculuğunu takip ederek mitolojik öykü anlatı yapısından çıkarak gerçekliğe akan bir biçimde sunulduğu görülmektedir. Gök ile iletişimin kurulduğu dini bir boyutta, bilimsel tedavi araştırmalarının kaynağı olarak gerçekselsel boyutta ya da içsel yolculuğun Tanrısal boyuta ulaşma yolcuğunda ağaç merkez olarak karşımıza çıkmaktadır.

İnançlar ve görme üzerine



Resim 5.18. Sahne: 00:32:44

Karanlık bir odayı aydınlatan ateşin hemen karşısında çıplak bedenini kırbaçlayan erkek figür görülmektedir. Odada etrafa konumlandırılmış mumların ışıklarıyla aydınlanma sağlanmaktadır, etrafa üstüste dizilmiş sayılarca kitap görülmektedir mumlar bu kitapların üzerlerine yerleştirilmiştir. Figürün üzeri çıplaktır beline beyaz bir kumaş doladığı görülmektedir.



Resim 5.19. Sahne: 00:37:42

Erkek figürün merkezi konumu destekleyen bir alana yerleştiği görülmektedir. Hemen çevresini saran yüzler tamamen kapalıdır ve onların da etrafında yüzleri yere dönük siyah giyimli başka figürler görülmektedir. Merkezdeki figür kırmızı, beyaz kıyafetler giymektedir. Merkez odağının yapıldığı etrafın flulaştırıldığı görülmektedir. İdam edilmek üzere olan insanların çıplak bir şekilde ayaklarından asılarak baş aşağı sarkıtıldığı görülmektedir.

Sahnede yer alan uzam, İzzi'nin yazmakta olduğu hikaye'ye aittir; 16. yy İspanyasında Kraliçenin düşmanı olarak elindeki tüm toprakları parça parça alan Büyük Engizisyoncu görülmektedir. İncil ve Eski Ahit temelinde yazıldığı görülen hikayede kitaptan da kesitlere yer verilmektedir. İlk sahnede inancı yönünde kendini cezalandıran Büyük Engizisyoncunun ikinci sahnede Kraliçeye karşı kazandığı toprakların sahiplerini, suçlarını itiraf ettikleri onayıyla yapılan işkencenin ardından idam ettirmekte olduğu görülmektedir. İdam'ı İncilden bir konuşma ile gerçekleştirmektedir; "Bedenlerimiz, ruhlarımız için bir hapishanedir. Derimiz ve kanımız, hapishanenin demir parmaklıklarıdır. Ama korkmayın, bütün bedenler çürür ve ölümlerin hepsi küle dönüşür. Böylece ölüm, tüm ruhları özgür kılar." Ölümün bir kurtuluş ve gerçeğe kavuşma fikriyle sıkça karşılaştığımız kitap kesitleri görülmektedir.

The Fountain filminde önemli bir yere sahip olan beden kavramının hikayesel uzamda Havva ve Adem'in cennetten kovuluşu ve Hz. İsa'nın çarmıha gerilişi ile Hristiyan Katolik mezhebindeki keskin yaklaşım dikkat çekmektedir. Modernite öncesi 16.yy İspanyasının geleneksel iktidar yönetiminde egemenen gücün, herkes tarafından kabul edilmek zorunda olunan ilahi kaynak olduğu görülmektedir. Geleneksekte olanda ilahi ve değişmez bir dünya algısı mevcuttur; burada "birey" değil "topluluk" esastır. Evrenin sırları akıl ve bilimle değil din ile ulaşılabilir görülmüştür. Hristiyanlık Katolik mezhebinin katı kural ve tutumunu yansıtan Engizisyoncu, yaptığı vaaz ve bedenini cezalandırma eylemi ile "beden" kavramına karşı yaklaşımını göstermektedir. Bu hikaye'de "beden" kurtulunması gereken bir "hiç"liği yansıtırken, ölüm kavuşulması beklenen "an"ı temsil etmektedir. İlk Hristiyan teoloğu Pavlus, Yaratılış efsanesinde "günah" ve "ölüm"ü taşıyan birinci Adem ve dirilen ruh ile hayat kaynağı olan ikinci Adem yani İsa

konumlandırılmasından bahsederek ilk Adem'in topraktan, ikinci Adem'in ise gökten geldiğini aktarmıştır (Türk Ansiklopedisi, 1989, s. 46). Bu doğrultuda ölüm kavramının günahın bir sonucu olduğu düşüncesi doğmuş ve ikinci Adem, İsa'nın gelişi ile ölümden sonra tekrar dirileceği inancı benimsenirken "beden" kavramı bunun aldatmacası ve ceza alanı olarak kalmıştır.

Eski Çağ'ın ilk dönemlerinde sorgulanan "doğru bilgi arayışı", son dönemleri ve Orta Çağ ile yerini bilimden uzak, dini öğretilere dayalı bir bakış açısına bırakmıştır. Orta Çağ'da din, felsefe ve bilime dayalı düşünsel alanın kilise buyruğu ile kutsal kitaplar ve otoriter yapıtlar tarafından tek ele alındığı görülmektedir. Mitosların yerini kutsal kitap öğretisine bıraktığı Orta Çağ kültür ve felsefesinin "tanrıbilimsellik" temeline dayalı yaklaşımı, Tanrı'nın tartışılmaz hakikati ve düşünce yapısını öne sürerken; "akıl" ve "inanç" ilişkiselliği üzerine, mistisizmden rasyonalizme değin anlayışları da Hristiyanlık çatısı altında toplama üzerine olan girişimleri görülmektedir (Çotuksöken ve Babur, 1993, s. 10-14). Bu doğrultuda Hristiyanlık, Yahudi, Yunan ve Latin unsurlarının erimiş bir karması olmaktadır. Antikçağ'ın çok yönlü düşünüş uzamınının "yaşam felsefesi" adına Helenistik dönem'de devamlılığını izlerken "yoktan hiçbir şey var olmaz" ilkesinin, Yahudilik ve ardından Hristiyanlık gibi tek tanrıcı dinler ile "yoktan varolma" ilkesine bıraktığı görülmektedir (Lange, 1998, s. 24-36). Ölüm ve ölümsüzlük üzerine yoğunlaşmış olan İzzi'nin kitabında bir düşman olan Büyük Engizisyoncunun sert tavır ve tutumunun İzzi'nin zihin ve inancıyla çakıştığı anlaşılmaktadır. Maya yaradılış efsanesi ile beden ve ölümsüzlük üzerine yakın anlamlar ifade etseler de aralarında keskin bir dil farkının olduğu görülmektedir.

İlk sahnede dini ayinini gerçekleştirmek üzere bedenini kırbaçlayan Engizisyoncunun sinematografik bir dille sağlanmış bir göze dönük hareket ettiği görülmektedir. Hemen karşısında yer alan şöminenin dış çizgisine kadar dağılan ışık ve ardında kalan karanlık bir göz çizgisi oluştururken Büyük Engizisyoncunun hemen önünde merkezi konumlanmış olan ateş bir göz bebeğini andırmaktadır. Engizisyoncu bu göze dönük olarak dini ayinini gerçekleştirmektedir. Diğer sahnede daha geniş çerçevenin yine bir göz çizgisini oluşturduğu ve renklerin bu "göz" betimlemesini kuvvetlendirdiği görülmektedir. Ancak burada Büyük Engizisyoncu

bilinçli olarak kendini Tanrının gözüne karşı tutmaz, o bu sefer dış göz tarafından izlenmektedir. Dini sorumluluk hareketiyle bilinçle Tanrıya dönen Engizisyoncu, idam anında da Tanrı tarafından gözlendiğini unutmaz vaziyette yansımıştır. Ancak eğer bir göz var ise o her an ve her yerde görmektedir.

Yaradılışa dair



Resim 5.20. Sahne: 00:46:29

Görselde sarı bir zemin üzerinde oluşturulmuş çizgisel bir anlatım görülmektedir. Çıplak bir erkek bedeninin bir oluşum bir değişim halinin betimlendiği görülmektedir. El ve ayak bileklerinde kelepçe benzeri takıların ve başında boynuzu andıran bir form çiziminin olduğu görülmektedir. Merkezi odak kullanılmış ve etraf flulaştırılmış. Karnının yarılarak içerisinden bir ağaç çıktığı görülmektedir. Bedenin hemen altında bazı oluşumları sembolize edebilecek dairesel çizimler görülmektedir.



Resim 5.21. Sahne: 01:28:06

Merkezi olarak konumlandırılmış bedeninin yukarı doğru hareketi ve sarı, beyaz, mavi ışık yoğunluğu görülmektedir.

Filmde İzzi'nin yazdığı hikaye'nin Hristiyanlık ve eski ahit üzerine olduğu görülmektedir. Hristiyanlık kendi kutsal kitapları yanında Yahudiliğin kutsal kitabı Eski Ahit'i de kabul etmektedir. Hristiyanların sahip oldukları yaratılışla ilgili konular temelde Eski Ahit'e dayanmaktadır. Eski Ahit'i kutsal kitaplarında bir bölüm olarak benimseyen Hristiyanlar yaratılış, yasak ağaç, ilk günah gibi konularda verilen bilgileri prensip olarak kabul etmekle birlikte, yaptıkları yorumlarla Yahudilerden ayrılmaktadırlar. Filmde ilk yaratılış, Adem ve Havva'nın anlatımıyla başlamaktadır; ancak görsel olarak betimlenen bir sahne yer almamaktadır.

Dinsel kimlikleri ve sahip olunan değerler algısı ile toplum kültürünün oluşum ve gelişiminde önemli bir yer edinen mitler doğrultusunda; ilk görselde Maya yaratılış efsanesinden betimlenen bir çizim görülmektedir. Çizim ilk insan'ı, ilk pederi tasvir etmektedir. Maya yaratılış efsanesine göre ilk insanlardan biri olan Peder, dünyayı kurtarmak için kendini feda etmiş ve karnından da hayat ağacı çıkmıştır. Bedeni ağacın köklerine dönüşmüş ve yayılarak dünyaya şekil vermiş, ruhu dallara dönüşmüş ve yükselerek gökyüzüne şekil vermiş, geriye sadece pederin kafası

kalmış ve çocukları da onu cennete asıp Xilbalba'yı yaratmıştır. İkinci görsel budizme yönelen Tom'un hikayesinin son kesitlerinden biridir. Onun nebula'ya olan yolculuğunu takip eder ardından uyanış anına tanıklık ederiz. Bu uyanışın beraberinde sinematografik bir dil ile ilk peder'e gönderme yaparak, yaratılışın ilk an'ını aktarmakta olduğu görülmektedir.

Bir yaratılış öyküsü sunan mitler, kozmogonik (evrendoğumsal) teoriler ile "kendilik" ve "nesne" bilincini var etmiştir. Tarih içinde sözsel alandan yazılı dil alanına hareket halinde evrimleşen mitlerin düşüşe geçer halde "güç" ve "kutsallık" adına değişimi izlenmektedir; bunun nedeni duysal bir uzamda yer alan "Tanrı" ve "anlam" halinin akıl ile yordanma yolu ve şekilciliktir.

İzzi'nin Mayalıların ölümsüzlük fikrini kitabının merkezine aldığı görülmektedir. Yaratılışa dair efsanede bir "güç" ve "beden" gerçekliği ile merkezi başlangıç var olmaktadır. Bir takdimin fenomeni olarak insani kozmosun ilk nedeni halini almış bedensel bir performans gerçekleşmiştir; bu kanlı ya da simgesel kurban anlayışının da başlangıcı olarak Tanrısal birliğe dair bir inanç halini almıştır. "Kurban günahlara kefareti, ilahi gazabı teskin, tanrının hoşnutluğunu kazanmak yahut da inananlarla Tanrıları birleştirmek gibi farklı maksatlarla yapılabilmektedir" (Yıldız, 2012, s. 311).

Dini ritüellerde beden oluşsal persona hareketi sunarak yaşama ve doğuma dair güç mücadelesini, doğanın da ritimselliği ile sunma hedefindedir. Hristiyanlıkta kurtulunması gereken beden burada bir oluş, bir doğum ve güç olarak karşımıza çıkarken duyulara da dönüş vermektedir. Maya mitolojisinde Xilbalba yıldızı ile sonsuzluk ve yeniden hayat ruhsal olarak imkanı hale gelmekte ve Hayat Ağacı ile karşılaştırılmaktadır. Hem anlatısal olarak hem de görsel bir betimleme olarak aktarılan mit'in, filmin ilerleyen sahnelerinde betimsel benzerlik gösterilen bir an ile kavramsal bir algı sağlanmaya çalışıldığı görülmektedir.

Tom'un nebula'ya olan yolculuğu takibi sağlanarak ardından uyanış anına tanıklık edilmektedir. Ölümün bir hastalık ya da son olmadığı, karma bir dürtü olarak yeniden başlangıcı getirdiği inancına uyandığı; çıktığı zihin yolculuğunda egonun terk edilmesiyle mutlak farkındalığa vardığı, değişimi kabul ettiği sürekli kalıcı

hiçbir varlığın olmadığına inandığı ve "hiçlik" kavramını lügatından çıkartarak biçimlerin öz'ü ve hayatın kaynağına yöneldiği görülmektedir. Bu uyanışın beraberinde sinematografik bir dil ile ilk peder'e gönderme yaparak, yaratılışın ilk an'ını aktarmakta olduğu görülmektedir. Anlatıda zaman, kutsala göre ayarlanmıştır. İlk oluş ve pederin kendini feda etmesi yaşamın dolayısıyla insanlık için zamanın başlangıcı olmuştur. Tom'un kendi yolculuğunu başlatan ve bitiren anlar arasında bir oluş yaşadığı görülmektedir.

İçsel Yolculuk



Resim 5.22. Sahne: 00:07:03

Işık kullanımının çok az olduğu siyah-beyaz bir sahne görmekteyiz. Siyah gökyüzü ve yıldızlar arasında karakter yoga meditasyon oturuşundadır. Siyah kıyafetler giydiği görülmektedir. Saçı ve sakalı kazınmıştır. Etrafında ışık silüetleri yansımaktadır.



Resim 5.23. Sahne: 00:10:36

Siyah ve beyaz görüntüde yoğun yıldız kümelerinin parlaklığı fon oluştururken, karakter tamamen siyah bir form/biçim görüntüsü ile yoga hareketleri yapmaktadır.



Resim 5.24. Sahne: 01:21:52

Altın rengi merkezi ışık ve dairesel formda enerjisel hareketler görülmektedir. Karakter tam merkezde yoğun ışığa dönük olarak Buddha pozisyonundadır.

İzzi'nin ölümü ardından bulduğu ölümsüzlük ile Tom'un yeni bir yolculuğa çıktığı görülmektedir. Şeffaf bir fanus içerisinde bir ağaç ile birlikte Nebulaya doğru hareket etmekte oraya ulaşmayı hedeflemektedir.

Birlikte olduğu ağacın bedenini saran kılları kontrol etmesi ile ağacın aslında ölmekte olduğu ve yeni bir yaşam başlangıcı için onu Xilbalba'ya ulaştırmaya çalıştığı görülmektedir. Tom bu uzamda meditasyon ve budizme yönelmiş olarak aktarılmaktadır; sade bir yaşam içerisinde hedefinde ilerlemektedir.

Tom için akıl ve mantığın durduramadığı şeylerin acı vermeye devam ettiği ve bir çıkış yolu aradığı anlaşılmaktadır. Ölüm kavramı; teorik bilgiler ya da inançların ötesinde kendi içsel yolculuğunda halletmesi gereken bir mesele halini almaktadır. Artık kaybetmekten korktuğu İzzi yoktur, hissettiği acı, ızdırap ve tatminsizlikle gerçeği arama yolculuğunda budizme yöneldiği ve sade bir yaşam biçimini seçtiği görülmektedir. Doğum ve ölüm döngüsüne karşı bakış açısını içe bakış yöntemi meditasyon ile anlamaya çalışmaktadır. Sanskritçe uyanmış kişi anlamına gelen Buddha, Tom'un ulaşmak istediği an olarak karşımıza çıkar ve Budizmle birlikte varlığın sonsuz ölüm ve yeniden doğum inancına yöneldiği görülür. Zihin dönüşümü ve ruhsal acıdan kurtulabilmek için meditasyona başvuran Tom bu yaklaşımla yeni olguların keşfine ulaşırken bu deneyim ve fikirler onun için yeni bir algıyı beraberinde getirerek ruhsal farkındalığı doğurmaktadır. Acı'nın hayatın ve varoluşun bir parçası olduğunu kabul etmekte ve ızdırabına neden olan arzu ve isteklerinden vazgeçebilme mücadelesi verdiği görülmektedir. Bunun için düşünce ve zihin kavramlarını doğruya ulaştırabilmeli kendi iç dünyasına yönelmelidir. Ancak kendinin ve diğer olguların gerçeğinin farkına vararak yaşadığı ızdırap ve sonsuz döngüden sıyrılabilceği anlaşılmaktadır.

Kurtuluş Tom için tek bir anda mevcudiyet gösterecektir ancak bunun için görmeyi öğrenmesi gerekmektedir. Tom geçmişin tekrarlarından kurtulamayarak saniyelerle ifade edilebilecek zaman diliminin kendi yaşamında neleri değiştirebileceğini hangi olasılıkların mümkün olabileceğini düşünmeye başlamış ve kendini İzzi'ye bırakmaya karar vermiştir. Artık onu yalnızca inanç bir yerlere taşıyabilecektir. Fakat Tom için hakikat öylece kendini göstermemektedir, ona ulaşabilmek için düşünceler

var olmak zorundadır. Görünür hale gelmek, sorular sormak ve kavramlara ulaşabilmenin Tom için çok sancılı bir süreç olduğu görülmektedir.

İlk görselin karanlık yapısı, ardından yıldız ışıklarının yoğunlaşıp bedenin yalnızca form olarak verilmesi ve son olarak ışığın yoğunlaşması ve Tom'un bu yöne dönük olması onun içsel yolculuğunun aşamalarını yansıtırken; “beden”e dair algı değişimini de sunmaktadır. Doğru ya da yanlış yargısı dışında karakterin deneyimlerinin nasıl şekillendiğini izleyerek ve onun üzerindeki etkilerine şahitlik ederek davranışlarının psikolojik açıdan yansımaları ile değişimi gözlemlenmektedir.

Tom bu yolculuğun merkezinde, bütünün bir parçasıdır ve gözlemin içinde olmasının çözümü görmesini zorlaştırdığı görülmektedir. İzzi ölmüştür fakat zaman içinde istediği yere akabilen bir anı, yaşanmışlığın iz'i olarak Tom'u asla yalnız bırakmamaktadır. Uzay ve zamanın karşılıklı etkileşimini kavramak yeni oluşları beraberinde getirmektedir; insanın aynı anda ve aynı evren içerisinde birkaç hayatı aynı anda yaşayabilme fikri lineer zamanın ötesini kabul etmekle başlamaktadır; Tom ölümsüzlüğü bulmuş ve geleceği yaşamaktadır. Soyut halde birbiriyle iletişime geçen herşey, bilinç ile birlikte somut hal almaktadır. Hakikatin yalnızca duyularla algılanan somut varlıktan ibaret olduğu fikri Tom'u terk etmiştir. Varlık, maddi görünüşün çok daha ötesinde bir anlama bürünerek, ne olduğundan bağımsız halde nasıl olduğu ile "varlığın varlığı" halini almıştır. Temelinin yazı ya da semboller üzerine atılmadığı yeni bir dili, zihinsel özel bir iletiyi keşfetmiş ve şu ana kadar edindiği bilgilerden arınmayı öğrenmiştir. Tom öze ulaşabilmiştir. Yolculuğu boyunca değişen inanç ve doğruları onu maddesel gerçeklikten sıyrarak kendi iç dünyasına yönelmeye bırakmış ve böylece somut varlıklar birer simge niteliği kazanmıştır.

Hayatta kalma adına



Resim 5.25. Sahne: 01:00:43

Görselde yüz bölgesinin detaylarına gidilmiştir, bir ağaç parçasını yeme anının en yakın çekimle ağıza alma anı görülmektedir.

Tom, Xilbalba'ya olan yolculuğunda sona ulaşabilmek için fanusun merkezindeki büyük ağacın kabuğundan ufak parçalarla beslenmektedir.

Burada kişisel ben, aydınlanma yolunda hayatta kalmaya çalışmaktadır oysa ki sonucun ölüm olacağını bildiği paradoksal bir yolculukta olduğu görülmektedir. Başka bir bakış açısıyla ağaçtan aldığı parçalarla İzzi'yi içinde taşımak ve birlikte bir ruhun parçası olmak isteğinde olduğu da düşünülebilmektedir.

Yüzük



Resim 5.26. Sahne: 00:45:13

Siyah arka plan sarı ışıkların hemen önünde yakın çekim ile bir erkek ve bir kadın eli görülmektedir. Erkek avucunu açmış vaziyettedir, kadın eli ona bir yüzük vermektedir.



Resim 5.27. Sahne: 00:14:41

Siyah bir tabaka üzerine bırakılmış sabun köpükleriyle sarmalanmış bir yüzük görülmektedir. Işık yüzüğün üzerindedir.



Resim 5.28. Sahne: 01:08:10

Yakın planda yaşlı bir erkek elinin merkezinde konumlanmış yüzük görülmektedir. Yeşil bir örtü üzerinde iki elin birbirini tuttuğu ve bunun dışında işlevsiz halde olduğu görülmektedir. Arka plan beyazdır.



Resim 5.29. Sahne: 01:13:04

Siyah arka plan üzerinde yakın çekimle tek bir parmağın üzerine batırılan divit ve akıtılan mürekkep görülmektedir. Işık ve netlik divitin ucuna odaklanmaktadır.



Resim 5.30. Sahne: 01:14:15

Siyah arka planın üzerinde yoğun sarı ışıklar olduğu görülmektedir. Bir erkek eli, yüzük parmağındaki siyah halkanın merkeziliğinde görülmektedir. El gösterilmekte ya da karakter tarafından el'e bakılmaktadır.



Resim 5.31. Sahne: 01:26:07

Beyaz kıyafetli saçı sakalı uzun yüzü yaralı ve kirli bir adam görülmektedir. Yüzüne yoğun sarı ve beyaz ışık yansımaktadır. Arka plan sarıdır ve ışık parçaları görülmektedir. Elinde tuttuğu yüzüğü takmaya çalıştığı görülmektedir.



Resim 5.32. Sahne: 01:26:59

Yeşil-sarı otların üzerinde bir yüzük görülmektedir. Işık yüzüğün üzerindedir.



Resim 5.33. Sahne: 01:27:32

Yakın çekim ile el ve parmak detaylarının alındığı görülmektedir. Siyah bir işaretle halka oluşturulmuş parmağa bir yüzük takılmaktadır. Işık belirgin sarı ve beyazdır.



Resim 5.34. Sahne: 01:27: 37

Şeffaf bir kürenin içerisinde bağdaş kurmuş karaktere tepe açısıyla bakılmaktadır. Adam yüzük takılı eline bakmaktadır. Sarı ve beyaz ışık yüksektir.

Filmin bütününe yayılan yüzük bir sembol olarak burada kumandana sunulmaktadır. "Karanlık bir zaman bu ama her karanlık ne olursa olsun günışığı ile aydınlanır." diyen Kraliçenin sözlerini destekler şekilde kitap sahnelerin yoğun bir karanlıkta izleyiciye sunulduğunu ancak bazı anlarda kutsal imgesini yükleyecek derecede yoğun bir ışık olduğu görülmektedir. Kumandan Thomas'a emanet edilen yüzük, filmin diğer zaman aralıklarında da karşımıza çıkmaktadır. Kraliçe bir söz vermektedir; "Ağacı bulup geri döndüğünde Havva'n olacağım sonsuza dek birlikte yaşayacağız"; ancak kumandan kendi sözünü yerine getirememektedir.

Yüzüğün tüm uzamalarda sunulduğu ve önem taşıdığı görülmektedir. Tom'un karısının ölümünün ardından; öfke, nefret ve suçluluğun harmanlandığı karışık duygularla zorlu bir yas sürecine girdiği görülmektedir. Tüm öfkesini kendinden çıkartarak ruhundaki acıya kulak verdiği ve kendini cezalandırmaya gittiği sahnede görülmektedir.

Kraliçenin Kumandan Thomas'a emanet ettiği yüzük, filmin bütününe yayılan birleştirici öğelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır; daire formu ve yüzük nesnesi gibi sahneler arası ışık ve renk kullanımının sklastik olarak açıldığı ve ışığın arttığı görülmektedir. Bir söz sembolü olan yüzük, görevin tamamlanması yönünde teslim edilmiş ancak sonuca ulaşamamıştır. Kaybolan yüzüğün ayrı bir görünürlük kazandığı ve hakkında sahip olunan değer yargısının değiştiği görülmektedir. Daha önce bilmediği bir anlama taşınarak yeni bir oluş halini almış olan yüzük, bilim adamı Tom'un peşine düştüğü bir kayıp nesne hali almıştır. Söz ve bağlılık simgesi olan yüzüğün Tom için önem arz ettiği görülmektedir. Eşinin ölümü beraberinde gelen kaybın acısıyla divit kalemi parmağına saplayarak yüzük dövmesini yapmaya başladığı görülmektedir. Bu sembol onun gerçekliğini ve unutmaması gerekenleri hatırlatıcı bir iz niteliğindedir.

Tom'un idealleştirdiği aşka ölümsüzlük ile ulaşacağına olan inancının yerini İzzi'nin ölümüyle yeni bir varoluş arayışı haline bıraktığı görülmektedir. Tom'un İzzi'nin arzusunu kendi arzusu haline getirdiği ve sözünü yerine getirmek için çabaladığı görülmektedir. Burada aşk; sabit kalmayan, olaylar doğrultusunda değişen, oluşsal bir halde sergilenmektedir. Aklını ön plana alan Tom için artık inanç ve duygular yükselişe geçmiş yeni bir yolculuk başlamıştır. Bu yolculuğun önemli bir sembolü olan yüzüğün uyanış halinde Tom'a geri geldiği görülmektedir.



Resim 5.35. Sahne: 00: 38: 52

Sahnede merkezi konumlanarak oturmuş bir kadın figürün yazı yazdığı görülmektedir. Arkasında aydınlatma sağlayan mumlar üçgen şeklinde konumlandırılmıştır. Kadın figürün hemen önünde ağaç ve bitki formlarının bulunduğu büyük bir paravan yer almaktadır. Paravanın arkasından belli belirsiz görünen kadının üzerinde altın sarısı bitki formlarının yer aldığı siyah bir elbise vardır. Kadın figürün iki yanına konumlandırılmış üstüste dizili kitaplar görülmektedir.



Resim 5.36. Sahne: 00: 45: 06

Yüz ifadesi merkezi konumlandırılarak aktarılmış kadın figür görülmektedir. Yüzüne yoğun ışık yansımaktadır.



Resim 5.37. Sahne: 00: 47: 37

Görselde tamamen beyaz kıyafetler içerisinde olan kadın figürün merkezi konumlandırılarak yakın çekim olarak aktarıldığı görülmektedir. Figür, yukarıdan yansıyan yoğun ışığa dönük haldedir.



Resim 5.38. Sahne: 00: 48: 31

Görselde yakın kadraj ile aktarılan bir kadın figür görülmektedir. Solgun bir yüz rengine sahiptir. Sahnede gri tonal bir renk görülmektedir.

İzzi'nin yazmakta olduğu kitapta Kraliçe Isabella, bir arayışın başlangıç nedeni olarak yansımaktadır. Kumandan Thomas ile bir bağa sahip olduğu ve onun sayesinde ölümden kurtulacağına inandığı anlaşılmaktadır.

Diğer uzamda beynindeki tümör nedeniyle ölüm aşamasında olan İzzi'nin atak geçirdiği an ve sonrasında hastaneye kaldırıldığı hali yansımaktadır. İzzi'nin sıklıkla Tom'a ölüm ve ölümsüzlük hakkında anlatılar aktardığı görülmektedir.

Öyküsel bir karakter olan Kraliçe Isabella'nın, İzzi'den izler taşıdığı görülmektedir; öldürülmek üzere tehdit alan Kraliçe, Hayat Ağacı'nın özsuyu ile ölümsüzlüğe ulaşmayı beklemekte ve bu konuda Kumandan Thomas'a güvenmektedir. Hastalığı doğrultusunda atak geçiren İzzi, eşi Tom'un hikayeyi tamamlamasını beklemektedir. “Tek görebildiği ölümdü” olan sözler kitabının son sözlerini oluştururken ölümsüzlüğe ulaşılması gereken son bir bölüm daha olacaktır fakat İzzi bu bölümü yazamamaktadır. İzzi için bu yorucu hastalığın ardından artık “ölüm huzurlu ve tutulmuş bir süreçtir” düşüncesi kabul görmüştür. Kitabının son kısmını yazmasını istediğinde bunun zihninden çıkmadığını ve artık ölümden korkmadığını kendinden

emin ve inanarak dillendirmektedir Tom'a ve Lilly'nin çiftliğine gömülmek istediğini belirtmektedir. İzzi için mezarlık ölümü kabulenıştır ama toprağına karışacak bir tohum onu yeni varoluşuna taşıyabilecek bir görünüşe sahip olabilecektir. Bu düşüncenin varlığı kabul edilerek; İzzi'nin bedenen ölümünün bir ayrılış ya da kayıp değil, yeni bir varoluş getirdiğı görülmektedir.

Tüm uzamlarda bir uyarıcı ve yönlendirici olarak karşımıza çıkan İzzi, görebilen bir karakterdir. İzzi için ölümün bir ayrılık olmadığını; sonsuzluğa erişmenin bedenen değil ruhen mümkün olduğunu kendi gerçeğı olarak kabul ettiğini görebilmekteyiz.

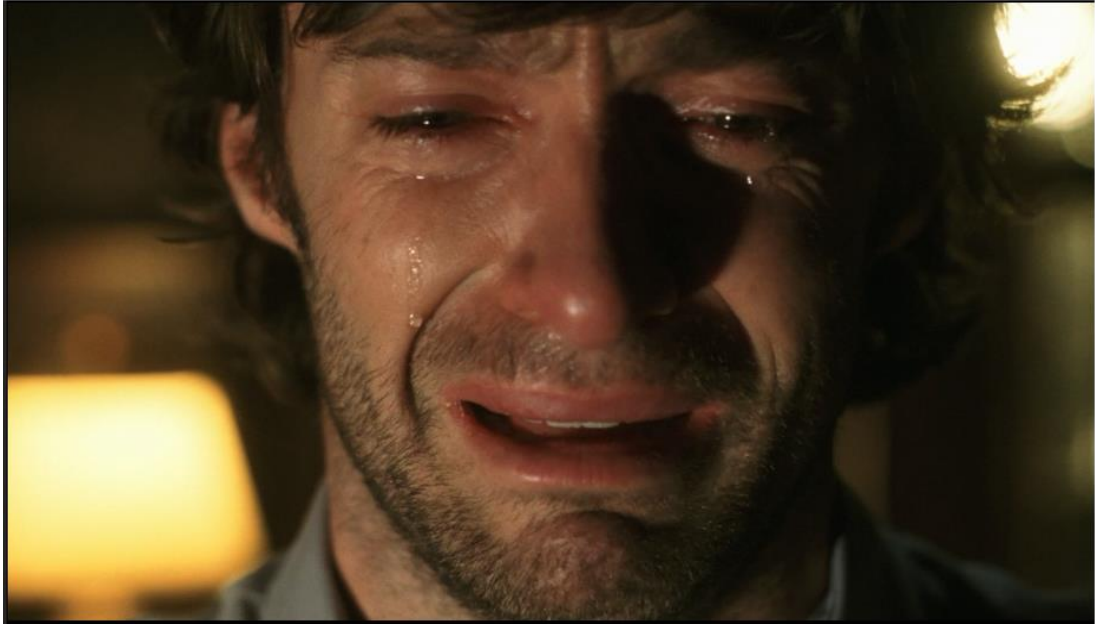
Bu inanç sayesinde sonsuza kadar Tom ile birlikte olabilecektir ve böylece Havva gibi düaliteden kurtulmuş ve bir'e ulaşabilmiş bir karakter olarak yansıyan İzzi, Tom'un yol göstereni uyarandır. Birlikte yaşayacakları sonsuzluk için Tom görmek zorundadır.

Tom



Resim 5.39. Sahne: 00: 01: 25

Yakın plandan konumlandırılmış bir erkek figür görülmektedir. Uzun saçları ve uzun sakalları vardır. Yüz ifadesi kendinden emin ve kararlı görülmektedir. Arka planda yoğun parlaklıkta beyaz bir ışık görülmektedir.



Resim 5.40. Sahne: 01: 14: 07

Yüz odağında merkeze konumlandırılmış bir erkek figürün ağladığı görülmektedir. Karanlık bir odayı aydınlatan loş sarı bir ışık bulunduğu görülmektedir.



Resim 5.41. Sahne: 01: 00: 07

Merkezi konumlandırılmış figür yüz odağında görülmektedir. Saç ve sakalı kesilmiştir. Yüzüne loş sarı bir ışık yansımaktadır.

Ölüm oluşu ile yüzleşen İzzi'nin yazdığı hikayede kendiyle bağdaştırdığı Kraliçe Isabella'yı kurtaracak bir artketip var ettiği görülmektedir. Hayat Ağacını bularak Kraliçeyi ölümsüzlüğe kavuşturacak olan kumandan beklenen “kurtarıcı” olarak sunulmaktadır. Kumandan Thomas'ın, Kraliçeye sadık ve hırslı bir savaşçı olduğu görülmektedir; amacına ulaşabilmek için herşeyi yapmaya hazır gözü kara yapısı dikkat çekmektedir. Öyküsel uzamda Hayat Ağacına ulaşabilen kumandan yaralanmış ve kendi ölümü olgusu ile karşılaşmıştır. Hayat Ağacının öz suyundan içen kumandanın açgözlü bir tavır sergilediği için sona ulaşmayı başaramadığı, anlık aydınlanmayı kaybettiği görülmektedir. Kraliçenin emanet ettiği yüzüğe ulaşamayan kumandan açgözlülüğün cezası olarak bir bitkiye dönüşmektedir.

Diğer sahnede bir bilim adamı olan Tom'un ölümsüzlük kavramına karşı duyusal ya da ahlaksal düşünceleri reddettiği ve ölümsüzlüğü bulmak adına deneysel çalışmalar yapmakta olduğu görülmektedir. Tüm zamanını beyin tümörünü yok etmek için

labaratuvarında geçirdiği görülmektedir. Ölüme karşı savaş açan, onun gerçeğini reddeden ve kendi idealitesini gerçek yapmaya çalışan bir karakter olarak sunulan Tom'un davranışlarını İzzi henüz hayattayken bir yas sürecine girdiğini göstermektedir, onu yok saymakta işine yoğunlaşmaktadır.

The Fountain'de aranan “ölümsüzlük” bulunduğunda İzzi'nin fizyolojik zamanının sonuna gelinmiştir. Bu doğrultuda Tom'un aradığı, arzuladığı ölümsüzlüğün artık yeni bir anlam/boyut kazandığı görülmektedir.

Tom ve İzzi'nin evlerinin çatısından teleskop ile seyrettikleri yıldız Xilbalba'nın aslında milyarlarca ışık yılı uzaklıkta yer alması onun geçmiş tarihteki bir kesitinin Dünyayı merkeze alan bir tarihe karşılık geldiği düşüncesi filmin temel yaklaşımı için önemli bir görüş sunabilir. Evrenin gerçekte olduğu hali ve Dünyadan görünen hali arasında fark bulunmaktadır (Galfard, 2017, s.78). Maya inancına göre ilk Peder'in fedakarlık yaparak bedenini sunması ve karnından bir ağacın çıkması ile oluşan başlangıç, patlama anı ve yaşamın doğuşu ışık hızı yılı ya da zaman kavramı göz önünde bulundurulduğunda İzzi'nin teleskopuna şimdi gibi yansıyabilir.

İzzi'nin ölümü sonrasının aktarıldığı anlaşılan başka bir uzamda bir ağaç, su birikintisi, karbon ve onları bir arada tutacak bir zar içerisinde hareket eden Tom'un, bilimsel yaklaşımlar doğrultusunda Büyük Patlama ile evreni oluşturan ilk nedenlere sahip olduğu görülmektedir. Filmin sonunda Tom'un aydınlanma anı ile gelen patlama ve oluşum sinematografik olarak onun ilk peder hali yansımasını sunmaktadır. Bu doğrultuda bu uzamın hem geçmiş hem de gelecek yansımaları taşıdığı görülmektedir; İzzi'nin yansımalarını gören Tom kuantum kuralları doğrultusunda geleceğe yakındır. Bedeninde devam eden mürekkep izleri, yanında bulunan divit kalem ve İzzi'nin mezarına ektiği tohumdan büyüyen ağaç ile yolculuk halinde olan Tom hem son hem de başlangıç olarak verilmiştir.

Farklı inanç ve kültürel yaklaşımlara yer verilen The Fountain'de birden fazla başlangıç inancı ve merkez yansıması görülmektedir. İzlenilen ölü yıldızların ışığının dünya merkezinde izlenildiği düşünüldüğünde patlama anı ve ardından sönmesi bir son ise bu hikayedeki yaradılış tekrar tekrar farklı merkez bakışlardan izlenilebilecek ve gerçek an olarak yansıyabilecektir. Bu olay hiç birinin diğerinin önüne geçmediği

ya da geçemediği başlangıç ve sonu sonsuz bir döngüde sunabilir. Maya mitolojisi değerlendirildiğinde astronomide aldıkları yol göz önüne alındığında bir dinin doğuşunun ne kadar bilime yer verdiği sorgulanabilir. Ancak bu yansıma hali ile karakter nerde ise merkez orasıdır gerçek ayrımı sorgulanabilir fakat görülen doğru kabul edilir.

Ulaşılmaması gereken



Resim 5.42. Sahne: 00: 01: 34

Kuş bakışı izlenen sahnenin merkezinde siyah-beyaz dairesel bir motif ve onu dikdörtgen forma yerleştiren dört köşede dört sarı ışık görülmektedir. Bir kadın ve bir erkek figür birbirine dönük olarak konumlanmıştır. Kadın figürün hemen arkasında açılmış olan iki kapının uzantısı görülmektedir, erkek figürün de arkasında beyaz ışığın aydınlattığı ve bir eşik görevi üstlenen iki kolon görülmektedir. Keskin, beyaz bir ışığın sahneyi kestiği ve etrafının flulaşarak karanlıklaştığı görülmektedir.



Resim 5.43. Sahne: 00: 45: 06

Kuş bakışı takip edilen sahnenin merkezinde konumlanan merdivenlerde hareket halinde olan bir figür görülmektedir. Erkek figür tamamen siyah giysiler içerisinde. Dikdörtgen kadrain dört köşesinde hafif sarı ışık yansımaları görülmektedir. Merkezden geçen doğrusal, keskin bir ışık huzmesi görülmektedir ve figürün gölgesi hemen önüne düşmektedir. Merkez dışı loş ve karanlıktır.



Resim 5.44. Sahne: 01: 21: 44

Uzak çekim açısıyla, kuş bakışı olarak takip edilen merkezi konumlanmış şeffaf bir küre formu görülmektedir. Form içerisinde açık renk kıyafetler giymiş olduğu görülen bir erkek figür yer almaktadır ve buddha oturuş pozisyonunda konumlanmıştır. Parlak ışıklı bir alandan başka bir ışık huzmesine dönük olarak hareket edildiği görülmektedir. Figürün hemen arkasında yer alan daha büyük bir fanusun görünen kısmından yapraksız bir ağacın dalları farkedilmektedir.

Üç farklı uzamda sunulan Tom'un benzer bir arayış hali içerisinde yansıtılan yolculuk halleri görülmektedir. Öyküsel uzamda Kumandan Thomas'ın ismen hem Tom'a hem de Hristiyanlık tarihinde Hz. İsa'nın yeniden hayata gelişine kuşku ile yaklaşan on iki havariden biri olan Thomas'a atıfta bulunması dikkat çekmektedir. Kuşkucu Thomas, İsa'dan bir kanıt beklemiştir; Kumandanın da kraliçeye sadık ve onun destekçisi olduğu ancak kraliçenin ölümsüzlük hakkındaki inanç ve doğrusuna kuşkuyla yaklaştığı görülmektedir. Dairesel ve oluşsal bir anlatı sunan The Fountain'de Tom'un soyadı "Creo" İspanyolca, "inanıyorum", "düşünüyorum" demektir. Tom'un filmin genel yapısına uygun olarak zaman içerisinde yaşadığı olaylar, edindiği deneyimler ile gelişim ve değişim göstererek varolmuş bir karakter olduğu görülmektedir.

Tom'un düz çizgiler ve iki nokta arasındaki doğrusal hareketlerinin filmin dairesel formunu keserek karakterin bakış açısını yansıttığı görülmektedir. Her hikayede takıntılı bir halde karşımıza çıkan Tom'un düz çizgiler, dar koridorlar ve yine Xilbalba'ya ulaşmak için doğrusal çizgide seyir eden hareketi görülmektedir. Yolculuk halinde karanlık yollarının sonunun genellikle bir ışığa ulaştığı görülmektedir. Uzamsal atıf ve sembollere yer verilen filmde merkezde yer alan Kraliçe Isabella'nın, Hayat Ağacı ve Xilbalba'nın ardından giden Tom'un sahip olduğu his ve düşüncelerinin yaşamının tüm akışını yönlendirebilecek kadar kuvvetli yansımaları sunulmuştur. Tezat davranışlara sahip olan karakterin hem bir arayış hem de bir kaçış tavrı sergilediği görülmektedir.

İşaretler: Üçgen Bir Çatı



Resim 5.45. Sahne: 00: 20: 10

Üçgen çatılı bir kapı ardında iç içe geçmiş bir binanın tekrarlanan yansımaları görülmektedir; binanın duvarları bitkiler ile sarılmıştır. Sahnenin merkezinde sarı bir kanarya uçar halde hareket etmektedir.



Resim 5.46. Sahne: 00: 34: 42

Karanlık bir alanın iki yana alınmış mum ışıkları ile aydınlatıldığı ve hemen merkezinde tepe noktada yer alan haç sembolü ile üçgen bir form oluşturulduğu görülmektedir. Arka planda beyaz, parlak, sekiz köşeli yıldız sembolleri yer almaktadır.



Resim 5.47. Sahne: 00:22:17



Resim 5.49. Sahne: 01: 04: 03

Kuş bakışı görüş açısıyla yansıtılan sahnenin merkezinde bir sembol olduğu görülmektedir. Karanlık dış mekanda üç ışık noktasının üçgen formunu oluşturduğu ve merkezinde bir noktanın daha aydınlatıldığı görülmektedir. Üçgen formun hemen önünde bir erkek figür iki avcunu açmış ve yukarı dönük vaziyette konumlanmıştır. Figür ve form dairesel bir sembolün merkezinde yer almaktadır.



Resim 5.50. Sahne: 00: 05: 45

Uzak çekim takip edilen sahnede merkezi konumlandırılmış üçgen formlu bir yapı görülmektedir. Yapının tam merkezinde üçgen çatılı bir kapı yer almaktadır ve geçitin hemen ardından beyaz bir ışık huzmesi görülmektedir.

Sahneyi tam ortadan kesen ufuk çizgisinin altında ağaç topluluğu yer almaktadır. Alacakaranlık sarı-mavi bir gökyüzü izlenmektedir, sahnenin alt ve üst kısmına yansıyan siyah çizgisel bir alan oluşturan bir gölge yer almaktadır.



Resim 5.51. Sahne: 00:06:15

Uzak çekim açısıyla merkezi konumlandırılmış üçgen çatılı bir kapı eşiğinde erkek figür görülmektedir. Dar bir koridorun sonuna denk gelen kapı ardının yoğun ışıqla aydınlık olduğu görülmektedir. Koridor yönünce yerleştirilmiş ateşlerin karanlık mekanı aydınlatmada kullanıldığı görülmektedir.



Resim 5.52. Sahne: 01: 22: 58

Bir kapı eşiğinden görülen sahnede havada süzülen ve etrafına beyaz bir ışık yayan buddha oturuş pozisyonunda bir erkek figür görülmektedir. Üzerinde açık renk bir kıyafet ve kıyafetini saran bir kan lekesi görülmektedir. İki yanına uzanan ışık hareketleri ile üçgen bir form oluşmaktadır. Figürünün hemen önünde başka bir erkek figür diz çökmektedir. İzleyen açısından iki figürün, iki eşik arasında yer aldığı görülmektedir.

Tarihi semboller, geçmişi anlamlandırma adına yardımcı bir dil niteliği taşımaktadırlar. Tek bir sembol ardından onlarca "düşünce", "inanç" ve "anlatı"yı taşıyabilmektedir. Efsane, mit, ritüeller ve din fenomenlerinde işlevsel bir boyuta sahip olan semboller ontolojik arayışa karşı bir ses niteliğinde konumlandırılabilir. Metafiziksel boyuta ulaşabilme adına gerçekleştirilen farklı yaklaşımlar arasında sembollerin; inanç ve muamelat yönünden din fenomeninin dili olduğu kabul edilmektedir (Eliade, 1991, s. 45). Duyular dünyasına ait olan semboller maddi boyut ve bu boyutu aşan hakikat boyutu düzleminde yer edinirken gerçeklik düzeyini aşarak içsel ve ruhsal olanı açığa çıkartmaktadır; ruhun bir inşası olarak ortaya çıkan semboller dil, din, sanat ve bilimde bir oluş halini almaktadırlar. Bir inşa olan bu sembollerde "delalet eden" ile "delalet edilen" arasında analogik bir bağ sağlandığı için ve kollektif bilinç altında işlevini yitirebildiği ya da yenileriyle değiştirilebildikleri için tarihsel ve kültürel süreç içerisinde şekil ve anlam

içeriklerinde değişikliklere uğrayabilmektedirler (Buckland, 2005, s. 72). Ancak tarih içerisinde evrensel bir sembol yapısının empirik alan sınırlandırılması ile bir hakikat düzlemine taşınmamış olsalar dahi kökten bir değişiminin olmadığı bunun yerine üzerlerinin yeni manalar ile donatıldığı görülmektedir. Sembollere atfedilen dil; bir şeyin o olmayan tasavvurunun canlandırımı ve ruhani uzam alanı ile doğrusal ilişkiliğin bir dışı vurumudur.

Öyküsel uzamda net bir şekilde gösterilen üçgen form içerisindeki nokta Maya mitolojisinde merkez olarak konumlanmaktadır. Aranan gizli tapınak, yol gösteren yıldızlar, Peder Avilla'nın taşıdığı anahtar görevi gören hançer, harita, ilk pederin konumlanması üçgen form yapısındadır. Bazı sembollerin farklı geleneklerde ortak bir çatı yapısında kendi geleneklerine özgü hale geldikleri görülmektedir; üçgen sembolü Tanrıçanın üç özelliği "Bakire", "Anne", "Yaşlı Bilge Kadın" inancını temsil ederken bu üçleme Mısır'da Isis, Osiris ve Horus olarak; Hindistan'da Brahma, Vişnu ve Şiva olarak; Antik Yunan'da ise Artemis, Selene ve Hecate olarak karşımıza çıkmaktadır (Buckland, 2005, s. 72). Kullanılan üçgen form merkezi konumlandırma ve önemi gösterirken, bulunan tapınağın bir göz formunu yansıttığı görülmektedir. Tabloda gösterilen içiçe geçmiş üçgen çatılı yapılar, uzamlar arası bir kapı niteliği taşıyan geçiş olarak kullanıldığı ve anlatısal bütünlüğün sinematografi ile desteklendiği görülmektedir.

Teolojik olarak "Sonlu" ve "Sonsuz" arasında bir bağ niteliği taşıyan semboller, ontolojik düzlemde geçişi mümkün kılan "geçitler" olarak konumlanırken, nesiller arası da bir "aktarı" olarak konumlanmaktadır (Schimmel, 1954, s. 68). Geçmişe dair varolan "algı" hali, şimdiki "an"a ait olan bireyin anlamlandırma kabileyetinde etkin bir rol edinmektedir.

Görülen bir diğer sembol olarak, ikonoloji ile görüngüsü sağlanan "haç"; Hristiyanlık inancının temel sembolü olarak karşımıza çıkarken; merkezdeki kutsal ağaçtan dört yöne doğru, dört sınır koruyucularına adanan ve bu doğrultuda yerleşmelerin temellendirildiği bir Maya haç'ı da bilinmektedir (Albayrak, 2004, s. 109). Aynı zamanda birçok doğu kökenli mitolojide yine haç'ın insanların ruhlarının Tanrıya ulaşmasını sağlayan, dünyanın merkezinde bir köprü ve merdiven niteliği

taşıdığına dair inançsal kabul ile karşılaşmaktadır. Haç'ın, Hristiyanlığın sembolü olarak kullanılmaya başlanması; inancın, Roma İmparatorluğu'nun resmi dini haline geldiği M.S. 4. yüzyıla dayanmaktadır (Albayrak, 2004, s. 119). Burada ise karşımıza çıkan inanç haçın yapıldığı tahtanın Aden bahçesindeki Hayat Ağacından yapılmış olduğu ve ölülerini tekrar diriltebileceğidir; bu yüzden Orta Çağ sanatında, Hz. İsa'nın gerildiği çarmih'in bir ağaç olarak da tasvirlerinin yapıldığı görülmektedir (Buckland, 2005, s. 108).

Ölümlü hal ve ölümsüzlük arasında bir eşik



Resim 5.53. Sahne: 00:14: 26

Uzak çekim sahnede bir koridorun merkezine konumlandırılmış bir kapı görülmektedir. Kapının hemen önünde dört sarı ışık yansıması ve bir basamak görülmektedir. İki parçalı kapıdan bir kadın geçmektedir ve kapının üzerinde "EXIT/ÇIKIŞ" yazısı yer almaktadır. Kapının ardından parlak, beyaz bir ışık yoğunluğu görülmektedir. Bu kapının sağ üst köşesinde takip sağlanan bir güvenlik kamerasının yer aldığı görülmektedir.



Resim 5.54. Sahne: 01: 15: 01

Cam çerçevesi iki parçalı kapıdan geçen bir erkek figür görülmektedir. Figür, siyah giyimlidir ve kapının ardında yoğun beyaz ışık parlaklığı görülmektedir.



Resim 5.55. Sahne: 01: 22: 07

Sahnenin merkezinde üçgen çatılı bir kapı görülmektedir ve eşiğinde silüet halde yansıyan bir figür yer almaktadır. Figürün kafasında boynuzu andıran bir başlık bulunmaktadır. Kapının hemen ardında bitki formları silüet halde yansımakta ve

yoğun beyaz bir ışık görülmektedir bu ışığın yansımaları iç mekanın loşluğunu almaktadır.

Geçmişin bir hatırlama anında yansıyan sahnede Tom ile tartışan İzzi ardının yoğun ışıklı olduğu bir kapıdan geçmiştir. İzzi'nin ölümünün ardından labaratuvara ölümsüzlük üzerine çalışmalarına devam etmek üzere geri dönen Tom aynı kapıdan iç mekan'a geçmektedir ve arkasını yoğun beyaz bir ışığa döndüğü, hızla oradan uzaklaştığı görülmektedir.

Seçilen her bir eylemin sonsuz evrende tekrar ettiği sonsuz sayıda tekrarı düşüncesinin gerçekçilik payı nedir?

Nietzsche'nin kozmolojik bir iddia ya da etik bir kavram olarak ele aldığı "bengi-dönüş" teorisi adına Zerdüş'te "vizyon ve bilmeceye dair"de iki yol tarif etmektedir; biri geçmişten başlamaktadır diğeri gelecekte ve bu iki zaman "an"da buluşmaktadır. Bu doğrultuda "an" öncesi ve sonrasına sonsuzluk uzanmaktadır. Bu sonsuzluk bir olaylar zinciri halini almaktadır.

Nietzsche'nin sabit "varlık" iddiası kavramına karşı hareketli "oluş" kavramını getirdiği görülmektedir. Bengi-dönüş, "oluş"a evet demekle olanaklı hale gelecek ve unutulmaması gereken bir soru bırakacaktır; "Her şeyde ve her durumda bunu bir kez daha ve sonsuz kez istiyor muyum?" sorusunun önemi; sahip olunan "an"ın, şimdiki zamanda yapılan eylemler ile zihnen anılarda dahi olsa sonsuz tekrara karşı alınan güç'lü bir seçim gerçeğini sunmasıdır. Yaşanmışlığı ve olayları, olması istenilen herhangi bir hale getirmemin mümkünlüğü mevcut değildir; seçimler ve "an"lar sonsuz kez sonsuzlukta tekrarlanacaklardır. Virtüel bir sahne olarak sunulan kapı eşiği Tom'un İzzi'nin ardından gitmeyişiine dair pişmanlığı yansıtırken, yoğun beyaz ışık ölüm ve ölümsüzlük ayrımı ile eşleştirilmiştir. Şimdi burada olan hayatın peşinden koşan Tom, şimdi, burada ve elinin altındaki hayat ateşinin, hayat kıvılcımını takip ederek ölüm ve acıların arkasına gizlenmiş olan güzel vaatleri reddetmiş kendi doğrusunun ardına düşmüştür. Ancak yolculuğunun onu başka oluş ve inançlara taşıdığı görülmektedir. Zihninde sonsuz kez tekrarlayan anlar ve anılar onun seçmediği yaşantısına dair bir özlem ve merak taşımakta tek bir anla değişen oluşları sunmaktadır. Önemli bir sembol anlamı taşıyan kapı Tom için inanç ve

doğrular ayrımıyla bir sınır çizgisi niteliğindedir.

5.2. The Fountain Filminde Kavram Kullanımı

The Fountain filminin genel olarak Alman filozof Friedrich Nietzsche'nin “*bengi dönüş*” teorisini hatırlattığı söylenilebilir. Farklı uzamlarda ortak kavramlar ve semboller görebilmekteyiz. Karakterlerin olaysal ve düşsel yansımaları aynı kimlik özelliklerine yakındır.

Öyküsel anlatım çevresinde ölüm, beden, zaman ve varlık kavramlarının önem kazandığı görülmektedir. Ölümcül bir hastalığa yakalanan İzzi ile sorgulanan bu kavramlar, eşi Tom'un yolculuğu boyunca ulaşmaya çalıştığı ve anlam kazandığı bir boyut olarak karşımıza çıkmaktadır.

İzzi'nin varlığını sorgulaması, beden ve ruh ayrımına girmesi beraberinde farklı bir oluş arayışını getirmiştir. Biyolojik varlığı ile zaman içerisinde sürekli hareket halinde olan beden, bitmiş bir gerçeklikten öte devamlı bir oluş halidir ve sürekli performans halinde olması, kimlik oluşum sürecinin temel etkeni olmuştur. Evrende durgun olan hiçbir şeyin olmama hali değişen “ben”i getirmektedir.

İzzi için ölüm, bedenin bir yokluk halinde kalması değil aksine bedenin yeniden tanımlanmasını ifade etmektedir. Yaşam yine bu dünyada başka bir formda sürmeye devam edecektir. Bu yeni ben, ‘yeni beden’in adıdır. Artık toprak, ağaç ya da yolculuğu boyunca bir kuş olabilirken asla yok olmayacağını görmektedir.

Filmde İzzi'nin ölüm hakkındaki inancını Mayalı rehber Moses Morels'in babasının ölümünün ardından anlattığı sözleri, eşi Tom'a aktardığı sahnede; “Babasının mezarını kazarlarsa orada bulamayacaklarını söyledi. Mezarının üzerine bir tohum ekmişler. Tohum ağaç oldu. Moses, babasının o ağacın bir parçası haline geldiğini söyledi, önce tahta oldu sonra da çiçek açtı. Bir serçe ağacın meyvesini yediğinde, babası kuşlarla uçtu. Dedi ki; ölüm, babasının huzura giden yoluydu. Böyle söyledi huzura giden yol”; net bir şekilde görebilmekteyiz. İzzi için bu yeni varlık tekrar tekrar tanımlanıp yeniden kurulabilmektedir. Öyküsel anlatımı destekleyecek şekilde İzzi farklı bedenlerde ve oluşlarda karşımıza çıkmaktadır.

İzzi arzusu üzerine çiftliğe gömülmektedir. Film genelinde az sayıda diyalog yer aldığı görülmektedir. Dr. Lillian Guzzetti'nin, bu ölümün ardından mezarlıkta gerçekleştirdiği hitabının filmin özünü yansıttığını görebilmekteyiz; "Hepimiz hayatımız boyunca bütünün bir parçası olmak için çabaladık. Öldüğümüzde tam olmak isteriz güzelliğe ulaşabilmek için. Çok azımız başarabiliriz, çoğumuz geldiğimiz gibi gideriz, tekmeleyerek ve bağırarak. Ama İzzi bir şekilde genç olmasına rağmen, o güzelliği buldu. Son günlerinde bir bütün oldu, gördü".

İzzi'nin bedeni sinematografi ile birlikte öncelikle bir düşünce olarak varolmuş ve onun insan bedeniyle, ağacın bedeni arasında kayıp giden kamera hareketleri onun değişen varlık oluşunu izleyiciye sunmuştur. Canlılık varlık olarak insan, hayvan ve bitki arsında seyahat etmektedir. Yansıyan beden bir bütün ve tektir; yansıyan kavramlarla İzzi'nin aslında bedenini değil varlığını sorguladığı anlaşılmaktadır. Bir uyarıcı niteliği taşıyan İzzi, çokluktaki birliğin farkedilmiş halidir. Görünüş ile gerçeklik birbirinden ayrılmış, düşünce ve inanca atfedilmiştir. Bu görünür hale gelmek ile sağlanmış. Bu doğrultuda "varlık" nesneler dünyasının ötesinde görünür hale gelmiştir.

The Fountain'de "ölüm" ve "ölümsüzlük" üzerine farklı inanç ve düşüncelere yer verildiği görülmektedir. Çiftin geçmiş zamandaki evliliklerini yansıtan imajlar görmez ve birbirleri için hastalıktan önce kim olduklarına dair bir bilgiye sahip olmayız. Ancak İzzi'nin hastalığı ile gelen bir farkındalık olarak ölüm kavramının çiftin ilişkilerinde üçüncü taraf olduğunu, çatışma ve fikir ayrılıklarına neden olduğu görülmektedir. Kavram üzerine, İlkçağdan günümüze değin ölü ya da ölüm üzerine yapılan ritüelleri; fizyolojik farklılık karşısında oluşan dini ve felsefik yaklaşımların, psikolojik, sosyolojik etkisinin her daim var olduğunu kanıtlamakta olduğu söylenebilir. Sahip olunan inanç ya da felsefik yaklaşımlar doğrultusunda "ölüm" kavramını algılama ve anlamlandırma üzerine farklılıklar mevcudiyet göstermiştir. Bir hiçlik, yokluk hali ya da bir oluşun başlangıcı, temeli gibi farklı yaklaşımlarla anlamlandırılabilirliği görülmektedir. Bedenen yaşamsal faaliyetlerin sona erme hali olan ölüm; üzerinde deneyimi gerçekleştirilemeyecek bir kavramdır ve hakkında ancak bir düşünce nesnesi olarak değerlendirme sağlanabilmektedir.

The Fountain doğrultusunda; “varlık” halini bir oluş olarak değerlendirdiğimizde onu meydana getiren çokluğun, tekliğine indiğimizde doğum ve ölüm kavramını birlikte değerlendirebiliriz. Biri diğerini görünür kılan bu iki kavram "varlık" nedir sorusuna da farkındalık getirmektedir. Karakterlerin, kavramların hakikatini ele almadan önce onlara hangi anlamları yükleyerek hangi soruları soracağını belirlemesi gerekmektedir; ölüm ve doğum kavramları "varoluş" için bir sınır mıdır, yoksa "varoluş"un zemini mi? Bu soru hem karakterleri hem de izleyiciyi ölüm kavramının beden için mi yoksa ruh için mi mevcudiyet göstereceği ayrımına taşıyabilmektedir.

The Fountain’de ölüm kavramı üzerine farklı değerlendirmeleri incelediğimizde; insanlar üzerinde bıraktığı belirsizlik ve değersizlik algısının ruh kavramını da beraberinde getirmiş olduğunu görebilmekteyiz. Ölüm sanrası yaşama ya da herhangi bir oluş haline inanılan bir yaklaşımda beden yalnızca ara bir katman olarak değerlendirilmiştir. Bedenin ölüm halinde görünürlükten kalkması, hayatta olan ve olmayan arasındaki bağın devamlılığını sağlamaya dönük bir ilişki çabası olarak yansımaktadır.

Bu doğrultuda ölümsüz bir hal sunabilen dini ve mitolojik yapılara yer verilmiş olan The Fountain’de “ölüm” kavramının farkındalık adına “varoluşun zemini” olduğunu görmekteyiz. Kalıcı bir hal’in mevcut olmadığı, akış halinde oluş ve yokoluş süreçlerinin yansıdığı The Fountain’de her varlık geçici olarak konumlanmıştır.

Farklı zaman yansımalarının kronolojik olarak konumlandırılmama hali “şimdi”yi daha görünür bir “an” haline getirmektedir. Her an bir diğerini etkilerken bu başlangıç hareketi yine kendinde son bulmaktadır. “Şimdi” ve “her zaman şimdi” arasında bir seçim yapılması gerekmektedir bu doğrultuda “düşünmek” ve “olmak” bir ve aynı şey haline gelmiştir. “Böylece herşey şimdiki zamandır: beden, şimdiki algı ve bedende şimdi varolan iz olarak geçmiş; herşey edim/fiil halindedir: zira iz, anı olarak virtüel bir oluşa sahip değildir; bütünüyle edimsel, güncel işsizdir” (Sartre, 2017, s. 163).

İzzi’nin değişen varlık/beden oluşuna karşı Tom’un aynı kaldığı görülmektedir. Tom’un yolculuğu her an’ın düşünce ve inanış biçimlerinden geçmektedir; sonuç olarak aşkın olana ulaşabilmesi için mevcut olanı yok etmesi gerektiği

anlaşılmaktadır. Tom'un "doğum" ve "ölümün" sancılı sürecini yaşadığı görülmektedir; us ve duyu arasında kişisel aklının ötesine geçebilmeye çalışmaktadır. Analitik bilgiden sıyrılarak sezgi'ye yön verdiği anlaşılan Tom, filmin sonunda tek bir an'da görebilir hale gelmektedir; dışarının içeriye hareketi ile kavramların ötesine geçebildiği anlaşılmaktadır.

Görünürlük kazanan bir diğer kavram "zaman" olmuştur. Zaman olgusu hem kavramsal bir gerçeklik hem de bir deneyim alanı olarak mevcudiyet göstermektedir. Ölüm hali "zaman" kavramıyla karşımıza çıkmaktadır; kozmik bir dairesellik ile sunulan zaman akışında; "uyanış"ın, "varoluş" ve "yokuluş" halinin tek bir an'da yansıtılmış olduğu görülmektedir. Fransız düşünür Jean-Paul Sartre için zamansallık, geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek olarak değil, kökensel bir sentezin yapılanmış uğrakları olarak ele alınmalıdır (Sartre, 2017, s.162). İnandığı ideolojilerin Tom için dönüşüm ve değişim getirdiği görülmektedir.

Bedeni değişen bir kılıf olarak algılamaya başlayan Tom için, sahip olduğumuz kılıf bir tür 'kişiliğe bürünme' hali ve beraberinde bir 'kurgu' içine yaşamayı getirmektedir. Bu inanç yok oluşun, kaybedilmenin eşiğinden dönerek varlığın devamlılığı kabulünü getirerek bir tür ölümsüzlük fikrini ortaya çıkartmıştır. Bu yaklaşım benlik hakkında bir fikir oluşturmaktadır. Beden, benlikle dünya arasında bir sınır olmuştur. Beden imgesinin değişimi ve kendilik yapısı üzerinden bedenin bütün yapısı ya da biçim algısı değişmektedir. Varoluşçu filozof Jean Paul Sartre, her nesnenin bir özünün bir de varlığının olduğundan bahsederek; öz'ün sürekli nitelikler topluluğu olduğunu, varlık (ya da oluş'un) ise dünyada etkin hal olarak bulunuş anlamına geldiğini aktarmaktadır (Sartre, 2017, s.7).

The Fountain'de başlangıçtaki kavram onu başlatan ilk neden olarak karşımıza çıkmaktadır. Tom, kendi dünyasının ilk insanı, ilk nedeni ve son an'ı olmuştur. Bir duyumdan bir algıya, algıdan ussal soyutlama çizgisine yol alarak varlık halini almış olduğu görülmektedir.

5.3. The Fountain Filmi ve Sine-Felsefik Alana Katkısı

Hikayeler üreten dilin, varlığın ilk nedeni için arayışa girdiği ve insanüstü güçlerin olduğu kutsal inanç ve mitolojileri doğurduğu görülmektedir. İnsanlığın sonsuz varlık imgesini var edebildiği ve manevi inanışlar çoğaltabildiği görülmektedir; bu inanışların bazı kavramları doğurmuş olduğu ve onlara atfedilen anlam ile varlık halini aldığı görülmektedir. Yaradılış efsaneleri ve Dünyanın Merkezi mitleri farklı kültürlerde benzer hikayeler ile aktarılırken, her inanç sisteminin farklı sembollere yer verdiği görülmektedir.

The Fountain filminin hem bir inanç aktarımı hem de bir hikaye sayfası ile başladığı görülmektedir. Kurgusal yaratım ile varolan bir film için; gerçeklik olgusunun sağlanabilmesi adına özgün uzamların bir araya gelerek bütünü oluşturması gerekmektedir (Güz, 2002, s. 57). Mekan (uzam), anlatının devamlılığı yönünde öyküsel anlatımın zeminsel oluşunu sunar ve izleyiciye çeşitli bağlantılar verebilir. İç-dış uzamların kullanımı ve aralarındaki geçişsel anlatı zaman boyutunu da görünebilir kılabilir. Kendi öyküsel-kurgusal zaman ve uzam oluşlarına sahip olan filmler için zaman; lineer zaman akışının dışına çıkarak hız kazanabilir, yavaşlayabilir, genişleyebilir ya da sıkıştırılabilir ayrıca ileri-geri sıçramalar ile bilindik alımlamanın dışına çıkılabilir. The Fountain, zamanın kaotik belirsizliğine yorum getiren; kapalı anlamıyla sonsuz şeye dönüşmeye hazır halde algı ve düşünceyle yoğrulmuş anlam kazanan bir film olmuştur. Filmde iç ve dış uzam çekimlerine yer verildiği görülmektedir. Sinemanın kendine özgü olan kodları açısından bakıldığında kurgunun ön plana çıktığı görülmektedir. Öyküsel olarak özgün bir zaman-mekan ilişkisine sahip olan The Fountain üç farklı zaman katmanını aynı anda sunmaktadır. Filmde verilen kavramlar hem mitsel hem de bilimsel olarak ele alınırken zaman; şimdi ve geleceğin gerçekliğinde, öyküsel anlatımın da geçmişinde sunulmaktadır. İncil'den bir alıntı ile başlayan filmde iki ana karakter vardır; Tom ve İzzi. Tom'un yolculuğu ile şekillenen "zaman" dairesel bir oluş halinde sunulmuş ve hikayenin ilerledikçe karakterlerin birbirine yaklaştığı, sahnelerin karıştığı görülmüştür. Filmde İzzi'nin yazmış olduğu kitabın aktarıldığı zaman tamamen ütöpik bir uzamı yansıtırken, bilim adamı Tom ve eşi İzzi'nin hastalık ile mücadele ettiği sahneleri "şimdi" varsayarsak, bir diğer uzamsal boyutu

"gelecek" olarak adlandırmalıyız. Ancak Tom'un son halinin yansıdığı bu gelecek zaman aslında "şimdi" ise; İzzi ile yaşadığı uzamsal zaman "geçmiş" olacaktır. Sonuç olarak bir hikayesel zaman ve diğer iki zaman mevcuttur. The Fountain, üç olay dizisinin anlatımının eşzamanlı aktarımı ve farklı varlık tabakalarını bir arada ve birbiriyle iç içe geçmiş şekilde izleyiciye sunmasıyla lineer zaman akışının dışında bir zaman seçimi tercih etmiş böylece izleyiciye farklı paradoksal düşüncelerin oluşması yönünde bir kapı aralayabilmiştir. Sahnelerin zaman sırasıyla verilmemiş olması başlangıç ve son algısı oluşumunun önüne geçebilmektedir. Neden-sonuç ilişkisine bağlı hareket eden lineer zaman akışının dışında dairesel zaman bundan bağımsız halde her an, kendi başına bir oluş hali gösterebilmektedir böylece başlangıç ya da son oluşmadan her şey "aynı" ve "bir bütünün parçası" olarak sunulabilmiştir. Bu yaklaşım ile dairesel zaman anlayışını benimsemiş bir filmin anlamı, değişikliğe uğramaya müsait bir yapı haline gelir. Zaman kavramının seyirci ya da karakterin algısına göre değişmediği ve bilindik zaman anlayışının dışında bir seyir sunmuştur The Fountain. "Bu işi bitirelim" sözleriyle başlayan filmin dairesel zaman ve oluş formuyla ilerleyerek birbirine atıfta bulunan sahne ve sembollere sahip olduğu görülmektedir. Çoğulculuğu ve belirsizliği kabul eden dairesel düşünce, farklı yaklaşımlarla uzlaşma içinde kalabilmektedir.

Sinemanın, bir düşü ya da içsel-ruhsal yaşamı nasıl bir başkasına görünür hale getirebildiğini seyre sunan film aynı zamanda ölüm kavramı üzerine farklı düşünce ve inançları aktarmaktadır. Filmin dairesel döngüsünde varlık sonsuz ve sürekli bir oluş demektir; olduğu yerde kalmış ya da bitmiş hiç birşey yoktur, ölüm bir son değil farklı bir şekilde devam etmek demektir. Kavramları direkt değil, sinematografi ile düşünsel oluşa imkan vererek, alıcıda bir anlam oluşuna taşımaktadır.

Filimde ışık kullanımının yolculuk boyunca aşamalı olarak aydınlandığı görülmektedir. Öyküsel anlamda geçmişi yansıtan kitap kesitlerinin karanlık, loş yansımada tek ışık, kandiller ve geceyi aydınlatmaya yetmeyen yıldızlardır. Zamansal olarak farklı bir uzamın sunulduğu filmin devamında gri, nötr tonlar, loş yapay aydınlatmalar mevcuttur. Karanlık ve gri tonlarda ilerleyen film, özellikle bir diğer uzamsal boyutta ölüm ve sonsuz yaşam'ın sunulduğu sahneler ile son derece parlak ve keskin bir ışığa sahip olmuştur. Ruhani anlamda ölümsüzlüğün ifadesi olan

ışığın karşıtı olarak ıssızlık, belirsizlik ve korkunun göstergesi olarak karanlık görülmektedir. The Fountain'de uzamsal ışık farkı ile bölümlendirilmiş zamansal ayırım gösterilmektedir. Filmin ışıkla beraber skalasında da siyah, beyaz gri tonlar ile renklendirildiği görülmekte ayrıca önem atfeden bir altınsarı rengi ayırımı görülmektedir. Yoğun karanlık çekime rağmen sıcak ışık tonları mevcuttur. Korku, kaygı, hırs, güven, sağlık ve huzur gibi hisler renk ayırımı ile verilebilmektedir.

Karakterlerde oluşsal inandırıcılık ve duysal paylaşım açısından imaj bütünlüğü önemlidir ve karakteri en doğru yansıtabileceği kostüm biçimi, rengi, aksesuar, makyaj vb. tercihleri önem taşımaktadır. Bu öğelerin ölçülü ve dikkatli kullanımı yapaylıktan uzak kalarak öyküsel bütünlüğü destekleyebilmektedir. Karakterlerin yolculuk sürecince konumsal, uzamsal boyutlar ve simgesel anlamlar göz önünde bulundurularak kıyafet, aksesuar, saç vb. tercih edilmiş olduğu görülmektedir. Karakterlerin ruh ve düşünce hallerinin yansıdığı renkler, yaşamsal yaklaşımlarını desteklemektedir. Kanseri hastası olan ve ölüm ile yakından bir ilişki içinde olan İzzi'yi beyaz kıyafetler içerisinde izlemekteyiz, geçmiş bir anı'nın yansıdığı sağlıklı ve neşeli bir kesitin verildiği sahnede ise kırmızı şık bir elbise ile neşe içerisinde gösterilmektedir. Yazmış olduğu kitabın odak noktası olarak karşımıza çıkan Kraliçe ise üzerinde altın rengi çiçek ve dal motiflerinin bezenmiş olduğu siyah bir elbise ile gösterilmektedir. Altın rengi güç ve güven olgusunu simgeleyebilirken, siyah renk korku ve kaygılarını temsil edebilmektedir. Yine ölüm ile mücadele içerisinde olan Tom'un da film boyunca giydiği siyah kıyafetlerini kumandanda da görebilirken, budizme yönelmiş olan uzamsal halinde saçlarının kazınmış ve kıyafetinin önce gri ardından beyaz renk olduğunu görmekteyiz.

Kritik ve önemli anlar ya da duyguların müzikle desteklendiği filmde sunulan zamansal farklılığa rağmen diyaloglar, birbirini tamamlar nitelikte ve tekrarlar halde verilmektedir. Farklı zamansal çekimlere ait diyaloglar bir araya getirilerek filmsel bütünlük meydana getirilmiştir. Genel olarak karakterlerle ilgili olaylar zamansal farklılığın içiçe geçtiği sahneler ile verilerek içsel yolculuk çizgisi desteklendiği farklı yorumlara açık sembolist bir yapı sunmaktadır. Filmde zaman-mekan arası replik geçişlerinin bütünlük sağladığı görülmektedir;

İzzi: Bitir onu, bitir.

Tom: Elveda İzzi... Bitirdim.

İzzi: Herşey yolunda mı?

Tom: Evet, herşey yolunda.

Göstergebilimsel yaklaşımda nesnelerin kendisi de anlam üretimi adına gösteren olarak işlevsel hal alabilmektedir (Hall, 2007, s.51); The Fountain'de sunulan “yüzük, daire, üçgen, ağaç” vb. üzerine bir anlam inşa edildiği ve mesaj niteliği yüklendiği görülmektedir. Anlatısal ve aktarısal yapısı ile bir bütünlük sunan The Fountain filminin montajı kullanarak, sinematografik bir dil ile kavramlar ifade ettiği görülmektedir. Filmdeki döngüsel sembolizm karakterlerin üzerine yansırken; İzzi'nin farklı oluşlarını tek bir düşüncesinin yansımasında defalarca sunduğunu görmekteyiz; bu İzzi'nin çokluğundaki birliktir, hangi bedene ya da görünüme sahip olursa olsun özünün aynı kaldığı gösterilmektedir; kutsal piramitdeki Hayat Ağacı, Xilbalba, İzzi, Kraliçe bir ve tek olarak kavram kullanımına yansıdığı görülmektedir. Kraliçenin konumlandırıldığı sahnelerde yer alan sembollere diğer uzamlarda yer verildiği görülmektedir; kıyafetini saran dal ve çiçek motiflerini İzzi'nin yatak odasını kaplayan duvar kağıdında görmekteyiz. Uzamsal olarak benzer motiflerin seçildiği yer döşemesinin aarı ve siyah dairesel bir sembol ile örtüldüğü görülmektedir. Yine üstüste dizili kitaplar, önem ve konum bildirir vaziyette her uzamda en az bir sahnede sunulmaktadır.

Yolculuk boyunca bir merkeze yönelen ve arayış içerisinde olan Tom farklı uzamlarda benzer çizgilerde aktarılmıştır; Kraliçeye asma kandiller arasında ilerleyen Thomas, İzzi'ye ışıklı bir koridordan ilerleyen ve yine Xilbalba'ya yıldızlar arasından düz bir doğru halde ilerleyen Tom için benzer formlar görülmektedir.

İzzinin atak geçirdiği sahnenin ardından doktoru; beyin kökündekini büyümenin yineleyip hızlandığını açıklamaktadır. Burada sinematografik olarak yansıtılan tümör ile Hayat Ağacının kökleri benzer oluşlar olarak verilmiştir.

Filmin bütününe yayılan birleştirici öğelerden olan daire formu ve yüzük nesnesi gibi semboller haricinde varlıksal birliği yansıtan sinematografik geçişlere de yer

verildiği gör÷lmektedir; Tom'un nebula'ya ulaştırmayı hedeflediği uzamından ağacın gövdesine yapılan yakın çekim ile ağacın kıl dokusunun ardından İzzi'nin boynundaki kılların yakın çekimi ile bir diğer uzama geçildiği gör÷lmektedir. Bir benzer şekilde yine ağacın gövdesinden, İzzi'nin bedeninin çekildiği başka bir sahneye taşındığı gör÷lmektedir.

The Fountainde “oluş” halinde ilk varolan madde, beden olarak şekil alırken; düşünme ve imgenin soyut olarak manevi varolanları getirdiği gör÷lmektedir. Kalıcılığın duyu ve düşüncelere göre yön aldığı anlatıda zamanın başlangıcına neden olan ilk pederi ve ölümsüzlüğü bulduğu halde ölüme giden son adamın birliği verilmektedir. İlk Peder ve Tom filmin dairesel anlatısına da uygun olarak aynı anda zamanın daireselliğinde ilk insan ve son insan olarak aktarılmıştır.

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde sinema ve düşünce algısı üzerine yapılmış olan araştırma ve kuramlardan elde edilen bilgilerin derlemesi doğrultusunda sonuç ve öneriler bölümü yer almaktadır.

6.1. Sonuç

19. yy'da icadı ile mekanik ve oluşsal bir süreç haline gelen sinema, imgenin hareket ve zaman kazanması ile dikkatleri üzerine çeken bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekanik bir algı alanı sunan sinemanın uzam ve zaman boyutuna katılan düşünce, imge, hareket vb. bütünlüğü ile bellek, dikkat, hayal gücü gibi farklı bilinç halleri ile ilişkilendirildiği; tarihi, psikolojik, sosyolojik, felsefik vb. disiplinler ve sanatsal yaklaşımlar ile geniş kuramsal bir çerçeveye yerleştirildiği görülmektedir. İmgelerin kompoze edilerek aktarımını sunan sinemanın başlangıcından beri teorilerle beslenerek yol aldığı görülmektedir (Bonitzer, 2016, s. 15); ancak sinema sadece imgelerden oluşmamaktadır; onu oluşturan öğelerden yalnızca birine indirgenemeyecek olan sinema birçok boyutun kompozisyonunu sunmaktadır.

Anlam olarak sunulan kavramların analiz edilebilmesi için onu bir araya getirmiş olan parçaların önce ayrılarak tek tek incelenmesi ve ardından beraberinde sunulan geri dönüşe ulaşılması gerekmektedir. Ontolojik olarak bir dil içermeyen sinemanın, nesnelere ilişkin bir görme biçimi sağlaması, kavram yaratı ve sunuş oluşu doğrultusunda gösterge ve kodlar temeli üzerinde durulduğu görülmektedir. Duyusal yoldan alıcıya ulaşan sinemanın, düşünsel bir hareket edimi sonucuna yön aldığı ve gönderimin, alıcının zihninde tamamlanmakta olduğu ve anlam hali aldığı anlaşılmaktadır.

Sinemada sunulan imgeler hem birbirleriyle hem de izleyici ile içsel-dışsal bir çelişki halindedir ve her bir imge kendi içerisinde gerçekliğin yeni bir düşünme biçimidir; sinemanın çelişkili yapısı ve demokratik hali onu diyalektik nitelikte tanımlamaktadır. Sinemanın bu hareket kazanan düşünce halini, duyusal aktarım ile dolaysız olarak sağlayabildiği görülmektedir. Düşünmenin kavramlarla metne

indirgenmesi ve dil'in sınırlarından sıyrılabilen ya da kendi dilinin oluşunu sunabilen sinema ile tümevarım yöntemi ve karşılaştırma alanı sağlayarak anlam oluşunu sağlayan kodların mevcut olduğu görülmektedir. Bu kodların sinema dilinin grameri diyebileceğimiz yapıların çözümlenmesi ile ulaşılabilir olduğu; mekan, hareket, nesne, renk, ses vb. “gösteren”ler ile düşünce ve anlamın yansıdığı “gösterilen”lerin anlam ve kavram oluşu yönünde göstergelere ulaşmış olduğu görülmektedir.

Fransız filozof Gilles Deleuze'un bir makine olarak ele aldığı sinemanın görüntülemeye katılan hareket ile bir kavram ve algı alanı haline gelişi üzerine yapılan değerlendirmeler ile sunulan değil oluş yaratılan bir kavram alanı olduğu yaklaşımı görülmektedir. Zihinde olan ve zihne yansıyan kavramların nesnel alanda anlamlı bir hal alabilmesi doğrultusunda yapılan sınıflandırma, kategorileştirme ve karşılaştırma işlemlerinde bilgi donanımı ve kültürel yapının etkisi dikkat çekmektedir. Bir ifade haline gelmiş olan kavram ve anlamsal kodların, sinemada “göstermenin düz hali” ve “gösterme tercihi” ile özgün bir oluşu sunduğu görülmektedir. Bu doğrultuda “düşünme halinin”, “düşünce olmayan” bir sunuşu, dolaysız ve doğrudan bir yön alabilmektedir. Alıcı, imgelemi bütün halde biçimlendirmek, anlam atfetmek için boşlukları doldurmaktadır. Sahnede önce biçimi gören alıcının, diğer biçim ve duyu yansımalarıyla ilişkilendirme, hareket takibi, imgeye algı, kavram, anlam ve çözümleme yoluyla yaklaştığı görülmektedir. İmge karşısında bilinçaltı, bilinç öncesi ve farkındalık adına, algı, kavrama, anlam kazanımı, zihne yansıma anı ve sonrası yaratıcı bir kavrayışın bilince doğru hamlesini sunmaktadır.

Sinemanın bir dil olabilme hali doğrultusunda öncelikle dil'in, materyel dünyada yer alan ya da almayan oluşlara anlam çatısı sağlayarak bir temsil haline gelebilirliği göz önüne alınarak seçilen merkez noktayı anlatma yolu ve anlatabilirliği düzeyindeki başarısı, alıcıyla birleşip devam etme hali ve algısal alt yapı farkının oldukça önemli değişkenlikler gösterebildiği görülmektedir. 1960'lı yıllarda göstergelerin film diline katkısı doğrultusunda çalışmalarını gerçekleştiren Christian Metz montaj öncesi an'a odaklanarak sinemadaki imgeleri göstergebilim analizi yöntemi ile ele almaktadır. Sinemada duyuşsal yol ile algılanan biçim/form “gösterene” işaret ederken, anlam ve yorumlama için kullanılan zihinsel kavramların “gösterilen” olarak hal aldığı

görülmektedir; bu doğrultuda imgelerin bir fikir doğrultusunda sağlanan montaj ile sinematografik bir dil oluşturduğu görülmektedir. İmge'nin kendi oluş hali ve gösterimi arasında yer alan fark ile metaforlar ve kavramlar oluş gösterebilmektedir. Bir bütün olarak sonuca taşıyan montaj dokunuşları farklı algılamalar ile sonuçlanabilmektedir. Bu doğrultuda meydana gelen farklı algısal ve anlamsal süreçlerin alıcı odaklı olduğu görülmüştür; nedeni alıcı, okuyucu ya da izleyici vb. adlandırmaların yapılabileceği göstergenin iletildiği "kişi"nin; algı, kültür, duygulanım, deneyim ve tutumsal yaklaşımlarıyla "anlamlandırma" halinde etkin olma halidir. Saussure işaretleri iki unsura ayırarak analiz ettiği görülmüştür; form (gerçek kelime, görüntü vs.) ve formun ilişkili olduğu fikir ve kavramlar vardır. Burada form gösteren, kavram ise gösterilendir; anlam oluşu ve temsilin devamlılığı için kültürel ve dilsel kodların mutlak ilişkisinin gerekliliği dikkat çekmektedir. Anlam oluşu için kişi, zaman ve uzam birlikteliğinin işlevsel yönden doğru bir şekilde ortaya konulabilmesi ve tanımlanabilmesi için gerekli alt yapı ve kültürel donanımın önemli değişkenlikler ile sonuç sağladığı görülmektedir.

Bütünün hangi katmanlardan meydana geldiği ile ilgilenen göstergebilim için üstü kapalı kodların “anlam” hali için, kültürel yapı ve dönemin etkisinin önemi dikkat çekmektedir. Bir temsil hali olan göstergeler adına doğru anlamlandırmanın gerçekleşebilmesi için “bilgi birikimi” ve “kültürel altyapı”nın önemli bir zemin olduğu söylenebilmektedir. Göstergelerin, kültürel yapı doğrultusunda ortak bir kavramsal ve düşünsel alan sunduğu görülmektedir. Evrensellik boyutunda kodlar, kavramlar ve işaretler arası ilişkileri sabitleyerek farklı dil ve kültürlerde yer alan anlamlar arası dengeyi sağlayabildiği görülmektedir.

Anlamlandırmanın, algılamanın kendi içerisinde var olan, mesajların izleyiciye taşındığı bir oluşum olarak sinemada işaret değerlerinin metinde kodlanmış yapılar olarak verilmekte olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda bir objenin algılanmasında ve yorumlanmasında o objenin etrafında yer alan diğer objelerle olan ilişkisi ve göz-beyin iletişimindeki bütüne odaklanma halinin bir süreç halinde kültürler arası değişen anlam kodlar ile çözümlenebildiği görülmektedir. Sonuç olarak “temsil”, anlam için bir süreç olarak yansımış, kavram oluş sağlamış; farklı inanç ve

görüşlerin toplandığı öyküsel anlatım, imgelere yüklenen anlam ve kavram kullanımları ile hem "bir" hem "çok" halde aktarım sağlandığı görülmüştür.

6.2. Öneriler

Araştırmanın bu bölümünde, araştırmanın bulguları doğrultusunda yapılan öneriler sunulmuştur.

Uygulamaya yönelik öneriler:

1. Bu araştırmanın sonuçlarının sinema ve medya bölümünde düşünsel yaklaşım ve algı kavramıyla ilgili bir kaynak olarak kullanılabilirliği önerilebilir.
2. Bu araştırmanın sonuçlarının sinema tv öğrencileri ve güzel sanatlar öğrencileri için bir kaynak olarak kullanılabilirliği önerilebilir.

İleri araştırmalara yönelik öneriler:

1. Sinema ve felsefik yaklaşımlar doğrultusunda oluşturulan çalışmanın çözümleme gidiş yolunun başka filmler üzerinden de uygulanarak, analiz ve yorum yapılması önerilebilir.
2. Başka bir araştırmada bu filmde yer alan sahnelerin feminist, jenerik, bağlamcı vb. farklı yaklaşımlar başlığında ele alınarak değerlendirilmesi önerilebilir.
3. Başka bir film anlatısında öyküsel anlatım ve sinematografik dil kullanımı yönünden karakterlerin psikolojik yapılarının ele alınarak değerlendirilmesi önerilebilir.
4. Başka bir film anlatısında öyküsel anlatım ve sinematografik dil kullanımı yönünden karakterlerin sosyolojik yapılarının ele alınarak değerlendirilmesi önerilebilir.
5. Başka bir araştırmada seçilen bir filmin "formalist" yaklaşım doğrultusunda ele alınarak incelenmesi, anlatımsal analizinin yapılarak izleyicinin algı ve yorum yapma üzerine etkileri değerlendirilmesi önerilebilir.
6. Başka bir araştırmada seçilen bir filmin "bağlamcı" yaklaşım doğrultusunda ele alınarak incelenmesi, anlatımsal analizinin yapılarak psikolojik ve ya ideolojik içeriklerinin değerlendirilmesi önerilebilir.

7. Başka bir araştırmada seçilen bir filmin "realist" yaklaşım doğrultusunda ele alınarak incelenmesi, anlatımsal analizinin yapılarak değerlendirilmesi önerilebilir.
8. Başka bir araştırmada seçilen bir filmin "feminist" yaklaşım doğrultusunda ele alınarak incelenmesi, anlatımsal analizinin yapılarak kadın temsiline odaklanılan bir değerlendirilme sunması önerilebilir.
9. Başka bir araştırmada seçilen bir filmin "jenerik" yaklaşım doğrultusunda ele alınarak incelenmesi, diğer filmler ile karşılaştırılarak değerlendirilmesi önerilebilir.





KAYNAKLAR

- Albayrak, K. (2004). *Dinsel Bir Sembol Olarak Haç'ın Tarihi Dini Araştırmalar*. Cilt:7.
- Allen, Danielle S. (2011). *Platon Neden Yazdı*. (1. Baskı). (Çeviren: Ayşe Lucie Batur). Ankara: İletişim Yayınları.
- Aristoteles. (2018). *Metafizik*. (4.Baskı). (Çeviren: Y. Gurur Sev). İstanbul: Pinhan Yayınları. (Eserin orijinali 2015'de yayımlandı).
- Arnheim, R. (2002). *Sinemanın Temel İlkeleri*. (1. Baskı). İstanbul: Öteki Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve Sorumluluk*. (1. Baskı). (Çeviren: Cem Soydemir).
- Bardon, A. (2018). *Zaman Felsefesinin Kısa Tarihi*. (1. Baskı). (Çeviren: Özgür Yalçın). İstanbul: Kültür Yayınları. (Eserin orijinali 2013'de yayımlandı).
- Barthes, R. (2005). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çeviren: Mehmet Rifat-Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bazin, A. (2013). *Sinema Nedir?* (1. Baskı). (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları. (Eserin orijinali 2013'de yayımlandı).
- Bergson, H. (1986). *Yaratıcı Tekamül*. (1. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Yayınları.
- Bolay, S. H. (2017). *Felsefi Doktrinler ve Terimler Sözlüğü*. (7. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları. (Eserin orijinali 1997'de yayımlandı).
- Bonitzer, P. (2017). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (3. Baskı). (Çeviren: İzzet Yaşar). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1982'de yayımlandı).
- Bould, M.(2015). *Bilimkurgu*. (1. Baskı). (Çeviren: Sinan Okan ve Ertuğrul Genç). İstanbul: Kolektif Yayınları. (Eserin orijinali 2012'de yayımlandı).
- Böke, K. (2014). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. (4. Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Bresson, R. (2016). *Sinematograf Üzerine Notlar*. (2.Basım). (Çeviren: Nilüfer Güngörmüş). İstanbul: Küre Yayınları. (Eserin orijinali 1992'de yayımlandı).
- Buckland, R. (2005). *İşaretler, Semboller ve Alametler* (1. Baskı). (Çeviren: Derya Engin). İstanbul: Kozmik Yayınları.
- Buckle, G.F. (1926). *The Mind and the Film: A Treatise on the Psychological Factors in the Film*. (1. Basım). Londra: George Routledge and Sons.
- Butler Andrew, M. (2011). *Film Çalışmaları*. (1. Baskı). (Çeviren: Ali Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları. (Eserin orijinali 2015'de yayımlandı).

- Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazıları*. (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Büker, S. (2002). *Sinemada Anlam Yaratma*. (1. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Carrol, N. (2016). *Sanat Felsefesi*. (2. Baskı). (Çeviren: Güliz Korkmaz Tirkeş). Ankara: Ütopya Yayınları. (Eserin orijinali 2012’de yayımlandı).
- Copleston, A. (1997). *Felsefe Tarihi Aristoteles*. (2. Baskı). (Çeviren: Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2:The Time-İmage*. (Hazırlayan: Tomlinson, H. ve Galeta, R.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1:Hareket-İmge*. (1. Baskı). (Çeviren: Seda Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. ve F. Guattari. (2013). *Felsefe Nedir?* (1. Baskı). (Çeviren: Tansu Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. *Cinema*. (1989). (1. Baskı). University Of Minnesota, Minneapolis.
- Demir, Y. (1914). *Filmde Zaman ve Mekan*. (1. Baskı). Eskişehir: Turkuaz Yayınları.
- Direk, Z. (2016). *Zeynep Direk ile Felsefe Vakti Gilles Deleuze (Ses Kaydı)*. İTÜ Radyosu, İstanbul.
- Einstein, A. (2001). *İzafiyet Teorisi*. (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Eisenstein, S.M. (1985). *Film Biçimi*. (1. Baskı). (Çeviren: Nijat ÖZÖN). İstanbul: Payel Yayınları.
- Elden, M. ve Özdem, Özen O. (2015). *Reklamda Görsel Tasarım- Yaratıcılık ve Sanat*. (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Eliade, M. (1991). *Kutsal ve Dindışı*. (1. Baskı). (Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: Geye Yayınları.
- Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2010). *Film Kuramı Duyular Yoluyla Bir Giriş*. (1. Baskı). (Çeviren: Berhan Soner ve Barış Yıldırım). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Ertan, G. ve Sansarcı, E. (2017). *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı*. (2. Baskı). İstanbul: İlke Basım Yayınları. (Eserin orijinali 2014’de yayımlandı).
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi*. (1. Baskı). (Çeviren: Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2006’da yayımlandı).
- Freud, S. (2001). *Psikanaliz Üzerine*. (1. Baskı). (Çeviren: Ahmet Asım Öneş). İstanbul: Say Yayınları.

- Galfard, C. (2017). *Evren Avucunda*. (1. Baskı). (Çeviren: Duygu Akın). İstanbul: Domingo Yayınları. (Eserin orijinali 2015’de yayımlandı).
- Gorki, M. (1996). *Nijegorodski Listok, In the Kingdom of Shadows: A Companion to Early Cinema*. (Hazırlayan: Harding, C. ve Popple, S.). Londra: Cygnus Arts Press.
- Güirsnd, P. (1994). *Göstergebilim*. (2. Baskı). (Çeviren: Mehmet Yalçın). Ankara: İmge Yayınları. (Eserin orijinali 1982’de yayımlandı).
- Gülşen, E. (2011). *Hakikatin Sineması*. (1. Baskı). Ankara: Külliyyat Yayınları.
- Gülşen, E. (2018). *Sinema Nedir? (Görüntü Kaydı)*. İstanbul Tasarım Merkezi, İstanbul.
- Hakman, C. (2008). *Sinemada Zaman Kavramı ve Hiroshima Mon Amour Filminin Zaman Kavramı Açısından Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Hawking, S. ve Mlodinow, L. (2006). *Zamanın Daha Kısa Tarihi*. (1. Baskı). (Çeviren: Selma Ögünç). İstanbul: Doğan Yayınları. (Eserin orijinali 2005’de yayımlandı).
- İnternet: Agocuk, P. (2014). Amarcord Film Özelinde Göstergebilimsel Film Çözümlemesi ve Anlamlandırma. Web: http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt7/sayi31_pdf/1dil_edebiyat/agocuk_pe lin.pdf adresinden 7 Haziran 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Anka Enstitüsü. (2017). Sinemanın Tarihçesi. Web: <http://ankaenstitusu.com/sinemanin-tarihcesi/> adresinden 7 Temmuz 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Astruc, A. (2010). Avrupa Sineması Kamera Kalem. Web: <http://www.avrupasinemasi.com/2010/10/24/kamera-kalem/> adresinden 4 Temmuz 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Badiou, A. (2015). Sinema ve Felsefe (Görüntü Kaydı). Web: <https://www.youtube.com/watch?v=81gNHH8aEI> adresinden 9 Eylül 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Karakaya, N. (2017). Dil Felsefesinin Kısa Tarihi. Web: <https://dusunbil.com/dil-felsefesinin-kisa-tarihi/> adresinden 8 Ağustos 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Mutman, M. (1012). Deleuze’ün Felsefesinde Hafıza ve Sinema. Web: https://www.bisav.org.tr/Bulten/183/1103/deleuze_un_felsefesinde_hafiza_ve_sin ema adresinden 5 Eylül 2019’da alınmıştır.
- İnternet: NND. (2008). Sözlük. Web: <https://www.nedirnedemek.com/hakkimizda> adresinden 13 Aralık 2019’da alınmıştır.

- İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1990'da yayımlandı).
- Kandinsky, W. (2015). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (1. Baskı). (Çeviren: Gülin Ekinci). İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınları.
- Karaman, E. (2017). *Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması*. İstanbul: Aydın Üniversitesi Dergisi, 34.
- Kılıç, S. (2013). *Deleuze-Guattari: Şizoanalitik Ontoloji Düzleminde Oedipal Bilinçdışının Yersizyurtsuzlaştırılması*. Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi. Sayı:21. Sayfa Aralığı: 95-110.
- Küçükdoğan, Güz, N. (2002). *Rengin: Etkili İletişim Terimleri*. (1. Baskı). İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Lawrence Neuman, W. (2016). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri 1-2*. (1. Baskı). (Çeviren: Sedef Özge). Ankara: Yayın Odası Yayınları. (Eserin orijinali 2011'de yayımlandı).
- Leeming D.A. (2017). *Dünya Mitolojisi*. (1. Baskı). (Çeviren: Nurdan Soysal). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinali 2015'de yayımlandı).
- Livingston, P. (2006). *Thinking Through Cinema: Film as Philosophy". The Journal of Aesthetics and Art Criticism*.
- Lotman, Yuriy M. (2012). *Sinemada Göstergebilimi*. (3. Baskı). (Çeviren: Oğuz Özgül). Ankara: Nirengi Yayınları.
- Magee, B. (2017). *Felsefenin Öyküsü*. (1. Baskı). (Çeviren: Bahadır Sina Şener). İstanbul: Alfa Yayınları. (Eserin orijinali 2016'da yayımlandı).
- May, R. (2012). *Yaratma Cesareti*. (13. Baskı). (Çeviren: Alper Oysal). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1975'de yayımlandı).
- Mcluhan, M. (2017). *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsan'ın Oluşumu*. (4. Baskı). (Çeviren: Gül Çağalı Güven). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1995'de yayımlandı).
- Nietzsche, Friedrich W. (2010). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (1. Baskı). (Çevirmen: Hasan İlhan). İstanbul: Alter Yayınları.
- Onaran, Alim, Ş. (1999). *Sinemaya Giriş*. (1. Baskı). İstanbul: Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Öztürk, S. (2016). *Sinefilozofi Kurosawa'nın Düşlerinde Sinefilozofik Bir Yolculuk*. (1. Baskı). Ankara: Heretik Yayınları.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş Film-Yapımı Felsefe*. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.

- Platon. (1975). *Kharmides*. (1. Baskı). (T. Gökçül Çev.). İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- Platon. (2001). *Phaidon*. (1. Baskı). (Çeviren: H. Ragıp Atademir). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Sartre Jean, P. (2017). *Varlık ve Hiçlik*. (8. Baskı). (Çeviren: Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen). İstanbul: İthaki Yayınları. (Eserin orijinali 1943'de yayımlandı).
- Savaş, H. (2003). *Sinemada Varoluşçuluk*. (1. Baskı). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Schimmel, A. (1954). *Dinde Sembolün Fonksiyonu Nedir?* (1. Baskı). *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Cilt:3, Sayı:3-4.
- Sivas, R. A. (2007). *Göstergebilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Sayı: 21*. s. 527-538
- Sokolov, A. G. (2007). *Sinemada Görüntü Kurgusu*. (1. Baskı). (Çeviren: Semir Arslanyürek). İstanbul: Agora Yayınları.
- Su, S. (2013). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*. (1. Baskı). İstanbul: Profil Yayınları.
- Sutton, D. Ve Jones David, M. (2016). *Çağdaş Düşünlere Yeni Bir Bakış: Deleuze*. (2. Baskı). (Çeviren: Murat Özbank ve Yetkin Başkavak). İstanbul: Kolektif Yayınları. (Eserin orijinali 2008'de yayımlandı). Terbaş, Ö. (2012). *Sinema ve Psikanaliz*. (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sütçü, Ö.Y. (2005). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi. (1. Baskı). İstanbul: Es Yayınları.
- Terbaş, Ö. (2015). *Sinema ve Psikanaliz 2*. (1. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tunalı, İ. (2014). *Sanat Ontolojisi*. (1. Baskı). İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları.
- Uçan, H. (2013). *Dilbilim Göstergebilim ve Edebiyat Eğitimi*. (1. Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Vuillermoz, E. (1988). *Before the Screen: La Dixieme symphonie*. (Hazırlayan: Abel, Z.). French Film Theory and Criticism.
- Warburton, N. (2017). *Felsefenin Kısa Tarihi*. (23. Baskı). (Çeviren: Güçlü Ateşoğlu). İstanbul: Alfa Yayınları. (Eserin orijinali 2011'de yayımlandı).
- Wollen P. (1989). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (1. Baskı). (Çeviren: Zafer Aracagök). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yücefer, H. (2010). *Deleuze'ün Bergsonculuğuna Giriş: Bergsonculuk*. (1. Baskı). İstanbul: Otonom Yayınları.

Zimmer, R. (2018). *Felsefi Akıl Oyunları*. (1. Baskı). (Çeviren: Sema Özgün).
Ankara: Arkadaş Yayınları.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : ŞAHİN, Gamze
Uyruğu : TC
Doğum tarihi ve yeri : 07/06/1993 Sinop
Medeni hali : Bekar
Telefon : 0545 828 00 03
e-mail : gamzesahin093@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Medya Tasarım Anasanat Dalı	Devam ediyor
Lisans	Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi	2016
Lise	İMKB Sinop Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	2011

Yabancı Dil

İngilizce



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

