

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM TASARIMI VE BİLİŞİM TEKNOLOJİLERİ
ANABİLİM DALI
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI VE REKLAMCILIK
BİLİM DALI

SİNEMADA ANLAMIN YAPISAL BİÇİMİ VE KURGUSAL
TEORİ BAĞLAMINDA ABBAS KIAROSTAMİ SİNEMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ferdi TAŞKIR

KOCAELİ 2024

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM TASARIMI VE BİLİŞİM TEKNOLOJİLERİ
ANABİLİM DALI
GÖRSEL İLETİŞİM VE REKLAMCILIK BİLİM DALI

SİNEMADA ANLAMIN YAPISAL BİÇİMİ VE KURGUSAL
TEORİ BAĞLAMINDA ABBAS KIAROSTAMİ SİNEMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ferdi TAŞKIR

Danışman: Doç. Dr. İsmail KESKİN

KOCAELİ 2024

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM TASARIMI VE BİLİŞİM TEKNOLOJİLERİ
ANABİLİM DALI
GÖRSEL İLETİŞİM VE REKLAMCILIK BİLİM DALI

SİNEMADA ANLAMIN YAPISAL BİÇİMİ VE KURGUSAL
TEORİ BAĞLAMINDA ABBAS KIAROSTAMİ SİNEMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Ferdi TAŞKIR

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 02.02.2024/6

Jüri Başkanı: Doç. Dr. İsmail KESKİN

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Nihan DÖNMEZ

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Mikail UĞUŞ

KOCAELİ 2024

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, sinemanın ilk yıllarından itibaren filmlerin anlam yaratımındaki etkinliğini, onlar aracılığıyla düşünebilme faaliyetini ve sinemanın bir anlatı sanatı olarak nitelendirilmesinde kurguya atfedilen özgün rolleri inceledim. Bununla birlikte ortaya çıkan belirli kavram ve fenomenlerin kendine özgü kurgusal anlatı yöntemlerine haiz olan Abbas Kiarostami sinemasındaki yansımalarının izini sürerek özgül örneklemeler üzerinden analiz etmeye çalıştım. Dolayısıyla sinemanın doğuşundan anlamın ve kurgunun keşfine, ardından İran sineması tarihiyle birlikte Kiarostami sinemasına kadar uzanan bu yolculuk tarafımda hem çok zorlu hem de çok keyifli bir düşünce serüveninin deneyimlenmesine imkân tanıdı.

Çalışmanın nihayete ermesinde çok önemli katkılar sunan, değerli görüşlerini benimle her daim paylaşan ve desteğini eksik etmeyen danışmanım Doç. Dr. İsmail KESKİN'e teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım. Ayrıca çalışmaya olumlu katkılar sunan Dr. Öğr. Üyesi Nihan DÖNMEZ'e ve Doç. Dr. Mikail UĞUŞ'a çok teşekkür ederim.

Çalışmada önemli görüşlerini benimle paylaşan, beni dinleyen, anlama gayreti gösteren ve çalışmanın nihayete ermesi için motive eden arkadaşlarıma, bu tez çalışması boyunca desteklerini her daim hissettiğim anneme, babama, ablam Ferda'ya maddi ve manevi katkıları için teşekkürü bir borç bilirim. Son olarak çalışmanın her aşamasında yanımda olan ve desteğini her daim diri tutan yol arkadaşım sevgili Rojda BAHADIR'a ise müteşekkirim.

Zerya ve Dilvîn'e

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	viii
FOTOĞRAF LİSTESİ	ix
GİRİŞ	ix
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
1. SİNEMANIN DOĞUŞU ANLAMIN KEŞFİ VE KURGU KAVRAMI	3
1.1. SİNEMANIN İLK YILLARI.....	3
1.2. SİNEMADA ANLAM ÜSTÜNE DENEMELER.....	6
1.2.1. Lumière Kardeşler	11
1.2.2. Georges Méliès	15
1.2.3. Edwin S. Porter	19
1.2.4. David Wark Griffith.....	22
1.3. SİNEMADA KURGU KAVRAMI VE TARİHSEL SEYRİ.....	27
1.3.1. Kurgu Kavramının Doğuşu ve İlk Yılları	32
1.3.2. Kurgu Kavramının Tarihsel Seyrinde Öne Çıkan İsimler ve Kuramsal Çalışmalar	36
1.3.2.1. Lev Kuleşov	37
1.3.2.2. Sergei Eisenstein	42
1.3.2.3. Vsevolod Pudovkin	53
1.3.3. Kurgu Kavramının Teknolojik Evrimi	62
1.3.3.1. Analog Kurgu ve Dijital Kurgu.....	62
İKİNCİ BÖLÜM	70
2. İRAN SİNEMA TARİHİ VE ABBAS KİAROSTAMİ SİNEMASI	70
2.1. İRAN SİNEMASININ TARİHSEL SEYRİ	70
2.1.1. İran Sinemasının Doğuşu ve İlk Dönem Çalışmaları	72
2.1.2. Devrim Öncesi İran Sineması	76
2.1.3. Devrim Sonrası İran Sineması ve Yeni Arayışlar.....	84
2.2. ABBAS KİAROSTAMİ VE SİNEMASININ BELİRGİN ÖZELLİKLERİ.....	91
2.2.1. Abbas Kiarostami'nin Öz yaşam Öyküsü	91
2.2.2. Abbas Kiarostami Sinemasına Bir Bakış.....	94
2.2.3. Abbas Kiarostami'nin Filmografisine Genel Bir Bakış	97
2.2.3.1. Ekmek ve Sokak (1970).....	97
2.2.3.2. Tecrübe (1973).....	97
2.2.3.3. Düğün Elbisesi (1976).....	98

2.2.3.4. Diş Ağrısı (1980).....	99
2.2.3.5. Koro (1982).....	99
2.2.3.6. Birinci Sınıflar (1982).....	99
2.2.3.7. Arkadaşımın Evi Nerede? (1987).....	100
2.2.3.8. Ve Yaşam Sürüyor (1992)	101
2.2.3.9. Zeytin Ağaçları Altında (1994).....	102
2.2.3.10. Kirazın Tadı (1997).....	103
2.2.3.11. Ten / 10 (2002).....	104
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	105
3. ABBAS KİAROSTAMİ FİLMLERİNİN ANLAM VE KURGU	
BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ.....	105
3.1. YAKIN PLAN (1990).....	107
3.1.1. Filmin Öyküsü	108
3.1.2. Anlatı Dili ve Kurgusal Teori Bağlamında Çözümlemesi.....	108
3.2. ŞİRİN (2008).....	122
3.2.1. Filmin Öyküsü	123
3.2.2. Anlatı Dili ve Kurgusal Teori Bağlamında Çözümlemesi.....	124
SONUÇ	134
KAYNAKÇA	138
EKLER.....	142
ABBAS KİAROSTAMİ’NİN FİLMOGRAFİSİ.....	142
ÖZGEÇMİŞ.....	144

ÖZET

İlk yıllarından itibaren sinema, gerçeğin yeniden yaratımı ve olgusal dünyanın yeniden sunumunda önemli bir araç olmuştur. Gündelik yaşamı olduğu haliyle dolaysız bir şekilde ele alınan filmler çekilmiş ve öykünün sinemada yer edinmesiyle birlikte sinemada kurgusal anlatı yetkinliği geliştirilmiştir. Kurgunun sinemadaki bu güçlü ve önemli etkisi, sinemanın gerçeklikle ilişkisini de sorgulanır hale getirmiştir. Kurgu, sinemanın önemli ve etkili bir sanat olmasında önemli bir araç olmuş ve birçok sanatçı kurgunun anlam yaratmadaki etkisi üzerine farklı denemelerde bulunarak yapımlar üretmiştir. İran sinemasının uluslararası alanda tanınmasını sağlayan ve kendine özgül anlatı dili bulunan İranlı yönetmen Abbas Kiarostami de kurgunun bu gücünü etkili biçimde sinemasında kullanarak farklı gerçeklik tasarımları ve denemelerle önemli yapımlar üretmiştir. Yönetmen, filmlerini inşa ederken kurguyu sadece filmin sonundaki bir süreç olarak değil, filmin henüz çekim aşamasında kurmaca gerçekliği yeniden yaratma çabasında olarak farklı denemeler ve çekim yöntemleri geliştirmiştir. Bu çalışmada Abbas Kiarostami sinemasına, anlam yaratmada kurguyu kullanma biçimi ve yaklaşımı çerçevesinde bakılmış, *Yakın Plan* ve *Şirin* adlı filmlerin kurgusal gerçekliğin yeniden yaratımı bağlamında analizi gerçekleştirilmiştir. Sinemasını özgün bir anlatıyla kurmayı amaçlayan yönetmenin, gerçeklik temelinde kurgusal yöntemleri ele alış biçimi incelenmiştir. Çalışmanın amacı, yönetmenin sinemasındaki kurgusal düzenlemelerin anlam yaratma noktasındaki etkisini açığa çıkararak gerçeğin yeniden yaratılmasındaki yaratıcı etkisinin izini sürmek olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kurgu, Anlam, Anlatı, Gerçeklik, Abbas Kiarostami,

ABSTRACT

Since its early years, cinema has been an vital tool in the recreation of reality and the re-presentation of the factual world. Films that directly dealt with daily life as it was were shot and with the establishment of fiction in cinema, the ability of cinema to tell stories was improved. This resilient and crucial effect of fiction in cinema has also brought into question the relationship between cinema and reality. Editing has been an vital tool in making cinema an essential and effective art. Also, many artists have produced productions by making different experiments on the effect of editing in creating meaning. Iranian director Abbas Kiarostami, who made Iranian cinema internationally known and has his own unique narrative language, produced significant productions with different reality designs and experiments by effectively using this power of fiction in his cinema. While constructing his films, the director developed different experiments and shooting methods, not only as a process at the end of the film, but also in an effort to recreate the fictional reality during the shooting phase of the film. In this study, Abbas Kiarostami's cinema was examined within the framework of the way and approach of using fiction in creating meaning, and the films *Close Up* and *Shirin* were analyzed in the context of the re-creation of fictional reality. The way the director, who aims to build his cinema with an original narrative, handles fictional methods based on reality has been examined. The aim of the study will be to reveal the effect of the fictional arrangements in the director's cinema on creating meaning and to trace their creative effect on the re-creation of reality.

Key Words: Fiction, Meaning, Narrative, Reality, Abbas Kiarostami

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1: “Bir Duvarın Yıkılışı” film afişi.....	14
Fotoğraf 2: “Bir Ulusun Doğuşu” film afişi.....	23
Fotoğraf 3: “Hoşgörüsüzlük” film afişi.....	24
Fotoğraf 4: Kuleşov Deneyi.....	38
Fotoğraf 5: Uyuyan, uyanan ve kükreyen üç aslan heykeli.....	50
Fotoğraf 6: Kadın kurgu editörü.....	63
Fotoğraf 7: Dikey sistemde çalıştırılan “Moviola” kurgu makinası.....	64
Fotoğraf 8: “Abi ve Rabi” film afişi.....	75
Fotoğraf 9: “Yakın Plan” (Close-Up) İngiliz versiyonu film afişi.....	107
Fotoğraf 10: Ahenhah ailesine giderler.....	112
Fotoğraf 11: Diyaloglar devam ederken yollar gösterilir.....	112
Fotoğraf 12: Muhabir ailenin evine gittiği sırada arabada geçen konuşmalar.....	113
Fotoğraf 13: “Sahte Makhmalbaf tutuklandı” yazısı gösterilir.....	113
Fotoğraf 14: “Yaşanmış bir hikâyeden alınmıştır” yazısı gösterilir.....	114
Fotoğraf 15: Kiarostami ile asker, Sebziyan hakkında konuşmaktadır.....	114
Fotoğraf 16: Kiarostami, Sebziyan’ı hapiste ziyaret eder.....	115
Fotoğraf 17: Kiarostami, çekim yapmak için hâkimden izin ister.....	115
Fotoğraf 18: Mahkeme sahnesinde önce klaket gösterilir.....	116
Fotoğraf 19: Sebziyan, Kiarostami’nin sorularına karşılık cevap verir.....	116
Fotoğraf 20: Mahkeme sahnesinde kamera, ses operatörü ve ışık kaynakları gösterilir.....	117
Fotoğraf 21: Kiarostami, Sebziyan’a sorular sorar.....	118
Fotoğraf 22: Makhmalbaf, Sebziyan’ı karşılamaya gelir.....	119
Fotoğraf 23: Makhmalbaf ile Sebziyan motosiklete binip Ahenhah ailesine gidişleri gösterilir.....	120
Fotoğraf 24: “Şirin” (Shirin) İngiliz versiyonu film.....	123
Fotoğraf 25: Yakın çekimde kadın gösterilir.....	126
Fotoğraf 26: Oyuncuların yerine geçmeden onları izleyerek filmi izleriz.....	126
Fotoğraf 27: Julier Binoche gibi yıldız oyuncular da filmde yer almaktadır.....	130
Fotoğraf 28: Kadınların tüm duyguları ve tepkileri yakın çekim ile gösterilir.....	130

GİRİŞ

Çalışmamız 3 ana bölümden oluşmakta, bu bölümler; “Sinemanın Doğuşu, Anlamın Keşfi ve Kurgusal Teori”, “İran Sinema Tarihi ve Abbas Kiarostami Sineması” ve “Abbas Kiarostami Filmlerinin Anlam ve Kurgu Bağlamında Çözümlemesi” olarak ele alınacaktır.

İlk bölümde, sinemanın ilk yıllarından sonra kurgu kavramı ile birlikte sinemada anlatı üzerinden anlamın gelişimini takip edeceğiz. İlk aşamada sinemanın ilk yıllarına değinildikten sonra, bu yıllarda sinemada anlam üzerine denemeler yapan öncü isimlere yer verilecektir. Lumière Kardeşler’den başlayarak Dawid Wark Griffith’e kadar uzanan bu ilk süreçte, sinemada anlatının gelişimine ve değişimine değinilecektir. Sonraki süreçte, anlatının sinemada oluşturulmasını sağlayan en önemli etkenlerden biri olan kurgu kavramının sinemadaki tarihsel seyri ortaya konulacaktır. Bu kavramın ilk yıllarından başlayarak, teknolojik süreçle birlikte kurgu yapma biçimlerinin farklılaşmasına, kuramsal çerçevede çalışmalara ve kuramcılara yer verilecektir. Lev Kuleşov, Sergei Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin gibi öncü kuramcılarının çalışmalarına ve kurgusal teorilerine yer vererek kurgu kavramının anlam yaratmadaki rolü ve etkisi ele alınacaktır.

Çalışmamızın ikinci bölümünde İran sinema tarihinin geçirdiği evreler göz önüne alınarak incelenecektir. Birbirinden farklı yönetim biçimlerine ve anlayışlarına sahip İran toplumunun sinema ile kurduğu anlayışlar ele alınacaktır. Sinemanın İran’a gelişi, ilk yılları, devrim öncesi ve devrim sonrası sinemasal hareketler ve anlayışlara ışık tutulacaktır. Savaş, rejim gibi siyasi ve ekonomik durumları etkileyen faktörlerin İran sinemasına nasıl yansıdığı ve onu nasıl şekillendirdiği gözler önüne serilecektir. Çalışmamızın bu bölümü iki başlık altında toplanacaktır. İlk olarak İran sineması doğuşundan itibaren geçirdiği evreler incelenecektir. Sonraki başlıkta ise İran sinemasının uluslararası alanda tanınırlığı sağlayan yönetmenlerden biri olan Kiarostami’nin sinemasının belirgin özellikleri incelenecektir. Günümüz dünya sinemasında kendine özgül anlatı dili olan İran sinemasının tarihsel sürecini kavramak,

sonraki bölümde değinilecek olan Abbas Kiarostami'yi ve sinemasını anlamamıza imkân sağlayacaktır.

Üçüncü bölümde ise kendine has anlatı biçimlerini ve denemelerini sinemasında özgün bir şekilde işleyen Abbas Kiarostami'nin kurguyu kullanma biçimi ve yaklaşımı ele alınacaktır. Daha sonra örneklem olarak seçilen Kiarostami sinemasının etkili ve önemli iki yapımlarından olan *Yakın Plan* ve *Şirin* adlı filmler analiz edilecektir. *Yakın Plan* filmi kurgusal gerçekliğin yeniden yaratımı bağlamında belgesel ve kurmaca anlatılarının bir aradalığı, iç içeliği üzerine tartışılacaktır. Film analizi gerçekleştirirken filmde alınan görseller yardımıyla filmin sahip olduğu anlatı yaklaşımı serimlenecektir. Kiarostami sinemasının özgün yapımlarından biri olan *Şirin* filmi ise yönetmenin sinema aksanını bilinçli bir şekilde yaratarak kurgusal düzenlemelerle filmin anlatısına güçlü etkisi ele alınacaktır. Özellikle yakın çekim kullanımı, film içinde film anlatısı ile seyirciye farklı bir deneyim sunan bu film, yönetmenin sinemasının ayırt edici özelliği bağlamında tartışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SİNEMANIN DOĞUŞU ANLAMIN KEŞFİ VE KURGU KAVRAMI

Çalışmamızın bu ilk bölümünde, sinemanın anlam yaratmadaki kurgusal süreçlerini ve gelişimini takip edeceğiz. Başlangıç olarak, sinemanın ortaya çıkışına değinilecek daha sonra söz konusu yıllarda anlam üzerine film çalışmaları yapan Lumière Kardeşler, Georges Méliès, Edwin S. Porter ve David Wark Griffith gibi sinemanın öncü isimlerine yer verilecektir. Sonraki başlıkta, sinemada anlamın ortaya çıkmasını sağlayan en önemli etkenlerden biri olan kurgu kavramının ortaya çıkışından itibaren tarihsel seyri ortaya konulacaktır. Daha sonra, teknolojik gelişimle birlikte değişen kurgunun, kuramsal çerçevedeki yaklaşımları ve çalışmaları ele alınacaktır. Lev Kuleşov, Sergei Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin gibi filmsel anlatımın yaratılmasında kurgu üzerine çalışmalar ve denemeler yapan, sinemada kurgu yapma biçimlerinin ve yaklaşımlarının farklılaşmasını sağlayan kuramcılara yer verilerek bu kavramın tarihsel seyir açısından anlaşılır olması amaçlanacaktır.

1.1. SİNEMANIN İLK YILLARI

Bir ifadenin ne olduğunu, neyi ifade ettiğini anlamak açısından o ifadenin dillerdeki karşılığının ne olduğunu ya da hangi kelimelerden türediğini anlamaya çalışarak yol alabiliriz. Dilimize “sinema” diye yazıp okuduğumuz kelimenin karşılığı aslen klasik Yunanca’da “graphein” sözcüklerinin bir araya gelmesiyle yani hareket anlamına gelen “kinesis” ve resim çizmek ifadelerinden oluşmaktadır. Bu ifade İngilizce’de “cinematography” (cinema/movie) ve Almanca “Kinematograph” (Kino) şeklinde karşılığını bulmaktadır (Taftalı, 2015: s. 171).

“Sinemanın temel özelliği, insanın çevresinde gördüklerini -ya da düşlediklerini- devinim halinde kaydedebilmesi ve bunu yeniden

üretebilmesidir. Var olan nesnelerin, kişilerin, düşlerin, soyut kavramların tespiti, tasviri, taklidi, saklanması, gelecek kuşaklara aktarılması insanlık tarihiyle birlikte başladı” (Abisel, 2019: s. 10).

Sinemanın kökeni; büyü lü fener gösterileri, fantazmagorya, diyorama ve optik oyuncaklar gibi yüzlerce yıllık popüler eğlencelere dayanmasına rağmen sinema 19. yüzyılın sonunda optik, mekanik, fotoğraf gibi alanlardaki bilimsel ilerleme süreçlerinin ardından gelişmiştir. Sinema ilk yıllarından itibaren entelektüeller, sanatçılar, eğitimciler, bilim insanları gibi toplumun birçok kesimi tarafından sinemanın özünün ne olduğuna dair sorgulanmaya başlanmıştır (Elsaesser ve Hagener, 2014: s. 9). Sinema aygıtlarının icadı tek bir doğrultuda ilerlememiştir. Birçok bilimsel alandaki sorularla cevapların ve buluşların birikimi, 19. Yüzyılın sonunda *cinematographe*’ın keşfini hızlandırmıştır. Sinema aygıtlarının gelişiminde, pek çok ülkede yaklaşık olarak aynı tarihlerde birbirine benzer birikimler olduğundan dolayı kimin neyin mucidi olduğu ise oldukça tartışmalı ve karışık bir konu olmaktadır (Abisel, 2019: s. 11).

Sonraki başlıklarda kurgu çalışmalarına ve filmlerine değineceğimiz Rus Biçimci Film Kuramcısı Sergei Eisenstein, sinemadaki tekniğin gelişmesiyle birlikte sinemanın evrensel bir nitelik kazanmasını şu sözlerle ifade etmiştir:

“Sinema kuşkusuz sanatların en evrenseli. Sadece çeşitli ülke filmlerinin dünyayı kat ederek en ücra köşelere ulaşmasından ötürü değil, öncelikle tekniğinin gittikçe zenginleşen olanakları ve durmadan gelişen yaratıcı gücünün sinemaya evrensel çapta bir nitelik kazandırmasıdır bunun nedeni” (Ayzenştayn, 1975: s. 7).

Cinematographe’ın icadı 19. yüzyıl boyunca dış dünyanın yansıması olarak en ileri aşamayı sergileyen önemli bir araç olmuştur. Ardından sinemanın, kitle iletişimindeki gücünün farkına varılmış, filmler toplumsal bir kaynaşma noktası haline

gelerek propagandanın etkili bir aracı olmuştur (Abisel, 2019: s. 8). Söz konusu dönemde sinema sayesinde insanlar arasında yoğun bir bilgi alışverişi başlamıştır. Kısa süre içerisinde bir dakikadan oluşan binlerce sessiz ve kısa filmler çekilmiş, kamera ekipleri birçok bölgeye ulaşmış ve bu sayede insanlar arasındaki etkileşim artarak yoğun bir bilgi alışverişi olmuştur (Abisel, 2019: s. 31). İlk sinema izleyicileri ise genellikle kültür ve ekonomik düzeyi düşük kesimler tarafından oluşturulmuştur (Özden, 2004: s. 19).

Sinema tarihindeki ilk çekilen filmler, gündelik hayatı kayıt altına alan ve Lumière Kardeşler tarafından çekilen kısa filmler olarak kabul edilmektedir. Bu filmlerin tamamı Lumière Kardeşler tarafından çekilmiş, yıkanmış ve basılmıştır. Sinemanın ilk yıllarındaki temel fikir, günlük yaşamda olup biten her şeyi olduğu gibi kayıt altına almaktır. Durağan ve sabit kamera kullanılarak çekilen ve bir dakikayı aşmayan bu kısa filmlerin süresi, hem kamera hem de projektör olarak kullanılan sinematograf ekipmanının sığabileceği film makarasının boyutuna göre belirlenmiştir (Armes, 2011: s. 23-24).

Sinema yirminci yüzyılın başlarından itibaren dünyanın birçok ülkesinde pek çok kişinin ilgisini çeken bir araç haline gelmiştir. Daha önce yaşanmış olayların perde üzerinde yeniden gösterilmesi izleyenleri etkisi altında bırakmıştır. Ayrıca daha önce gidilmemiş veya görülmemiş yerleri sinema aracılığıyla görmek veya gitmiş gibi olmak da izleyicileri heyecanlandırmıştır (Abisel, 2019: s. 31). Sinemanın kısa süre içinde kitleler ile yakaladığı bu bağ, zaman içerisinde önem kazanmış ve popülerliğini yitirmeyen “yedinci sanat” adıyla etkili bir sanat haline gelmiştir (Abisel, 2019: s. 8).

Bir görüntü kayıt tekniği olan sinematograf, bir fikir temelinde birleşerek bir öznel göze veya düşünen özneye yani yaratımda bulunacak sanatçılara ihtiyaç duymuştur (Gönen, 2015: s. 186). Dolayısıyla yaratımda bulunan sanatçıların sorunları ve yaklaşımları değiştikçe farklı filmsel anlatım biçimleri ortaya çıkmıştır. Bazı sanatçılar, kendilerinden öncekileri örnek alarak bunları filmlerinde uygulamaya çalışırken bazı sanatçılar da yeni anlatım olanakları geliştirerek kendi hünelerini

filmsel yöntemlerle, yaratıcılıklarını kullanarak sinema sanatına katkıda bulunmuşlardır. Böylece bu sanatçılar, kendilerinden sonraki sanatçılara farklı filmsel yönelimler bırakmışlardır (Abisel, 2019: s. 8).

Günümüzde sinema, dünyanın önemli endüstri sektörlerinden biri olurken; film dili, anlatımı, film seyretmenin etkileri ve filmlerin taşıdığı anlamlar birçok sanatçı, düşünür ve sinema izleyicisi tarafından ilgi görmektedir. Sinema, dergiler ve kitaplar aracılığıyla birçok okuyucuyla buluşmakta, sinema üzerine birçok mecrada kuramsal tartışmalar yapılmakta ve sinema çalışmaları akademik anlamda da ilgi görmektedir (Abisel, 2019: s. 7).

1.2. SİNEMADA ANLAM ÜSTÜNE DENEMELER

Nasıl ki daha geçmiş zamanda yaşanan olayların incelenmesi için tarih; başka çağlarda yaşayan insanların düşüncelerini kavrayabilmek için felsefe; insanların yaratıcı yeteneklerinin derin bir ifadesini anlayabilmek için sanat ve edebiyat bilgilerini ediniyorsak; bir anlam ve anlatım aracı olarak sinemayı kavramak için de sinema bilgisine sahip olmak gerekir (Onaran, 2012: s. 4). İnsanın içinde yaşanan toplumsal ve kültürel yapıyı derinlemesine tanıması, zihniyeti kavraması da sinema bilgisine sahip olmak kadar önemlidir (Adanır, 2003: s. 187).

Sinemada anlamın ne olduğuna, nasıl yaratıldığına geçmeden önce, anlatının tanımının ne olduğunu, nasıl oluşturulduğunu bilmekte fayda var. En geniş tanımıyla anlatı, hikâyelerin nasıl anlatıldığıyla ve hikâyelerdeki anlamın izleyicilere sunulmak üzere nasıl oluşturulduğuyla ilgilidir. Anlatı kuramcıları bu soruların yanıtını bulmak için uğraşırlar (Yaren, 2016: s. 167). Akademisyen Özgür Yaren, her anlatıda olması gereken temel kavramları şu şekilde sıralamaktadır: “uzam, zaman, eylemler, olaylar, karakterler, çatışma, neden sonuç ilişkisi, anlatıcının ve seyircinin konumunu sayabiliriz” (Yaren, 2016: s. 167).

Sinema üzerine çalışmaları bulunan yazar ve akademisyen Metin Gönen, anlatı tekniğinin kendisinin, tıpkı sinematograf araçlar gibi tek başına eser yaratmadığını ve fikir üretmediğini ifade etmektedir. Anlatı tekniklerinin de yaratıcı özne tarafından organize edilmesi gerekmektedir. Belli bir anlatı yapısı içinde, zamanı, mekânı, olay örgüsünü, karakterleri belli bir duygu ve fikir yaratmak amacıyla organize eden, anlamlı bir bütün oluşturan bir yaratıcı öznenin varlığına her daim ihtiyaç duyulmaktadır (Gönen, 2015: s. 195). Anlatma eylemi ise anlatılan hikâyenin hem içeriğini yapılandırarak onu belli bir düzene koyar ve belli bir biçim almasını sağlamakta hem de ona özgün bir nitelik katarak zihinsel olarak da kavranır kılmaktadır. Gönen, ayrıca anlatı eyleminin “bir öyküleme işlevi olarak, efsanelerden masallara mitolojilerden tragedyalardan, tiyatrodan operaya, edebiyattan sinemaya dek uzanan köklü bir geleneğe sahip” olduğunu dile getirmektedir (Gönen, 2015: s. 191-192).

Sinema, anlatılmak istenen anlamları görüntüler aracılığıyla ortaya koymaktadır. Film parçaları üzerinde yer alan bu görüntülerin en küçüğü ‘çekim’dir. Bir görüntünün tek başına bir değeri yoktur. Çünkü bir görüntü, fotoğraftan veya resimden ibaret olan ‘tek bir kare’dir. Bir çekim birden çok görüntünün birleşiminden, bir araya gelmesinden ortaya çıkmaktadır. Görüntüler bir çekimi meydana getirecek şekilde sıralandıkları zaman sinemada bir anlam oluştururlar (Onaran, 2012: s. 31). Yazar Oğuz Adanır, görüntülerin biçimsel süreçlerden sonra bağlamına oturmuş anlamlı görüntüler olduğunu şöyle açıklamaktadır:

“Film görüntüleri belli bir çerçeveleme ve kurgulama yöntemine boyun eğdiklerinden bu biçimsel kurallar aynı zamanda o görüntülerin algılanma biçimlerini de belirlemektedir, yani görüntüler yalnızca görüntü değil belli bir bağlama oturtulmuş anlamlı görüntülerdir” (Adanır, 2003: s. 23).

Sinema, kimi zaman var olan kimi zaman da yaratılan olayları ve durumları kendi teknik imkânlarıyla yorumlayıp belli bir filmsel anlatı katarak sunmaktadır. Yani sinema bu anlamda bir yeniden üretimdir. Verili gerçekliğe belli bir yorum katarak

izleyicisine öğrenme, anlama ve anlamlandırma imkânı sağlamaktadır (Taftalı, 2015: s. 177).

“...sinema temelinde tek yönlü bir dışavurum ve iletim aracıdır. Öyleyse sinema seyircisi karşılıklı iletişimden değil, kendisine bir şeyler iletilmesinden hoşlanmaktadır. Bu iletenleri algımlarken düşlediği, hipnotize olduğu, bir özdeşleşme sürecini yaşadığı ve sonuçta “catharsis” olayının gerçekleşmesini sağlayan film ya da öyküden hoşlanıp, zevk aldığı ve bu zevki yukarıdaki duyguları yeniden yaşayabilmek için tekrar tekrar film seyrettiği bilinmektedir” (Adanır, 2003: s. 51).

Bir anlatı sanatı olan sinemada, içerik olarak neyi anlatıldığı değil hangi biçimde, nasıl ve ne amaçla anlatıldığı önemlidir. Anlatılacak olan bir öykü, henüz biçim almamıştır. Duygusunu ve fikrini, mekanik veya teknik olarak ortaya koyamaz. Bir öykünün var olabilmesi için duyguya ve fikre biçim verilmesi ve özgün bir anlatı eylemine sahip olması gerekmektedir. Nasıl ki bir müzik varlığını notalardan alıyorsa, bir film de öyküyü anlatabilecek ses ve görüntülere ihtiyaç duymaktadır. Böylece bir hikâyenin filmsel olarak ortaya çıkabilmesi için sanatçıların belli bir kurgusal evren çerçevesinde, anlatısını ortaya koyabilecek sinematografik operasyonlara gereksinimi vardır (Gönen, 2015: s. 198-202).

Sinema sanatında biçim olgusu, elde edilmek istenen durumdan yola çıkılarak gerçekleştirilmektedir. Üretilmek istenen temel anlam, yan anlamdan yola çıkılarak üretilir. Öykülü sinemada yan anlam üretimi rastlantısal bir şekilde yer almaz. Bu bağlamda sanatçının yaratıcılığı iki düzeylidir. Sanatçı bir yandan elde etmek istediği duygu ve düşünce bütünlüğünü sinematografik araçları kullanarak yani görüntü, ses ve efekt gibi kombinasyonları sağlayarak oluşturmaya çalışmaktadır. Böylece bir filmde görüntüler, elde edilmek istenen duygu ve düşüncelere göre art arda dizilirler. Filmsel görüntülerin sıralı bir şekilde dizilmesi, duygu ve düşüncelerin ortaya çıkması için tek başına yeterli değildir. Sanatçı diğer yandan da görüntü, diyalog ve müzik gibi

araçları kullanarak seyircide bazı duyguları yoğun bir şekilde yaşatmayı amaçlamaktadır (Adanır, 2003: s. 184).

Bir film hem teknik hem de anlamın birlikteliğinden yani harmanlanmasından ortaya çıkmaktadır. Sinema sanatçıları bir kamerayı nereye yerleştireceklerine, oyunculara rol verdiklerinde ve eldeki çekimleri tutarlı bir anlatı oluşturacak şekilde bir araya getirdiklerinde, sinemada öykü anlatmanın yanı sıra anlam da yaratmış olurlar (Ryan ve Lenos, 2014: s. 1). Sinemada yaratılan her anlam bilinçli olarak tasarlanmamıştır. Bu şekilde oluşan anlam, genellikle filmin içinde olduğu dünyadan kaynaklanır. Dolayısıyla sinema sanatçıları onu bilinçli olarak filmde düzenlemeseler de bu anlam anlatının içinden ortaya çıkmaktadır (Ryan ve Lenos, 2014: s. 9). “Anlamın kompleks bir yapıya sahip olduğunu unutmamak da önemlidir. Pek çok film aynı anda pek çok şey ifade eder” (Ryan ve Lenos, 2014: s. 15).

Sinema sadece teknikten ibaret değildir. Sinema bir bilgi ve deney objesi de değildir. Sinema bir sanat olduğu gibi aynı zamanda özgünlüğe ve estetiğe dayalı bir düşünce biçimidir. Bir filmin deneylerle sağlaması yapılamaz, çünkü sinema bir fikirden türetilen eserdir. Sinema bilimsel teorilere göre kategorize edilmemekle birlikte bu bilgilere göre yaratılamaz. Bir sanat olarak sinema, belli bir anlatım tekniğine sahip, kesinleşmiş kodları ve grameri olan bir bilgi ve bilimsellik alanı değildir. Çünkü sinema bu kodlar çerçevesinde incelenip doğruluğu ve yanlışlığı saptanamaz (Gönen, 2015: s. 193). Film kuramcısı Dudley Andrew’e göre, sinemada temel bir kullanım yoktur. Sinema göstermeye dayalı bir anlatı sanatıdır. Sözel dildeki çağrışım düzeyindeki anlamlar, gösterme düzeyindeki anlamlardan tamamen farklı bir yapıdadır. Filmi yapan kişi, görsel dili sözel dilden farklı olarak bir anlamı parça parça inşa etmemektedir. Film sanatçısı, görüntüleri gerçek hayattan çıktığı gibi bir anlatım akışı içerisinde organize etmekte, daha sonra buna işaret ederek serbest bırakmaktadır (Andrew, 2018(a): s. 330).

Sinema kuralları değişmez olan ve her kullanımda aynı sonuçlar veren bir anlatım tekniği ya da sanatı değildir. Sinema, sinematografik malzemeleri kullanarak

harekete geçiren estetik, dinamik ve özgün bir düşünce biçimidir (Gönen, 2015: s. 197). Sinema sanatında anlam yaratılmak için teknik kullanılır. Görüntü açıları, ışık, dekor, müzik gibi her teknik kullanım farklı anlamlar yaratmanın yoludur. Hiçbir teknik aynı anlamı yaratmamaktadır. Bazen bir yakın plan duygusal yoğunluğu ifade ederken bazen de aynı yakın plan korkuyu ve endişeyi yaratabilmektedir (Ryan ve Lenos, 2014: s. 11-12).

Yaşamdan ve olaylardan beslenen öykünün, belli bir mantığa sahip olması gerekmektedir. Burada sanatçının dünyaya, olaylara bakış açısı ve düşüncesi karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, sahip olduğu malzeme ve içeriğe hangi türden olursa olsun biçim vermek zorundadır. Bu noktada da sanatçı geçmişten, metinlerden, anlatılardan beslenmektedir. Sanatçının dünyaya, olaylara ve konuya bakış açısı, seyircilerin kendisine anlatılanları daha iyi kavrayabilmesine ve algılayabilmesine neden olmaktadır. Sanatçı özellikle bu bakış açısını senaryo, oyuncu yönetimi, çerçeveleme, dekor, kurgu gibi araçları kullanarak ortaya koymaktadır (Adanır, 2003: s. 55-56). Çünkü seyirci, bu sinemasal araçları düzenleyen sanatçının bakış açısını kabullenmektedir (Andrew, 2018(b): s. 51-52).

Sinemanın ilk yıllarından sonraki süreçte filmler, zamanla bir anlatı yapısına sahip olmuş ve öyküler filmler aracılığıyla anlatılmaya başlanmıştır. Filmsel anlatı sanatının gelenekleri oluşturulmuş ve insanlar sinemaya teknik bir yeniliği görmek için değil, bu yeni anlatı dilinin ilk örneklerini görmek için gitmeye başlamışlardır. Halkın kültür ve gelir seviyesi yüksek kesimler, filmlerde öykülü anlatıma geçilmesiyle birlikte sinemaya ilgi göstermiş ve bu yönde film gösterim yerlerine talepte bulunmaya başlamışlardır. Söz konusu dönemde Georges Méliès tarafından çekilen *Aya Seyahat* (A Trip to the Moon, 1902) ve Edwin S. Porter tarafından çekilen *Büyük Tren Soygunu* (The Great Train Robbery, 1903) gibi filmlerle birlikte sinemada kısa öykülerin anlatılmaya başlandığı süreç başlamıştır. Yine bu süreçte tiyatro oyunları filme uyarlanmış, oyunculuk ve filmsel anlatım bakımından da gelişmeler yaşanmıştır (Özden, 2004: s. 20).

Sinema tarihinin başlarında çekilen filmler, gerçekliği yeniden üretmeye dayalı gösterilen bir çabanın sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu filmler yeni bir icat olmanın ötesinde herhangi bir anlama sahip olmadıkları da ortadadır. Film gösterim yerlerine giden insanlar, asıl olarak bu yeni icadı görmek için gitmişlerdir. Sinema o dönemde teknik bir yenilik olarak dikkat çekmiştir. Film şeridi üzerine kaydedilen gerçek dünyaya ilişkin görüntüler bir dakika gibi kısa sürede içinde perdeye yansıtılmıştır. Söz konusu dönemde sinema; cambazlık, sihirbazlık gibi eğlencelerin yanında ek bir gösteri olmuştur (Özden, 2004: s. 18-19). Sinemanın bir anlam yaratabileceği ya da bir anlatım aracı olabileceği o dönemde hiçbir şekilde düşünülmemiştir. Lumière Kardeşler ile başlayan ilk filmlerden sonra sinemayla ilgilenen Méliès ve Porter gibi öncüler, sinematografik anlatımın ilk izlerini yaptıkları filmlerle yansıtmaya çalışmışlardır. Daha sonraki süreçte Griffith, filmlerinde sinematografik anlatımın figürlerini ilk kez sistematik bir şekilde ele almıştır (Adanır, 2003: s. 136-137).

Çalışmamızın sonraki cümlelerinde, sinemada anlamın ilk yıllarından itibaren seyrine ve anlatımın sinemadaki gelişimine Lumière Kardeşler, Méliès, Porter ve Griffith gibi sinema tarihinde ilklere imza atan öncülerin film çalışmaları ışığında bakılacaktır.

1.2.1. Lumière Kardeşler

Louis Lumière 1890'lı yıllarda mucit ve bilim insanlarının çalışmalarına başvurarak 'sinematograf' adını verdiği kendi aygıtını tamamlamıştır. Sinemanın doğumu olarak kabul edilen 28 Aralık 1895 tarihinde Paris'te Grand Cafe'nin altından bulunan "Indian Room"da ücret karşılığı ilk film gösterimini gerçekleştiren kişi Louis Lumière olmuştur. 1895 yılında sinema tarihi için çok önemli olan ilk gösterim yaklaşık olarak yarım saat sürmüştür. Bugün sinema tarihinin başlangıcı olarak bu tarihi ansak da o dönemde bu film gösterimini önemli görmek mümkün olmamıştır. Bu gösterimden önce basına ilan verilmemiş ve hatta Lumière'in kendisi bile ilk gösterimde bulunmamışlardır. O dönem ağabeyi Auguste ile birlikte fotoğraf

malzemeleri üreten büyük bir fabrikayı yönettiğinden dolayı Louis Lumière Lyon'da kalmıştır (Armes, 2011: s. 22).

Sinema, başlangıcından itibaren insanlara gösterdiği görüntünün gerçek olduğuna inandırmak istemiş, insanların çoğu da buna inanmıştır. Lumière Kardeşler tarafından çekilen *Bir Trenin Gara Girişi* (Arrival of a Train at La Ciotat, 1895) filmini salonda ilk seyreden izleyiciler, gerçek bir trenin kendilerine doğru geldiğini düşünerek salonda kaçışmaları, sinemanın gerçeklik ile kurduğu ilişkinin ilk yansımaları olarak yorumlanmaktadır (Ünal, 2015: s. 12). Zamanla film seyretme alışkanlığı kazanan izleyiciler, gerçek sahneler ile montajla yaratılmış sahneleri birbirinden ayırabilmişlerdir. Böylece izleyiciler sinemanın diğer sanatlardan farkını da ortaya koymuşlardır (Bazin, 2013: s. 58).

Lumière Kardeşler ilk filmlerini çekerken oldukça basit bir yöntem kullanmışlardır. İnsanların ilgisini çekebilecek bir konu ve olay bulup, kameralarını konunun ya da olayın önüne koyduktan sonra film stoğu bitene kadar çekim yapmışlardır. Bu yöntemi kullanan Lumière Kardeşler'in tek arzuları hareketi ve aksiyonu kaydetmek olmuştur. Sabit kamera ile çekim yapıp, kamerayı sadece kayıt eden bir aygıt olarak kullanmışlardır. Lumière Kardeşler tarafından çekilen bu ilk filmlerde belli bir anlatı aranmamakta ve çerçeveleme dışında da herhangi bir şeye rastlanmamaktadır. Sadece tek bir sahneden ve tek bir kayıttan oluşturulan bu ilk filmlerde, kurgu bağlamında da herhangi bir şeyden bahsetmek zordur (Nişancı, 2018: s. 117-118).

Louis Lumière'in başlangıçtaki hedefi, günlük hayatta yaşananların ve olup bitenlerin kaydını tutmaktı. Fabrikadan çıkan işçileri, bahçeyi sulayan bahçıvanı, babasının arkadaşları ile kâğıt oyununu oynaması, ağabeyi Agustue'un bebeklerine yemek yedirirken eşine yardım etmesi gibi günlük ve aile yaşantısından sahneleri içeriyordu. Lumière'in daha sonraki filmleri ise biraz daha çarpıcıydı. Lumière, gemilerin limandan ayrılışını ve bu esnada kıyıya çarpan dalgaları göstererek hayatında daha önce deniz görmeyen izleyicileri yalın ve çarpıcı bir şekilde

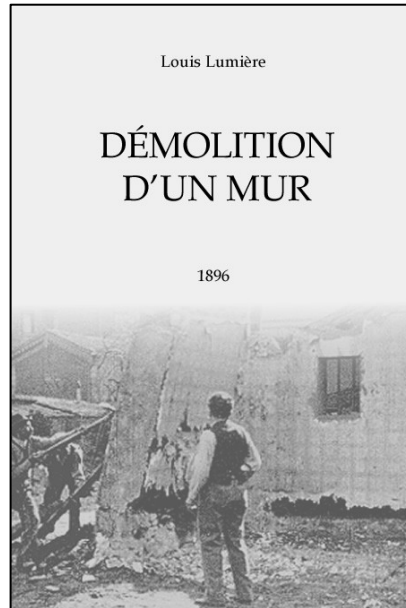
etkilemiştir (Armes, 2011: s. 23-24). Bu filmler aynı zamanda izleyicilerin teknik bir aygıt üzerinden olaylara bakmalarına, gözlemlemelerine, zamanı, mekânı ve olayları farklı bir biçimde yeniden görmelerine imkân tanımıştır.

Lumière Kardeşler, 1895 yılından 1905 yılına kadarki on yıllık süreçte bu yeni aygıttan dünya çapında fayda sağlamışlardır (Armes, 2011: s. 25). İlk gösterilerden sonraki süreçte Lumière Kardeşler “Cinematographe” stoklarını genişleterek kendi gösterim programları düzenlemek için oluşturdukları kamera ekiplerini dünyanın dört bir yanına göndermişler. Bu ekipler gittikleri yerlerin tipik sahnelerinden oluşan, çeşitli konuları işleyen, binin üzerinde birkaç dakikalık sessiz film çekmişlerdir. Böylece ilk film gösterileri çok sayıda ülkeye ulaşmış ve sinematograf aygıtı dünya pazarını ele geçirmeyi başarmıştır (Abisel, 2019: s. 26).

Louis Lumière’in o dönemde sinemayı bir endüstri olarak kurduğunu ve sinemadan uluslararası düzeyde gelir sağlayabilecek kadar iş insanı duygusuna sahip olduğunu söyleyebiliriz. Lumière, en baştan itibaren “sinematograf”ı, hareket halindeki yaşamı kaydeden bir aygıt olarak görmüştür. Dolayısıyla onun filmlerini, sinemada gerçekliğin ilk örnekleri şeklinde yorumlayabiliriz (Armes, 2011: s. 23). Önemli çalışmaları bulunan film eleştirmeni ve yazar James Monaco, Lumière Kardeşler tarafından çekilen filmlerin çarpıcı bir etkiye sahip olmasının sebeplerini şu sözlerle ileri sürer.

“Lumière Kardeşler sinemaya fotoğraftan gelmişlerdi. Sinemayı gerçekliği yeniden üretmenin büyüğü bir fırsatı olarak gördüler ve en etkili filmleri, yalnızca olayları saptadı. Ciotat’taki tren istasyonundan ayrılan bir tren, Lumière’lerin fotoğraf malzemeleri fabrikasından çıkan işçiler. Bunlar yalın ama çarpıcı ilk-filmlerdi. Öykü anlatmıyorlardı ama yeniden ürettikleri zaman, mekân ve atmosfer öylesine etkiliydi ki, izleyiciler olayı görmek için istekle para ödüyorlardı” (Monaco, 2001: s. 271).

Lumière tarafından çekilen filmler, durağan çerçeveli ve özgür bir yapıya sahip tek çekimlerden oluşmuştur. Bu filmlerden bazıları onun ardıllarının, daha sonra araştırıp beslenebileceği bazı yenilikleri de ortaya çıkarmıştır. Sinemadaki bu yenilikleri Lumière'e ait iki film özelinde örnekleyebiliriz. Lumière, *Bir Duvarın Yıkılışı* (Démolition d'un mur, 1896) filminde işçilerin bir duvarı yıktıkları bir sahneyi filme almıştır. Bir duvar önce işçiler tarafından yıkılmış ve ardından her yeri toz bulutu kaplamıştır. Bu film kendi aygıtlarında geri sarılarak izletilince bir duvar tozların arasından yükseldiği görülmüştür. Doğa yasalarına aykırı bir şekilde yere düşen parçalar bir duvarı oluşturmuştur. Bu durum izleyiciler tarafından şaşkınlıkla izlenmiş ve mucize olarak görülmüştür (Armes, 2011: s. 24-25). İlk filmlerden bir diğeri de *Bahçıvanın Sulanışı* (L'Arroseur arrose, 1895) adlı filmidir. Bu filmde bahçıvan bahçeyi sularken arkadan gelen bir çocuk ayağıyla hortumun üzerine basar ve bahçıvan suyun kesilme nedenini anlamak için hortumun ağzına bakarken çocuk ayağını hortumdan kaldırır. Aniden hortumdan su fışkırır ve bahçıvan ıslanır. Kovalamacadan sonra çocuğu yakalayan bahçıvan, çocuğu kameranın hemen önüne getirerek cezalandırmaya çalışır. Bu film sıradan bir gülüt olmanın dışına çıkar çünkü filmde daha önceden planlanmış küçük bir hikâye anlatımı ve kurmaca vardır. Böylece sinema, tarihinde ilk kez komediyle bu şekilde tanışmıştır (Abisel, 2019: s. 26-27).



Fotoğraf 1: “Bir Duvarın Yıkılışı” film afişi

Lumière veya yardımcıları tarafından çekilen filmlerde kamera sadece hareket eden bir aracın içine yerleştirildiğinde hareket etmektedir. Aksi takdirde kamera sabittir ve çevresindeki yaşamı kaydetmektedir. Lumière Kardeşler çalışmalarını daha ileri noktaya taşıyarak birden fazla çekimi birleştirip sinemaya belli bir anlatı kazandırabilmeyi düşünmemişlerdir. Filmlerinin basitliği, sinemalarının hem gücü hem de zayıflığı olmuştur. Çektikleri filmler parça parça olaylardan oluşmasına rağmen tamamen gerçek olarak görüntülenmiştir. Kalabalık ve işlek caddeler, tren istasyonları, nehirler gibi çekimler kayda alan Lumière Kardeşler, filmlerine canlılık duygusu katmayı amaçlamışlardır (Armes, 2011: s. 25-26).

1.2.2. Georges Méliès

Georges Méliès, Fransız sinemanın ilk büyük siması olarak kabul edilir. Méliès ile birlikte birçok yenilik sinemada yer edinmiştir. Stüdyoda film çekilme usulü ortaya konmuş, ilk trükler gerçekleştirilmiş ve sinemanın varlığını halka kabul ettirmenin adımları atılmıştır. Tiyatro ile ilgilenen Méliès, Lumière Kardeşler'in Grand Cafe'de film gösterimlerinin ardından sinema ile ilgilenmeye başlamıştır. Méliès, Lumière Kardeşler'e ait olan sinematograf adlı aygıtı edinmek istemiş fakat bu isteği geri çevrilince İngiliz Robert Paul'ün yaptığı sinema makinalarından birini edinmiştir. 1896 yılından itibaren Avrupa'da bulunan ilk film stüdyosu olan Star Film Stüdyosu'nda film çekimlerine başlayan Méliès, illüzyonizm ve el çabukluğu yeteneklerini yansıtan filmlerle birlikte tiyatrodan esinlenerek kısa komik filmler çekmiştir. Méliès ayrıca, stüdyoda bir alana dekorlar yerleştirerek büyük ölçüde dekor kullanımını da yöntemleri arasına almıştır (Onaran, 2012: s. 167-168).

Film aracılığıyla gerçekliği değiştirip yeniden düzenleyebilme ve sinemanın fantastik öyküler anlatabilme olanağını fark eden Méliès, gözü aldatma temeline dayanan illüzyonizmin sinemadaki karşılığını geliştirmiştir. Méliès, bu yöntemlerle seyirciyi kendi fiziki ortamından alıp tümüyle kendisi tarafından yaratılan, kendi kontrolü altındaki yeni bir düzenin içine sokmaya çalışmıştır. Méliès'in birkaç dakikalık tek çekimden oluşan filmleri, kendi stüdyosunda yaratılan, hilelere dayalı

olaylara dayanmaktadır (Abisel, 2019: s. 47). En temel film hilelerini keşfeden Méliès, Lumière Kardeşler'in aksine insanları gerçek şeylere ikna etmeyi es geçip işin sihir ve şaşırtma kısmına ağırlık vermeyi tercih etmiştir (Ünal, 2015: s. 12).

Özel efektler dışında kamera ile aktörler arasındaki mesafeyi hiçbir zaman değiştirmeyen Méliès, öykülerini her daim aynı sahneden ve resim dizisinden oluşturmuştur (Armes, 2011: s. 30).

“Bir tiyatro adamı olan, dolayısıyla tiyatro etkisi altında kalan Georges Melies'in filmleri ayrı ayrı 'tablolar'dan meydana gelmekteydi. Her tablo hep aynı plânda (genel plân) geçiyor, aynı görüş noktasından (kameranın normal durumu) veriliyordu. Tablodan tabloya geçişlerde doğal bir bağlantı yoktu. Tıpkı oyunlardaki perde araları gibi, iki tablo arasına kesin bir ara giriyordu” (Onaran, 2012: s. 71-72).

Méliès birçok film çektikten sonra anlatı bütünlüğü bakımından ilk önemli filmi *Kül Kedisi* (Cendrillon, 1900) adlı filmi gerçekleştirmiştir. Kendisi tarafından “yapay olarak düzenlenmiş sahneler” şeklinde yorumlanan bu film, yirmi ayrı sahneden oluşmaktadır. Tek bir tablo veya tek bir sahne içeren ilk filmlerinden sonra Méliès, tabloları bir araya getirerek bu filmi düzenlemiştir. Bir masalın sinemaya uyarlayarak anlatıldığı bu film, belli bir mantık çerçevesinde ilerleyen sahnelerden oluşması ve birbirine uyumlu olan bir anlatım sürekliliği sağlaması açısından da dikkat çekmektedir. Bu filmle birlikte Méliès'in filmsel anlatım biçimi farklılaşmış ve sinema, anlatı bütünlüğünü sağlayan filmlere geçmiştir (Abisel, 2019: s. 47).

Büyülü fenerler ve özel aydınlatma efektleri içeren sahne çalışmaları, Méliès'in sinematografideki çok farklı potansiyelleri görmesine neden olmuş ve sinemaya seyirlik boyutunu taşımaya çalışmıştır (Armes, 2011: s. 26-27). Filmleri sıradan bir taklit veya kopya olmaktan çıkartıp, sinemanın bir sanat haline gelmesinde Méliès'in büyük katkısı olmuştur. Düş gücünü kullanarak yarattığı fantastik sahneleri

perdeye aktaran Méliès, kendinden sonraki sinema sanatçıları için de bir kapı aralamıştır. Sinemanın ilk yıllarında Lumière tarafından çekilen belgesel tavrılı film dili, Méliès ile birlikte kurmaca geleneğinin de sinema sanatında yer almasına neden olmuştur (Abisel, 2019: s. 52).

Sinema alanında yaptığı çalışmalarla önemli bir isim olan, kuramcı ve yazar Prof. Dr. Âlim Şerif Onaran, Méliès'in sinemada denediği yöntemleri şu şekilde özetlemektedir:

“1) Gözden Yitirme: Makinenin durdurulması ile oluşturulur.

2) İkame: Bir kimse veya bir eşyanın, bir başka kimse ya da bir başka eşyaya dönüşmesinden oluşur.

3) Maket Kullanma: Gerçek boyutlarında verilemeyen eşyanın verilmesi ve film hilesiyle büyük izlenimi verecek şekilde çevrimde kullanılmasından oluşur.

4) Üste Bindirme: İki çekimin aynı pelikül üzerinde gerçekleştirilmesi ile sağlanır.

5) Çoklu Çevirim: Aygıtın merceği kapatılarak, aynı kare içinde çeşitli çevirimlerin yer alması sağlanır.

6) Karartma: Mevcut görüntüyü silerek ya da belirsiz hale getirerek yeni bir çekimle açılışı sağlamaktan oluşur” (Onaran, 2012: s. 168-169).

Méliès en bilinen kısa filmlerinde hızlandırma ve yavaşlatma gibi çekim yöntemlerini kullanmıştır. Kameranın elle yönetildiği o dönemde, bu efektler kolayca elde edilebilmiştir. Kamera operatörü kamerayı daha hızlı ya da daha yavaş kullanarak gösterim anında zıt efektler yaratma imkânına sahip olmuştur. Méliès bu efektlerin yanı sıra kamerayı çekim anında durdurup nesne ve objeleri değiştirme, iki ya da daha fazla çekimi üst üste bindirme ve kararan bir çekimi açılan bir çekim ile birleştiren zincirleme gibi film hilelerini de filmlerinde kullanılmıştır (Armes, 2011: s. 28).

Sinemada ilk özel efektleri kullanan kişi M li s'dir. İlk özel efektlerin kullanımıyla birlikte sinemada bilimkurgu türünün temelleri atılmıştır (Küçükerdoğan, 2014: s. 16). M li s'e  n kazandıran film olan *Aya Seyahat* (Le Voyage Dans la Lune, 1902) adlı filminde M li s,  zel efekler kullanarak yeni bir anlatım dilinin ilk örneklerini vermiştir. 14 dakikalık bu filmin ilk sahnesi tiyatro sahnesi gibidir. Sahne içinde farklı kamera açıları görülmemekte, kamera sadece sahneleri uzaktan takip etmektedir. Farklı ve yaratıcı planların kullanılmaması, filmi tiyatro biçiminden kurtaramamaktadır. Sahneleri birleştirme aracı olarak kurgu kullanılmıştır. Sahnelerin olay örgüsü içinde art arda dizilerek sıralanması ve sahneler arasındaki yatay ilişki, sinemada öykülü film için önemli bir adım olmuştur (Nişancı, 2018: s. 120-121).

James Monaco, sinemanın gerçekliği değiştirme ve çarpıcı fanteziler üretme durumunu M li s'nin hemen fark ettiğini belirtmektedir. Monaco, *Aya Seyahat* filmini ise "Melies'nin sinemasal yanılsama biçiminin en iyi bilinen  rneği ve ilk dönemin en özenli filmlerinden biriydi" şeklinde yorumlamıştır (Monaco, 2001: s. 271).

Günümüzde George M li s'in filmleri sinemadaki hilelerin ilk örnekleri olarak hatırlanmaktadır. Sahneleri birbirine bağlayarak hikâye anlatmayı deneyen M li s, sinema tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. M li s'in sahneleri birleştirerek hikâye anlatması kurgunun tarihsel gelişimi açısından da önemli bir gelişmedir. Tek  ekimlik aksiyonların veya olayların anlatıldığı Lumi re filmlerinin aksine M li s, birçok sahneyi bir araya getirip kullanarak bir öyküsel anlatı dili yaratmaya çalışmıştır (Nişancı, 2018: s. 119). Kurmaca filmlerin karmaşık yapısına yönelen M li s, sinemayı sanatların bir tür karışımı olarak görmüştür. Kurgunun sinemadaki gücünü fark etmemesine rağmen,  alışmaları Hollywood'un yolunu açmış ve sinemanın aynı zamanda kitlesel bir eğlence aracı olmasına katkıda bulunmuştur (Armes, 2011: s. 30). Ayrıca M li s, tiyatro geleneğini sinemaya taşıyan ilk sinemacı olarak anılmaktadır. Kendi dönemindeki sinemacılar gibi kamerayı görüntüyü kaydeden bir araç olarak görmüş ve kameranın teknik olanaklarıyla sonuna kadar ilgilenmesine rağmen bunun dışına çıkmamıştır. Film aygıtının anlatımcı özelliğine dikkat etmeyen M li s, kamerayı tiyatro koltuğunda oturan izleyiciler gibi konumlandırmış, bu aygıtın

anlatımcı özelliğine dikkat kesilmemiştir. Méliès için kamera; yalnızca eğlenceli, sürpriz olayları film üzerine kaydeden ve daha sonra yeniden gösterilmesine imkân tanıyan bir araç görevi görmüştür (Abisel, 2019: s. 49-50).

1.2.3. Edwin S. Porter

Amerikalı sinema sanatçısı olan Edwin Stanston Porter, Méliès ile birlikte sessiz sinema döneminin ilk yıllarındaki en önemli isimlerden biri olarak görülmektedir. Film sanatının temel yapılarından biri olan kurgunun ve filmsel anlatım tekniğinin mucidi olarak kabul edilmektedir. Porter, kurguyu devamlılığı sağlamak için daha geliştin hale getirmiş ve böylece ABD sinema endüstrisinin dünya çapında öne çıkmasında etkili olmuştur (Abisel, 2019: s. 53).

Méliès gibi tiyatro geleneğinden ve kaynaklarından faydalanan Porter, filmlerinde kurmaca gerçekliği yaratarak doğalcı bir yaklaşım sergilemiştir. Toplumsal yaşam üzerine filmler çeken Porter, konularının bir kısmını Lumière gibi güncel olaylardan beslenerek geliştirmiş ve bunları dramatize edip perdeye yansıtmıştır. Kurmaca ve gerçek olayları dramatize edip perdeye yansıtırken kurgudan faydalanmış ve böylece sinemanın alanını genişletmiştir. Böylece Porter filmlerini örnek alan diğer Amerikalı sinemacılar, öykülerini birden fazla çekimi bir araya getiren kurgu tekniğinden faydalanarak filmler çekmişlerdir (Abisel, 2019: s. 54).

Porter, filmlerinde sinemanın tek bir çekimle değil birden çok çekimi bir araya getirerek devamlılığı sağlama konusunda sinemaya önemli katkısı olmuştur. Méliès'in filmlerinden fazlasıyla etkilenecek bir öykünün nasıl anlatılacağı konusunda çıkış yolu göstermiştir. Porter laboratuvarında çalışırken Méliès'in filmlerde kullandığı hileleri çözmeye çalışmış ve bunları incelemiştir. Porter da eski film parçalarını keserek, belli bir düzen bütünlüğü sağlayarak bazı sahneler yaratmak istemiştir. Bu yöntem, Edison Şirketi'nin yöneticileri tarafından onaylanmış ve daha sonra Porter, Edison stüdyosunda eski film parçalarını ayırarak bir öykü oluşturmak istemiştir.

İtfaiyecilerin renkli yaşamını ilginç bulan Porter, böylece ilk filminin konusunu belirlemiştir (Abisel, 2019: s. 55-56).

Edwin S. Porter'ın, *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* (The Life of an American Fireman, 1902) adlı filmi, sinema tarihinde farklı anlatım yolları açan önemli bir filmidir. Kurgu ile filmsel zaman ve mekân yaratılmış, kurgunun filme özgü anlatım tekniği bu filmle birlikte yaratılmıştır. Edison'un çekmiş olduğu stok görüntülere kendi çekimlerini de ekleyip birleştiren Porter, bu fikriyle daha önce denenmemiş bir yöntemi denemiştir (Nişancı, 2018: s. 122). Porter, önceden çekilmiş itfaiyecilerle ilgili eski film parçalarını bir fikir ya da olay etrafında birleştirerek sinemada farklı ve çarpıcı bir yöntem geliştirmiştir. Dramatik bir olay örgüsü çerçevesinde belgesel ile kurmaca film parçalarını iç içe kullanan Porter, filmde bir akış, ritim ve bütünlük elde etmiştir. Bu yeni kurgusal anlatı tarzı, filmdeki kişilerle izleyicilerin eş zamanlı bir şekilde aynı olayı ve duyguyu yaşıyormuş izlenimi yaratılarak izleyicilerin baştan sonra olayların içerisinde kalmasına neden olmuştur (Abisel, 2019: s. 55-56).

Porter'ın *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* filminde uyguladığı bir başka yöntem ise yedi sahneden oluşan filmi tek bir çekimden değil her sahnede birden çok çekime yer vermesi olmuştur. Sinema yazarı ve akademiysen Nilgün Abisel, Porter'ın bu yöntemini şu şekilde yorumlamıştır.

“Porter'ın yöntemiyle çekimlerin kurgulanması gündeme gelmiş, her çekim bir eylemi içerir olmuştur. Sahnelerin iki işlevi vardı: Önce eylemi tanıttıp gösteriyor, sonra onu bir sonraki eylemle ilintilendirerek bütüne bir anlam kazandırıyorlardı. Diğer bir deyişle, sahneler kendi başlarına bir bütün olmakla birlikte, esas olarak ötekilere bağımlıydılar” (Abisel, 2019: s. 57).

Porter bir sonraki filmi olan *Büyük Tren Soygunu* (The Great Train Robbery, 1903) adlı filmde yeni kurgu yöntemlerini denemeye başlamıştır. Porter bu filmde

Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı filminde olduğu gibi eski film parçalarını kullanmamıştır. Dramatik yapıyı güçlendirmek için tüm çekimleri önceden planlayan Porter, kurgunun ritmini sahneler arasındaki kurduğu bağ ve ilişkiyle oluşturmaya çalışmıştır. Sahneler arasında aksiyon bütünlüğü oluşturularak filme bir akış kazandırılmıştır. Bu filmde ilk kez paralel kurgu kullanılmıştır. Böylece final sahnesinde Haydutların birbirlerine ateş açmaları, kaçanlar ile takip edenler art arda gösterilerek paralel bir şekilde iki aksiyon birleştirilmiştir (Nişancı, 2018: s. 122-123).

Oyunculara ve olaya ait tüm detaylarının denetlenebildiği stüdyodan dışarı çıkıldığında Porter, tiyatro geleneğinin etkisiyle oyuncularını sağdan veya soldan oyuna sokma kuralını da *Büyük Tren Soygunu* filminde bir kenara bırakmıştır. Özellikle dış çekimlerde genel ölçekli kullanılan planlarda, oyunun çerçeve içi hareket yönünün derinlemesine olması, oyuncuların kameraya yaklaşarak çerçeveden çıkmaları ya da çerçeveye kameranın ardından girmeleri, filmin dramatik etkisini güçlendirmiştir. Göz hizasında konumlandırılan kamera, karşıdan bakan bir seyirci gibi kullanılmıştır. Amerikan sinemasında tempolu bir anlatım tarzının temelini atıldığı *Büyük Tren Soygunu*, western türü filmlerinin de öncüsü olarak kabul görmüştür (Abisel, 2019: s. 60).

Porter, bir diğer filmi olan *Sabıkalı* (The Exconvict, 1905) adlı filminde karşıt kurguyu kullanarak sinemaya bir yenilik daha kazandırmıştır. Eski bir mahkûmun yoksulluğuna ait yaşamıyla, ona iş vermeyen zengin patronun yaşamı art arda gösterilerek izleyicilere iki farklı koşullar tanıtılmıştır. O dönem için ortaya çıkan bu karşılaştırma durumu önemli bir yenilik olarak görülmüştür (Abisel, 2019: s. 61).

Porter, birbirinden farklı zaman ve mekânlarda çekilen görüntüleri kendi çekimleriyle birbirine bağlayıp paralel kurgu tarzını ilk kez kullanarak sinema tarihinde kurgusal bağlamda önemli adımlar atmıştır. Özellikle *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* ve *Büyük Tren Soygunu* filmleri, kurgu tekniğiyle filmsel zaman ve mekân yaratılmasını, bu çerçevede bir hikâye inşa edilebileceğini ortaya çıkarmıştır. Bu hikâyenin filmsel inşası sırasında olaylar ve konu, belli bir mesafeden

genellikle göz hizasından gösterilmiştir. Dolayısıyla Porter'ın filmlerinde farklı çekim planlarından ve özellikle oyuncuların jestlerini içeren yakın çekimlerin olmaması dramatik etki bağlamında eksik olarak dikkat çekmiştir (Nişancı, 2018: s. 125).

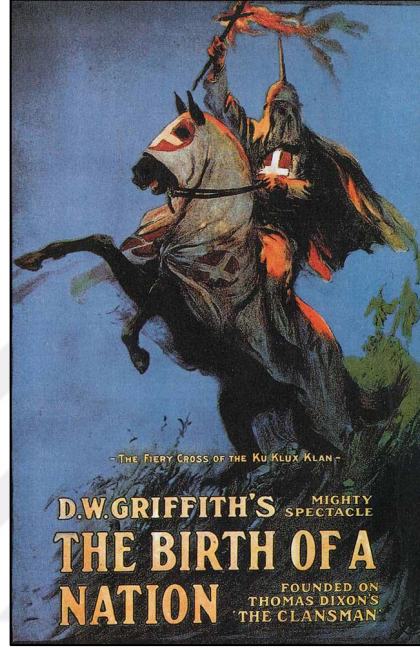
1.2.4. David Wark Griffith

İlk olarak 1907 yılında oyuncu olarak sinemaya giren David Wark Griffith, daha sonra 1908 yılında Biograph şirketinde yönetmenlik yapmaya başlamıştır. Buradaki süre içerisinde birçok film çekme şansı bulan Griffith, film yapımının bütün temel teknikleri üzerinde denemeler yapmış, yeni anlatım özellikleri ortaya çıkarmış ve kurgunun sinemadaki önemini ortaya koymuştur. Griffith için İngiliz Brington Okulu ile Porter'ın ilk kurgu denemelerinden sonra, sistemli olarak sinemanın en büyük anlatım özelliğini kullanan ilk yönetmen olduğunu söyleyebiliriz (Monaco, 2001: s. 272-273).

Griffith, ilk filmlerinde kurgusal olarak önceden de bilinen geriye dönüşleri sistemli olarak kullanmıştır. Griffith tarafından çekilen *İssız Köşk* (The Lonely Villa, 1909) filminde haydutlar, bir anne ve çocuklarını kaçırmak istemektedir. Karısını ve çocuklarını kurtarmak isteyen babanın görüntüleri ile haydutların görüntüleri çapraz bir şekilde gösterilmiştir. Böylece birbirinden farklı ama birbirine bağlı iki paralel gelişme art arda gösterilmiş, bu kullanım film anlatımında bir yöntem olarak ele alınmış ve bu yöntem filmde bir gerilim oluşmasını sağlamıştır. Filmin sonunda babanın yetişerek karısını ve çocuğunu kurtarması seyircide bir heyecan uyandırmış ve bu durum Griffith'in "son anda kurtuluş" yöntemiyle tanınmasına neden olmuştur (Onaran, 2012: s. 72).

Griffith zamanla tekniğini arttırarak, seyirciyi eski anlayışa göre yerlerinde oturmuş film izleyen, filmin dışında kalan bir varlık olarak değil, olayın ve olgunun içindeki bir kişilik haline, olayları oyuncularla yaşayan ve tepki veren bir canlı olarak düşünmüştür (Onaran, 2012: s. 172). Bunu sağlamak için de birçok yönteme başvuran Griffith, ilk kısa filmlerinden sonra bu kurgu yöntemlerini daha fazla geliştirmiş ve bu

teknikleri *Bir Ulusun Doğuğu* (The Birth of a Nation, 1916) ve *Hoşgörsüzlük* (Intolerance, 1916) filmlerinde ustaca kullanmıştır. Bu filmler, sinema sanatının anlatım dili bağlamında ilk büyük eserleri sayılmasının yanı sıra kurgunun bütün zenginliğiyle sistemli olarak kullanılmasıyla hatırlanmaktadır (Onaran, 2012: s. 73).



Fotoğraf 2: “Bir Ulusun Doğuğu” film afişi

Griffith’in “Bir Ulusun Doğuğu” filminde bir iç savaş sürecinde yaşanan olaylar konu edinmektedir. Siyahiler, Amerika’nın yeni kavuştuğu birliği bozmaya çalışmakla suçlanmaktadır. Filmde olaylar ve dönüşümler paralel kurgu ile aktarılmaktadır. Paralel kurgudaki kesmeler, olaylar büyüdükçe daha da hızlanmakta ve olaylar seyirci için merak uyandırıcı, heyecan verici bir duruma dönmeaktadır (Küçükdoğan, 2014: s. 59). Bir roman uyarlaması olan ve üç saatten fazla süren bu film, Amerikan sinemasının öykü anlatma yaklaşımını oldukça etkilemiştir. Filmsel anlatım özelliklerinin yanı sıra siyahilere yönelik tutumu nedeniyle de büyük yankılar uyandırmıştır (Abisel, 2019: s. 85-86).

Kurgunun dramatik etki bağlamında, bilinçli olarak kullanılan ilk film olduğunu ifade eden yazar İlkey Nişancı, *Bir Ulusun Doğuşu* filmini şu şekilde yorumlamaktadır:

“... sinema tarihinde kurgunun dramatik etki ve kontrol için bilinçli olarak kullanıldığı ilk filmidir. Aynı sahne içinde pek çok farklı çekim açısı, yakın çekimler, paralel kurgular, geri dönüşler, çekimlerin ilişkisi ile heyecan ve şüphe yaratma başta olmak üzere o günden bugüne aynı temelde uygulanmakta olan neredeyse tüm kurgu teknikleri bu filmde görülmektedir” (Nişancı, 2018: s. 125-126).

Griffith’in bir başka önemli filmlerinden biri olan *Hoşgörüsüzlük* filmi ise tarihin farklı dönemlerinde geçen dört öyküyü hoşgörüsüzlük temasını üzerinden ele almaktadır. Bağımsız gelişen olaylar birden fazla sekans ve sahne içerisinde ilerlerken gerek iç içe dizilip gerekse belirli bir noktada bir araya gelerek yeni bir filmsel yapı oluşturulmaktadır. A ve B olayları dönüşümlü bir şekilde ilerleyerek C olgusunu meydana getirmektedir. Birbirinden farklı öyküleri bir arada işleyen Griffith, böylece koşut kurgu yöntemini bu filmde yetkin bir şekilde kullanmıştır (Yıldız, 2019: s. 96).



Fotoğraf 3: “Hoşgörüsüzlük” film afişi

Griffith, Porter'dan farklı olarak filmlerinde dramatik etkiye bağılı olarak çekimleri değıştirmiştir. Porter genellikle fiziksel zorunluluklar sebebiyle çekimleri değıştirirken, Griffith ise kendi isteğine bağılı olarak bilinçli bir şekilde çekim değışimine gitmiştir. Griffith sahne içindeki aksiyonu parçalara bölerek çekimlerini yapmış ve daha sonra bu parçaları kurguda birleştirmiştir. Bu kurgu metodu, hem anlatıma derinlik katılmasına olanak tanımış hem de seyircilerin tepkilerinin kontrol altına alınmasını sağlanmıştır. Griffith böylece seyirciye göstermek istediği detayları seğebilmiş ve seyirciyi istediği duyguya yönlendirebilmiştir (Nişancı, 2018: s. 126).

Âlim şerif Onaran, Griffith'in filmlerinde geliştirdiği yöntem ve teknikleri şu şekilde sıralayıp özetlemektedir:

- “1) Baş çekimini fonksiyonel olarak kullanmak,
- 2) Işık kaynağını harekete geçirmek,
- 3) Paralel kurgu ile gerilim yaratmak,
- 4) Griffith biçimi bitiriş: Mutlu Son,
- 5) Filmleri uzun metrajlı olarak gerçekteştirmek” (Onaran, 2012: s. 173).

Griffith'in öncüsü olduğu kurgusal yöntemler, özellikle Rus sinemacıları fazlasıyla etkilemiştir. Rus sinemacılar, Griffith'in üzerinde durduğu, yönetmenin kontrolünü arttıran ve filmsel anlatı dilini etkileyen bu yöntemleri daha ileri bir seviyeye taşıyabileceklerini düşünmüşlerdir (Nişancı, 2018: s. 129-130). Nilgün Abisel, Griffith'in kurgu yönteminin Sovyet yönetmenlere geliştirme olanağı verdiğini şu şekilde yorumlamıştır.

“... Sovyet yönetmenler, kuşkusuz, Griffith'e çok şey borçludur. Montaj, bu anlamıyla, zaman ve mekândaki devamlılığı tümüyle bir yana bırakarak, fikirlerin birlikteliğini ya da zıtlılığını vurgular; mantığa ya da psikolojik,

duygusal nedenlere değil, iletilmek istenen temaya dayanır, kavramsaldır. Griffith'in filmsel anlatımın temel öğelerinden biri olan kurgu işlemine yönelik herhangi bir kuramsal yaklaşımı yoktu; ama onun filmlerini inceleyip irdeleyen Sovyet yönetmenlere bu konuda kuram geliştirme olanağı verdiğini söylemek yanlış olmaz" (Abisel, 2019: s. 94-95).

Griffith'in sinema tarihindeki önemi, dramatik bir etki yaratmak için farklı kurgusal teknikleri kullanmasıdır. Sinema, Griffith ile birlikte öykü anlatımında ve izleyicileri etkileme konusunda güçlü ve inandırıcı bir özellik kazanmıştır. Griffith sahneleri çekimlere ayırarak sahnenin etkisini yükseltmeye çalışmış ve kamerasını heyecan verici bir şekilde kullanmıştır (Armes, 2011: s. 109). Griffith, kurgunun temel sorularını, sahneleri küçük parçalar halinde bölerek gündeme getirmiştir. Bir çekimin ne kadar sürede perdede kalması, bir çekimden diğer bir çekime neden geçilmesi, hareketin nasıl kısıtlanması gibi filmin ritmini ve akışını belirlemede temel olan bu soruların cevapları, Griffith'in "görünmez kurgu" kavramına ulaşmasını sağlamıştır. Griffith'in kullandığı bu tekniğe göre iki çekim arasındaki kesmelerin fark edilmemesi için aksiyon sırasında geçilmesi esastır. Fakat bu teknikte devamlılığın sağlanması için gerektiği yerden kesilme veya başlama durumu vardır. Griffith bu tekniği ilkin aksiyonun kaldığı yerden bir çekimi bir sonraki çekime bağlamıştır. Griffith bu şekilde iki çekim arasındaki aksiyonun, izleyici tarafından fark edilmesinin belirli bir zaman alacağını düşünmüştür. Çekim ölçeklerine göre farklılık gösterse de genellikle bu zaman dört karedir. Yakın plana ve aksiyonun hız farklılığına göre ikiye kadar inebilmektedir. Matematiksel ve devamlılık için kareler doğru bir şekilde birbirine bağlanmasa da izleyicilerin kesmeyi algılama durumu çekim ölçeklerine göre farklılık gösteren 2 ile 4 kare geriden başlatılarak doğru kareye ulaşılmış olmaktadır. Griffith bu yöntem ile iki çekimdeki hareketi ustaca birleştirmiş ve kesmeleri gizlemeyi başarmıştır (Nişancı, 2018: s. 127-128).

Griffith, kimi zaman dramatik kimi zamanda mantıksal veya kavramsal süreçler sayesinde birbirinden farklı zaman ve mekânların seyircinin zihninde tamamlanacağını düşünmüştür. Bir eylemin başındaki ve sonundaki hareketlerin

seyirciye verildiğinde seyircinin bu arayı doldurabileceğini ve onu bir bütün olarak algılayabileceği bilincindedir. İyi bir filmin yönetmen ile seyirci arasındaki ortak bir uğraş ve iş birliğine dayandığını, seyircilerin filmin içine çekilmesi gerektiğini düşünen Griffith, sinemanın ciddi bir seyir olduğunu ve film seyretmenin ciddiye alınmasına da katkıda bulunmuştur. Popüler filmler çeken ve sinemanın kendini kabul ettirme sürecini sinemayla birlikte yaşayan Griffith, sinema üzerinde anlatımsal ve tekniksel bağlamda birçok konu bırakarak hem kendi döneminde hem de sonraki dönemlerde pek çok sinema düşünürünü ve yönetmenini etkilemiştir (Abisel, 2019: s. 80-92).

1.3. SİNEMADA KURGU KAVRAMI VE TARİHSEL SEYRİ

Her sanat kendine özgü bir malzemeye sahiptir. Müzisyen notaları kullanırken ressam ise renkleri kullanmaktadır. Sanatçılar, sanatın kendisine özgü bu malzemelerini kullanarak sanatsal bir biçim elde etmeyi amaçlamaktadırlar. Sinema sanatının malzemesi ise çekilen planlardan oluşmaktadır. Bu planların bir araya gelip sanatsal bir biçim elde etmesini sağlayan araç ise kurgudur (Yıldız, 2019: s. 88).

Sinema özellikle ilk yıllarında tiyatronun etkisinde kalarak dekor, ışık, oyunculuk gibi o dönemki tiyatronun malzemelerini kullanmıştır. Sinemanın, tiyatronun etkisinden çıkıp bir sanat haline gelmesi, kendine özgü olanaklarının farkına varmasından kaynaklanmaktadır. Bu kaynakları en etkili şekilde kullanmak isteyen sinema sanatçıları, kurgunun sinemadaki gücünün bilinciyle kurguyu yaratıcı bir şekilde kullanmak istemişlerdir (Onaran, 2012: s. 69).

Kurgunun sinemadaki önemine, nasıl kullanıldığına ve yaratıcı gücünün filmleri nasıl etkilediğine geçmeden önce, kurgunun Türkçe'ye hangi dilden çevrildiğine ve kurgunun karşılığı olan *montaj* ile *editing* sözcükleri arasındaki farklılıklara değinmekte fayda var.

Çekimlerin bir araya getirilmesi olarak tanımlanan sözcük Amerika’da *cutting* ya da *editing*, Avrupa’da ise *montage* olarak kullanılmaktadır. İstenmeyen parçaların atıldığı, kesme ya da kırpma anlamında *cutting* ya da *editing* sözcükleri kullanılırken *montage* ham maddeden oluşan bir inşa olarak tanımlanmaktadır (Monaco, 2001: s. 207-208). İlkey Nişancı, Türkiye’de sinema ile ilgilenenlerin genel olarak ‘montaj’ sözcüğünü teknik, ‘kurgu’ sözcüğünü ise yaratıcı bir süreç olarak algıladığını ifade etmektedir (Nişancı, 2018: s. 22).

“Ülkemizde genel olarak sinema ve televizyon yapımlarının neredeyse tamamında kullanılan “kurgu” terimi, “montage” ve “editing” sözcüklerinin karşılığıdır. Oysa dünya sinema literatüründe “editing” ve “montage” kavramları birbirinden ayrılmaktadır. “Editing”, bir filmin çekimlerinden gereksiz, fazla görülen bölümlerinin çıkartılarak oluşturulması olarak tanımlanırken; montage, çekimler aracılığıyla bir filmin inşa edilmesi, hammaddeden oluşturma anlamına gelir” (Nişancı, 2018: s. 23).

Yönetmen, çektiği görüntüleri olduğu gibi filme aktarmaz. Olayları ve durumları filmin yapısına hizmet edecek şekilde görüntüleri seçerek ve eleyerek kullanmaktadır. Bu noktada ise sinematografinin en etkili öğelerinden biri olan kurgu devreye girmektedir. Bir film temelde ‘öykü’ ve ‘öykünün nasıl anlatıldığı’ bölümler olmak üzere birbirine bağlı iki yapıdan oluşmaktadır. Kurgu süreci ise dekor, ışık, oyunculuk ses gibi ‘öykünün nasıl anlatıldığı’ bölümünde yer almaktadır (Toprak, 2013: s. 13)

Sinema her şeyden önce görüntü aracılığıyla yaratılan ve anlatılan bir sanattır. Sinema sanatçıları, film dilini oluştururken görüntü kadar kurgu da önemli bir işleve sahiptir. Bir görüntünün önüne ya da arkasına hangi görüntünün tercih edilmesi, hangi uzunlukta olması, görüntü ile birlikte kullanılan ses ve müzik gibi etkenler, filmin bütün anlamını belirlemekte ve değiştirmektedir. Kurgu, yönetmene filmde sadece farklı anlamlar katarak değil, seyircinin duygularını ve tepkilerini belirlemekte dolayısıyla seyirci ile kurulan bağı da güçlendirmektedir (Ünal, 2015: s. 16).

“Kurgu sıklıkla tartışmaya açık ve ideolojik amaçlara hizmet eder zira sinemacıların, film parçalarının birleştirip seyircinin karakterlerin içinde bulunduğu durumu nasıl göreceğini belirleyen sekanslar yaratarak izleyici algısını biçimlendirmesine imkân verir” (Ryan ve Lenos, 2014: s. 107).

Kurgu en basit anlamıyla, belli bir senaryoya göre çekilen görüntülerin belli bir devamlılık ile dizilmesi ve sıraya konulması olarak tanımlanabilir. Ancak kurgu, film parçalarının devamlılığı sağlayacak şekilde düzenlemesinden ibaret değildir (Toprak, 2013: s. 7-8). İki çekim ya da sahneler arasındaki devamlılığı sağlamaktan ziyade kurgunun bir anlam ve etkiye sahip olduğunu söyleyebiliriz. Sinematografinin en önemli araçlarından biri olan kurgunun kesinleşmiş bir kuralı yoktur. Kurgu, sinema sanatçıları tarafından farklı biçimlerle kullanılmış ve zamanla kurgunun kuralları filmsel anlatı yapısının içerisinde belirginleşmiştir. Sinemacıya anlatmak istediklerini anlamlandırma gücü veren kurgu, sanatçıların kendine ait dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine kurgu yoluyla yorumlama imkânı da sağlamaktadır. Sinema sanatçıları için kurgu, rastgele ve uydurma bir süreç olmamış, her zaman keşfedilen, izleyicilerin algısına ve yorumuna sunulan teknik bir süreç olmuştur. Dolayısıyla kurgu, aynı zamanda verici ve alıcı ilişkisine dayanan, yönetmen ve seyirci arasındaki ortak bir dilin kullanımıdır (Onaran, 2012: s. 70).

“Film kurgusu, temel bazı teknikler dışında öznel bir sanatsal üretim aracı olarak görülmüş, içeriğe ve verilmek istenen duyguya uygun kurgu tekniğinin seçimi, sanatçının kişisel tercihin ve hissedişlerine bırakılmıştır. Oysa her bir kurgulama tekniğinin, neredeyse matematiksel bir kesinlikle sınırları çizilmiş uygulanabilme alanları vardır ve yanlış kullanımlar izleyici üzerinde istenen etkinin uyandırılması, konunun anlaşılmasında gibi sakıncalı sonuçlar doğurabilmektedir” (Toprak, 2013: s. 9).

Kurgu, eylemsel bir teknik olarak çekimlerden sonra filmlerin birçok etkenine dokunarak filmleri adeta baştan yaratabilmektedir. Bu etkenlerden biri de filmde yaratılan zamandır. Sinema sanatçıları, filmlerinde gerçek hayatta bir araya gelmesi

imkânsız zamanları bir araya getirebilir, şimdiki zamanı olağan seyrinde verebilir, hızlandırıp yavaşlatabilir, durdurup tersine döndürebilir (Özön, 2008: s. 163). Buradan hareketle sinema sanatçıları, kurgu yoluyla sinemada zamana ve uzama müdahale ederek filmin yapısını değiştirip yeni bir filmsel zaman ve uzam yaratabilmektedirler.

Kurgunun üzerinde oldukça etkili olduğu bir diğer sinemasal kavram ise ritimdir. Bütün sanatların olmazsa olmaz temel noktalarından biri olan ritim, sinema sanatında da özellikle sahnelerin diziliş sırasında kurgu yoluyla elde edilmektedir. Yani filmlerin ritmini ve akışını belirleyen en önemli etkenlerden biri de kurgudur (Nişancı, 2018: s. 26). Ritim sadece kurgu masasında değil, film çekimlerinde senaryo ile birlikte yaratılan ve filmin zihinde ilk canlanmasıyla ortaya çıkan bir etkidir. Böylece sinemada ritim, aynı zamanda kurgudan önceki süreci de kapsamaktadır (Nişancı, 2018: s. 27). Kurgu, filme ritim dışında estetik bir duruş da kazandırmaktadır. Dramatik etkinin istenildiği gibi müdahale edilmesini sağlayan kurgu, sahnelere canlılık ve hareket kazandırmaktadır. Dolayısıyla farklı planların filmde yer alması filmin tek boyutluluktan çıkmasını sağlamaktadır (Küçükerdoğan, 2014: s. 30-31).

Kurgu, seçilen görüntüleri bir sırayla bir araya getirmesinin yanı sıra, filmde yer alan hataları, kötü çekimleri, fazla sahnelerin çıkarılmasına da imkân sağlayarak geri kalan çekimlerin kesintisiz bir anlatı diliyle verilmesini sağlamaktadır (Mascelli, 2007: s. 153). Filmler aynı zamanda izleyicilere gösterilenler aracılığıyla gösterilmeyenleri aktarmaktadır. Dolayısıyla yönetmen kurguya dâhil edilmeyen çekimleri belirlerken hangi planları, hangi ölçekte, hangi uzunlukta gösterileceğine de karar vererek öykünün ve anlamın ortaya çıkmasını sağlayabilmektedir (Adanır, 2003: s. 60-61). Amerikalı film eleştirmeni ve yazar olan Joseph V. Mascelli, film kurgulamayla ilgili şu şekilde benzetme yapmıştır:

“Film kurgulamak bir elmasın kesilmesi, parlatılması ve yerine yerleştirilmesi ile kıyaslanabilir. İşlenmemiş durumdaki bir elmasın elmas olduğunu anlamak zordur. İşlenmemiş elmasın, doğasından gelen güzelliğinin anlaşılabilmesi

için, kesilmesi, parlatılması ve yerleştirilmesi gerekir. Aynı şekilde, bir film öyküsü karmaşık bir çekim yığındır, ta ki elmas gibi kesilip parlatılana ve bir araya getirilene kadar. Hem elmas hem de film *atılan parçalar* ile zenginleşir! Geriye kalan parça öyküyü anlatır. Elmasın ya da filmin, pek çok yüzü, en son kesim yapılarına değin belirgin değildir” (Mascelli, 2007: s. 153).

Kurgu, çekimlerin belli koşullara ve zamana bağlı olarak sıraya koyulması şeklinde tanımlansa da bunun ötesinde bir anlam ve etkiye sahiptir. “Bu sıraya koyma işlemi, aslında “anlambilimsel bir yeniden üretim”dir. Anlambilimseldir, çünkü doğal bir olgu değildir, insan ürünüdür” (Toprak, 2013: s. 14). Bu yeniden üretimin temel malzemesini işlenmemiş görüntü yani çıplak gerçeklik olarak yorumlayabiliriz. Böylece bu çıplak gerçeklik, yönetmen tarafından yorumlanıp yeniden yaratılarak kurgu yoluyla perdeye aktarılmaktadır. Çekimlerin kendi aralarında veya bütünüle kurduğu ilişki yaratımı, kurgu vesilesiyle oluşturulurken bir yönetmenin tarzını, üslubunu, biçimini, anlatı dilini ortaya çıkaran etken de kurgu olmaktadır. Görüntüler üzerinden yaratılan kurgu, izleyicilerin duyularına temas etmekte ve insan algısını yönlendirebilmektedir (Yıldız, 2019: s. 71-72).

“İnsan algısında önemli bir yere sahip olan bilinç akışı ile kurguyu karşılaştırmak olasıdır. İnsan duyu organları aracılığı ile dış gerçeklikten topladığı duyuları beyne taşır. Beyindeki şifreler bankasında yer alan bilgiler devreye girerek gelen duyuları karşılaştırmaya onlarla neden sonuç ilişkisi kurmaya çalışır. Beyindeki bu karmaşık ilişkiler arasındaki bağlantılar sonucu algıya ulaşır” (Yıldız, 2019: s. 71-72).

Kurgu birbiriyle alakasız çekimleri bile kendi bağlamlarından çıkartarak kendi gerçekliği ile yoğurarak işlemektedir. Bu işleme sırasında kurgu filme bambaşka bir duygu ve estetik katabilmektedir. Bu bağlamda ele alacak olursak kurgu, bir manipölasyon süreci olup estetikliğin yanında politik ve ideolojik bir kaygının sonucu olmaktadır (Nişancı, 2018: s. 27).

1.3.1. Kurgu Kavramının Doğuşu ve İlk Yılları

Sinema tarihini incelediğimizde, sinemanın özgün bir anlatım dili yakalamasında kurgunun önemli bir işlevinin olduğu görülmektedir. Sinemanın kurgu ile öğrenilmeye ve geliştirilmeye başlandığı gözlemlenmiştir (Nişancı, 2018: s. 20). Bu bağlamda sinemada kurgunun nasıl ortaya çıktığına, hangi zorluklardan geçtiğine, nasıl bir gelişim gösterdiğine ve hangi sanatçıların bu konuda katkılarının olduğuna göz atmak, kurgunun anlamını daha iyi kavramamızı sağlamaktadır (Özön, 2008: s. 159).

Sinemanın ilk dönemindeki filmler, alıcının bir kez çalıştırılmasından oluşan birkaç dakikalık filmler olduğu için herhangi bir kurgu çalışmasına gerek duyulmamıştır. On, on beş dakikalık gösterim için bu filmlerin yedi sekizi birbirine eklenmiştir fakat bu bir kurgu olarak görülmemektedir (Özön, 2008: s. 159). Lumière Kardeşler tarafından çekilen filmleri, bu bağlamda örnek olarak ele alabiliriz.

“Lumière Kardeşler’in filmleri bir film makarası uzunluğundaydı ve 4 dakika sürüyorlardı. Bir senaryoya dayanmayan, kamera hareketi içermeyen, profesyonel oyuncuların yer almadığı, belgesel amaçlı, siyah beyaz ve sessiz bu filmlerde herhangi bir kurguya ve görsel hileye de rastlamak mümkün değildi. Bunun tek istisnası, *Bir Duvarın Yıkılışı* (Démolition d’un mur, 1896) filmidir. Birkaç işçinin bir duvarı yıkmasını gösteren bu kısa metrajlı filmde duvarın yıkılması bittikten sonra film bandı geriye doğru sarılır, yıkılan duvar yavaş yavaş yeniden yükselerek tamamlanmaya başlar” (Toprak, 2013: s. 21-22).

Sinemadaki kurgusal değişim, sinemada öykü anlatma isteği oluştuğunda ve buna bağlı olarak filmlerin uzunluğu arttıkça gelişim göstermiştir. Dolayısıyla her bir sahne ayrı ayrı çekilmiş ve bu çekimlerin bir araya getirilme isteği oluşmuştur. Bu sahnelerin kendi başlarına art arda eklenmesinden öte bir çalışma olmadığı için bu durum kurgu çalışması olarak yorumlanmamaktadır. Sahnelerin uç uca eklenmesi, tiyatrodaki tablo

ve perde bölümlenmelerini andıran bir durum olarak yorumlanmaktadır (Özön, 2008: s. 159-160). Sahnelerin art arda eklenmesinin yanı sıra sahneleri oluşturan çekimlerde ise *kesme* kullanılmıştır. O dönemde kesme işlemi kamera üzerinde yapılmıştır ve bu yönteme ‘kamerada kurgu’ adı verilmiştir. Sahnelerin kullanılacak olan kısmı kayda alınmış, doğal bir kurgulama ile yayına hazır bir bant oluşturulmuştur. Örnekeleyecek olursak, bir kişi arabadan indikten sonra kayıt durdurulmuş sonra bir binaya girerken tekrar kayda alınmıştır (Toprak, 2013: s. 21).

Kurgunun sinemadaki ilk adımlarından biri de Fransız illüzyonist ve yönetmen Georges Méliès tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu adım, aynı zamanda sinemada tekniğin ve estetiğin gelişmesi bağlamında da önemli bir yer edinmiştir.

“Kurgu’nun keşfedilişi ve sinema alanında kullanılmaya başlanması tamamen şans eseri gerçekleşen bir olaylar zincir sonucudur. Melies, 1896 yapımı Place de L 'Opera adlı filminin çekimleri sırasında kamera bir anlığına arızalanır bir süre sonra da düzelir. Bu süreç içerisinde ise olaylar kesilmeden devam etmiştir. Teknik işleminden geçen görüntüleri inceleyen Melies, erkeğe dönüşen bir kadının ve cenaze aracı görüntüsüne bürünen bir otobüsün farkına varır. Bu da Melies’de, hareketli görüntünün kesilip birbirine eklenebileceği fikrinin doğmasına yol açar. Kurgunun uzun serüveni böylece başlar” (Küçükdoğan ve Yengin, 2019: s. 113).

Kurgu, gittikçe daha fazla gelişim göstermiş ve sinema sanatçılarının rastlantı olarak girişilen denemelerinden yavaş yavaş sıyrılmıştır. Filmsel anlatımın önemli bir etkeni olarak kullanılmaya başlanan kurgu, zamanla sinema sanatçıları tarafından bilinçli bir şekilde kullanılarak sistemli bir hale gelmiştir. Kurgu konusunda bir başka gelişim ise Porter filmlerinde göstermiştir. Porter *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* (The Life of an American Fireman, 1902) ve *Büyük Tren Soygunu* (The Great Train Robbery, 1903) adlı filmlerinde, dramatik bir etki yaratmak için kurguyu kullanmıştır. Böylece belli bir olay dâhilinde birbirine mantıksal bir sırayla bağlanan çeşitli planlar, anlatımın doğal ögesi olarak kullanmıştır (Onaran, 2012: s. 71).

Sinemada film parçalarının kesilmesi ve eklenmesi, bazı teknikleri geliştirmiş ve film dili oluşturulmaya başlanmıştır. Bu dönemde Amerika’da dünyanın en büyük film üretim ve dağıtım endüstrisi kurularak bir filmin başarısı için gerekli olan sinemasal araçlar kullanılmıştır. Büyük dekorlar kurulmuş ve yıldız oyuncularla çalışılmıştır. Bunun yanı sıra Amerikalı sinemacılar, film tekniğinin ve film endüstrisinin önemli bir aracı olarak kurguyu kullanmışlardır. Bu yıllarda birçok film çeken ve özellikle çekim ve kurgu bakımından öne çıkan isim Amerikalı yönetmen David Wark Griffith olmuştur. Griffith, geriye dönüşler (flashback), ayrıntı plan, uzak ve genel plan, çekim senaryosu, paralel kurgu, kameranın kaydırılması gibi çekim ve kurgu yöntemlerini deneyip sinemanın filmsel anlatı dilini genişletmiştir (Toprak, 2013: s. 23-24). Griffith’in kurgunun gelişmesinde bir başka önemi ise onun kurgusal yöntemlerini kuramsal olarak ele alan ve filmleri inceleyen Sovyet sinemacılara bir alan bırakmasıdır. Griffith’in kurgusal yöntemlerini geliştirip genişleten Sovyet sinemacılar, kurgunun biçimi ve anlatım teknikleri üzerine çalışmalar yapmış, kurguyu etkin bir şekilde kullanarak dünya sinemasında kuramlarını yansıtan çok önemli filmler çekmişlerdir. Bu dönemde sinema sanatında etkin bir ifade dili yaratılmış ve kitleleri derinden etkilemiştir.

“Sessiz sinema döneminde Avrupa’da ve özellikle de Sovyet Rusya’sından kurgu teknikleri konusunda pek çok kuramsal ve teknik çalışmalar yapıldı, film dilinin kuralları belirginleşti ve sinema, anlatım olarak temel yapısına kavuştu. Bugün sanatlar içinde en önemlisinin sinema olduğunu düşünen Sovyet diktatörü Lenin, Sovyetler Birliği’nin oluşmasıyla 1919 yılında sinemayı devletleştirdi ve sinema okulları kurdu” (Toprak, 2013: s. 26).

Sovyet sinemacılar Amerikalı sinemacılardan farklı olarak kurguyla görüntülere yeni anlamlar katmışlardır. Bu bağlamda akla ilk gelen kuramcılardan biri Lev Kuleşov’dur. “Kuleşov etkisi” deneyiyle kurgunun gücünü ve etkisini ortaya koyan Kuleşov, bu deneyde yüzü sabit bir şekilde duran oyuncunun yakın planı ile üç farklı planı birleştirerek aynı yüz ifadesinden üç farklı anlam elde etmiştir. Kurgunun gücünü ortaya koyana bir diğer isim olan Vsevolod Pudovkin ise ağırlıklı olarak

yönetmenin seyirciyi nasıl etkileyeceğiyle ilgilenmiş ve kurguyu çarpışma olarak değil birleşme olarak görerek film çalışmaları yapmıştır. Sovyet sinema teorisyenlerinden olan bir başka isim Sergei Eisenstein ise kurgusal anlatıyı bir başka şekilde yorumlayarak çekimler arasındaki ilişkiyi çarpışma olarak görmüştür. Dünya sinema tarihinin en önemli filmlerinden biri olarak sayılan *Potemkin Zırhlısı* (Battleship Potemkin, 1925) filmini çekmiş ve kurguyla ilgili teorileri günümüze kadar ulaşmıştır. (Toprak, 2013: s. 27-29). Kurgunun gelişimi bağlamında kısaca değindiğimiz Kuleşov, Pudovkin ve Eisenstein gibi kuramcılara, sonraki başlıklarda detaylı bir şekilde değinilecektir.

Sinema kısa zamanda kendine özgü niteliklerini keşfeden bir sanat olmuştur. Sinemasal araçların gelişmesi, çekim ölçeklerinin artması, kameraların hareketlenmesi, anlatı dilinin gelişmesi gibi nedenlerden dolayı kurgu, sinema için önemli bir yöntem olarak yorumlanmıştır (Yıldız, 2019: s. 64). Kurgunun anlam yaratabilme ve ima etme gücü, filmsel anlatımın derinlik kazanmasını sağlayan bir yöntem olarak sinemaya özgüdür. Filmlerdeki anlamsal derinlik arttıkça seyircinin filme katılım süreci hızlanmakta ve filmin estetik yapısı da güçlenmektedir (Nişancı, 2018: s. 279).

“Bütün bir olaya müdahale etmek daha cesurca bir girişimdi; bir olayı bölmek, akışın ortasında kameranın konumunu değiştirmek, daha yakına taşımak, daha uzağa götürmek, gösterilen konuyu değiştirmek gibi. Bugüne kadar kameranın özgürleşmesine doğru atılan en etkin ve belirleyici adımdı bu” (Arnheim, 2002: s. 80).

Kamera zamanla hareket kazanırken farklı çekim ölçeklerinin ortaya çıkmasını sağlamış ve bu iki durum birbirleriyle paralel bir gelişme içerisinde olmuştur. Planların gerek başka zamanlarda gerekse başka mekânlarda çekilmesi, filmler uzadıkça çekimlerin yer değiştirmesi gibi etkenler, sinema sanatçılarını bu çekimleri düzenleme ihtiyacına itmiştir. Tablolardan oluşan film anlatımı zamanla bir yana bırakılarak, birbiriyle mantıklı sırayla bağlanan

çekimler kullanılmıştır. Böylece her çekim, kendinden sonraki çekim ile doğal bir bağ kurmuştur. İki çekim arasındaki ilişki ve buna bağlı olarak yaratılan filmsel anlam, sinemacılar tarafından önem kazanmıştır. Sinemacılar bu yolla, farklı ölçek ve farklı zaman ve mekândaki çekimleri bir araya getirerek filmlerde bir bütün, bir ritim ve bir anlam sağlayabileceklerini düşünmüşlerdir. Aynı çekimleri farklı sıraladıklarında ise çok daha farklı bir ritim ve anlam ile karşılaşan sanatçılar, sinemada çeşitli kavramlara ulaşabileceklerinin farkına varmışlardır. Kurgunun sinemaya özgü bir evren yarattığını düşünen sinema sanatçıları, bu kavramı filmlerinde en etkili şekilde kullanmak istemişlerdir (Özön, 2008: s. 160).

1.3.2. Kurgu Kavramının Tarihsel Seyrinde Öne Çıkan İsimler ve Kuramsal Çalışmalar

Özel olandan ziyade genel olanla ilgilenen sinema kuramı, öncelik olarak tek tek filmler ve teknik ile ilgilenmekten ziyade ‘sinemanın yapabilecekleri’ne odaklanmaktadır (Andrew, 2018(a): s. 45). Bir sistem ortaya çıkaran sinema kuramı, bu sistem dâhilinde sorulan herhangi bir soruya verilecek cevap, bir başka soruyu ortaya çıkarmaktadır. Bu durum, soruların kendisinin yeniden düzenlenmesine ve tekrar sorulmasına olanak sağlamaktadır. “Sinema kuramları hakkındaki bu iki önerme bu işin esasını oluşturur: 1. soruların biçim ve konum değiştirmesi, 2. soruların içsel olarak birbirine bağlı olması, birbiriyle karşılıklı ilişki içinde olması” (Andrew, 2018(a): s. 51).

Sinemanın bir sanat olduğu iddiasında bulunan, sinemayı ciddi bir şekilde ele alan ve sosyolojik, psikolojik ve estetik yönleriyle analiz eden kişiler, ilk film kuramcıları olmuştur. Sinemanın kendine ait araçları olduğu iddiasında bulunan ilk film kuramcıları, sinemanın fotoğraftan ve tiyatrodan farklı bir sanat olduğunu ifade etmeye çalışmışlardır (Adanır, 2016: s. 15). Adanır, sinema kuramcıları ile ilgili şunları dile getirmektedir:

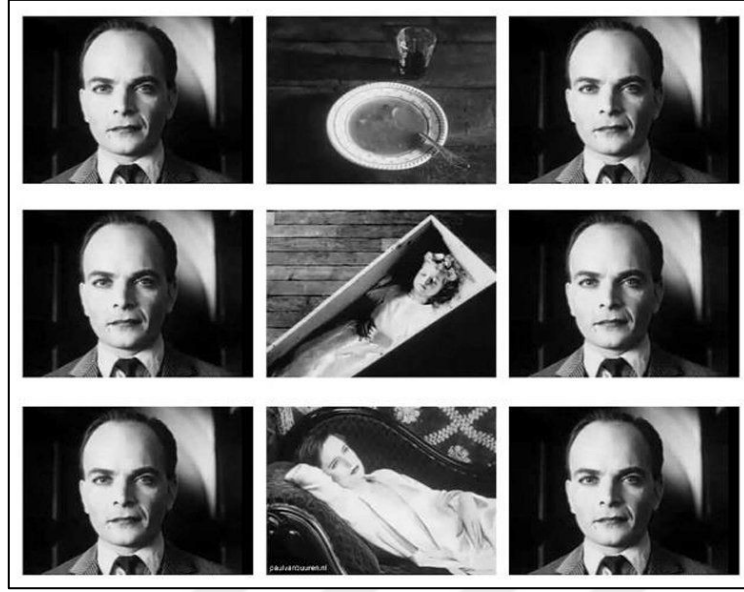
“Sinemanın temel kavramlarını açıklarlar. "Neden film izleriz", "film izlemek insanın hangi ihtiyacına karşılık gelir" gibi soruların cevabını bulmaya çalışırlar. İşte tam da bu sorular ve cevapları neden sinema kuramlarına ihtiyacımız olduğunu ortaya koyar” (Adanır, 2016: s. 15).

Sinema kuramcıları hem pratik hem de teorik olarak filmlerin belirli yönlerini ele alarak önermeler yapmakta, aynı zamanda bunların geçerliliğini kanıtlamaya çalışmaktadırlar (Andrew, 2018(a): s. 43). Çalışmamızın sonraki başlıklarında sinema tarihinde filmlerin biçimlenmesi konusunda ilklere ve değerli kuramsal çalışmalara imza atan Lev Kuleşov, Sergei Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin gibi kuramcılara ve çalışmalarına yer verilecektir. Biçimci Kuramcılar olarak da bilinen bu teorisyenler, kurguyu etkili bir biçimde kullanarak sinemanın bir anlatı sanatı olmasında önemli çalışmalarda bulunmuşlardır.

1.3.2.1. Lev Kuleşov

Rus sinemasında sessiz döneminin en etkili kuramcılarından olan Lev Kuleşov, Eisenstein, Pudovkin ve birçok önemli ismin öğretmenliğini yapmıştır. Kurgu üzerine geliştirdiği film kuramları günümüze kadar tartışılmış, düşünceleri ve özellikle kurgu deneyleriyle birçok sinema sanatçısını etkilemeyi başarmıştır (Nişancı, 2018: s. 130).

Kuleşov, yönetmenliğe başladığı ilk yıllarda Griffith filmleri başta olmak üzere Amerikan filmlerinden etkilenmiş ve kurgu biçimlerini araştırmıştır. Ekim Devrimi (1917) yıllarında yabancı filmlerin Sovyet izleyicisine gösterilmeden önce kurgulanması için çalışmış, daha sonraki dönemde ise film stüdyosunda haber filmleri bölümünde işe başlayarak kurgu üzerine deneyler yapmaya başlamıştır (Abisel, 2019: s. 197). 1920’li yıllarda ise Devlet Film Okulu’nda öğretmenlik yapan Kuleşov, burada kendi atölyesini kurarak kurgu üzerine deneyler yapmaya başlamıştır (Wollen, 2020: s. 36-37).



Fotoğraf 4: Kulešov Deneyi

Kulešov'un sinemada yaptığı kurgu deneyleri birçok sinemacı tarafından bilinmektedir. Yaptığı deneylerden biri, üç farklı görüntünün ardında aynı planı göstererek üç farklı anlam elde etmesidir. Kulešov, birinci görüntüde bir tabak çorbayı gösterdikten sonra ünlü bir oyuncunun yakın plan bakışını göstermiştir. İkinci görüntüde tabutta uzanan gözleri kapalı bir kız çocuğunu gösterdikten sonra yine aynı oyuncunun yakın planını gösteren Kulešov, üçüncü görüntüde ise uzanan çekici bir kadını gösterdikten sonra yine aynı oyuncuyu göstermiştir. Kulešov bu görüntüleri birleştirip üç farklı kurgu elde etmiş ve bunu da üç farklı gruba izlettirmiştir. Birinci görüntüyü izleyenler ünlü oyuncunun açlığını, ikincisi hüznünü, üçüncüsü ise mutluluğu, şehveti temsil ettiğini düşünmüşlerdir (Ünal, 2015: s. 16). Aynı bakışı kullanarak üç farklı kurgu elde eden Kulešov, böylece bir çekimin önüne veya arkasına başka bir çekim getirerek yeni bir anlamı temsil ettiğini ve izleyicinin algısının da değiştiğini, yaptığı bu deneyle ortaya koymuştur.

Kulešov'un bir başka dikkat çeken kurgu deneyi ise farklı zaman ve farklı mekânlarda çekilen ve 'yaratıcı coğrafya' veya 'yapay manzara' olarak adlandırılan deneyi olmuştur (Wollen, 2020: s. 36-37). Bu deneyde Moskova'nın farklı sokaklarında yürüyen bir kadın ve bir erkek yürürken görüntülenmektedir. Birbirlerini

gören kadın ve erkek irkilip gülümsemektedir. Kadın ve erkeğin buluşmaları ise farklı bir mekânda çekilmiştir. Daha sonra çift, Gogol Anıtı'nın önünde el ele tutuşarak gösterilmiştir. Çerçeve dışında bir noktaya baktıkları sırada Washington'daki Beyaz Saray'ın görüntüsü görülmektedir. Daha sonra caddede yürümeye başlayan çiftin, takip eden çekimde bir katedralin merdivenlerden çıktıkları gösterilmiştir. İzleyiciler bu görüntüleri kurgulandıktan sonra izlediğinde, çiftin Beyaz Saray merdivenlerinden çıktıkları düşünülmüştür. Böylece bu deneyde hiçbir kamera hilesi kullanılmadan farklı zaman ve mekânlarda çekilen görüntülerin kurgu tekniği ile örgütlendiği ve bunun sonucunda da kurgunun gücü sayesinde yeni bir mekân yaratıldığı görülmüştür (Abisel, 2019: s. 193). Bu deney aynı zamanda sinemada mekân kullanımı açısından bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Günümüzde ise, maliyeti yüksek ve kullanılması zor olan mekânlardaki sahnelerin çekimleri, filmler için özel olarak tasarlanmış 'plato' adı verilen mekânlarda çekilmektedir (Nişancı, 2018: s. 132-133). Nilgün Abisel, günümüze kadar ulaşan bu tekniği şu şekilde yorumlamaktadır:

“Kuleşov'a göre bu sahne, montajın inanılmaz gücünü sergilemiş ve sinemanın temelinde montajın yattığını kanıtlamıştır. Çünkü montajla sinema, görüntülenen malzemeyi yıkabilir, onarabilir ya da tümüyle farklı bir düzen kuracak biçimde kullanabilir. Ayrıca Kuleşov, zamansızlık nedeniyle bu deneydeki tokalaşmanın ayrıntı çekimini yapamadıklarını, sonradan farklı iki kişinin tokalaşmasını çekerek kullandıklarını, seyircilerin bunun da farkına varmadığını açıklamıştır” (Abisel, 2019: s. 193).

Kuleşov'un 'yaratıcı coğrafya' olarak diye adlandırılan bu kurgu deneyi, başka bir deneyin ön düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Farklı zaman ve mekânlara ait çekimler tek bir eylem üzerinde gösterilirken bu kez Kuleşov, yine tek bir eylem çizgisi üzerinde yeni bir insan yaratmayı denemiştir (Abisel, 2019: s. 196). Bu deneyde aynanın önünde oturan bir kadın makyaj yapmaktadır. Kadının dudaklarını ve kirpiklerini boyaması, saçlarını taraması ve giyinmesi ayrı ayrı çekilmiş, kurguda belli bir ilişki kurularak bir bütün halinde izleyicilere gösterilmiştir. Oysaki her planın başka kadınlara ait çekimler olduğu bu deneyde, izleyicilere tek bir kadın gösterilmiştir (Yıldız, 2019: s. 87). Ayrıca

günümüz filmlerinde dublör kullanımı, bu deneyin bir uzantısı olarak da yorumlanabilir (Nişancı, 2018: s. 133).

Kuleşov, özellikle yaptığı kurgu deneyleri ile dünya sinemasında iz bırakan önemli yönetmenleri etkilemiştir. Bu yönetmenler kurguyla yaratılan anlatım gücünün farkına varmış ve filmlerinde uygulamaya çalışmışlardır. Bu yönetmenlerden biri olan Amerikalı Alfred Hitchcock, katıldığı bir televizyon programında kurgu ile ilgili düşünceler, *Teoride ve Pratikte Sinemada Kurgu* kitabında şu sözlerle açıklanmıştır:

“Alfred Hitchcock, sinema sanatının en özgün yanlarından biri olan kurguyla yaratılan bu anlatım gücünü, 1965 yılında 3sat televizyonundaki Telescope programına verdiği röportajda kurgunun ne olduğunu tanımlarken, kendisinin rol aldığı eğitim filmi benzeri bir çalışma üzerinden örnekler. Bu örnekte önce Hitchcock’un yüz planını görürüz. Daha sonra neye baktığı gösterilir. Baktığı yerde bir kadın bebeğine sarılmaktadır. Tekrar Hitchcock’un yüzüne kesilir ve tepkisini görürüz. Gülümser. Hitchcock, röportajında “bu kişi sizce nasıl bir karakter?” diye sorar. İçten, babacan, sepatik olduğu konusunda hemfikir olabileceğimizi belirtir. Daha sonra “peki” der “kadın ve çocuğun olduğu çekimi aradan çıkaralım ve yerine bikinili bir kız çekimi koyalım. Şimdi bu adamın karakteri hakkında ne düşünürsünüz?” diye sorar. “Karakterimiz artık edepsiz yaşlı bir adamdır” diyerek de cevap verir” (Nişancı, 2018: s. 131-132).

Kuleşov’a göre film, daha önceden çekilmiş görüntülerin belirli bir taslağa göre bir arada toplanmasından oluşmakta ve çekilen bu görüntülerin bilinçli bir şekilde örgütlenmesinden ise filmde anlam üretilmektedir. Abisel’e göre Kuleşov, elde edilen her çekimin anlamlı bir simge oluşturduğunu ve çekimin açıları da simgenin anlamına katkıda bulunduğunu belirterek montajla bu simgelerin daha geniş bir anlam yapısı içerisinde sıralandığını düşünmektedir (Abisel, 2019: s. 198). Ayrıca Abisel, Kuleşov’un film kuramı hakkındaki düşüncelerini şu şekilde yorumlamaktadır:

“Kuleşov düşüncelerini ileten yönetmeni hem duvarcı ustasına hem de şaire benzetiyordu. Tüm dramatik doku içinde birer fikir ya da öykü parçacığı içeren çekimler, tuğlalar gibi üst üste yerleştirilmekteydi. Böylece filmin ritmi de şairin sözcükleri kullanması gibi, çekimlerin sıralanışıyla elde ediliyordu. İçerik çekimlerden doğar; çekimlerin montajı, bütün “cümle”lerin filmi inşa etmesi olanağını yarattı” (Abisel, 2019: s. 198).

Sovyet sinemasında ilk sinema enstitüsünü kuran Lev Kuleşov, sinemada kurguyu filmin temeli olarak görmüştür. Kuleşov’a göre önemli olan, görüntülerden ziyade görüntülerin birleşimi olmuştur. Kuleşov, iki planın arka arkaya gösterilmesiyle oluşan çatışmadan, yepyeni bir düşünceyi ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Bu kurgu tekniği ise sinema sanatında ‘Kuleşov Etkisi’ veya ‘Kuleşov Efektı’ olarak adlandırılmıştır (Küçükdoğan, 2014: s. 152). Kuleşov 1969 yılında kendisiyle yapılan bir röportajda bu tekniği şu sözlerle açıklamıştır:

“Kurgu masasının gerisinde geçirdiğim uzun saatlerin ve derleme yaparak, bir şeyleri bir şeylere bağlayarak yürüttüğüm çeşitli deneylerin bir sonucudur bu. Şöyle bir şey keşfettim. Bir kareyi başka bir kareyle veya bir kareyi başka iki kareyle birleştirdiğinizde ortaya çıkan sonuç her bir kareye kaydedilen görüntüden fazlası oluyor. Yepyeni bir şey çıkıyor ortaya. Bu karelerin hiçbirinde olmayan bir şey. Artık bunu her filmci biliyor. En azından iyi yönetmenler biliyor. Sinema dünyasının bundan haberi var. Peki, bu nedir? Benim icadım mıdır? Felsefede “şans ve gereklilik” şeklinde bir anlayış vardır. Bunun “Kuleşov Efektı” olması bir şanstı. Böyle bir efektin olması ise gereklilikti. Çünkü ziyadesiyle gelişmiş olan film yapma sanatı hâlihazırda yeni bir ifade araçlarına ihtiyaç duyuyordu. Artık “sanat dışı bir form” olarak kalamazdı. Artık olması gerekiyordu. Bir sanat formu olmak zorundaydı. Bunu benim bulmuş olmam sadece bir şanstı. Talih bana gülmüştü” (Kuleşov, 1969).

Kuleşov, sinemada bir bütünü parçalara bölüp bu parçaları yeniden birleştirerek farklı bir bütün oluşturmak amacıyla bir araya getirmeyi denemiştir

(Nişancı, 2018: s. 134). Kuleşov, özellikle Sovyet sessiz sinema döneminde geliştirdiği kurgu kuramları ve deneyleriyle dünya sinema tarihinde iz bırakan önemli bir isim olmuştur. Kuleşov, kurguyu sinemanın temeli olarak görmüştür. Kurgunun izleyiciler ile yönetmenler arasında anlatı dili bağlamında önemli bir bağ olduğunu düşünen kuramcı, yaptığı çalışmalar ve deneylerle kurgunun anlam yaratmadaki gücünü ortaya koymuştur.

1.3.2.2. Sergei Eisenstein

Sinema tarihinin en önemli teorisyenlerinden ve yönetmenlerinden biri olan Sergei Eisenstein, Sovyet biçimci sinemasının da en etkili isimlerindendir. Entelektüel bir bilinç ile sinemayla ilgilenmiş ve yaptığı çok sayıda okumalar ile kuramlarını oluşturarak filmlerinde uygulamaya çalışmıştır. Özellikle kurgusal bağlamda sinemanın bütün süreçleriyle ilgili düşüncelerini, geliştirdiği kuramlarına dayandırarak ifade etmesi, Eisenstein'ı sinema tarihinde özel isimlerden biri yapmıştır (Nişancı, 2018: s. 149).

Sinema ile ilgilenmeden önce Meyerhold ile tiyatrodaki dekor çalışmalarını sürdüren Eisenstein, daha sonra yönetmenliğe başlamıştır (Onaran, 2012: s. 181). Stanislavski ile birlikte tiyatrodaki iki önemli kuramcının biri olan Meyerhold, geleneksel tiyatro anlayışına karşı çıkarak tiyatronun sürekli kendini yenilemesi ve topluma uyum sağlaması gerektiğini savunmuştur. Meyerhold ile çalışma fırsatı bulan Eisenstein, Meyerhold'un tiyatro anlayışındaki dirim-mekanik metodundan oldukça etkilenmiştir. Eisenstein, tiyatrodaki bu yöntemi sinemada da uygulamak istemiş ve dinamik bir izleyici kitlesi düşünmüştür (Yıldız, 2021: s. 40). Buradaki tiyatrodaki fikirleri beğenilen Eisenstein, kısa bir süre sonra yönetmenlik okuluna davet edilerek gelecekteki sinema yaşamı için önemli bir adım atmıştır (Abisel, 2019: s. 212). Dudley Andrew, Eisenstein'ın bilime yönelik ilgisini ve sinemaya olan tutkusunu şu sözlerle dile getirmiştir:

“Eisenstein sayısız konuya ilgi duydu ve bu konular hakkındaki çok sayıda teoriyle ilgilendi, onları inceledi, onlardan bir kuram oluşturmaya çalıştı. Yaratıcı bir şekilde bir kitapçada ya da kütüphanede dolaşır, kitaplara göz atar, kendi özel tutkusu olan sinemaya, film yapmaya uygulayabileceği her türden gerçekleri, olguları, hipotezleri arayıp tarar, bulur, keşfederdi” (Andrew, 2018(a): s. 103-104).

Eisenstein, filmlerde oldukça etkili çekimlerin kullanıldığını fakat bunun yeterli olmadığını ve kurgu düşüncesiyle desteklenmesi gerektiğini savunmuştur. Filmlerde belirli bir kurgusal anlatı dili olmayınca estetik birer oyuncak gibi kendi başlarına birer erek olduğunu düşünen Eisenstein, çekimler arasındaki uyumsuzluğu birbiriyle ilişkisi olmayan eşyaların yığıldığı bir vitrine ya da posta kartlarından oluşan bir albüme benzetmektedir (Eisenstein, 1985: s. 133). Eisenstein, filmlerinde kurgu dilini oturturken bağlantılar arasındaki uyum ile yetinmediğini, bunun yanı sıra anlamın ve anlatının da heyecanını ve etkinliğini es geçmediğini dile getirmiştir (Ayzenştayn, 1975: s. 42). Eisenstein, kurguyu şu şekilde ayırıp yorumlamıştır: “Yeteneği olanlar için kurgu, bir öyküyü anlatmada en güçlü düzenleme aracıdır. Düzenlemeyi bilmeyenler için kurgu, filmin her parçasının doğru kurmayı sağlayan bir sözdizimidir” (Eisenstein, 1985: s. 133).

Griffith’in filmlerinde kullandığı paralel kurgu tekniği, Eisenstein’ın kurgu kuramını oluşturmada etkilendiği bir metot olmuştur. Griffith iki olayı karşılıklı bir şekilde dizerek sonradan birleştirmiştir. Önce ayrı ayrı gelişen olaylar paralel bir şekilde gösterilir sonra da gelişen bu olaylar bir yerde bir araya getirilmiştir. Eisenstein ise iki farklı olguyu Griffith gibi birleştirmek yerine çarpıştırmayı denemiştir (Yıldız, 2021: s. 51). Eisenstein, iki çekimi çarpıştırarak yeni bir anlam yaratabileceğini kısa zamanda keşfetmiş, böylece su ve göz görüntülerinden ağlamak, köpek ve ağız görüntülerinden havlamak gibi anlamları kurgusal yolla elde ederek kurgunun filmin kilit aşaması olduğunu düşünmüştür (Armes, 2011: s. 54).

Eisenstein, insan zihninin gösterileni anlama, yorumlama, eleştirme yetenlerine güvenmiş ve bu nedenle anlatmak istedikleri imgeleyecek bir anlatı dili oluşturmaya çalışmıştır. Filmi algılamada izleyicilerin aktif bir durumda olduğunu düşünen kuramcı, yarattığı filmsel anlatı dünyasında bunu da göz önünde bulundurarak çalışmalarını sürdürmüştür (Andrew, 2018(a): s. 133-134). Eisenstein, yazarın filmsel imajını ve dinamikliği kurmak için geçtiği evrelerden seyircinin de geçmesi gerektiğini düşünmüştür. Bunun da yaratıcı olan yazar ile algılayıcı olan seyircinin, gerçekleri birlikte araştırması ile mümkün olabileceğini ifade etmiştir (Ayzenştayn, 1975: s. 51). Ayrıca Eisenstein, yönetmenin görevinin yalnızca görüntü kaydetmek olmadığını, gerçekliği yakalamak için önce gerçekliğin parçalara ayrılmasını ve yaratılan gerçeklik ilkelerine göre tekrar bir araya getirilmesi gerektiğini savunmuştur (Andrew, 2018(a): s. 138). Eisenstein iki parçanın bir araya getirilmesinin sadece sinemaya özgü bir biçim olmadığını da şu sözlerle ifade etmiştir:

“Hangi çeşitten olursa olsun iki film parçası yan yana getirildi mi, bu parçalar bu yan yana getirişten doğan yeni bir kavrama, yeni bir niteliğe ister istemez yol açarlar. Bu yalnız sinemaya özgü bir koşul değil, iki olguyu, iki olayı, iki nesneyi yan yana getirdiğimiz her durumda her zaman rastladığımız bir olaydır. Birbirinden ayrı iki nesne önümüzde yan yana getirildiğinde, bundan belirli ve açık bir genellemeye hemen hemen kendiliğinden denecek yolda gitmeğe alışmışızdır” (Eisenstein, 1984: s. 24-25).

Eisenstein, *metrik* (ölçümlü), *ritmik* (tartımlı), *tonal* (titremsel), *overtonal* (üsttitremsel) ve *entelektüel* (anlıksal) kurgu olarak 5 farklı kurgu yöntemini geliştirmiş ve bunları filmlerinde de kullanmıştır. Kuramcı, bu kurgu yöntemlerini planların uzunluklarıyla ilgili olan metrik kurgudan, izleyici ve yönetmen ilişkisinin doruğa çıktığı entelektüel kurguya kadar bir gelişim içerisinde ele almaya çalışmıştır (Nişancı, 2018: s. 156). Bu kurgu yöntemlerinin yanı sıra Eisenstein, “çarpcı kurgu” adını verdiği teorisini de filmlerinde üst bir anlatım olarak kullanmıştır.

Metrik (ölçümlü) kurgu, planların uzunluklarından ortaya çıkan bir kurgu yöntemidir. Planların uzunlukları işlenen görüntülerin içeriğiyle uyumlu olarak ele alınıp birleştirilmektedir. Planların süresi filmin anlatısında yaratılmak istenen gerilimi ortaya çıkarabilmektedir. Kısa planlar arka arkaya kurgulandığında filmdeki gerilim artmakta, daha uzun planlar tercih edildiğinde ise filmdeki hız ve tempo azalmaktadır (Yıldız, 2021: s. 46). *Metrik* kurgunun yanı sıra Eisenstein'ın bir diğer kurgu yöntemi ise *ritmik* (tartımlı) kurgudur. *Metrik* kurgu, planların süresi ile ilgiliyken *ritmik* (tartımlı) kurgu ise planların içerisinde yer alan hareket ile ilgilidir. Planların hangi ölçekler ile bir araya getirildiği, planlar içerisinde yer alan oyuncu ve nesnelerin devinimi, bunlar arasındaki uyum, *ritmik* kurgu yöntemini ön plana çıkarabilmektedir (Yıldız, 2021: s. 46-47). *Ritmik* kurgu yöntemi, Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filminin en önemli sahnelerinden biri olan “Odessa Merdivenleri” sekansında görülmektedir. Askerlerin mekanik bir şekilde yürüyüşü sırasındaki ayak hareketlerinin gösterilmesi *ritmik* kurgu yöntemine örnek olarak gösterilebilir (Küçükdoğan ve Yengin, 2019: s. 128). Eisenstein'ın kullandığı bir başka kurgu yöntemi ise *tonal* (titremsel) kurgudur. Bu kurgu yöntemi betimleme olarak tanımlanabilir. *Tonal* kurgu, *metrik* kurguda planların uzunlukları ile *ritmik* kurguda planların içerisinde yer alan hareketin üstüne duygu yoğunluğunu eklemesiyle ortaya çıkarılabilmektedir. Bu kurgu yöntemi genellikle hikâyede geçen olayın duygu yönünü ortaya çıkarmak için başvurulan bir yöntem olmuştur. *Potemkin Zırhlısı* filminde ölüm imgesi; durağan deniz görüntüsü, sallanan sandal, karanlık ve kasvetli planlar gösterilerek *tonal* (titremsel) kurgu yöntemi kullanılmıştır. *Overtonal* (üsttitremsel) kurgu ise *metrik*, *ritmik* ve *tonal* kurgu yöntemlerinin birlikte kullanılmasıyla oluşan bir kurgu yöntemidir (Yıldız, 2021: s. 47). Bu kurgunun bir başka adı ise “çoksesli kurgu”dur. Bu kurgu yöntemi, adından da anlaşılacağı gibi müzikten esinlenilerek biçimlendirilmiştir. *Overtonal* kurgu, uygulama anlamında en karışık görünen bir kurgu tekniğidir. Yönetmen, bu tekniği içselleştirerek ve ancak çekimden önce tasarlayarak ortaya çıkmasını sağlayabilmektedir. Eisenstein'ın bir diğer kurgu yöntemi ise *entelektüel* (anlıksal) kurgudur. Bu kurgu yöntemi en basit anlamıyla, soyut düşüncelerin görüntüler aracılığıyla filme alınarak bu düşüncelerin somutlaştırılması olarak tanımlanabilir. *Entelektüel* kurgu yöntemiyle olaylar ve olgular değil bunlar aracılığıyla düşünceler ön plana çıkarılabilmektedir. Bu kurgu yöntemine örnek olarak Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filmindeki üç aslan heykeli

verilebilir. Uyuyan, uyanmış ve kükreyen olarak üç farklı şekillerde art arda ve dinamik bir şekilde kurgulanan aslan heykelleri, uyuyan bir halkın uyanışı ve devrimin ayak sesleri gibi soyut düşünceleri kapsamasından ötürü *entelektüel* kurguyla filmsel bir anlatı dili yaratılmak istenmiştir (Nişancı, 2018: s. 177-181).

Eisenstein'ın bir diğer önemli teorisi olan *çarpıcı kurgu* teorisi, anlamın planların birleştirilmesinden değil çarpıştırılmasıyla ortaya çıkan bir teoridir. Bu teoride, A ve B planları çarpışarak ortaya yeni bir anlama sahip olan C planını oluşturmaktadır. Tek tek planların sahip olduğu anlamdan çok, iki farklı planın çarpışarak ortaya çıkardığı anlam Eisenstein için daha önemli oluşturmaktadır. Böylece seyirci, ona görsel olarak sunulan bu yeni planı zihninde canlandırabilecek ve bu yöntemle seyircinin filme aktif bir şekilde katılımı da gerçekleşebilecektir. Eisenstein'ın “çarpıcı kurgu” teorisini filmlerinde gelişkin bir şekilde kullanarak filmlerinde üst bir anlatım dili yakaladığını söyleyebiliriz (Yıldız, 2021: s. 48).

“Eisenstein, çekimler arasındaki ilişkiyi bir bağlantıdan çok bir çarpışma olarak gördü ve daha ileri giderek, bütün çekimlerin yanı sıra tek tek çekimlerin içindeki öğelerin arasındaki ilişkilerle de ilgili bir kuram geliştirdi. Buna “çarpıcı kurgu” (atraksiyonlar kurgusu) adını verdi” (Monaco, 2001: s. 211).

Eisenstein, filmde yer alan sahnelerin belirli anlarını kısa çekimlerle kurgulamanın, onu uzun çekimlerle göstermekten çok daha etkili olacağını düşünerek “montajcı düşünme” fikrini geliştirmiştir. Bir eylemin veya hareketin parçalara bölünerek çatışmacı ve çarpıcı kurgu anlayışıyla art arda eklenmesi, filmin ritmini etkileyeceğinden dolayı yaratılmak istenen gerilim de yüksek olmaktadır. Eisenstein çarpıcı ve çatışmacı kurgu anlayışıyla çekimlerin birçok yönünü gözeterek zıtlıklara başvurmuştur (Abisel, 2019: s. 231). Bu zıtlıkları şu şekilde sıralayabiliriz:

“Hareketin yönü, çekimin içsel ritmi, çekim içeriğinin hacmi, kamera açısı, ışığın yoğunluğu, canlılık, vurgulama, duygunun yoğunluğu. İşte, çekimlerin

bu noktalar açısından niteliği, onların kendilerinden önceki ve sonraki çekimlerle olan ilişkilerini belirler ve seyircide belirli etkiler uyandıracak sonuçlar doğurur. Çatışmalar duyguları yaratır, duygulardan filmin iletisine, tezine giden yola geçilir” (Abisel, 2019: s. 231).

Sinema tarihinin en önemli kuramcılarından biri olan Sergei Eisenstein, özellikle kurgu üzerine düşüncelerini ve kuramlarını filmlerinde uygulamış, birçok sinema sanatçısını da etkileyebilmiştir. Bu çalışma kapsamında Eisenstein’ın *Grev*, *Potemkin Zırhlısı* ve *Ekim* filmlerinde uyguladığı kurgu yöntemlerine yer verilerek anlatı dilinin bu yöntemlerle nasıl şekillendirildiği üzerinde durulacaktır.

Eisenstein’ın ilk filmi olan *Grev* (Stachka, 1925) Pravda gazetesinde “sinemamızın ilk devrimci filmi” olarak tanımlanmıştır. *Grev* filmi fabrikada çalışan işçilerin grev öyküsünü anlatmaktadır (Armes, 2011: s. 195-196). “Eisenstein’ın çektiği ilk uzun metraj filmi *Grev*, çarpıcı kurgu teorisini hayata geçirdiği ilk uygulama olarak örnek verilebilir” (Yıldız, 2021: s. 47). Eisenstein, *Grev* filmi için hazırlıklara başladığı sırada ayrıntılı bir çekim senaryosu hazırlayarak tiyatrodaki geliştirdiği kurgu düşüncelerini bu filmde uygulamaya çalışmıştır. Oldukça yetenekli ve deneyimli görüntü yönetmeni Tisse ile birlikte çalışan Eisenstein, çarpıcı kurgusu ve görsel metaforlara yoğunlaşarak dinamik bir film çekmiştir (Abisel, 2019: s. 213).

“Ayzenştayn (Eisenstein) teorisini oluştururken, öykülü burjuva senaryolarının karşısına bildiri sinemasını getirmek ister. *Grev* tam bir bildiri sineması örneğidir. Seyircinin katarsis yaşayacağı kahramanlı, öykülü film yerine, eğitmeyi ve sınıfsal bilinçlenmeyi amaçlayan bir anlatım hedeflenmiştir. Filmde kullanılan ara yazılar bildiri sineması özelliğinin altını çizmektedir: “Tahtlarının dayandığı her şey emekçinin elleriyle yapıldı” ve filmin sonunda geçen, “İşçiler unutmayın, hatırlayın” ara yazıları Eisenstein sinemasının özelliklerini anlatmaktadır” (Yıldız, 2021: s.49).

Eisenstein *Grev* filminde planların ölçeklerini birbirinden ayırıştırarak bunları birbirleriyle çarpıştırmayı tercih etmiştir. “Uzun çekim ve genel planlar ile kitlelerin gücünün altı çizilmiş ve aynı zamanda film atmosferi yaratılmıştır. Yakın ve kısa çekimler ise coşku ve duyguları ortaya çıkarmaktadır.” (Yıldız, 2021: s. 50). Filmin birçok sahnesi matematik problemini andıran şekilde tasarlanmıştır. Böylece bir planı başka bir plan ile çarpıştırılarak kurgulayan Eisenstein, *çarpıcı kurgu* tekniğini kullanarak filmde üst bir anlamın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yağmurlu gecede şiddetli bir şekilde dövülen işçi görüntülerinin arasına, arabada eğlenen müdürün ve patlatılan şampanya görüntülerinin girmesi *çarpıcı kurgu* yöntemine örnek olarak gösterilebilir. *Çarpıcı kurgu* tekniğine bir başka örnekte ise filmin son sekansında rastlamaktayız. Askerlerin işçilere doğru ateş ettiği sırada mezbahada boğazı kesilmek istenen ve bu sırada çırpınan boğanın görüntüsü gösterilmektedir. Hemen ardındaki planlarda ise askerler tarafından öldürülmüş ve birçok işçi yerde yatmaktadır. Bunun ardında ise boğazı kesilmiş boğanın görüntüsü görülmektedir. Mezbahada acımasızca öldürülen boğalar gibi işçilerin de aynı durumda olduğu düşüncesi, Eisenstein tarafından izleyicilerde bu kurgu yöntemiyle yaratılmak istenmiştir (Yıldız, 2021: s. 51-53).

1905 yılında gerçekleşen Rus Devrimi anısına film çekmekle görevlendirilen Eisenstein, 1925 yılında *Potemkin Zırhlısı* filmini çekmiştir. Potemkin adlı zırhlıda gerçekleşen ayaklanmaları ve isyanı konu edinen film, beş bölümden oluşmaktadır. Filmin bölümlerine kısaca değinecek olursak, birinci bölüm kurtlanmış etin gemideki denizcilere yedirilmek istenmesini ve denizcilerin yemeği boykot etmesini anlatmaktadır. Bu bölümde denizciler isyan etmeye başlar. İkinci bölümde, ayaklanma devam etmekte ve isyancıardan biri öldürülmektedir. Üçüncü bölümde, şehir halkı öldürülen isyancı için Odessa’da saygı yürüyüşü yapmaktadır. Dördüncü bölümde, halka ateş açan Çar’ın Kazak askerleri ve Odessa merdivenlerindeki katliam anlatılmaktadır. Beşinci ve son bölümde ise Potemkin denizde ilerler ve bir savaş gemisi olan filo ile karşılaşır. Filo ateş açmayınca Potemkin’deki ayaklanmanın desteklendiği ve kutlandığı anlaşılır (Abisel, 2019: s. 214-215).

“Kalabalık kitleleri kullanmadaki başarısı, epik yaklaşımı ve kurguyu zirveye taşıyan özgün görsel anlatımıyla Potemkin Zırhlısı, sinema tarihinin bir “başyapıtı” olmuştur. Eisenstein, yalnızca bir başyapıt yaratmakla da kalmayıp, gelecek kuşaklara değerini hiçbir zaman yitirmeyecek, tarihsel, toplumsal ve kültürel bir rehber niteliği taşıyan sinema yapıtı sunmuştur” (Küçükeroğlu, 2014: s. 112).

Eisenstein’ın *Potemkin Zırhlısı* filmi anlatı üzerine yoğunlaşan sinema tarihinin en önemli filmlerinden biridir. Eisenstein, gemideki denizciler tarafından başlatılan isyanının öyküsünü, en etkili terimleri kullanarak anlatmak istemiştir (Armes, 2011: s. 196-197). Eisenstein, *Grev* filminde kullandığı *çarpıcı kurgu* teorisini bu filminde çok daha etkili bir şekilde kullanarak daha da yetkinleştirmiştir. Böylece daha güçlü bir estetik yaratılmış ve üst anlamlar filmsel anlatı dili bağlamında önemli bir etken olmuştur (Yıldız, 2021: s. 54-55). Eisenstein, ayrıca montaj aracılığıyla gerçek zamanın akışını bozup, sahnenin duygusal etkinliği arttırmak amacıyla eylemin süresini uzatmayı bu filmde denemiştir (Abisel, 2019: s. 216).

“Örneğin, birinci bölümde, genç bir denizcinin subayların yemek tabaklarını yıkarken, üzerinde "Bugünkü rızkımızı da veren tanrıya hamdolsun" yazısı bulunan tabağı kırışı, üç ayrı açıdan yapılan çekimlerin kurgulanmasıyla gösterilmiş ve dört-beş saniyelik eylemin süresi uzatılmıştır. Merdivenlerdeki kıyımı da benzer biçimde kurgulayan Eisenstein, silahlı askerlerin gölgelerini ve çizmelerini kullanarak bu sahnenin hem ritmini hem de simgesel anlamını inşa etmiştir” (Abisel, 2019: s. 216).

Eisenstein, *Potemkin Zırhlısı* filminde *diyalektik kurgu* tekniğini de kullanmıştır. Beş ana bölümden oluşan filmde Eisenstein, her bölümde bir tez yaratarak antitez kurmaktadır ve bölümün sonunda ise çatışmaları bir sentez ile çözerek bu sentezi sonraki bölümün tezi olarak kullanmaktadır (Özarslan, 2019: s. 55). Diyalektik kurgu anlayışında arka arkaya getirilen görüntüler, bir öncekinden güç alarak anlam oluşturmaktadır. Ard arda gelen görüntülerin birleşimi, üçüncü bir anlama

yol açmaktadır (Küçükdoğan, 2014: s. 59). Filmde kullanılan *diyalektik kurgu* anlayışını şu şekilde örneklerle alıntılatabiliriz:

“... filmin açılış sekansında alt aç çekimiyle, tacıyla, tahtıyla ekranı kaplayan devasa bir Çar heykeli vardır, fonda kilise görülür ve tez: eski düzen'dir. Daha sonra merdivenlerden çıkan işçi ve köylülerden oluşan kalabalık bir insan topluluğu görülür, bu da anti-tez: işçiler ve köylüler. Merdiven, Eisenstein tarafından sıklıkla kullanılan bir metafordur, merdiven çıkmak iktidara gidişi, inmek ise düşüşü sembolize eder. Ara yazı ile "Şubat" kelimesi belirir. Çarın heykeli yıkılır ve sentez: burjuva iktidarı. Şubat Devrimi gerçekleşmiştir” (Özarslan, 2019: s. 55).

Potemkin Zırhlısı filminin dördüncü bölümünde gösterilen Odessa Merdivenleri sekansı, sinema tarihinin en bilinen ve en önemli sekanslarından biridir. Ustaca bir araya getirilen bu sekansta, Çar askerleri düzenli bir sırayla merdivenlerden inerek insanlara ateş açmaktadır. O sırada askerlerden uzaklaşmaya çalışan insanlar, dört bir yana doğru düzensiz bir biçimde kaçışmaktadırlar (Küçükdoğan, 2014: s. 112). Ateş açan silahın farklı planlarını bir araya getiren Eisenstein, saldırı altındaki insanların kargaşası ile askerlerin mekanik adımlarla disiplinli bir halde merdivenlerden inmesi arasında yarattığı kurgu yöntemiyle filmsel gerilim yaratmıştır (Armes, 2011: s. 196-198). Odessa merdivenleri sekansında çocuk, anne, ateş eden askerler ve içinde bebek bulunan bebek arabasının merdivenlerden aşağı doğru yuvarlanmasını, yaratılan bu gerilimin arka planında *çarpıcı kurgu* tekniğinin kullanılması olarak yorumlayabiliriz (Yıldız, 2021: s. 55).



Fotoğraf 5: Uyuyan, uyanan ve kükreyen üç aslan heykeli

Filmin etkili sahnelerinden biri de dördüncü bölümün sonlarında gösterilen üç aslan heykelinin gösterilmesidir. Eisenstein *Potemkin Zırhlısı* filminin en bilinen denemelerinden biri olan; uyku, uyanma ve kükreme durumunda olan üç aslan heykelini art arda kurgulayarak “hareket yanılsaması” denemesini gerçekleştirmiştir (Küçükdoğan, 2014: s. 100). Hareket yanılsamasını, hareketsiz görüntülerin art arda hızlıca gösterilmesi ve hareketli bir görüntü elde edilmesi olarak tanımlayabiliriz. Çeşitli şekillerde birleştirilerek hareket elde edilen görüntüler, ayrı bir önem ve anlam kazanmaktadır (Küçükdoğan, 2014: s. 102). Eisenstein “hareket yanılsaması” anlayışıyla üç aslan heykelini göstererek cansız objelere yapay olarak hareket vererek anlam yaratmaktadır (Yıldız, 2021: s. 55). Abisel, Eisenstein’ın bu özgün denemesiyle yaratmak istediği anlamı, şu şekilde yorumlamıştır:

“Ayzenştayn (Eisenstein), burada üç farklı aslan heykelinin (uyuyan, doğrulmuş, kükreten) çekimlerini art arda getirerek, bu taştan kuvvet simgesinin uyanıp kükreteyişi aracılığıyla devrime katılan halkın gücünü dile getirmiştir” (Abisel, 2019: s. 216-217).

Eisenstein’ın sessiz sinema dönemindeki bir diğer önemli filmi ise 1927 yılında çektiği *Ekim* filmidir. 1917 yılında gerçekleşen Ekim Devrimi’nin onuncu yılı sebebiyle Eisenstein’dan devrimi anlatan film çekilmesi istenmiştir (Yıldız, 2021: s. 56). Kuramcının yarı belgesel havasında çektiği bu filmde, geliştirdiği kurgu yöntemlerini gelişkin bir şekilde kullandığı görülmektedir. *Ekim* filminde görsel metaforlardan fazlasıyla yararlanan Eisenstein, çatışma ve çarpışmaya dayanan kurgu anlayışıyla ideolojik sayılabilecek bir film ortaya çıkarmıştır (Abisel, 2019: s. 221). Filmin genelinde özellikle saraylarda ve meydanlarda çok sayıda çeşitli heykeller görülmektedir. Eisenstein *Potemkin Zırhlısı* filminde denediği “hareket yanılsaması” anlayışını *Ekim* filminde de çok kez kullanarak cansız nesnelerden anlam yaratmayı amaçlamıştır. Cansız heykellerin arasına işçilerin ve direnişçilerin görüntüleri, çarpıştırılmış ve yapay olarak hareket algısı yaratılmıştır (Yıldız, 2021: s. 59).

Eisenstein'ın önemli kurgu teorilerinden olan “çarpıcı kurgu” tekniği *Ekim* filminde de görülmektedir.

Eisenstein, film yaratımının temelinde montajı, en önemli etken olarak görmüştür. Kurgu tekniğini çekimlerin bir araya geldiği bir bütün olarak değil, entelektüel işlevleri bulunan ve görüntüden duyguya, duygudan da teze geçilen bir teknik olarak görmüştür (Abisel, 2019: s. 230).

Eisenstein, 1920'li yılların başlarından itibaren yazmaya başladığı yazın hayatında, özellikle sinemanın biçimi ve doğasıyla ilgili çok sayıda temel anlayış geliştirmiştir. Yazın hayatında kurguyu ayrıca ele alan Eisenstein, sinemadaki kurgunun amacını, yeni bir gerçekliği ortaya çıkaran ve yeni ideaları yaratan bir teknik olarak görmüştür (Monaco, 2001: s. 380).

Eisenstein, sinemada ile tiyatro arasındaki sahne bölümlerlerinin birbirinden farklı şekillerde gerçekleştiği düşüncesinde olmuştur. Eisenstein bu bölümlmeyi oluştururken sinemada sahneye koyma işleminde kurgu düğümlerine dikkat çekmiştir.

“Tiyatro oyunu perdelere bölünür, perdeler sahneler, sahneler de sahneye koymaya; sinemada bölünme daha da ötelere gider: Sahneye koyma kurgu düğümlerine bölünür, kurgu düğümleri de tek tek çerçevelere bölünür” (Eisenstein S, 2006: s. 20).

Eisenstein, kurgu düğümünün içerisinde bütünlüğü sağlayan verilerin gelişmesinde bir uyumun ve düzenliliğin olması gerektiğini ve bunun da çerçevelerin korunması ile mümkün olabileceğini ifade etmiştir (Eisenstein S, 2006: s. 76). Eisenstein, *Potemkin Zırhlısı* filminde sahneye koymada, kurgu düğümü ile ilgili şunları söylemiştir:

“... bütün bunlar çok karmaşık birtakım hesaplar ve düzenlemeyle ilgili çalışmalar sonucuymuş gibi gelebilir, gerçekte ise kurgu düğümleri olarak her sahnenin (merdivenler, geminin güvertesi) dramaturjik çözümlemesinin doğrudan bir uzantısıdır, yani her planın, çerçevenin, kendi kurgu düğümüne bağımlılığının bir sonucudur” (Eisenstein S, 2006: s. 78).

1919 yılında kurulan dünyanın ilk sinema okulu olan Devlet Sinema Enstitüsü (VGİK)’te 1928 yılında öğretmenlik yapmaya başlayan Eisenstein, burada Kuleşov, Pudovkin ve Vertov gibi diğer Biçimci Film Kuramcıları ile birlikte çalışmalarını sürdürmüştür. Eisenstein, söz konusu bu dönemde sinemaya sesin gelmesiyle Pudovkin ve Alexandrov ile birlikte sinemanın bir görüntü sanatı olduğunu, sesin sinemaya zarar verip estetik yapıyı bozacağını ve sinemanın tiyatral bir yapıya bürüneceği endişesini taşıyarak bir bildiri yayımlamışlardır. Eisenstein, sinemanın tiyatro ve müziğin etkisinden çıkması gerektiğini ve sinemanın bu konuda ayrışıp kendine özgü nitelikleri kullanması gerektiğini düşünmüştür (Yıldız, 2021: s. 39-42).

1.3.2.3. Vsevolod Pudovkin

Sovyet sinemasının bir başka önemli isimlerinden olan Vsevolod Pudovkin, Kuleşov’un hem öğrencisi hem de yardımcısı olarak film çalışmalarına başlamıştır. Griffith, Kuleşov ve Eisenstein gibi önemli sinema sanatçılarından etkilenen Pudovkin, düşüncelerinden ve ders notlarından derlediği notlarını 1926 yılında “Sinema Yönetmeni ve Sinema Malzemesi” adıyla yayınlamıştır. Daha sonra bu kitap “Film Tekniği ve Film Oyunculuğu” adıyla 1929 yılında İngilizceye çevrilerek pek çok sinema sanatçısını etkilemeyi başarmıştır (Abisel, 2019: s. 207). Sinemanın temel ilkelerini kavrayan, sinema teorisi ortaya koyan ve bunu filmlerinde de uygulayan Pudovkin, sinemayı bir sanat olarak ele almış ve film çalışmalarını bu yönde sürdüren önemli bir kuramcı olmuştur (Güven, 2021: s. 64).

Pudovkin, Griffith’in *Hoşgörüsüzlük* filminden oldukça etkilenmiş ve Kuleşov’un eğitmenlik yaptığı Devlet Sinema Okulu’na girmesiyle de hayatı ve

sinemaya bakış açısı değişmiştir. Sinemayı tiyatronun kötü bir kopyası olarak gören ve bir sanat olmadığını düşünen kuramcı, Devlet Sinema Okulu'na yerleşmiş ve kuramcının sinema üzerine düşünceleri de farklılaşmıştır. Bu okulda önce oyunculuk yapan Pudovkin, daha sonraki yıllarda sanat yönetmeni ve senarist olarak çalışmalarını sürdürmüştür. Burada birkaç film çalışmasında yer alan kuramcı, daha sonra en dikkat çekici yapıtlarından biri olan Gorki'nin aynı adlı eserinden uyarlayıp yönetmenliğini yaptığı *Ana* (1926) filmini çekmiştir. Bu film, sinema tarihinin önemli filmlerinden biri olmuş ve Pudovkin'in geliştirdiği montaj teorileri olarak da dikkat çekmiştir (Yıldız, 2019: s. 59-60).

Pudovkin'in sinema teorisi, Griffith ve Kuleşov'un öğretilerinden, düşüncelerinden ve yöntemlerinden ortaya çıkmıştır. Nitekim Pudovkin'in kurgu üzerine kuramsal çalışmalarında bu iki öncünün yoğun bir etkisi vardır (Nişancı, 2018: s. 134). Bir roman yazarı kendi üslubunu yaratırken cümlelerden faydalaniyorsa sinema sanatçısı da kendi dilini yaratmak için kurguya ihtiyaç duymaktadır. Pudovkin de kurguyu yönetmenin film dilini oluşturduğu bir araç olarak görmüştür. Yönetmen kurgu esnasında çektiği görüntüleri yeniden ele almakta ve bunlar arasından seçim yaparak gerçekliği yeniden inşa etmeye çalışmaktadır (Abisel, 2019: s. 211). Âlim Şerif Onaran, Pudovkin'in kurguyu kullanma konusunda şunları dile getirmiştir:

“Pudovkin, kurgunun anlamını açıklarken, onu başka bir sanatla, (gökçe) yazınla karşılaştırıyor. Ona göre, sözcükler tek başlarına nasıl büyük bir şey anlatmaz, asıl değerini tümce içinde öbür sözcüklerle birlikte ortaya çıkardığı bütün içinde kazanırlarsa, film parçaları (plânlar) da kendi başlarına büyük bir şey meydana koymazlar. Ancak, öbür plânlarla birlikte, belli bir anlayışa göre birleştirildikleri anda değer kazanırlar, bir bütünün canlı organları yerine geçerler. Şairin belli bir sözcüğü kavram ve ahenk bakımından seçip mısranın belli bir yerine yerleştirmesi gibi, yönetmen de film parçalarını seçer, bunları öbür parçalarla (plânlarla) birleştirirken aynı titizliği gösterir” (Onaran, 2012: s. 74).

Pudovkin de diğer Sovyet film kuramcıları gibi görüntülerin laboratuvar ortamına taşınmasının cansız birer nesne olarak bir anlam taşımadığını, ancak kurgu yoluyla görüntülerin ruh kazandığını ve anlamlandırıldığını düşünmüştür (Yıldız, 2019: s. 59-63).

Kurgunun keşfiyle birlikte sinema ile tiyatro arasındaki ayrımın daha da netleştiğini düşünen Sovyet kuramcı, filmin gerçekliğinin kurgu yoluyla oluşturulduğunu düşünmüştür. Kuleşov'un kurgu aracılığıyla yeni bir zaman, mekân veya insan yaratması, Pudovkin'in kurgusal gerçeklik bağlamındaki düşüncelerinin oluşmasında büyük bir etken olmuştur (Güven, 2021: s. 69). Monaco, Pudovkin'in kurgu kuramının temelinde dışavurumcu bir durum olduğunu şu şekilde ileri sürmüştür:

“Pudovkin'e göre “kurgu izleyicinin ‘psikolojik rehberliği’ni kontrol eden bir yöntemdi.” Bu açıdan onun kuramı tamamen dışavurumcudur: Yani ağırlıklı olarak yönetmenin izleyiciyi nasıl etkileyebileceği ile ilgilidir” (Monaco, 2001: s. 380).

Pudovkin, Kuleşov'un Mosjukin deneyinden (üç farklı görüntünün ardında aynı planı göstererek üç farklı anlam elde ettiği deney) esinlenerek başka bir anlam ortaya koymuştur. Sovyet kuramcı, planların sıralanışındaki öneme dikkat çekerek, önce gülen bir adamı ardından tabanca planını sonra da korkan adamı art arda kurgulayınca seyircide adamın korkak olduğu duygusunu ortaya çıkarmıştır. Ardından tabanca planının önüne ve ardına yerleştirdiği planların yerlerini değiştirmiş ve bu kez seyircide adamın cesur biri olduğunu izlenimini uyandırmıştır. Böylece aynı planların yer değişikliği, seyircideki duygu durumunu fazlasıyla etkilediği kanaatine varmıştır (Onaran, 2012: s. 75).

Sessiz film döneminin en önemli anlatı şekillerinden biri, görüntülerin arasında gösterilerek kullanılan ara yazılardır. Pudovkin ara yazıların kullanılması konusundaki

ölçütün, filmin hiçbir zaman önüne geçmemesi gerektiği ve görsel bir sanat olan sinemada anlatılanın ağırlıklı olarak görüntü ile verilmesi durumudur (Güven, 2021: s. 69).

Sovyet kuramcı, senaryo aşamasını filmin ortaya çıkışı ve son halini almasında en önemli basamaklarından biri olarak görmüştür. Pudovkin, senaristi sadece bir yazarı olarak değil filmi detaylandıran, hikâyeyi ortaya koyan ve filmin ritmine yön veren bir rolde yorumlamıştır. Dolayısıyla senaristin filmde neyi görmek istiyorsa ayrıntılı bir şekilde senaryoya dahil etmesini ve filmi içselleştirerek zihninde somutlaştırması gerektiğini düşünmüştür (Güven, 2021: s. 65-67). Pudovkin, senaryonun yapısı bağlamında senaristin çalışmasını genelden özele doğru bir sürece bölmüş ve bunları; tema, olgu (geliştirim) ve olgunun sinemalık işleniş (filmsel sunuş) olarak bir taslak halinde sıralamıştır (Pudovkin, 1966: s. 30). Senaristin belli bir şema çerçevesinde çalışması ve filmi içselleştirmesi bilgilerinden yola çıkıp kurguya geçinecek olursak, Pudovkin'in kurguyu yalnızca filmin sonunda yer alan bir süreç olarak değil, yazım aşamasıyla birlikte başlayan bir işlem olarak gördüğü bilgisine ulaşabiliriz.

“Bir film, dolayısıyla bir senaryo, daima çok sayıda parçalara bölünmüştür. ... Çevirim senaryosunun bütünü ayrımlara, her ayırım sahnelerle bölünmüştür, nihayet bu sahneler de çeşitli açılardan alınmış bir dizi çekimlerden kurulmuştur. Çevirime hazır bir senaryo, filmin bu temel özelliğini hesaba katmak zorundadır. Senaryocu malzemesini kâğıt üzerine, tıpkı perdede görüneceği biçimde geçirmeli, böylece her çekimin içeriğini ve bunun ayırım içindeki yerini tam olarak vermelidir. Bir sahnenin çekimlerden, bir ayırımın sahnelerden ve bir makaranın ayrımlardan kuruluşuna kurgu denir, Kurgu, film teknisyeninin dolayısıyla senaryocunun elindeki en önemli etki araçlarından biridir” (Pudovkin, 1966: s. 66).

Pudovkin'e göre kurgu; *inşacı (kurucu)*, *yapısal* ve *bağlantısal* olmak üzere 3 farklı boyutta gerçekleştirilebilir. *İnşacı* kurguda yönetmen bir roman yazarı gibi hikâyeyi betimleyerek sahneleri tanıtmaktadır. *Yapısal* kurguda ise genel ve detay

planlar bir arada kullanılmaktadır. Böylece detay planlar bütün içinde özgün bir yapıya bürünerek farklı nitelikleri vurgulanmaktadır. *Bağlantısal* kurguda ise izleyicide yaratılmak istenen duygu durumuna göre çekimler düzenlenir ve izleyicinin filmin dinamiği içerisinde bütünleşmesi sağlanır (Abisel, 2019: s. 210). Çalışmamızda Pudovkin'in bu kurgu yöntemlerini detaylandırmak, onun kuramının daha iyi kavranılmasına imkân sağlayacaktır.

1. İnşacı (Kurucu) Kurgu: Senaryo, son aşamasında bir bölünme ve ayıklanma sürecinden geçmektedir. Senaryo bu aşamada ayrımlara, ayrımlar sahneler, sahneler ise çekimlere bölünür. Daha sonra bu çekimler birleştirilerek filmi oluşturmaktadır. Filmin bütün bu çalışmalarına yani ayrılma, bölünme ve birleştirme yöntemine *inşacı (kurucu) kurgu* denilmektedir (Güven, 2021: s. 68). Pudovkin, Griffith'in film anlatısından yola çıkarak oluşturduğu bu kavramı şu şekilde tanımlamaktadır:

“Bazen seyirciye bir olay, hatta bir oyuncu bir bütün olarak değil, alıcının sahne ya da insan vücudunun çeşidi parçalarına çevrilmesiyle, bölük pörçük gösterilir. Bir filmin bu yolda meydana getirilişine, yani malzemenin öğelerine ayrılıp sonra bunlardan filmsel bir bütün kurulmasına “kurucu kurgu” denir” (Pudovkin, 1966: s. 27).

Pudovkin, *inşacı kurgu* kavramının film anlatısında nasıl kullanacağı konusunda beş katlı bir binanın penceresinden düşen bir adamı göstererek örnek bir kurgu çalışması yapmıştır. Birinci planda adam, kadrada görülmeyen bir ağı üzerine düşmektedir. İkinci planda ise daha yüksekte atlayan adam gösterilir. İki planda da aynı adam gösterilmiştir. Bu çekimler kurgusal yolla birleştirildiğinde adamın hızla düşüşü seyircide gerçekmiş duygusunu oluşturur. Adamın yüksek bir yerden atlayışında, düşüşün başlangıcı ve sonu gösterilerek iki plan arasındaki boşluk atılmıştır. Dolayısıyla iki plan birleştirilerek sinematografik bir uyum sağlanmıştır (Yıldız, 2019: s. 74).

2. Yapısal Kurgu: Kurgunun ağırlıklı olarak filmin en temel aşaması olan senaryo sürecinde yaşandığını düşünen Pudovkin, buradan hareketle *yapısal kurgu* kavramına ulaşmakta ve bu yöntemi; sahnenin, ayrımın ve senaryonun kurgusu olarak serimlemektedir (Nişancı, 2018: s. 144). Senaryoyu önce ayrımlara, ayrımları sahnelere, sahneleri ise çekimlere bölümleyen kuramcı, *yapısal kurgu* çerçevesinde yönünü, film malzemelerinin nasıl işlendiği dair bütünsel olarak filmin yapısına çevirmektedir (Güven, 2021: s. 73).

Pudovkin, yapısal kurguyu; *sahnenin, ayrımın ve senaryonun* kurgusu olarak açıklamaktadır.

Sahnenin Kurgusu: Ayrı ayrı planlar, sahneleri oluşturmaktadır. Pudovkin, bu planlar bir araya getirilirken seyircinin dikkatinin hikâyedeki genel akışa göre sadece olgu için önemli olan öğeye toplandığını belirtmektedir. Sahnenin kurgusunda planların bir araya gelmesi geliş güzel olmamalı, belirli bir mantık kendini göstermelidir. Her çekim kendinden sonraki çekim için dikkati yönltecek bir nitelik barındırması gerektiğini savunan Pudovkin, sahnenin kurgusunu şu şekilde örneklendirmektedir. “(1) Adamın biri başını çevirir ve bakar; (2) Adamın baktığı şey gösterilir” (Pudovkin, 1966: s. 70). Sahnenin kurgusunda Pudovkin, hayali bir gözlemcinin varlığından bahsetmektedir. Daha sonra seyirci tarafından temsil edilen bu gözlemci, kameranın merceği ile yer değiştirerek seyircinin dikkatini yönlendirmektedir. Dolayısıyla yönetmen sahneye canlılık, açıklık ve vurgu sağlamak için sahneyi ayrı ayrı planlar halinde kayda alır ve bu planları daha sonra birleştirerek seyirciyi dikkatli bir gözlemcinin yerine koyarak onun gördüğü gibi görmesini sağlamaktadır (Pudovkin, 1966: s. 69).

Ayrımın Kurgusu: Ayrı ayrı sahneler, ayrımları oluşturmaktadır. Pudovkin, senaryonun kurgusunda olduğu gibi ayrımın kurgusunda da belli bir olgunun varlığından bahsetmektedir. Ayrımın kurgusu, birbiri ile bağlantısı bulunan iki ya da daha fazla sahnenin ayrımlar eşliğinde iç içe geçirilerek kurgulanması ama seyirciye bir bütün halinde izletilmesidir. Böylece seyircinin dikkati bir sahneden diğer sahneye

yöneltirirken düzenli bir ayırım belirlediğini ifade eden Pudovkin, ayırımın kurgusu kavramını geliştirirken ruhbilim’den faydalandığı görülmektedir (Pudovkin, 1966: s. 71-72).

“Ruhbilimde şöyle bir kanun vardır: Bir heyecan belli bir hareketi doğuruyorsa, bu hareketi taklit ederek buna bağlı heyecan ortaya çıkarılabilir. Senaryocu düzgün bir ritimde dikkatli bir seyircinin ilgisinin yön değiştirmesini sağlarsa, artan ilginin öğelerini “Öbür tarafta neler oluyor?” sorusuna yol açacak biçimde kurarsa, aynı zamanda seyirci onun istediği yere giderse, o vakit bu yolda yaratılan bir kurgu seyirciyi gerçekten heyecanlandırır” (Pudovkin, 1966: s. 72-73).

Senaryonun Kurgusu: Filmdeki ayırmalar senaryoyu oluşturmaktadır. Pudovkin, ayırmalar bir araya getirilirken olgunun senaryodaki temel yerini koruması ve hikâyenin akıcılığı sağlaması gerektiğini düşünmektedir. Pudovkin’e göre senaryo, seyirciyi gereksiz bir yorgunluğa düşürmeden filmin sonuna taşınmalı ve bundan ötürü filmin en heyecanlı, en gerilimli yeri daima filmin sonuna bırakılmalıdır (Pudovkin, 1966: s. 74).

3. Bağlantısal (Bağıntılı) Kurgu: Pudovkin’in üzerinde durduğu bir diğer kurgu yöntemi ise *bağlantısal* (bağıntılı) kurgudur. Bu kurgu yönteminde çekimler, izleyicide yaratılmak istenen duygu durumuna göre düzenlenir ve izleyicinin filmin dinamiği içerisinde bütünleşmesi sağlanmaktadır (Abisel, 2019: s. 210). Fizyoloji ve Psikoloji alanında yaptığı deneylerle bilinen Rus Fizyolog İvan Pavlov’un çalışmalarından yola çıkan Pudovkin, seyircinin filme olan bağının sürekli canlı tutulması gerektiğini düşünerek bağlantısal (bağıntılı) kurgu çerçevesinde *karşıtlık*, *koşutluk* (*paralellik*), *sembolizm*, *birlikte oluş* ve *kılavuz kavram* olmak üzere 5 farklı kurgu yönteminden bahsetmektedir (Güven, 2021: s. 71). Pudovkin’in kurgu kuramını daha iyi kavrayıp pekiştirmek açısından, *bağlantısal* (bağıntılı) kurgu çerçevesinde ele aldığı bu yöntemleri açıklamakta fayda olacaktır.

Karşıtlık: Seyircide yaratılmak istenen algıyı güçlendirmek amacıyla birbirine zıt iki planın ard arda kurgulanmasıyla oluşturulan kurgusal bir yöntemdir. Başka sahneleri veya çekimleri birbirine bağlayan Pudovkin, seyircinin, biri öbürünü güçlendiren iki olguyu karşılaştırmasına imkân sağlamış ve böylece filmde karşıtlık izleniminin daha da artacağını düşünmüştür. Sovyet kuramcı, bu kurgu yöntemine örnek olarak, açlıktan ölmekte olan zavallı birinin görüntüsü ile zengin bir adamın oburluğunu içeren iki zıt planın verilebileceğini ifade etmiştir. Pudovkin bu kurgu yöntemini oldukça etkili ve yaygın bulmuş, kullanım konusunda aşırılığa kaçılmaması gerektiğini de vurgulamıştır (Pudovkin, 1966: s. 75).

Koşutluk (Paralellik): Karşıtlık kurgu yöntemini andırmasına karşın ondan daha geniş anlatım olanaklarına sahiptir. Birbiriyle paralel bir şekilde gelişen, zaman ve mekân açısından da farklı olan iki bağımsız olay, bir görüntü ve ayrıntı eşliğinde koşutluk içerisinde anlatılmaktadır (Güven, 2021: s. 72). Pudovkin, bu yöntemi şu şekilde örneklendirerek açıklamaktadır:

“Bir grevin yöneticilerinden olan bir işçi ölüme mahkûm edilmiştir; ceza sabahın beşinde infaz edilecektir. Ayrımın kurgusu şöyledir: ölüme mahkûm edilen adamın çalıştığı fabrikanın patronu sarhoş bir halde bir lokantadan çıkar, saatine bakar: 04:00. Bunun ardından sanık gösterilir: darağacına götürülmek üzere hazırlanmaktadır. Hapishane arabası sıkı bir güvenlik altında sokaklardan geçer. Kapıyı açan kadın -ölüme mahkûm edilen adamın eşi- birden sebepsiz bir saldırıya uğrar. Sarhoş fabrikatör yatakta horlamaktadır, pantolonunun paçaları yukarıya sıvanmış, eli aşağıya doğru sarkmıştır, kol saati görünmektedir, saatin kolları yavaş yavaş saat beşe doğru ilerlemektedir, işçi asılmak üzeredir. Bu örnekte tema bakımından birbiriyle bağıntısı olmayan iki olay, yaklaşan infazı haber veren bir saatin yardımıyla koşutluk içinde geliştirilmektedir. Duygusuz adamın bileğindeki saat, onu yaklaştırmakta olan trajik çözümün başkahramanına bağladığı için, seyircinin bilincinde yer eder. Bu hiç şüphesiz büyük bir gelişmeye yatkın, ilgi çekici bir yöntemdir” (Pudovkin, 1966: s. 76).

Sembolizm: Birbirinden bağımsız olarak gelişen olayların ard arda gösterilmesi yoluyla oluşturulan ve neticesinde soyut bir kavramı ortaya çıkaran kurgusal bir yöntemdir. Pudovkin bu kavrama örnek olarak Eisenstein’ın *Grev* (1925) filminin son sahnesini işaret etmektedir. Bu sahnede işçilerin kurşunlanması planı ile mezbahada kesilen boğa görüntüleri iç içe kurgulanmıştır. Böylece bu iki olay kurgu yoluyla birbirini desteklemekte ve seyircide, mezbahada acımasızca öldürülen boğalar ile katledilen işçiler arasında bir algı yaratılmaktadır (Pudovkin, 1966: s. 76).

Birlikte Oluş: Amerikan sinemasında özellikle filmlerin sonunda sıklıkla kullanılan bir yöntemdir. İki olgu aynı zaman içerisinde hızlı bir şekilde gelişmekte ve bu iki olayın sonları birbirine bağlı olarak ilerlemektedir. Bu kullanımı film sonlarının kuruluşu açısından oldukça etkili bulan Pudovkin, bu yöntemin amacını ise seyircide gerilimi ve heyecanı yaratarak bunun daima yüksekte tutulması olarak yorumlamıştır (Pudovkin, 1966: s. 77).

Kılavuz Kavram: Temanın tekrarı olarak da adlandırılan bu yöntem, filmin temel izlemine yaratmak amacıyla kullanılmaktadır. Bu yöntemde belli aralıklarla aynı çekimler gösterilmektedir (Güven, 2021: s. 73). Pudovkin, bu yöntemi şu şekilde örneklendirerek açıklamaktadır:

“Çar’ın hizmetindeki Kilisenin zulüm ve ikiyüzlülüğünü göstermeyi amaç edinen din aleyhtarı bir filmde aynı çekim defalarca tekrarlanmaktadır. Çekim şudur: Bir kilise çanı ağır ağır çalmakta ve bindirmeyle şu yazı görünmektedir: “Çanların sesi dünyaya sabır ve sevgi çağrısı yolluyor.” Senaryocu bu yolda öne sürülen sabrın budalalığını ve sevginin ikiyüzlülüğünü ne zaman abartmak istese bu çekim görünmektedir” (Pudovkin, 1966: s. 77-78).

1.3.3. Kurgu Kavramının Teknolojik Evrimi

Kurgunun keşfine ve kurgunun gelişimine dair bir bakıştan sonra kurgunun teknolojik sürecine ve mekanik kurgudan dijital kurguya olan uzanışına bakmak gerekmektedir. Kurgunun teknolojik gelişimini kavramak, sinema sanatında kullanılan kurgu tekniklerine ve kuramına olan bakışımızı kolaylaştıracaktır.

1.3.3.1. Analog Kurgu ve Dijital Kurgu

Sinema teknolojisi günümüzde teknolojik olarak devrim yaşamaktadır. Sürekli değişen ve gelişen teknolojik gelişmeler, teknolojik bir sanat haline evrilen sinemayı da fazlasıyla etkilemektedir. Sinemasal araçlar artık mekanikten dijitale geçti. Görüntü kayıt aracı olan kamera, kimyasal ortamdan elektronik ortama taşındı. Kayıt, banyo, kopya, baskı, kurgu ve gösterim gibi aşamaların hepsi yerini dijitale bıraktı (Kuyucak Esen, 2016: s. 47). Görüntülerin sayısal düzene geçilmesiyle birlikte bilgisayar temelli kurgu ortaya çıktı. Bu sürecin hızla gelişmesiyle birlikte mekanik kurgu çalışmaları son buldu. Mekanik kurguda film parçaları gerçekten kesilir, kurgu istenildiği gibi ilerlemezse film parçalarının yeniden kopyası çıkarılır ve yeni bir kurgu sıralaması tercih edilirdi. Günümüzde kullanılan sayısal film kurgusunda ise film parçaları dijitale aktarılmakta ve bu parçalar istenildiği kez dijital olarak kesilip biçilebilme imkânı sağlamaktadır. Böylece kurgusal süreç istenildiği şekilde ilerlemediği zaman, kurgu geriye alınarak müdahale etme imkânı vermektedir (Özön, 2008: s. 183-184).

İlkay Nişancı, teknolojik gelişmelerin kurguya etkisi bağlamında sesin sinemada yer bulması, rengin sinemaya eklenmesi ve kurgu araçlarının teknolojik değişimi olarak bu süreci şu şekilde yorumlamıştır:

“Kurgu, teknolojik gelişmelerden hem uygulama hem de anlatım dili bağlamında doğrudan etkilenmiştir. Öncelikle ses daha sonra renk ve “geniş ekran” kurgunun yeni biçimler almasına neden olmuştur. Kurgu masasındaki

gelişmeler ise kurgunun daha hızlı, daha kolay yapılabilmesine olanak sağlamıştır” (Nişancı, 2018: s. 45-46).

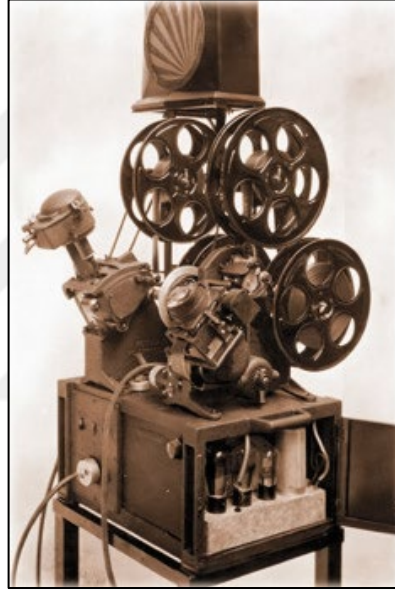
Sinemanın en etkin anlatı araçlarından biri olan kurgu, aynı zamanda teknik bir süreçtir. En basit anlamda ifade edecek olursak bir filmin bütüne kavuşması için kurguya ve doğal olarak kurgu makinalarına ihtiyaç vardır. Bu bağlamda sinemanın ilk yıllarındaki kurgu odalarını ve kurgulama sürecini şu şekilde özetleyebiliriz:

“Genel olarak 1925 yılına kadar kurgu odasında sadece bir geri sarma makinesi, bir makas ve bir de büyüteç bulunurdu. Film, laboratuvarından geldikten sonra izlenir, büyüteç yardımıyla karelere bakılır ve filmin nerelerden kesileceği belirlenip, makas devreye girerdi. Sonra, birleştirilecek film parçaları ataçla birbirine tutturulur ve yapıştırılmak üzere başka bir teknisyene yollanırdı. Elde edilen sonuçlar izlenir, yönetmenin direktifleri doğrultusunda düzeltmeler yapılırdı. Bu süreç, sezgisel olduğu ve kurgu masaları olmadığı için yapılan işlemin sonucu anında görülemediğinden, film tatmin edici oluncaya kadar böylece sürüp giderdi” (Nişancı, 2018: s. 95).



Fotoğraf 6: Kadın kurgu editörü

Kurgunun görüldüğü o ilk yıllarda kurgu yapan kişiler bir işçi olarak nitelendirilmiştir. Sessiz film döneminde kurgu odaları bir terzi dükkânını andırmış ve kurgu yapmak bir yandan örgü örmek gibi algılanmıştır. Dolayısıyla kurgucular genellikle kadınlardan oluşmuştur. Ne zaman ki ses sinemaya dâhil olunca daha teknik bir konu olarak görülmüş ve erkekler de işin içine girmeye başlamıştır (Küçükerdoğan, 2014: s. 91). O dönemde ses ile görüntüyü eşleştirmek için büyüteç kullanılmış ve kurgu için uzun uğraşlar gerekmiştir. Yine bu dönemde hem sesi hem de görüntüyü birlikte kurgulayabilen Moviola yaygınlaşmıştır (Nişancı, 2018: s. 97).



Fotoğraf 7: Dikey sistemde çalıştırılan “Moviola” kurgu makinası

Moviola'nın kurgu masasına getirdiği en büyük yenilik, görüntüleri kare kare izleme olanağını sağlaması olarak görülmüştür. Moviola'da bir büyüteç yardımıyla kare izleme işlemi yapılmış ve bir kol sayesinde de filmi ileri ve geriye doğru hızlıca sarma imkânı sağlamıştır. Amerikan stüdyolarında Moviola, 1970'li yıllara kadar hâkimiyetini korurken buna karşılık Avrupa'da ise Flatbet sistemler yaygınlaşmıştır. Steenbeck ve KEM sistemleri 1930 yılında Almanya'dan çıkan Flatbet'in en bilinen markaları olmuştur. Moviola dikey ve ayakta çalışma biçimine sahipken Flatbet sistemleri ise yatay ve oturarak çalışma imkânı sağlamıştır. Steenbeck ve KEM sistemleri dört farklı görüntü ve ses kanalları ile çalışma imkânı sağlamış ve böylece

görüntülerin ve seslerin kendi aralarında karşılaştırılabilmesine olanak sağlamıştır. Dolayısıyla çekimler arası seçim yapma süreci kısalmış ve kurgulama daha hızlı bir şekilde ilerlemiştir. Ancak bu sistemleri kullanan kurgucular, filmlere temas edip makas ile kesme durumları ortadan kalkmamıştır. Yani kurgulama süreci sayısal kurgu programları ortaya çıkana kadar fiziksel bir temas üzerinden ilerlemiştir (Nişancı, 2018: s. 100-102). Görüntü ve ses parçalarının karşılaştırılabilme olanağı sağlaması, çekimler arasındaki seçim yapma vaktini önemli ölçüde kısaltmış ve bu durum normalden daha fazla çekim yapan belgesel sinemacılar için avantaj sağlamıştır (Monaco, 2001: s. 128).

Amerikalı kurgucu Walter Murch, kurgu sistemlerinin çalışma biçimiyle ilgili yaşadığı deneyimi şu sözlerle ifade etmektedir:

“Aslında bu makinelerden bahsederken ayakta çalıştığımı söylemem gerek: Benim kullandığım KEM boyuma göre ayarlayabilmek için yerden otuz beş santim kadar yükseltilmiştir. Moviola hakkında en sevdiğim şeylerden biri ayakta çalışmak ve ona bir nevi dans eder gibi sarılmaktır. Bu yüzden KEM’de oturarak çalışmak beni hayal kırıklığına uğratmıştı. Kurgu bir nevi cerrahi operasyondur. Hiçbir cerrahı otururken gördünüz mü? Kurgu aynı zamanda yemek yapmaya benzer ve kimse oturarak yemek yapmaz. Ama her şeyden önemlisi kurgu bir çeşit dandır: Kurgulanmış film kristalize bir dansa benzer. Hiçbirisini oturarak dans ederken gördünüz mü?” (Murch, 2005: s. 40).

Amerikalı bir radyo ve televizyon kuruluşu olan CBS (Columbia Broadcasting System), 1970’li yılların ortasında ilk bilgisayarlı kurguyu, 1980’li yılların sonlarında ise kurgu programlarını içeren mikro bilgisayarlar ortaya çıkararak kurgu sanatını kökten değiştirmiştir. 1990’lı yılların ortalarında ise bilgisayar tabanlı kurgu, tamamen egemen olmuştur (Monaco, 2001: s. 128). Başka türlü söylersek bilgisayar ve kamera teknolojilerindeki gelişmeler, “sayısal - elektronik” diye adlandırabileceğimiz sistemlere geçişi sağlamıştır. *Avid*, *Lightworks* ve *Final Cut* gibi elektronik kurgu sistemleri ortaya çıkmış ve bu dijital sistemler analog sistemlere göre çok daha etkili,

verimli ve hızlı bir kurgu imkânı sağlamıştır. Eski sistemde filmin lazer disklerle ve kasetlere aktarılması profesyonel şirketler tarafından yapılırken, bu yeni sistemde kurgucuların kendileri filmi bilgisayara aktarmaktadırlar (Murch, 2005: s. 75). Sayısal kurgu, aynı zamanda aynı işlemin çok sayıda görüntü ve ses parçalarında gerçekleştirilmesini ve birçok görüntü ve sesin birbirleriyle eşlenebilmesini de kolaylaştırmaktadır. Ayrıca bu işlemlerin anında görülebilmesi ve değiştirme imkânı sağlaması, sayısal kurgunun bir başka avantajlarından (Özön, 2008: s. 184).

Elektronik tabanlı kurgu sistemleri sadece donanım üreticileri tarafından öne çıkarılmamış, yönetmenler ve kurgucular başta olmak üzere pek çok sinema sanatçılarından da çok büyük bir destek görmüştür. Hatta Amerikalı film yönetmeni ve yapımcı olan Francis Ford Coppola, 1970’li yıllardan itibaren elektronik kurgunun en önde gelen savunucularından biri olmuştur. Kurgunun, filmin tamamlanması için süreci hızlandığını ve yaratıcı seçenekler sunduğunu düşünen birçok sinema sanatçısı, o dönemde elektronik kurguyu kullanmaya başlamıştır. Diğer bir yandan elektronik kurguya karşı bir direniş de deneyimli kurgucu ve yönetmenlerden gelmiştir. Mekanik sisteme fazlasıyla alışan bu sanatçılar, yeni bir sistemi kabul etmekte ve alışmakta gönülsüz davranışlar da dijital kurguya adımlar atılmıştır (Murch, 2005: s. 73).

2000’li yıllarda sinema ve televizyon sektörüne hâkim olan bilgisayar tabanlı dijital kurgu sistemlerinin önündeki en önemli engel, bellek yetersizliği ve görüntü verilerini saklayacak diskler olmuştur. Fakat kısa süre içinde gelişim gösteren sabit diskler, hard diskler, bellek, işlemci gibi bilgisayar teknolojileri bütün engelleri kaldırmıştır. Dijital sisteme geçilmesiyle birlikte kurguda fiziksel temastan kaynaklanan filmin yanması, çizilmesi, kopması gibi durumlar ortadan kalkmıştır. Dijital sistemde ise bilgisayarın çökmesi, disklerin bozulması gibi durumlar elbette ki yaşanmaktadır. Fakat büyük ve profesyonel stüdyolarda görüntüler, birkaç yere kopyalanarak tedbir alınmakta ve yaşanabilecek olası bir olumsuz durumu neredeyse yok edilmektedir (Nişancı, 2018: s. 103-107).

Dijital kurgu, sadece görüntü ve ses kanallarının fazla olması ya da senkronizasyonu hızlı bir şekilde yapmasının yanı sıra renklendirme, çerçeveleme, görüntüyü hızlandırıp yavaşlatma, atmosferik efekt kullanma gibi çok fazla farklı efekti de kullanma imkânı sağlamaktadır. Dijital kurgu ile birlikte artık yönetmenler, çekilen görüntülere reji yapabilmektedir. Bu bağlamda dijital kurgu; bir filmin ritmini, hızını, akışını sağlamada etkin bir rol üstlenmekte ve kurguculara farklı seçenekler, olasılıklar ve yaratıcı imkânlar sunmaktadır (Nişancı, 2018: s. 107-112).

Sinema teknolojisindeki gelişmelerden bir diğeri ise sesin bir teknoloji olarak sinemada kullanılmaya başlamasıdır. Bu kullanımın sinemanın kendisindeki etkisine geçmeden önce sessiz sinema döneminin sessiz olmadığını, filmlerin gösterim salonlarında genellikle bir orkestra ya da müzisyen bulunduğunu ve filmlere eşlik ettiğini belirtmek gerekir. Filmin akışına ritmine duygusuna göre salonda bulunan müzisyenler çeşitli ses efektleri kullanarak filme eşlik etmişlerdir. Sinema teknolojisinde sesin kullanımı, görüntünün yanına sesin işlenmesiyle de mümkün hale gelmiştir (Nişancı, 2018: s. 46).

Sesin filmlere eklenme isteği, sinemanın keşfi ile birlikte üzerinde çalışılan bir uğraş olmuştur. Thomas Edison, sesi kaydetme olarak kullandığı Phonograph'ı, Kinetoscope ile birleştirerek sesi ve görüntüyü birlikte kaydeden Kinetophone'u icat etmiştir. Böylece ses, çekim anında bir silindire kaydedilmiş ve gösterim anında ise filmle birlikte bir kulaklığa verilmiştir (Nişancı, 2018: s. 46). Ses üzerine çalışmalar Avrupa'da da devam etmiş ve ses, silindir yerine plağa kaydedilmiştir. Bu durumda ise sesin ve görüntünün eşlenmesinde ve sesin yükseltilmesinde problemler oluşmuştur (Nişancı, 2018: s. 48).

Sessiz sinema döneminin temel belirleyicisi görüntüler olmuştur. Kimi zaman müziğe göre görüntüler eklenmiş kimi zaman da biten bir filme müzik yapılmıştır (Nişancı, 2018: s. 56). Sinema sanatçıları, yaratmak istedikleri dünyada görüntünün yanında sesi de sinemada etkin bir şekilde kullanmak istemişlerdir. Kurgunun da gücünden faydalanan sinema sanatçıları, sesi kullanma konusunda deneysel arayışlara

yönelmiş ve sinema dilinin gramerini inşa etme çabasına girmişlerdir (Nişancı, 2018: s. 53).

Sesin sinemada kullanılmasıyla birlikte pek çok yönetmenin sinema yaşamında bir düşme görüşmüştür. Sessiz sinema döneminin önemli ve etkin isimlerinden olan S. Eisenstein, V. Pudovkin ve G.V. Aleksandrov, sinemanın görüntü sanatı olduğunu, sesin sinema estetiğine zarar verdiğini ve tiyatral bir yapıya neden olacağını ileri sürerek o dönem bir bildiri yazmışlardır (Eisenstein, 1985: s. 337-339).

Sinema teknolojisindeki bir başka gelişme ise siyah beyaz çekilen filmlerden sonra renkli sinemaya geçilmesidir. Sinemada renk ögesi, anlatı dilinin temel unsurlarından biri olarak filmin atmosferi ve düşünce yapısı, renkler aracılığıyla izleyicilere aktarılmaktadır (Kırık, 2013: s. 72). Psikolojik bir olgu olan rengin yarattığı anlamları kesin bir sonuca bağlamak mümkün değildir. Sinema sanatçıları tıpkı ses gibi rengi de izleyiciler ile filmler arasında dramatik bağı güçlendirmek amacıyla kullanmışlardır. Renk, bir teknoloji olarak sinemada yer almadan önce film parçaları tek tek boyanmış ve filmler renklendirilmiştir. Bu bağlamda Griffith'in filmlerini örnek olarak verebiliriz. *Bir Ulusun Doğuşu* filminde gündüzler portakal rengine boyanırken geceler de mavi renge boyatılarak filmsel anlatı dili renkler üzerinden gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. *Hoşgörüsüzlük* filminde ise dört farklı öykünün iç içe geçmemesi ve birbirinden ayrılması için film parçalarının boyanması tercih edilmiştir (Nişancı, 2018: s. 64-65).

Diğer görsel tasarım sanatlarında olduğu gibi sinema sanatında da her rengin kendine ait bir ifade biçimi ve anlam yükü bulunmaktadır. Renklerin birbirleriyle ilişkili olması da renk uyumunu ortaya çıkararak sinema sanatçıları tarafından elde edilmek istenen anlatım biçimini de fazlasıyla etkilemektedir. Sinema sanatı, renkteki bu uyumu ve etkiyi de sinemanın en önemli araçlarından biri olan kurgu yoluyla oluşturabilmektedir (Kırık, 2013: s. 78). Ses daha çok kurgunun biçimi ve anlatım tekniği açısından etkili olsa da renk ise daha çok çekimlerin birbirine bağlanması açısından kurguyu etkilemiştir (Nişancı, 2018: s. 71). Renkli sinemaya geçişle birlikte

yönetmenler, rengi sinemada görsel bir kod olarak kullanmayı amaçlamışlardır. Filmlerde karakter özellikleri, olay akışı, duygu gibi değişimler renk aracılığıyla görsel olarak desteklenmiştir (Nişancı, 2018: s. 78-79).



İKİNCİ BÖLÜM

2. İRAN SİNEMA TARİHİ VE ABBAS KIAROSTAMI SİNEMASI

Abbas Kiarostami'nin ulusal bir sinema kimliğine sahip olduğunu ve ülkesinin sinemasındaki gelişmelerin kendi öz sinemasına ve bakış açısına etkili bir şekilde yansıdığı gerçeğini düşünerek yönetmenin sinemasını incelerken, İran sinema tarihini göz ardı etmemek gerektiği düşünülmektedir. Bu yüzden Abbas Kiarostami sinemasına geçmeden önce, İran sinemasının geçirdiği evrelere göz atmak, bu iki süreci bir arada araştırmak, çalışmamızın daha da derinlik kazanıp anlaşılır olmasına katkı sağlayacaktır. Çalışmamızın bu bölümü, iki alt bölüm halinde incelenecektir. Birinci bölümde İran sinemasının tarihsel seyri göz önünde tutularak, doğuşundan itibaren geçirdiği aşamalara kısaca ışık tutulacaktır. Diğer bölümde ise yönümüzü, İran sinemasında kendine has anlatı üslubu olan ve İran sinemasının uluslararası arenada tanınırlığını ve bilinirliğini sağlayan yönetmenlerden biri olan Abbas Kiarostami'ye çevirerek, sinemasını yaratmadaki belirgin özelliklerine değinilecektir. Bu bölüm çerçevesinde ulaşılmak istenen gayret, çalışmamızın sonraki bölümünde yer verilecek olan film analizlerinin, daha kapsamlı olarak anlaşılmasına ve bölümler arasındaki bağlamların daha sağlam bir zemine oturmasına imkân sağlamasıdır.

2.1. İRAN SİNEMASININ TARİHSEL SEYRİ

İran siyasal tarihine bakıldığında, birbirinden çok farklı yönetim biçimlerinin ve anlayışlarının varlığı dikkat çekmektedir. Farklı ve zengin bir millet çeşitliliği içerisinde yaşayan İran toplumunun gerek yazılı gerekse görsel sanattan uzaklaşmadığı ve bu sanatların her dönem varlığını sürdürdüğü görülmektedir (Oylum, 2019: s. 8). Bu sanatların en önemlilerinden biri de dünya sinemasında yer edinmiş, özgünlüğü ve saygınlığı olan İran sinemasıdır.

Amerikalı antropolog ve yazar olan Richard Tapper, *Yeni İran Sineması* adlı eserinde, İran sinemasının yalnızca özgün bir “ulusal sinema” olmadığını, aynı zamanda dünyanın en yenilikçi ve heyecan barındıran sinemalardan biri olarak da ön plana çıktığını belirterek, bunun sonucunda ise gün geçtikçe İranlı yönetmenlerin filmlerine duyulan ilginin uluslararası festivallerde de arttığını dile getirmiştir (Tapper, 2007: s. 2). Bir diğer yazar Mahrokh Shirin Pour ise, İran sinemasının farklı siyasi ve sosyokültürel etkiler altında kalarak geliştiğini dile getirerek, İran sinemasının doğuşundan itibaren devamlı gelişen bir sinema olduğunu ifade etmiştir (Pour, 2007: s. 13).

Her ülkenin kendine ait kültürü, siyasal ve ekonomik yapısı, o ülkenin özellikle bilim, teknik ve sanat alanlarında gelişim göstermesine veya tam tersi gerilemesine sebep olabilir. Sanatçının içinde bulunduğu toplumsal gelenekler, kültürler, onun kendi düşüncesine, yeteneklerine ve doğal olarak sanatına yansımaktadır (Pour, 2007: s. 14). Buradan yola çıkarak, çalışmamızın bu bölümünde İran sinemasının tarihsel değişiminden, gelişiminden kısacası İran sinemasının geçirdiği süreçlerden bahsetmek, sonraki bölümde Abbas Kiarostami’yi ve sinemasını daha belirgin bir şekilde anlamayı mümkün kılacaktır.

Çalışmamızın bu bölümünde İran sinemasının tarihsel seyri, İran’ın kültürel ve siyasal alanlardaki değişimlerin sinema sanatındaki etkileşimi göz önünde bulundurularak üç başlık altında incelenecektir.

- a. İran Sinemasının Doğuşu ve İlk Dönem Çalışmaları
- b. Devrim Öncesi İran Sineması
- c. Devrim Sonrası İran Sineması ve Yeni Arayışlar

2.1.1. İran Sinemasının Doğuşu ve İlk Dönem Çalışmaları

Sinemanın İran'a gelişi, Kaçar (Gacar) hanedanı (1779-1925) döneminde gerçekleşmiştir (Pour, 2007: s. 14). 1900 yılının mart ayında Avrupa ülkelerini ziyarete başlayan Kaçar Şahı Muzafferüddin Şah, bu ziyareti kendi özel fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han ile gerçekleştirmiştir. Bu ziyaret sırasında sinematograf ve Lantern Magic (Büyülü Fener) makineleri ile tanışan Muzafferüddin Şah, bazı filmleri seyretmiş ve bu filmleri çeken makinaların alınması için Gaumont şirketine emir vererek makinaların satın alınmasını sağlamıştır (Pour, 2007: s. 21). 18 Ağustos 1900 tarihinde, Belçika'nın Ostend kentinde bir ziyarete katılan Şah, çiçeklerle bezeli bir geçit töreni ile karşılanmış ve bu olay Gaumont kamerayla Mirza İbrahim Şah tarafından kayda alınmıştır (Dabaşı, 2013: s. 1). *King's Trip Europe* adını taşıyan bu film, Mirza İbrahim Şah'ın İran'da ilk yönetmen olarak anılmasını sağlamıştır (Oylum, 2019: s. 8).

Avrupa'dan sinema aygıtlarıyla İran'a dönen gezi ekibi, daha çok saray çevresinde çekimler yapmış, Muharrem törenleri ve kraliyet hayvanat bahçesindeki aslanlar gibi gösterileri kayda almışlardır. Bu kayıtlar, "Fransız ve Rus haber filmleriyle birlikte, düğünlerde, doğum ve sünnet törenlerinde kraliyet sarayı ve soyluların evlerinde" gösterilmiştir (Nafisi, 2003: s. 766).

Shirin Pour, o dönemki film gösterimlerini ve hanedanın tavrını şu şekilde açıklamaktadır:

"Ne yazık ki o günlerde film gösterimleri, sadece saray çevresine ve zengin insanlara hitap eden bir eğlence kaynağı olmuştur. Yani halk, böyle bir etkinlikten mahrum kalmıştır. Öte yandan o zamanlar halkın dini inancı böyle bir etkinliğe uygun değildi ve zaten Gacar şahları da halkın durumunun değişmesi konusunda pek çaba göstermemektedirler" (Pour, 2007: s. 21).

İran toplumunun sinema ile tanışmasından sonra ülkede halka açık ilk salon, Katolik misyonerler tarafından 1900 yılında Tebriz’de açılan *Soli* sineması olmuştur. Halka açık ilk ticari sinema modelini yaratan kişi ise İbrahim Han Sahafbaşı Tahrani olmuştur. Avrupa’dan İran’a ilk yabancı filmleri de ithal eden Tahrani, 1904 yılının sonlarına doğru Tahrani’de kısa ömürlü ticari bir sinema salonu açmıştır (Nafisi, 2003: s. 766). İranlı yazar Hamid Dabaşı, bu sinema salonlarında gösterime giren yabancı filmlerin, İran toplumunun dış dünyaya yeni bir pencere açmasına imkân tanıdığını dile getirmiştir. Tarihi kişiliklerin (Kuran’daki ebedi insan anlayışının tersine) beyaz perdede izlenebiliyor olmasına da değinen Dabaşı, bu durumu İran’ın modernizme giriş yapmasını mümkün kılan en önemli gelişme olarak sayılabileceğini ifade etmiştir (Dabaşı, 2013: s. 5).

Sinemanın İran’a gelişinde, ülkeyi etkili bir ticari bölge olarak gören Batılı ünlü sinema şirketlerinin önemli rolü olmuştur. Sinemayı diğer başka sektörlerin ülkeye girmesinde önemli bir araç olarak gören sinema şirketleri, tüketim kültürünü toplumda ve özellikle varlıklı sinema seyircilerinde yaygınlaştırmak istemişlerdir. Sinemada batılı artistlerin kuaförde yapılmış saçlarını, şık çantalarını, son moda kıyafetlerini gören İranlı varlıklı seyirciler, yeni açılan mağazalara akın etmişlerdir. O dönemki tacirler sinemayı, ülkenin ticari faaliyetlerini yükselten önemli bir girişim ve reklam aracı olarak görmüştür. Gösterilen Fransız filmleri, Fransız modasına ilginin artmasını sağlamış ve İran’da yabancı kültürün yerleşmesine vesile olmuştur. Kıyafetlerden makyaj malzemelerine kadar birçok Batılı ürün etiketi taşıyan ürünlere sahip olmak, aynı zamanda bir seçkinlik işareti olarak kabul edilmiştir (Aktaş, 2005: s. 8).

Sinemanın toplumun seçkin kesimleriyle bütünleşmesinin dini otoriterler tarafından gerginlikle karşılandığını dile getiren sinema yazarı Rıza Oylum, bu durumun dini kesimler tarafından itirazlara da yol açtığını şu şekilde açıklamaktadır:

“Seçkinlerin sinemada gördükleri batılılara benzemeye çalışmaları dini otoritelerin itirazlarını doğurdu. Sinemayı topyekûn bir Batılılaşma unsuru

olarak gören dini önderler, sinema salonlarının yaygınlaşmasını önlemek için daha ilk zamanlardan keskin bir muhalefet organize ettiler. Ancak bu yeni eğlence aracının toplumun geniş kesimlerince merakla izlenmesi sonucunda önemli bir etki gösteremiyorlardı. Fakat yönetmenleri ürkütmeyi başarmışlardı. İranlı Müslümanlar her ne kadar sinemaya ilgi duysalar da film çekmeye hâlâ yanaşmıyorlardı. Din adamlarının baskıcı tutumları onları engelliyordu. Bu yüzden İran’da yapılan ilk filmler İran’ın Müslüman olmayan azınlıklarının çabalarıyla ortaya çıktı. Sinemayla kurulan ilişki uzun süre yabancı filmlerin izlenmesiyle devam ettikten sonra Ermeni ve Yahudi sinemacılarla ilk adımlar atılmaya başlandı” (Oylum, 2019: s. 9).

Tüccarların ticari faaliyetlerinin yanı sıra sinemanın İran’da yaygınlaşmasının nedenlerinden biri de Şah yönetimi olmuştur. Filmler gösterilmeden önce hazır ola geçerek milli marşın okunmasını şart koşan Şah yönetimi, kendilerini öven çeşitli görüntüleri de filmlerden önce seyircilere izlettirerek sinemayı doğrudan bir propaganda aracı olarak kullanmıştır (Oylum, 2019: s. 9).

İran sinemasının ilk yıllarından 1930’lu yıllarına kadar geçirdiği sürece baktığımızda, uzun metrajlı kurgusal olmayan filmlerin egemen olduğu görülmektedir. Birinci Dünya Savaşı’nın gerçekleştiği yıllarda Kaçar kraliyet ailesi ve üst sınıflar tarafından finanse edilen ve kraliyetle ilgili gösterileri, haberleri, olayları içeren belgesel nitelikli ilkel filmler yapılmıştır (Nafisi, 2003: s. 766).

İran sinemasında 1930’lu yıllarda kurgusal filmlerin ilk örnekleri yer almaktadır. İran’da ilk uzun metrajlı kurgusal film 1930 yılında Ermeni asıllı İranlı Avanes Ohanyan tarafından çekilen *Abi ve Rabi* filmidir. Sessiz ve siyah beyaz olan bu film, komedi bir film olarak İran sinema tarihinde yer almıştır (Nafisi, 2003: s. 766). “Dünkü İran ve Bugünkü İran” olarak da adlandırılan *Abi ve Rabi* filmi, iki bölüme ayrılmıştır. Belirli bir konuya sahip olmayan filmin ilk bölümünde, İran’ın eski ve yeni hali gösterilerek mukeyese edilmiş, filmin diğer bölümünde ise biri kısa diğeri uzun boylu iki adamın başından geçen komik olaylar anlatılmıştır. O dönemde Rıza Şah

Pehlevi'nin İran'ı modernleştirmeye çalıştığını ifade eden Shirin Pour, bu filmin aynı zamanda propaganda şeklinde ülkenin ilerleyişini de vurguladığını dile getirmiştir (Pour, 2007: s. 31).



Fotoğraf 8: “Abi ve Rabi” film afişi

Bu film aynı zamanda İran sinemasında ilk film örneğinin hangisi olduğu konusunda da karşımıza çıkmaktadır. Richard Tapper, bu konuda muhtelif görüşlerin olduğuna dikkat çekmiştir. Kimi kesimlerin ilk filmin Muzafferüddin Şah'ın fotoğrafçılığını yapan Mirza İbrahim Han'ın 1900 yılında çektiği görüntüleri kabul ettiğini belirten Tapper, kimilerinin ise Avanes Ohanyan tarafından 1930 yılında çekilen *Abi ve Rabi* filminin İran sineması adına başlangıç noktası olarak kabul edildiğini ifade etmiştir (Tapper, 2007: s. 4).

İran sinemasında 1930'lu yıllarda çekilen bir diğer filme dönecek olursak, Avanes Ohanyan'ın 1932 yılında çektiği *Hacı Ağa Sinema Aktörü* (Haji Aga, The Movie Actor) adlı filmi karşımıza çıkmaktadır. Sinema karşıtı bağnaz bir adamın (Hacı), aniden fikir değiştirerek sinemaya ilgi duymasını ve film oyuncusuna dönüşmesini anlatan film, İran sinema tarihinde teknik açıdan incelikli bir film olarak

yer almaktadır (Nafisi, 2003: s. 766). Film, muhafazakâr bir adamın değişerek yaratıcı bir sanatçı haline gelmesini anlatarak, sinemanın dönüştürücü gücüne temas eden bir film olmuştur (Dabaşı, 2013: s. 3). Dönemin en önemli tartışmalarından biri olan dini liderlerin sinemaya karşı olumsuz bakışı, bu film de mizahi bir dille eleştirilmiştir. İran sinema tarihinde oldukça önemli bir yapım ise 1933 yılında Abdülhüseyin Sepenta tarafından çekilen *Lor Kızı* filmidir. Bu film, İran sinema tarihinde Müslüman bir yönetmenin çektiğı ve Farsça çekilen ilk sesli film olmuştur (Oylum, 2019: s. 9-10).

İran sinemasında 1930-1940 yılları arası, çekilen uzun metraj kurgusal filmlerin yanı sıra sinema salonlarının sayısının artması konusunda da oldukça önemli bir dönem olmuştur. Rekabet ortamının arttığı ve böylece ülkeye daha kaliteli filmlerin getirildiğı bir sürece girilmiştir. *Universal, Paramount, Columbia* gibi ünlü Amerikan film şirketleri tarafından gönderilen filmler, İran’da en iyi sinema salonlarında gösterime sunulmuştur (Aktaş, 2005: s. 14-15).

İkinci Dünya Savaşı’nın ardından 1941 yılında Müttefik güçler İran’ı işgal edip Rıza Şah Pehlevi’yi tahttan indirmişlerdir. 1941 yılından 1979 yılında gerçekleşen İran Devrimi’ne kadar Rıza Şah’ın yerine oğlu Muhammed Rıza Şah’ı tahta geçmiştir (Dabaşı, 2013: s. 13). “Devrim Öncesi İran Sineması” olarak çalışmamızda yer verdiğimiz bu dönem, İran sinemasının gelişimi ve değişimi açısından etkili bir dönem olmuştur.

2.1.2. Devrim Öncesi İran Sineması

Çalışmamızın bu başlığı, İran Sineması’nda İkinci Dünya Savaşı’ndan itibaren 1979 İran Devrimi yıllarına kadar olan süreci kapsamaktadır. Bu dönem içerisinde gelişen, değişen ve dönüşen İran Sineması’na değinilecektir.

1950’li yıllarında başlarında İran Sineması, İkinci Dünya Savaşı sırasında gerçekleşen ve Müttefik güçlerin işgal saldırılarına bir tepki olarak ortaya çıkan

ulusalcılık akımı ile karşılaşmıştır. *Vatan, ulusal miras, yabancı, düşman* gibi kavramlar o dönem İran Sineması'nın önemli temalarını oluşturmuş ve bu filmler Pehlevi monarşisine eşlik etmiştir (Dabaşı, 2013: s. 16-17). 1950'li yılların ortasında İran'da sinema çalışmaları, ticari bir nitelik olma özelliğini korumuştur. Yıllık çekilen film ile açılan sinema salonu sayıları artmıştır (Dabaşı, 2013: s. 17). Bu durumun ortaya çıkmasında "Farsi Filmler" olarak adlandırılan yapımların o dönemde üretilmesi oldukça önemli olmuştur. Farsi Film, "kolay anlaşılan, estetik unsurları önemsemeyen, seyircinin görmek istediğini ona sunan ticari sinema ve estetik kaygılar güden, küçük hikâyelerden beslenerek çekilen sanat sineması" şeklinde tanımlanmaktadır (Oylum, 2019: s. 41). 1960'lı yılların sonlarına kadar devam eden "Farsi Filmler" İran'da yerli filmlerin üretilmesinde ve yerli sinema sektörünün gelişmesinde önemli bir dayanak olmuştur. Ayrıca bu filmler, uzun yıllar yabancı filmler izleyen İranlı izleyicilerin, yerli filme yönelmesini de sağlamıştır (Oylum, 2019: s. 13).

1950'li yıllar, birçok şehirde sinema salonunun açıldığı ve sinemanın popüler kültürün eğlence aracı olma konumunu koruduğu yıllar olmuştur. Radyonun toplumun birçok kesimi tarafından en yaygın kitle iletişim aracı olma durumunun yanı sıra evlerde televizyonun olmaması, insanları sinemaya yönlendirmiş ve sinema da onlara daha önce hiç yaşamadıkları, farklı ve büyüleyici deneyimler sunmuştur (Dabaşı, 2013: s. 32). Teknik ve estetik yönlerden de yavaş yavaş gelişen ve aşama kaydedilen bir dönem olan 1950'li yıllar, ayrıca birçok erkek ve kadın oyuncunun sinemaya ilgi gösterdiği bir dönem olarak hatırlanmaktadır (Dabaşı, 2013: s. 33).

İran sinemasının 1960'lı yıllardaki hızlı yükselişi, aynı zamanda İran modern şiirin en görkemli zamanlarına denk gelmiştir. Bu yükseliş sonraki yıllarda İran Sineması'nda yer alan şiirsel anlatı tercihlerinin temelini oluşturmuştur. Furuğ Ferruhzad, Söhrab Sepehri, Ahmet Şamlu ve Mehdi Ehvan-ı Salis gibi sanatçılar, şiir sanatıyla önemli eserlere imza atmışlardır. Sadece bastırılan kadınların sesi olmakla kalmayan Furuğ Ferruhzad, birçok yasaklı düşüncüyü dile getirmesiyle de kendi kuşağının en dikkat çeken sanatçılarından olmuştur (Dabaşı, 2013: s. 38-39). Şair,

yazar, oyuncu ve yönetmen olan Ferruhzad'ın, 1964 senesinde yayınlanan Yeniden Doğuş adlı kitabı, modern edebiyat tarihinde yaratıcı ve özgün dilin kullanımı açısından İran kültürünün şiirsel doğasını etkili bir şekilde değiştirmiştir. Bu etki, İran şiirinde dönüm noktası olarak görülmektedir. 1967 yılında hayatını kaybeden Ferruhzad'ın eserleri, sinema alanında çalışmalar yapan birçok genç yönetmenleri heyecanlandırmış ve etkilemiştir (Dabaşı, 2013: s. 37).

İran sanatındaki şiir geleneği göz önünde bulundurulduğunda, sadece sinema alanında görsel ve sözlü dili ön planda olan bir kültür yaratılmamış, İran sanatı aynı zamanda şiir geleneğinden beslenen yazılı bir kültürü de barındırmıştır. Abbas Kiarostami, Daryuş Mehrcuyi, Mesud Kimyayi, Emir Nadiri, Behram Beyzayi, Cafer Penahi, Muhsin Mahmelbaf gibi birçok sinema sanatçısı İran modern şiir geleneğinden etkilenmiş ve İran'da şiirsel gerçekçi sinemanın adımları atılmıştır.

Altmışlı yıllar; o sürece kadar ana akım olarak tanınan, gelenekten uzak ve yeni filmlerle tanışılan bir dönem olmuştur. Furuğ Ferruhzad'ın *Ev Karadır* (Hâne Siyah-est, 1962), Ferruh Gaffari'nin *Kamburun Gecesi* (Şeb-i Kozî, 1964) ve İbrahim Gülistan'ın *Balçık ve Ayna* (Heşt ve Âyine, 1965) filmleri, o dönemin yeni kuşak öncü yönetmenleri tarafından çekilmiştir (Sâveci, 2023: s. 13). Furuğ Ferruhzad, İbrahim Gülistan, Ferruh Gaffari ve Feridun Rehnema gibi yönetmenler İran Sineması'nda sonraki yıllarda etkisini gösterecek olan farklı bir sinemanın temellerini atmışlardır. "Bu sinemacılar, toplumsal sorunları gerçekçi sahnelerle tasvir eden farklı bir sinemanın temellerini attılar. Bazı entelektüel sinemacılar, seyircinin ilgisini çekmeye dönük filmler yapmaya başladılar" (Aktaş, 2005: s. 25). *Yeni Dalga*, *Üçüncü Cephe*, *Entelektüel Sinema* olarak farklı adlandırılan bu dönemde; İtalyan Yeni Gerçekçilik akımını hatırlatan filmler çekilmiş, gerçekçi olaylar ve sahneler İran Sineması'nda yer bulmuştur (Aktaş, 2005: s. 26).

Yeni Dalga akımı sonraki yıllarda Daryuş Mehrcuyi, Mesud Kimyayi, Behram Beyzayi, Nasır Takvayi, Emir Nadiri, Abbas Kiarostami, Asgar Ferhadi, Mecid Mecidi, Cafer Penahi, Muhsin Mahmelbaf gibi yönetmenlerin eserler üretmesinde

etkili bir sinema anlayışı olmuştur (Sâveci, 2023: s. 13). İran sineması, bu yeni akım sinema anlayışıyla birlikte uluslararası film festivallerinde de ilgi gören bir sinemaya dönüşmüştür (Oylum, 2019: s. 15). Shirin Pour bu oluşumu ve sonraki yıllara etkisini şu şekilde açıklamaktadır:

“1968-1969 yıllarında yaklaşık 15 yönetmen, değişik bir sinema tarzı oluşturdular, bu grup ve tarz, "Yeni Akım" olarak adlandırıldı. Bu genç sinemacılar, filmlerin halk tarafından beğenilmesinin sinemanın devamı için şart olduğunu bildikleri için filmlerini hem yüksek entelektüel seviyede hem de herkesin anlayabileceği bir şekilde çektiler ve eleştirmenler tarafından da çok beğenildiler. Entelektüel ve ticari sinemayı birleştirerek, özellikle İran edebiyatı desteğiyle, halkın görüş ve inançları doğrultusunda yeni bir sinema oluşturdular. Bu olay, 1970'ten itibaren film yapımında ve ticari sinema üzerinde olumlu ve değişik gelişmelere neden oldu. 1970'li yıllar devrimden önceki İran Sinemasının oldukça parlak bir dönemiydi” (Pour, 2007: s. 84).

Yeni Dalga akımı yönetmenlerinden olan Daryuş Mehrcuyi'nin 1969 yılında çektiği *İnek* (Gav, 1969) adlı filmi, o döneme damga vurmuştur. İran sinemasının yönünü değiştiren ve kurucu filmler arasında yer almayı başaran bu film, bir inek ile sahibi arasında ilişkiyi konu edinmektedir. İneğe aşırı derecede bağlı olan adamın, hayvanı öldükten sonra aklını yitirmesi üzerine kurulan film, “insanlığın derinliklerindeki hayvansallığın doğası hakkında zengin bir incelemeye” dönüşerek Mehrcuyi'nin sade anlatısıyla birleşmektedir (Dabaşı, 2013: s. 19-20). Bu film, Ferruh Gaffari'nin 1960'lı yıllarda başlatmış olduğu toplumsal gerçekçi yönelimini de harekete geçirmiştir. Filmin köylülere ve köy yaşamına dürüstçe odaklanması ve dağınık biçimi, İran sinemasında yeni bir soluk olarak değerlendirilmiştir. İran tiyatrosunun öncülerinden biri olan yazar Gulam Hüseyin Saidi'nin kısa öyküsünden uyarlanan bu film, aynı zamanda sinemacılar ile yazarlar arasında gerçekleşen yeni bir iş birliğinin habercisi olmuştur (Nafisi, 2003: s. 768). Hamid Dabaşı bu filmi: “Bu eserle birlikte, İran sinemasında yeni bir dönem başlamıştı. Mehrcuyi, İran sinemasında daha önce hiç kimsenin başaramadığı bir şeyi becermişti; İran sinemasına

bir karakter ve yön vermiş, sinemanın gizli gücünü ortaya çıkarmış, tüm dünyanın ilgisini çekmişti” şeklinde yorumlamıştır (Dabaşı, 2013: s. 38).

1970’li yıllarda, Amerikan filmlerinin İran’da sinemada gösterime girmesi, yaklaşık olarak Amerika’daki ilk gösterimlerle benzer tarihlerde izletilmiştir. Bu durum ise İran’ın tüketim kültürünü etkileyip genişletmesine neden olmuştur. Son model ürünler mağazalarda yer almış, Amerikan hayatı sürmek, Tahran’ın zengin ve orta sınıfının ideali haline gelmiştir (Aktaş, 2005: s. 29).

Bu süreçte yaşanan en büyük gelişmelerden biri de sinemanın akademik anlamda hareketlilik yaşaması olmuştur. *Çocuklar ve Gençlerin Zihinsel Gelişimi Enstitüsü* (Kanun-e Parvares-e Fekri Kudakan va Noçavanan) ya da kısaca *Kanun* olarak adlandırılan bu enstitü, o dönemde bir sinema okulu açarak ulusal bir İran sinemasının oluşmasında büyük bir sinema hareketinin oluşmasını sağlamıştır. Abbas Kiarostami başta olmak üzere diğer genç sinemacılar da bu hareketin oluşmasına öncülük ederek, ilk sinema çalışmalarını burada deneyimlemişlerdir (Dabaşı, 2013: s. 39).

Özellikle yetmişli yılların ilk yarısında, yıllık film üretiminde de bariz bir gelişme kat edilmiştir. İran’ın kaotik ortama perde aralamasıyla birlikte de sinemadaki bu üretim 1970’li yılların ikinci yarısında düşmeye başlamıştır (Oylum, 2019: s. 18).

Yetmişli yıllar aynı zamanda İran sinemasının şekillenmesi bağlamında da kritik ve zorlu bir süreç olmuştur. Ülke içinde yaşanan siyasi ve ekonomik kargaşaya göz gezdirmek, bu dönemin sinemasını daha iyi kavramayı mümkün kılacaktır. Hamid Dabaşı; 1970’li yıllardaki politik ve ekonomik gelişmeleri, işçi ile burjuva sınıfını ve Şah’ın tavrını şu şekilde özetlemektedir:

“İran’ın kuzeyindeki Siyahkal ayaklanması ve benzeri gerilla isyanları acımasızca bastırıldı. Dini lider Ayetullah Humeyni Irak’ta sürgündeydi ve ülke içindeki destekçileriyle bağlantısı tamamıyla kesilmişti. Ülke, bütünüyle monarşinin kontrolü altındaydı. İran ekonomisi petrol ihracatından elde edilecek gelire endekslenmişti, geriye kalan her şey dışardan ithal ediliyordu. ... Bu yıkıcı ekonomik gelişmeler, Şah’ın ailesi ve saray eşrafının muazzam bir servet kazanmasına, İranlı küçük burjuva azınlığın nüfusunun fazlasıyla artmasına ve komprador burjuvazinin aniden zenginleşmesine neden olurken, bir yandan da ulusal ekonomik altyapıyı yerle bir etmiş, işçi sınıfının büyümesine sekte vurmuş, sivil toplumun totaliter biçimde yok edilmesi sonucunu vermiş, bütün kurumsallaşmış ve gelişmekte olan siyasal faaliyetleri durdurmuş, dini ve laik ayaklanma hareketlerini radikalleştirmiş ve son olarak da, siyasal görüşleri susturulan, yalıtılmış bir entelektüeller kuşağı yaratmıştı. 1975’in başında, Şah’ın büyüklük tutkusu iyiden iyiye ortaya çıktı ve bütün demokrasi numaralarını bir kenara bırakarak *Rastakhiz* (Yeniden Doğuş) Partisini kurup, partisinin ülkedeki tek yasal siyasal örgüt olduğunu ilan etti. Ardından, herkesin bu partiye üye olmasını emretti. Eğer katılmak istemiyorlarsa, *onun ülkesini* terk edebilirlerdi” (Dabaşı, 2013: s. 40).

Hayatın bütün alanlarına yayılan İran’ın siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik süreçler, İran sinemasını da etkilemiştir. Bu dönemde Şah iktidarına karşı muhalif filmler yapılmış ve Şah hükümeti de sinemada bir şeyleri değiştirmeye çalışmıştır. Şah yönetimi, sansür sistemini sık sık kullanmasına rağmen sinema okullarına sağladığı desteği de devam ettirmiştir. Bu durum, İranlı yönetmenlerin filmlerinde daha simgesel bir anlatıma başvurmasına neden olmuştur (Oylum, 2019: s. 18).

İran sinemasında sansürün 1976 yılına kadar devam ettiğini ve diktatörlük ile sansürü, devrimin önemli sebepleri olarak gören Shirin Pour, kendi işlerinin ne denli zor olduğuna dair sinemacıların kendi görüşlerini, Cemal Omid’in *Tarih-i Sinemaye İran* adlı kitabından şu şekilde aktarmaktadır:

“Bir toplum ne kadar iyi ve sağlam olursa olsun, içinde gizli ya da açık fesatlıklar vardır. Senaryo yazarken sansür korkusundan dolayı bütün şeytanları melek haline getiriyoruz. Sonra bu meleklerle ne yapabiliriz ki? Bu zamanda her şey beyazdır ve siyah asla yoktur; devlet adamları bu memlekette kötü insanların işi yok diyorlar, yani bide kötü çalışan yok, kötü iş adamı yok, kötü avukat yok, yok, yok, yok! Bu durumda yeni konular ve konuşmalar olmuyor, ne varsa eski harflerimizin tekrarıdır. Bu, İran Sineması'nın en önemli problemidir. Çünkü her zaman gerçeği yanlış göstermeye veya hiç göstermemeye mecbur kalıyoruz. Sansür biraz azaltılsa, kötü filmlerin sayısı azalacaktır” (Aktaran: Pour, 2007: s. 97).

1970'lerin sonu yaklaşıırken Şah'ın sosyal desteği azalmış; baskı, hızlı modernleşme ve İran üzerinde yabancı ölkelerin kurduğu tahakküm, Şah'a karşı protestoların artmasına neden olmuştur. Zengin petrol rezervlerine sahip İran'da, elde edilen gelirler; Şah'ın ailesini, sanayicilerini, bankacılarını, yabancı ortaklarını zenginleştirirken, toplumun geniş bir kesimi ekonomik olarak kalkınma yaşamamış ve bu durum ciddi anlamda gelir eşitsizliğine yol açmıştır. Ülkenin geneline yayılan kitlesel grevler, Şah'ın zor durumda kalmasına neden olmuştur. Dini lider Ayetullah Humeyni kitlesi ve sol grupların düzenlediği ayaklanmalar, ülkenin her şehrinde artarak yayılmaya devam etmiştir (Oylum, 2019: s. 19). Ayetullah Humeyni, yurt dışında olmasına rağmen ölkede içerisinde oldukça aktif olmuştur. İran'daki ayaklanmalar entelektöel gruplar tarafından desteklenmiş ve zaman geçtikçe protestoların dini boyutu daha da belirginleşerek sinema salonları ana hedef olarak görölmeye başlanmıştır. Dini liderlerin sinemaya bakış açısı ve sinema salonlarının önemli bir kısmında Batılı yaşam tarzlarının gösteriliyor olması ve Şah'ın dayatmış olduğu modernizme duyulan tepki, sinema salonlarına yansımıştır. Tahran, İsfahan, Tebriz, Hamedan, Meşhed ve Şiraz'da bulunan sinema salonları ateşe verilmiş ve o dönemde İran'ın güneyinde yer alan Abadan kentindeki *Rex* sinemasında ortaya çıkan olaylar ölkede büyük bir şok yaratmıştır. Yeni Dalga yönetmenlerinden olan Daryuş Mehrçuyi'nin *Geyikler* adlı filminin gösterildiği sırada, İran tarihinin en büyük toplumsal olaylarından biri yaşanmış ve ateş içinde kalan *Rex* sinemasında 700 izleyicinin yarısından çoğu hayatını kaybetmiş, geri kalanlar ise ağır yaralanmıştır

(Oylum, 2019: s. 19). Tahran’da ise 25’ten fazla sinema salonu ateşe verilmiş ve devlet, yangınların din karşıtı kişiler tarafından çıkarıldığını iddia etmiştir. Bu olayın ardından hükümet genel yas ilan etmiş ve olaydan üç gün sonra ise istifasını vermek zorunda kalmıştır. (Aktaran: Aktaş, 2005: s. 33).

Sinema salonlarına karşı uygulanan bu eylemler giderek artmıştır. O dönemde 500’den fazla sinema salonunun yarısından fazlası yanmış veya kullanılamaz hale gelmiştir. Sinema salonlarına karşı saldırılar, Şah’a karşı muhalefetin temel bir unsuru haline gelmiş ve Şah, halka karşı tavrını sertleştirerek eylem yapanların üstüne ateş açılması emrini vermiştir. Binlerce İranlının ölümüne neden olan bu ölümler, toplumda öfkenin ve huzursuzluğun artmasına yol açmıştır. Bu olaylar sonucunda 1979 yılında Şah ülkeyi terk etmek zorunda kalmış ve sürgünde bulunan Ayetullah Humeyni İran’a lider olarak dönmüştür. 1979 yılı İran Devrimi ile birlikte İran tarihi için de bir dönüm noktası olmuştur (Oylum, 2019: s. 19).

Humeyni 14 yıllık sürgün hayatından sonra 1 Şubat 1979 tarihinde ülkesi İran’a zaferle dönmüştür. Dönemin Başbakanı Şapur Bahtiyar, Pehlevi rejimini devirecek olan devrime direnecek kadar güçlü değildi. 30 ve 31 Mart tarihlerinde Humeyni, bir referandum emri vermiş ve İranlıların büyük çoğunluğu İslam Cumhuriyeti kurulması yönünde oy kullanılmıştır. Böylece 1979 İran Devrimi ile birlikte İran İslam Cumhuriyeti kurulmuştur (Dabaşı, 2013: s. 50-51).

İran Devrimi’nden önceki birkaç yıl içinde film üretimi durma noktasına gelmiştir. Bazı sinema salonlarında yabancı filmler gösterilirken bazı salonlarda ise yerli filmler yeniden gösterime girmiştir. Abbas Kiarostami’nin sinemalarda umumi gösterimi yapılan ilk filmi, *Haber* (Gozareş, 1978), aynı zamanda devrimden önce gösterilen son film olmuştur (Aktaş, 2005: s. 32-33).

2.1.3. Devrim Sonrası İran Sineması ve Yeni Arayışlar

1979 yılında gerçekleşen İslam Devrimi hem İran hem de İran sineması için bir dönüm noktası olmuştur. Devrimin ardından ülkede birçok köklü değişiklikler yaşanmıştır. Bunlardan biri İran hükümetinin sinemaya olan tavrı noktasında gerçekleşmiştir. Devrimden önce Şah Rıza döneminde İran'ın şehirlerinde dışardan getirilen filmler yer almıştır. Batıdan getirilen filmlerin toplumun ahlaki çöküşüne neden olduğuna inanan Humeyni, daha sonra sinemanın gücünün farkına varmıştır (Kırel, 2022: s. 367-368).

İran sinemasının gelişimini devrimden sonra ciddi bir şekilde sekteye uğradığını belirten Dabaşı, İslam Cumhuriyeti'nin sinemayı propaganda amacıyla kullandığını ve devletin devrimi destekleyen filmlere yöneldiğini belirtmiştir (Dabaşı, 2013: s. 25).

İran'da devrimin başladığı 1978 yılından itibaren 1982 yılına kadar olan süreci, Hamid Nafisi tarafından *Geçiş Dönemi*, Shirin Pour tarafından ise *Belirsizlik Dönemi* olarak adlandırılmaktadır. Hem nicelik hem de nitelik olarak tarihinin en kötü dönemlerinden birini yaşayan İran sinemasında, bu dönem film yapımlarının sayısı oldukça azalmış ve filmler teknik, üslup ve anlatım olarak da oldukça zayıf bir yapıya sahip olmuştur (Pour, 2007: s. 116). Bu dönemde birçok filmde camiler, dini temalı mekânlar kullanılmış ve ağırlıklı olarak namaz kılan ve dua eden karakterler filmlerde yer almıştır (Pour, 2007: s. 116).

Bu dönemin bir başka dikkat çeken özelliği ise yakılan ve yıkılan sinema salonlarından dolayı filmlerin gösterim alanı bulamaması olmuştur. İslam Devleti'nin kurulduğu günlerde, ülkede yaklaşık 180 sinema salonu yıkılmış ve sinema, gösterim alanı sıkıntısı yaşamaya devam etmiştir. O dönemde ithal filmler sınırlandırılmış ve bu filmler incelenerek İslami değerlere uygun görülmemiştir (Nafisi, 2003: s. 769). Bu durumları önlemek için hükümet yetkilileri, çekimler sırasında setlerde boy göstermiş, karı kocayı oynayan erkek ve kadın oyuncuların İslam hukukuna uymaları için

çekimler süresince evli olmaları gerektiği raporlanmıştır (Nefisi, 2007: s. 64). Ayrıca birçok film, çıplaklık ve iffetsizlik olarak yorumlanıp stratejik kurgu yoluyla uygun hale getirilmiştir. Bu makaslama, çoğu zaman filmin anlatısını anlaşılmaz hale getirince de uygunsuz yerler kara kalemle çizilmiştir (Nafisi, 2003: s. 769). Film yapımında getirilen bu yeni standartlar konusunda endişe duyan ve İran ile Irak arasında yaşanan savaş ortamı, bazı yönetmenlerin film yapma cesareti göstermemesine neden olmuştur. Yapımcılar da o dönem sinemaya para yatırmamış ve sinema yapmayı riskli bulmuşlardır (Aktaş, 2005: s. 36-37).

1981 yılında kurulan İrşad Bakanlığı, sinemayla ilgili iki politika uygulamayı amaçlamıştır. Bunlardan ilki; İslami bir sinema planlama, diğeri ise sinemacılara İslam devrimi üzerinde çalışma imkânı sağlamak olmuştur. Bunların dışında ise senaryo yazımı ve film gösterimi için sinemacıların izin almaları gerekli kılınmıştır. Filmlerin içeriği, İslam kültürüyle kıyaslanıp beş maddeden oluşan bir aşamadan geçmesi istenmiş hatta film yapımcılarına İslami eğitim verilmesi bile teklif edilmiştir (Pour, 2007: s. 113).

Bu yıllar aynı zamanda belgesellerin sayısının kurmaca filmlerin sayısını geçtiği yıllar olmuştur. Devrimin ilk senelerinde sanayi bölgelerinde maden ve işçilerle ilgili belgesel filmler çekilmiştir. Pour, bunun sebeplerini, “o yıllarda devrimci ve sol düşüncelerin henüz özgür olması, diğeri ise belgesel tarzı filmlerin konu ve oyuncu olarak daha az problemli olmalarıydı” şeklinde yorumlamıştır (Pour, 2007: s. 117). Bu geçiş dönemi aynı zamanda İran ile Irak arasında yaşanan savaş ortamını kapsamaktadır. Eylül 1980’de Irak kuvvetleri, Tahran’a ve İran’ın güneyindeki şehirlere hava saldırıları düzenlemiştir. Şiddetli ve kanlı süren bu savaş, Ağustos 1989’da sona ermiş ve her iki tarafta zarardan başka bir şey elde etmemiştir. Savaş sırasında farklı kurumlar deneyimli ve deneyimsiz birçok kameramanları savaş alanına göndermiş ve o dönem savaşı anlatan birçok belgesel filmler çekilmiştir (Pour, 2007: s. 119-120).

İran'ın yeni dönem yöneticileri, sinemayı Şah döneminin temsilcisi olarak görmüşlerdir. İran'ın yeni lideri Ayetullah Humeyni, sinemaya dair yaptığı açıklamalarda sinemanın göz ardı edilemeyeceğini ve kötü olmadığını sadece kötüye kullanıldığını ifade ederek yeni İran'da bu sanatın yok sayılmayacağını belirtmiştir (Oylum, 2019: s. 21). Hamid Nafisi tarafından *Sağlamlaştırma* olarak da adlandırılan İran sinemasının bu dönemi, iç açıcı durumların yaşanmadığı *Geçiş Dönemi*'nin ardından yeni İran hükümetin sinemada “uygun” kullanımı sağlamak, sinemayı ticari ve içerik olarak kontrol altına almaya çalıştığı bir dönem olarak dikkat çekmektedir (Nafisi, 2003: s. 769).

Dönemin hükümet tarafından atılımlarından biri de 1982 yılında gerçekleşmiştir. Bu yılın haziran ayında kabine, film ve videoların gösterimini düzenleyen yönetmelikleri kabul etmiş ve bunları uygulamak için de Kültür ve İslami Rehberlik Bakanlığı'nı görevlendirmiştir. Bakanlık, filmlerin ithalat ve ihracatını yönetmek, kontrol etmek ve yerli üretimi teşvik etmek için *Farabi Sinema Vakfı*'ni kurmuştur (Nafisi, 2003: s. 769). İrşad Bakanı Ayetullah Mohemmed Hatemi tarafından kurulan *Farabi Vakfı*, yönlendirici ve korumacı bir siyasetle sinemayı kontrol altına almaya çalışmıştır. 1992 yılına kadar hidayet ve himaye anlayışıyla çalışmalarını sürdüren bu kurum, uzun vadeli krediler vererek yapıma ve yönetmenlere ekonomik destek sağlamıştır (Pour, 2007: s. 122). Ayrıca o dönemde, İslami değerlerin artmasını ve kaliteli film yapımını teşvik eden birçok düzenleme çıkarılmıştır. Yerli yapımlara uygulanan belediye vergileri azaltılmış, film malzemeleri ve kimyasalların ithalatı, devlet kontrolüne geçirilerek döviz kuru üzerinden vergilendirilmiştir. Film yapımcıları ve gösterimciler, filmlerin sinema salonlarına dağıtılmasında söz sahibi olmuşlardır. Bu önlemler, sinemanın idaresini Bakanlık'ın kendi bünyesine almasını sağlamış ve bu durum filmlerin sayısında da artış göstermesine imkân tanımıştır (Nafisi, 2003: s. 769-770).

Bu dönemde devlet tarafından her yıl film yapımı için programlar düzenlenmiş, hangi alanlarda film çekileceği belirlenip o filmlere sermaye ve destek sağlanılacağı açıklamıştır. Bundan dolayı o dönem çekilen filmlerin birçoğu birbirine benzerdir.

Monoton ve seyircinin ilgisini çekmeyen filmler yapılmış, filmlerin iyi bir sonla bitmesi ve seyirciyi karamsarlıktan uzak tutması amaçlanmıştır (Pour, 2007: s. 127).

Dönemin en dikkat çeken yapımı 1985 yılında Amir Naderi tarafından yönetilen *Koşucu* (Devende) adlı film olmuştur. Birçok film festivalinde ödül kazanan film, İran devrimi sonrası ülke dışında gösterilen ve tanınan ilk İran filmi olmuştur (Oylum, 2019: s. 22). San Francisco Film Festivali'nde en seçkin on film arasına giren *Koşucu* filmi, İran sinemasının uluslararası bağlamda merak duyulmasını sağlamıştır (Aktaş, 2005: s. 48).

1986-1990 yılları, İran sinemasında birçok yapımın uluslararası film festivallerinde başarı elde etmesine neden olmuş ve bu yıllar İran sinemasında parlak bir dönemin yaşanmasına etken olmuştur. Nasser Taghvai'nin *Kaptan Hürşit* filmi, Abbas Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?*, *Ödev* ve *Yakın Plan* isimli filmleri, Cafer Penahi'nin *Beyaz Balon* filmi hem İran hem de dünya sinema festivallerinde değerli ödüller alan yapımlar olmuştur (Pour, 2007: s. 130).

Yerli yapımların uluslararası festivallerde yer aldığı bir dönem olan bu yıllar, kadınlar açısından da önemli gelişmelere neden olmuştur. Bu dönemde kadınlar, hikâyelerin ve çekimlerin arka planından ön planına geçmiş ve önceki yıllardan daha çok kadın yönetmenler film çekmeye başlamıştır (Nafisi, 2003: s. 771). Sinemada kadınların yanı sıra çocuklar da kullanılmaya başlanmış ve beklenmedik bir şekilde sinemada çocuk oyuncu kullanımı artmıştır. Masum, çalışkan ve meraklı çocuklar büyüklerinin yanlarında sinemasal hikâyelerin bir parçası olmuş ve bu filmler gösterildiği sinemalarda seyirciler tarafından beğenilmiştir (Pour, 2007: s. 132-133). Bir çocuğun karşı köyde yaşayan sınıf arkadaşına defterini verme çabasını anlatan Kiarostami'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* filmi, son derece basit bir hikâyeden etkili bir anlatısıyla o dönemin dikkat çeken yapımlarından biri olmuştur. İran'ın kırsal yaşamını mümkün olan en doğal haliyle filmleştiren Kiarostami, çocuklar üzerinden anlatısını sadakat, fedakârlık ve dostluk üzerine kurarak etkili bir film yaratmıştır.

Pehlevi döneminde olduğu gibi bu dönemde de sinemacılar için sansür büyük bir sorun olmaya devam etmiştir. Gösterime onay alınabilmesi için tüm filmlerin; özetinin, senaryosunun, oyuncular ile çekim ekibinin ve tamamlanmış filmin onaylanmasını gerektiren dört aşamadan oluşan bir onay sürecinden geçmesi söz konusu olmuştur. 1989 yılında İran tarihinde ilk kez, özellikle önceki filmleri en yüksek kalitede olan film yapımcıları için senaryo onayı kaldırılmıştır. Hamid Nafisi, bu durumun çok da masum bir karar olmadığını belirterek şunları ifade etmiştir:

“Kaliteli filmleri teşvik etmeyi amaçlamış olmasına rağmen sinemacıları sansür prosedürlerini ve ideolojisini içselleştirmeye, kendilerinin sansürcüleri olmaya zorlayarak sansürü dışarıdan içeriye taşıdığı için bu işlemin sinsi bir yönü de vardı” (Nafisi, 2003: s. 771).

Sansür, filmlere doğrudan müdahale etmenin yanı sıra yönetmenlerin sinemaya yaklaşımını da etkilemiştir. Sinema sanatçıları, çekimler sırasında sansüre uğramamak için kendilerine oto sansür uygulamak zorunda kalmış ve çözüm olarak da bazı sahneleri hiç çekmemiş ya da imgeselliğin sınırlığı içinde filmlerini yaratmaya çalışmışlardır (Oylum, 2019: s. 70).

Devrimden sonra Shirin Pour tarafından İran sinemasının 3. Dönemi olarak kabul edilen *Yenilenme Dönemi*, 1986-1990 yılları arasını kapsamaktadır. Bu dönem, özellikle İran sinemasının uluslararası bağlamda tanınmasını sağlayan bir dönem olmuş, sinemada kadınların ve çocukların yüzlerini daha sıklıkla gördüğümüz yıllar olarak da dikkat çekmiştir.

1990’lı yıllarda bir başka gelişme ise yıllık çekilen film sayısında olmuştur. Doksanlı yılların ilk yarısında ortalama yıllık film yapımı 40 civarında olmuş, bu sayı 90’lı yılların ikinci yarısıyla birlikte ortalama yıllık film sayısı 50’ye yükselmiştir. Bu durum aynı zamanda, 2000’li yıllarda artan film sayısının ilk işaretleri olarak da görülmektedir. 1990’lı yıllarda bir ivme yakalayan İran sineması, birbiri ardına

etkileyici filmlerle adından söz ettirmeye devam etmiş ve bu durum İranlı yönetmenlerin uluslararası film festivallerine katılmalarını ve tanınmalarını sağlamıştır. Yabancı yatırımcıların İran filmlerini desteklemeye başlamalarına neden olan bu tanınırlık, ortak yapım faaliyetlerini arttırmış ve İranlı yönetmenlerin finansman bulmakta zorluk yaşamadığı bir ortamı da beraberinde getirmiştir (Oylum, 2019: s. 29).

İran sinemasının uluslararası arenada yer almasıyla birlikte birçok insan için keşfedilmemiş bir farkındalık oluştuğunu dile getiren, dönemin usta yönetmenlerinden Kiarostami, İran sinemasının bu tanınırlığını şu sözlerle yorumlamıştır:

“Ülkenin, beklenmedik ancak büyüleyici imgesi mercek altına alındı. Batı, film yapmanın farklı bir yolunu keşfetti ve hiç olmadığı kadar çok İran filmi New York, Londra ve Paris’te piyasaya sunuldu. Bu tanınma ve övgü, kendimize olan güvenimizi arttırdı ve memleketimizde sansürün bir nevi gevşemesine neden oldu. İran sineması, hükümetin saklı tutma çabalarından her zaman daha faal olmuştur. Sanat, sıkıntılı zamanlarda zenginleşir. Bu bir nevi savunma mekanizmasıdır. Sinemanın da kendine ait bir hayatı vardır. Bir dereceye kadar kontrol edilebilse de asla tamamıyla bastırılamaz” (Cronin, 2021: s. 53).

Kiarostami, 1997 yılında çektiği *Kirazın Tadı* adlı filmiyle o dönem büyük yankı uyandırmıştır. Tahran’ın kenar mahallerini terk ederek kırsala giden ve para karşılığında kendisini öldürecek birini arayan bir adamın hikâyesine odaklanan yönetmen, filmde yaşam hakkı ve yabancılaşmayı gündeme getirmiştir. Müslüman düşüncesinde hoş karşılanmayan bir konu olan intihara odaklanan film, Cannes Film Festivali’nde büyük ödül olan Altın Palmiye ödülünü 1997 yılında kazanmış ve İran sinemasının uluslararası arenada bir kez daha ilgiyle konuşulmasını sağlamıştır (Oylum, 2019: s. 28). Yine o yıllarda Samira Mahmelbaf’ın *Kara Tahta* (1999), Mehd Mecidi’nin *Baran* (2001), Bahman Gobadi’nin *Sarhoş Atlar Zamanı* (1999) ve *Kamlumbağalar da Uçar* (2004) adlı filmleri teknik ve estetik olarak oldukça etkili filmler olmuştur (Pour, 2007: s. 147-148). Toplumdaki insanların günlük hayatlarına

odaklanan ve küçük hikâyelerden ustaca filmler üreten İranlı yönetmenler, dünya sinema tarihinde kolay olmayan kocaman bir alan yaratmayı başarmışlardır (Oylum, 2019: s. 41).

1997-2006 arasındaki yılları *Sosyal Dönem* olarak tanımlayan Pour, bu dönemin en dikkat çekici özelliğinin “devletten bağımsız olarak çalışan bazı yönetmenler tarafından insan ve toplum problemleri ve çağdaş insanın sıkıntılarına değinen filmlerin yapılması” şeklinde yorumlamıştır. Ayrıca bu dönemde yönetmenler, toplumsal tabuları yıkmayı amaçlayarak gerçekçi dünya görüşüne vurgu yapılan filmler çekmişlerdir (Pour, 2007: s. 142).

İran sineması 2000’li yıllardan sonra pek çok yeniliğe sahne olmuştur. İran’a mülteci olarak gelen Afgan ailelerin çocuklarının sinemayla tanışarak filmler üretmeye başlamaları, o dönemin önemli yeniliklerinden olmuştur (Oylum, 2019: s. 39). Böylece İran sineması çok çeşitli bir yönetmen yapısına kavuşmuş ve ülkenin birçok şehrinde sinema okulları ve derneklerinde çalışan gençler kısa filmler çekerek sinemaya ilk adımlarını atmışlardır. Zamanla birçoğu uzun metrajlı film çekmeye yönelmiştir (Oylum, 2019: s. 30). Ayrıca bu yıllardan itibaren İran’da dijital filmlerin sayısı artmış, bunun sonucunda ise teknolojik sermayenin hakimiyetiyle sinemada devletin etkisi azalmış ve yönetmenlerin yaratıcılıkları artmıştır. Teknolojinin gelişmesi, bir yandan film çekmeyi kolaylaştırırken diğer yandan da nitelikli filmlerin azalmasına neden olmuştur (Pour, 2007: s. 151).

1979 yılının şubat ayında yaşanan İran Devrimi ile birlikte İran sineması da yeni bir aşamaya girmiştir. İran’ın siyasi ve kültürel yapısında yaşanan köklü değişimlerle birlikte sinemanın yönü de farklılık göstermiştir (Pour, 2007: s. 13). Richard Tapper, bu dönem İran sinemasının yaşadığı değişimlerine şu şekilde dikkat çekmiştir: “Devrim sonrası İran sineması ne tek parçalı ne de tek sesli olmuştur” (Nefisi, 2007: s. 79).

2.2. ABBAS KIAROSTAMİ VE SİNEMASININ BELİRGİN ÖZELLİKLERİ

Çalışmamızın bu başlığında Abbas Kiarostami sinemasını ve sinemasındaki belirgin özellikleri ortaya koyarak tartışacağız. İlk olarak Kiarostami'nin öz yaşam öyküsüne değindikten sonra, filmografisindeki bazı filmleri kısaca ele alacağız. Bu başlığın son kısmında ise filmlerinde etki yaratan öğeleri, film yapma biçimini, sinema anlayışını, kısacası sinemasını ortaya koyarken belirgin özelliklerin neler olduğunu üzerinde durulacaktır.

2.2.1. Abbas Kiarostami'nin Öz yaşam Öyküsü

1940 yılında İran'ın Tahran şehrinde doğan Abbas Kiarostami, Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde resim ve grafik eğitimi aldı. Sanatla ilk ilişkisine resim yaparak başlayan Kiarostami, reklam ajanslarında çalıştı ve çocuk kitapları için çizerek çalıştı. Sonraki süreçte kamera arkasına geçti ve 1960'lı yıllarda İran televizyonu için 150'ye yakın reklam filmi çekmeye başladı. Daha sonra kısa film çekerek sinemaya yönelen Kiarostami, 1970 yılından sonraki süreçte sinema sektöründe kısa film, uzun metraj, belgesel gibi 40'tan fazla film çalışmalarında yer aldı. *Çocukların ve Gençlerin Zihinsel Gelişimi Enstitüsü*'nde yer alan yönetmen, üretimlerine bu enstitünün bünyesinde uzun süre devam etti (Oylum, 2019: s. 100).

Kiarostami'nin çocukluk yıllarında İran'da film endüstrisinden söz etmek mümkün olmamıştır. Savaş sırasında İran'ın film yapma gibi bir durumu olmamış, yalnızca müttefik güçlerin propaganda filmleri gibi çalışmalar gösterilmiştir (Dabaşı, 2013: s. 30). O yıllarda şiir sanatı, sinemaya göre çok daha zengin ve devrimci bir sanat olmuştur. Kiarostami'nin büyüme çağı ile İran kültüründe yer edinen şiir geleneği aynı döneme denk gelmiştir (Dabaşı, 2013: s. 31). Hamid Dabaşı'ye göre Kiarostami;

“Fars şiirinin en görkemli günlerini yaşadığı dönemde doğdu ve bu şiiri, İran sinemasının o tarihteki en iyi örnekleriyle buluşturmayı görev edindi. Bu İranlı film yönetmeninin sinema kariyeri, sanatın bir alanında erişilen modernitenin şenlikli kutlamasının sanatın başka bir alanına taşıdığı coşku ve canlılığın, Farsi şiir imgeleminin gerçekliğin görselliğini yüceltmesinin tarihidir” (Dabaşı, 2013: s. 28).

Güzel sanatlarda boş tuvalle karşılaşmanın kendisi için belirleyici bir an olduğunu ifade eden sanatçı, grafik tasarım, fotoğrafçılık ve oymacılıkla ilgilenmiştir. Mezun olduktan sonra ressam ve grafik sanatçısı olarak çalışan sanatçı, kitap kapağı ve poster tasarlamıştır. O dönemde poster yapabilmek için sade ve incelikle çalışan Kiarostami, filmlerin bütün hikâyesini tek bir resme aktarmıştır. Yönetmen olmak gibi bir niyetinin olmadığını ifade eden Kiarostami, reklam yönetmenliğine doğru yol aldığı o dönemi şöyle anlatmaktadır:

“Bir gün, şehirdeki en büyük reklam şirketine gittim ve kendimi yönetmen olarak tanıttım. Termosifonla ilgili bir taslak hazırlamamı istediler ben de bir gece içinde bir şiir yazdım. Bir kış gününü resmettim, karın ilk düşüşü, o soğuk ve karlı caddeler, ... Birkaç hafta sonra televizyon izlerken şiirimin üzerine kurulmuş bir reklam gördüm, şaşırdım. Bu, yönetmenlik kariyerimin başlangıcıdır. Ağır ağır ilerledim, küçük piyesler yazdım ve seneler içinde ortalama yüz elli tane reklam filmi yaptım” (Cronin, 2021: s. 178).

İran sinemasında 1960’lı yılların sonlarında başlayan ve Furuğ Ferruhzad, Sohrab Şahit Sales, Perviz Kimyayi, Behram Beyzayi gibi sanatçıların da yer aldığı İran Yeni Dalga akımının yönetmenlerinden biri olan Kiarostami, 1979 İslam Devrimi’nden sonra diğer birçok yönetmenin aksine Batı ülkelerine gitmeyerek İran’da kalmıştır. Başarılı çalışmalar üreten Kiarostami, sanatıyla İran sinemasının uluslararası anlamda prestij kazanmasını sağlayan yönetmenlerden biri olmuştur (Çağlayan, 2011: s. 75).

Film çalışmalarına 1969 yılında *Çocuklar ve Gençlerin Zihinsel Gelişimi Enstitüsü* bünyesindeki Sinema Bölümü'nde başlayan Kiarostami, burada özellikle çocuklar ve gençlere yönelik kültür ve sanat içerikli yapımlara imza atmış ve bu enstitü geleceğin yönetmenleri için eğitim okulu haline gelmiştir (Aktaş, 2005: s. 170-171). Devrim'den sonra da çalışmalarına devam eden enstitü, yeni sinemanın gelişmesinde önemli rol oynadığı gibi Kiarostami'nin de sinemasında daha sonraları özellikle çocuklarla ilgili hikâyeleri konu almasında etkili olmuştur. Sanatçı bir röportajında, enstitüde bulunduğu yıllarda çocuklardan etkilendiğini ve bunun sinemasında nasıl yer aldığını şu şekilde yorumlamıştır:

“Önceleri çocuklar için film yapmakla ilgilenmiyordum. Çocuk ve Gençlerin Düşünsel Eğitimi Merkezi'ndeki işim dolayısıyla çocuk filmleri yapmaya başladım. Kariyerime reklam çekerek başladım. Hala reklam çekiyor olsaydım bana reklamlara olan ilgim hakkında soru sorardınız. Çocuklar için film çekerken, onları keşfettim. Onlarla çalıştığım yirmi yılda ne kadar hoş ve uysal olduklarını anladım. Onların bakış açısı yetişkinlerden çok daha doğru ve ilginç. Çocuklar, kitaplarda karşılaştığımızı bilge kişiler gibi. Onlar gibi yaşıyorlar. İyi anlamda son derece fırsatçılar. Onlarda en çok imrendiğim şey bu. ... Filmlerimde çocuksu bir oyunbazlık var. Çok basit ve çocukça bir yaşam felsefesini yansıtıyorlar. Dünyaya ve hayata bir çocuğun gözleriyle bakmaya çalışıyorum” (Kiarostami, 2012(a)).

İzlediği ilk filmin elde sardığı selüloit şeritler olduğuna değinen İranlı yönetmen, o dönemi şöyle anlatmaktadır:

“Gençken Tahran'da filmlerin tek karelik baskılarını satan dükkânlar vardı. O insanların kim olduklarını bilmememe rağmen okuldan arkadaşlarımla beraber bu karelerden alır, ışığa tutar ve üzerlerinde çalışırdık. Karelerden birinde, bıyıkları, düzgün taranmış saçları ve kocaman bir gülümsemesi olan bir adam vardı. Yıllar sonra o adamın Clark Gable olduğunu fark ettim. Bu parçaları pul

toplar gibi topluyor, albümlere yapıştırıyor ve aramızda değiş tokuş ediyorduk” (Cronin, 2021: s. 179).

Amerikan filmlerinin İran’da çekilen filmlerden farklı olduğu için izlediğini söyleyen sanatçı, kendisini asıl etkileyen akımın, İtalyan Yeni Gerçekçilik olduğunu ifade etmiştir. Bunun sebebi olarak, insanların günlük hayatta gördüğü karakterlere çok benzediğini belirtmiştir. İtalyan sinemasını keşfettikten sonra komşusunun bir filmin kahramanı olabileceğini düşünen sanatçı, Yeni Gerçekçilik akımının kendi sinemasında güçlü bir etkisinin olmasını da İran kültürü ile İtalyan kültürünün benzerliğine bağlamaktadır (Cronin, 2021: s. 181).

Yönetmenliğin yanı sıra ünlü bir fotoğrafçı ve şair olan Kiarostami, 200’den fazla şiirini kapsayan ve iki dilde yer alan *Rüzgarla Yürümek* (Walking with the Wind) adlı eseri, Harward Üniversitesi’nde yayımlanmıştır. Fotoğraf çalışmaları arasında ise çoğunu ülkesinde çektiği karlı manzaralar, yol, sokak fotoğrafları ve ağaçlar yer almaktadır (Kıcıklar, 2020: s. 38).

Sadece sinema sanatıyla değil, diğer sanatlarla da ilgilenen ve başarılı çalışmalar yapan Kiarostami, uluslararası bağlamda tanınan, çok yönlü ve derin izler bırakmış bir sanatçıdır. 1970 yılından itibaren çeşitli türlerde filmler çeken Kiarostami, 4 Temmuz 2016 tarihinde Paris’te hayatını kaybetmiştir.

2.2.2. Abbas Kiarostami Sinemasına Bir Bakış

İran sinemasının karakteristik özelliklerinden olan film içinde film ve gerçekte kurgunun birlikte anlatısıyla çok yönlü ve zengin bir sinema diline sahip olan Kiarostami’nin sinemasında, farklı ve özgün filmsel denemeleri görmek mümkündür (Oylum, 2019: s. 104).

Kiarostami, bilinçli olarak yapılmamış olsa da bütünlük gösterircesine tüm filmlerinin aynı şeylerden bahsettiğini düşünmektedir. Bir yönetmenin tüm sinema hayatı boyunca tek bir film çektiğini ifade eden sanatçı, bunun zaman içinde izleyicilere farklı sinemasal bölümler halinde ayrılarak aktarıldığını düşünmektedir. Bunu yaparken hikâye anlatmaya takılıp kalmadığını belirten Kiarostami, izleyicileri duygusal olarak tahrik etmeyi ya da tavsiye vermeyi tercih etmediğini belirtmektedir. Sanatçı için iyi bir filmin etkisi uzun sürelidir ve izleyiciler salondan ayrıldığında da kendi zihinlerinde filmi inşa etmektedirler (Kiarostami, 2012(a)).

Kiarostami, filmlerinin başlangıç noktasının, bizzat şahit olduğu veya kendisine anlatılan hikâyelerden ortaya çıktığını ve bunu yaratıcı bir çalışma ortaya koyana kadar tasarlayıp daha sonra filme aktardığını belirtmektedir (Cronin, 2021: s. 5). Bu tasarım süreçleri filmin hikâyesini farklı yöne çekse bile, yönetmenin filmlerinde hikâyenin özü gerçek olaylara ve deneyimlere dayanmaktadır (Kiarostami, 2012(b)).

Kiarostami, filmlerinde hem ulusal hem de evrensel bir sinema dili kullanmayı başaran bir sinemacıdır. Sanatçı için gündelik hayatta karşımıza çıkan sıradan insanların meseleleri, film için en önemli hammadde olmaktadır. İnsanları doğal davranışları içerisinde filme alan veya alıyormuş gibi çekmeyi tercih eden yönetmen, gerçekçi sinema anlayışıyla hakiki konular çerçevesinde izleyicilerle samimi bir ilişki kurmaktadır (Aktaş, 2005: s. 170).

Hamid Dabaşı'ye göre, "Kiyarüstemi sinemasında, gerçeğin kurgusal saydamlığının tehlikelerinin farkında olmak, dünyayı alternatif biçimlerde anlamlandırma yönteminin yapısının değişmez bir parçasıdır" (Dabaşı, 2013: s. 60). Dabaşı, Kiarostami sinemasını, "dünya üzerindeki hayatın, gerçeğin içindeki kesinliğin, geçiciliğin kutsanmasının, şimdiye-doğru-olmanın coşkuyla kucaklamasının hayalidir" şeklinde tanımlamaktadır (Dabaşı, 2013: s. 56).

Kiarostami sineması üzerinde yapılan yorumlarda, filmlerinin güzel bir şiiire benzer bir etki bıraktığı düşünölmektedir. Yönetmenin gerçekliğı yeniden inşa etme anlatısına dair ise filmlerinin hayatın yeniden veya ikinci kez canlandırıldığı filmler olarak da yorumlanmaktadır (Aktaş, 2005: s. 179). Kiarostami'ye göre sinema, sadece bir aldatmacadır ve gerçeğı asla olduğı gibi sunmaz. “Bir film, alelade bir hakikatten son derece gerçek dışı bir durum yaratabilir ancak yine de hakikate bağı kalabilir” (Cronin, 2021: s. 8).

Kiarostami, filmin biçimini ve tarzını belirleyen etkenin içerik olduğunu, bu çerçevede filmlerini inşa edip her filmin kendi ihtiyaçlarına göre şekillendiğini düşünmektedir (Kiarostami, 2012(a)).

“Biçim, içerikten etkilenir. İkisi arasındaki seçim önceden belirlenemez, hikâyenin anlatılmasına bağıdır. Hikâye yerine yerleştğinde, karakterler tarafından sahiplenildiğinde olayların ekranda nasıl yansıtılacağına ilişkin karar, ifadenin aracı yani biçim kendiliğinden akar. Eğer bir sanat eserinin biçimi yeterince ilgi çekici, özgün ve yenilikçiye yaratıcısının içerik meselesini düşünmesine gerek kalmaz. İçerik biçimdir” (Cronin, 2021: s. 167).

Kiarostami, filmi inşa etmeyi “her daim yeniden bir yaratım” olarak yorumlamaktadır. Ona göre her bir hikâye, hikâyeyi oluşturan sanatçının kendi izlerini taşıdığından ve bakış açısını yansıttığından dolayı birtakım yalanlar içermektedir (Cronin, 2021: s. 8).

Kiarostami'ye göre hayatın birebir kopyasını yaratmak mümkün olsa bile sanat olamaz, belli bir ölçüde kontrol gereklidir. Yoksa yönetmenin, bir odanın köşesinde kayıt alan güvenlik kamerasından ya da bir boğanın boynuzlarına takılan bir kameradan farkı kalmaz (Cronin, 2021: s. 12). Kiarostami'ye göre, “İyi bir sanat eseri ilham verir, dolayısıyla bir nevi müdahale gerektirir” (Cronin, 2021: s. 17). Dolayısıyla yönetmen bir yandan saklı olanı kendi müdahalesiyle açığa çıkarmaktadır.

2.2.3. Abbas Kiarostami'nin Filmografisine Genel Bir Bakış

Çalışmamızın bu başlığında, Kiarostami'nin bazı filmlerine kısaca değinilecektir. Sinema yolcuğunda çok sayıda film çalışmalarında yer alan Kiarostami'nin belirli özellikleriyle ön plana çıkan ve sinemasını anlama noktasındaki filmlerine bu başlıkta yer vermek, Kiarostami'nin sinema ile kurduğu ilişkiyi anlayabilmek açısından oldukça önemlidir. Bu başlıkta, yönetmenin sinemasında belirgin özellikleriyle dikkat çeken yapımlara kısaca değinilmiş, yönetmenin tüm yapımları çalışmamızın *Ekler* kısmında yer alan “Abbas Kiarostami'nin Filmografisi” kısmında yer verilmiştir. *Yakın Plan* ve *Şirin* filmleri ise sonraki ve son bölümde kurgusal teori ve anlamın etkileşimi göz önünde bulundurularak analizi gerçekleştirileceğinden dolayı bu başlıkta yer verilmemiştir.

2.2.3.1. Ekmek ve Sokak (1970)

1970 yılında çekilen *Ekmek ve Sokak* adlı kısa film, Kiarostami'nin geliştirmekte olan sinema duyarlılığının ilk örneklerinin görüldüğü filmidir. Filmin netliği ve kesinliği Kiarostami sinemasına özgüdür (Dabaşı, 2013: s. 41). Ekmek aldıktan sonra evine dönmeye çalışan küçük bir çocuk, başıboş bir sokak köpeğiyle karşılaşır. Büyük bir korku ve endişe yaşayan çocuk, bir süre sokakta bekledikten sonra yaşlı bir adam sokaktan geçer ve peşine takılır. Adam evine gittikten sonra yalnız kalan küçük çocuk, köpeğin bulunduğu sokaktan geçmek zorunda kalır. Sonunda bir parça ekmek kopartıp köpeğe veren çocuk, köpeğin önünden geçerek çözümü bu şekilde bulur. Bu film, 5. Tahran Film Festivali'nde eleştirmenler tarafından büyük takdir almıştır (Pour, 2007: s. 93).

2.2.3.2. Tecrübe (1973)

Tecrübe filminde Kiarostami, şefkat ve duyguyla yaklaştığı gençlik aşkı temasını ele almaktadır. Fotoğrafçı dükkanında çalışan ve geceyi orda geçiren genç bir çırak, orta sınıf bir mahalleden genç bir kıza âşık olur. Kıza bir köle olarak hizmet

etmek isteyen çocuk, bu umutla kızın evine gider. Akşama olumsuz cevap gelince, genç çocuğun hayali yıkılır. 60 dakikayı aşmayan bu filmde Kiarostami, 1960'lı ve 1970'li yıllarda İran'ın popüler ve ticari sinemasını “zengin kız fakir adam” hikâyesiyle konu edinmektedir (Dabaşı, 2013: s. 42).

Tecrübe filminde, çorapların kuruması için dışarıdaki ipe asıldığı sahnede sekansın kurgusunu yaparken devamlılık kavramını keşfettiğini ifade eden Kiarostami, şöyle devam etmektedir:

“Çorapları ipte asılı bırakmayı unutmuştuk. Çoraplar, görüntülerin birinde vardı, bir sonrakinde yok olmuştu. Üzülmüştüm, çekimi yaptığımız dükkânın sahibi yeniden çekim yapmamızı izin vermediğinde daha da üzüldüm. Filmin ilk gösterimi esnasında bir arkadaşımın yanına oturdum ve bahsettiğim sahne geldiğinde arkadaşımın dikkatini dağıtmak için onunla konuşmaya başladım. Kaybolan çorapların farkına varmasını istemedim. Sinemadan ayrıldığımda, insanların çorap hakkında şikâyetle bulunacaklarını sanıyordum ancak kimsenin fark etmemiş olduğunu anladığımda çok şaşırdım. Seyirciyi, zorlu bir hikâyeyle yakalayabilerseniz bazı detaylar önemsiz kalır” (Cronin, 2021: s. 22).

2.2.3.3. Düğün Elbisesi (1976)

Kiarostami, bu filmde çocukların dünyası ile yetişkinlerin dünyasını karşılaştırma isteğine kapılmaktadır. Film, kız kardeşinin düğününde giymek üzere bir takım elbise diktirmek için annesiyle beraber terzi dükkanına giden genç bir çocuğun hikâyesine odaklanmaktadır. Anne ile terzi elbise için pazarlık yaparken, küçük çocukla terzinin çırağı da kendi aralarında küçük bir ticari anlaşma yaparlar. Çocuk, çırağın işten atılmasına sebep olmadan elbiseyi bir gün öncesinden denemek istemektedir. Dabaşı'ye göre bu film, Kiarostami'nin “yetişkinler dünyasına bakışını ortaya koyduğu filmidir. Kiarostami'ye göre yetişkinler tamamlanmış, çocuklar ise yapım aşamasında olan gerçekliklerdir” (Dabaşı, 2013: s. 48).

2.2.3.4. Diş Ağrısı (1980)

Kiarostami, *Diş Ağrısı* adlı filmde, deneysel bir yaklaşımda bulunarak acının ikonik bir dille okumasını benimsemiştir. Çocuk karakter Muhammed Rıza'nın babası ve dedesi, tüm dişlerini kaybetmiş ve uzun yıllar takma diş kullanmak zorunda kalmışlardır. Şiddetli diş ağrısı çeken Muhammed ise okuldan izin alarak hastaneye gönderilir. Diş hekimi ona ağız hijyeni için tavsiyeler verir. Babanın ve dedenin takma diş kullanırken kendilerini rahat hissetmeleri çocuğun yaşadığı acı göz önünde bulundurulduğunda oldukça paradoksaldır. Filmdeki anlatı, Kiarostami'nin tipik temalarından biri olan, üretilmiş gerçeklik (takma dişler) ile gerçeklik (dişler) arasındaki ilişki üzerine kuruludur. Burada sanatsal olarak yeniden yaratılmış olan şey (takma dişler), doğal olarak yaratılana (dişler) tercih edilmektedir (Dabaşı, 2013: s. 54-55).

2.2.3.5. Koro (1982)

Kiarostami, *Koro* adlı filmde, işitme güçlüğü çeken bir adamın hikâyesine odaklanmaktadır. Evine dönerken geçtiği sokakların gürültüsü dayanılmaz hale gelince işitme cihazını kapatan adam, huzurlu bir şekilde evine dönmektedir. Daha sonra adamın torunu okuldan gelmekte ve kapı zilini çalmasına rağmen kapı açılmamaktadır. Okul arkadaşlarını çağıran çocuk, koro halinde şarkı söylemeye başlarlar. Bu filmde de işitme cihazının temsil ettiği şey *Diş Ağrısı* filminde olduğu gibi gerçekliğin yeniden üretilerek asıl olanın yerine geçen imal edilmiş bir gerçekliktir (Dabaşı, 2013: s. 56-57).

2.2.3.6. Birinci Sınıflar (1982)

Film, sınıf düzenini bozdukları için müdürün odasına gönderilen bir grup öğrencinin hikâyelerini anlatmaktadır. İlkın yaramazlık yaptıklarını inkâr eden çocuklar, müdürün ısrarlı soruları karşısında suçlarını itiraf etmek zorunda kalırlar. Bu kargaşa, inkâr, sorgu ve itiraf sahneleri periyodik olarak okuldaki sabah antrenmanına

ait görüntülerle kesilir. Kamera ne kaostan ne de düzenden yana tavır koymaz. Kiarostami, bunun yerine özellikle inkârın doğası ve itiraf süreciyle ilgilenmektedir (Dabaşı, 2013: s. 58-59). Kiarostami filmde kameranın sınıfta yeni bir nesne olarak yer almasını dilediklerini ve konuşan çocuklara çekim esnasında hiçbir şekilde müdahale etmediği açıklamaktadır:

“... hayatlarında ilk defa okula giden, ansızın katı kurallara bağlı oldukları bir dünyaya fırlatılan çocuklarla yapılan röportajlar içerir. Çocuklar, çekimler başlamadan bir hafta önce, okulun ilk gününde sınıfa geldiklerinde kara tahtayı, masaları, sıralar ve orta yerde tripodun üzerinde duran kamerayı gördüler. Kameraya bakmamalarını söylemedik çünkü bunu yapmalarını sağlamanın en iyi yolu buydu. Çocuklar için yeni bir ortam olduğundan kamera da sınıfın içindeki yeni bir nesne ve kameraman da yeni bir insan, bir otorite figürüydü. Dikkatlerini dağıtmamak adına klaket kullanmadan çektik sahneleri. Bu durum, filmin kurgusu esnasında senkronizasyon sıkıntıları yaratmış olsa da buna değdi. Çocuklar konuştuklarında, konuşan kendileriydi, kendi seslerinde ve benim müdahalem olmadan” (Cronin, 2021: s. 117).

2.2.3.7. Arkadaşımın Evi Nerede? (1987)

Arkadaşımın Evi Nerede? filmi, Abbas Kiarostami’nin sinema yolcuğunda dönüm noktası sayılan, yönetmenin İran sınırlarının ötesinde de tanınmasını sağlayan film olarak dikkat çekmektedir. Film, sınıf arkadaşının not defterini yanlışlıkla yanına alıp eve götüren ve daha sonra da komşu köye arkadaşının evini bulup defteri ona vermeye çalışan bir çocuğun hikâyesine odaklanmaktadır. Oldukça sade bir hikâyesi ve anlatısı olan filmin, sorumluluk ve vicdan gibi kavramları bir çocuk üzerinden anlatıldığı görülmektedir (Kıcıklar, 2020: s. 34). Yönetmenin filmografisine baktığımızda, *Ekmek ve Sokak*, *Düğün Elbisesi*, *Diş Ağrısı*, *Koro*, *Birinci Sınıflar* gibi filmlerde çocukların bakışları, duyguları ve düşünceleri üzerinden bir hikâye yaratıp anlatısını da minimalist çerçevede filmleştiren yönetmenin, bu filmde yine çocukları merkeze aldığı görülmektedir.

Sade öykülemenin yaratılan gerçekliği sunma biçimi bağlamında oldukça etkili bir film olan *Arkadaşımın Evi Nerede?* filmi hem kurmaca hem de belgesel niteliklerin bir arada işlenilmesiyle de dikkat çeken bir yapımdır.

2.2.3.8. Ve Yaşam Sürüyor (1992)

“Hayat Sonra Hiçbir Şey”, “Hayat Devam Ediyor” gibi isimlerle de adlandırılan bu filmde, Kiarostami kamerasını binlerce kişinin öldüğü 1990 İran depreminin ardından Rüstemabad bölgesindeki yer alan Köker köyüne çevirmektedir. Bu köy aynı zamanda, Kiarostami’nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* filmini çektiği yerdir. *Ve Yaşam Sürüyor* filmi, birkaç yıl önce film çektiği ve yakın zaman önce de deprem yaşadığı bölgeye dönen bir yönetmenin oğluyla birlikte, hayatlarından endişe ettikleri *Arkadaşımın Evi Nerede?* filminin oyuncusu olan iki çocuğu bulmak üzere yaptığı yolculuğu konu edinmektedir. Film boyunca baba ve oğul harabeler arasında dolaşarak yaşanan trajedilere rağmen yaşamlarına devam eden insanları ve hikâyelerini dinlemektedirler. Film, belgesel tarzı gerçekliğin yanı sıra sabit kamera kullanımı, uzun planlar, doğal mekânlar gibi özellikleriyle de Kiarostami sinemasının izlerini taşımaktadır (Alıcı, 2014: s. 133).

Depremi ardından tüm ülke ve uluslararası toplumlar bu afetin yaralarını sarmak için seferber olmuşlardır. Kiarostami de film ekibini ve teknik ekipmanlarını yanına alarak, depremi yaşayan insanların trajedisini keşfetmek için yola çıkmıştır (Dabaşı, 2013: s. 66).

Film depremden üç gün sonrasını anlatsa da aslında aylar sonra enkazın büyük çoğunluğu kaldırılıp çadır kentler kurulduktan sonra çekilmiştir. Kiarostami, gerçekleşen bu olayı bir yandan olduğu haliyle yani belgesel imajla, bir yandan da gerçekliğe müdahale ederek, kurgusal anlatıdan faydalanarak filme almak istediğini şu sözlerle anlatmaktadır:

“Bu faciayı yaşamış olan insanlara, görüntüyü birkaç ay önce olan hâline daha çok benzetebilmek için kurtarabildikleri birkaç parça eşyayı düzensiz bir şekilde ortalığa saçmalarını söylediğimde çoğu bu isteğimi reddetti. Harabelerin ve felaketin orta yerinde, kilimlerini yıkayıp kurutmak için ağaçlara asmaya başladılar, bazıları da çekimler için yeni giysiler ödünç aldı. Hayatta kalma güduları güçlüydü, tıpkı böylesine zorlu koşulların arasında kendilerine olan saygılarını sürdürme arzuları gibi. Yakalamayı umduğum hakikatle uyuşmayan bir gösteri sergilemek istediler. Diğer pek çok filmim gibi *Ve Yaşam Sürüyor* da hem bir belgesel hem de kurgu niteliğinde” (Cronin, 2021: s. 10-11).

Sinema eleştirmenleri ve yazarları tarafından “Köker üçlemesi” ya da “Deprem üçlemesi” gibi isimlerle adlandırılan ve bu serinin ikinci filmi olarak kabul edilen *Ve Yaşam Sürüyor* filmi, doğanın yıkıcı gücünün resmedildiği ve insanların yaşamlarına bir şekilde devam ettiğini anlatmaktadır. Bu film, yarı kurgusal bir gerçekliğe sahip anlatısıyla ön plana çıkan etkili ve önemli bir film olarak Kiarostami filmografisinde yer almaktadır.

2.2.3.9. Zeytin Ağaçları Altında (1994)

“Köker üçlemesi (Deprem üçlemesi)”nin sonuncu filmi olarak kabul edilen bu filmde, depremin bölgedeki etkisini ve oradaki hayatları konu alan bir film yapmak isteyen çekim ekibi, filmin bazı sahnelerinde karı-koca rolünü oynayacak kişileri, köylüler arasından seçmek isterler. Uzun bir araştırma sonucu seçilen iki genç oyuncu arasında gerçek hayatta da duygusal bir bağın olduğu ortaya çıkar. Filmde genç bir inşaat işçisi olan erkek oyuncu, birlikte rol alacağı genç kızla evlilik hayali kurar. Ekonomik durumunun iyi olmaması nedeniyle kızın ailesi bu evliliğe karşı gelir. Sevddiği kızıdan utanan erkek karakter, rolünü defalarca ezberlemek zorunda kalmasına rağmen o rolü üstlenemez (Aktaş, 2005: s. 174).

Gerçek ile kurgunun bir aradalığı üzerinde akan bu film, Kiarostami'nin ilham kaynağı olan gerçekliğin doğası, onu gerçekliğin kurgusal şeffaflığına yaklaştırmakta ve dramatik anlatıyla hikâyesini doruğa çıkarmaktadır (Dabaşı, 2013: s. 70). Dabaşı'ye göre bu film, Kiarostami'nin "özenli ve mesafeli bakışı, gerçeğin ve kurmacanın, gerçekliğin ve düşün, isteğin ve gerçekleştirenlerin birbiriyle mücadeleye girdiği imkân(sızlık)ların sınırına sabitlenmiştir" (Dabaşı, 2013: s. 70-71).

2.2.3.10. Kirazın Tadı (1997)

Cannes Film Festivali'nde en büyük ödül olan *Altın Palmiye*'yi kazanan bu filmde; ahlak, intihar, merhamet gibi kavramları sorgulayan Kiarostami, intihar etmeyi düşünen bir adamın hikâyesine odaklanmaktadır (Oylum, 2019: s. 102). Arabasıyla yola çıkan ana karakter Badii, kendisini öldürmesi karşılığında para vereceği birini aramaktadır. Önce Kürt bir askeri, sonra Afgan asıllı bir öğretmeni daha sonra da ihtiyar bir Türk'ü bulan Badii, teklifini kabul ettireceği birini arayarak ikna etmeye çalışmaktadır.

Kiarostami Türkiye'deki bir söyleşide, bu filmin İran'da kısa bir süre gösterilmemesi üzerine sorulan soruya, filmin bazı insanlar tarafından intiharın övgüsü ve intihara davet olarak yanlış anlaşıldığını, bu yüzden kısa bir dönem gösterilmediğini belirterek, bir süre sonra aslında hayatı ve yaşamayı önceleyen ve umudu simgeleyen bir film olduğu aşikâr kılınca bu sorunun ortadan kalktığını belirtmiştir (Kiarostami, 2014).

Kirazın Tadı filminin çekimlerinde yaşanan ve dikkat çeken durumlardan biri, ana karakter Badii'nin arabasına aldığı insanlarla gerçek hayatta tanışmadığı bir şekilde çekilmiş olmasıdır. Filmin arabadaki sahnelerinde Badii'yi diğer karakterlerle hiçbir planda yan yana görmemekteyiz. Kiarostami, çekimlerde Badii'nin kapıya sabitlenmiş tekli planlarını çekerken kameranın yan tarafında kendisinin oturduğunu ve cevaplar verdiğini ayrıca diğer üç karakterden birinin sahnelerinde ise arabayı sürenin ve sorular soranın yine kendisi olduğunu belirtmiştir. Arabanın tepesinde

duran ses teknisyeninin dışında ekibin o an arabada olmadığını da ekleyen Kiarostami, filmde kurgunun gücünden ve bunun filmin anlatısını güçlendirdiğinden şu şekilde bahsetmektedir:

“Filmin tamamını, böylesine dar açılardan çekmenin riskli olduğunu biliyordum ama kamerayı arabanın kaportasına yerleştirmek istemedim. *Kirazın Tadı*’nın neredeyse tamamı kurgu, tek tek çekilmiş ara çekimler dizisi. Filmin sonuna doğru, Badii arabasından dışarı çıkıp tahnitçiyle konuştuğunda dahi ikiliyi aynı karede görmüyoruz. “Filmde bu şekilde göstermeyi nasıl başarıyorsun?” diye sordu yaşlıca olan oyuncu, kendisinin rol aldığı kısmı izledikten sonra. “Hatırladıklarımın hayli farklı.” Kurgunun ivmesi ve hikâye anlatıcılığının duygusal kuvveti sayesinde seyirci bu durumu asla bir kusur olarak algılamaz ve bildiğim kadarıyla çoğu iki insan arasında geçen gerçek bir konuşmayı izlemediklerinin fark edemezler bile” (Cronin, 2021: s. 126-127).

2.2.3.11. Ten / 10 (2002)

Kiarostami sinemasının özgün filmlerinden biri olan *10 / Ten*, kendine has anlatısıyla önemli yapımlardan biridir. Gerek yönetmenin minimalist sinema anlayışının merkezine kadın karakterleri koyması gerekse İran sinemasında kadınların temsili açısından dikkat çekmektedir. Kapalı bir mekânda ve arabanın içinde öykülenen filmde, günlük hayatta kadınlar açısından sorun yaratılan durumlara ve olaylara tanık olmaktadır (Kırel, 2022: s. 389). On plan sekanstan oluşan filmde, her bir plan sekansta, arabayı kullanan karakterin yanında farklı bir yolcu oturmaktadır. Yönetmenin kurgusal gerçekçi sinema anlayışını minimalist bir anlatıyla sürdürdüğü filmlerden biri olan *10 / Ten*, biçimsel özelliği ve içeriğiyle de Kiarostami filmografisinde dikkat çeken yapımlardan biridir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ABBAS KIAROSTAMİ FİLMLERİNİN ANLAM VE KURGU BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

Sinemasında kendine has anlatı biçimlerini barındırarak özgün bir sinema dili yarattığı görülen Kiarostami'nin, film analizlerine geçmeden önce yönetmenin kurgunun varlığına dair düşüncelerine, kurguyu kullanma biçimine ve yaklaşımına kısaca yer vererek bilinçli bir kurgu yaratımını gözler önüne sermek, analizini gerçekleştireceğimiz filmleri daha belirgin bir şekilde anlayabilmek açısından oldukça önemlidir.

Film yapımında kurguyu en yapay unsur olarak gördüğünü ifade eden Kiarostami, kurguyu hiçbir zaman filmlerini düzelterek bazı sorunları daha az görünür kılmak için kullanmadığını belirtmektedir. Yönetmen, malzemenin yeniden sıralanması ve düzenlenmesi konusunda kurgunun filmi iyileştirebileceğini fakat tamamen değiştiremeyeceğini düşünmektedir. Kurgunun kötü çekilmiş görüntüleri tamamen onaramayacağını düşünen yönetmen, iyi kaydedilmiş görüntüleri de yok edemeyeceğini savunmaktadır (Cronin, 2021: s. 194).

Kiarostami, kurgunun çekimler başlamadan evvel zihinde gerçekleşerek tasarlandığını ve kamera karşısında gerçeğin yeniden şekillendiğini düşünmektedir. Ayrıca yönetmen, sadece çekimler esnasında kendisini ortaya çıkaran belli bir yaratıcılık olduğunu düşünmektedir (Cronin, 2021: s. 195).

Filmlerinin çoğunun kurgusunu kendisi yapan yönetmen, bunun sebebini şu şekilde açıklamaktadır: “Görüntülerle tam olarak ne yapılması gerektiğini bilen, hangi parçaların atılması ve hangilerinin birleştirilmesi gerektiğini bilen tek kişi benim.

Ayrıca, bir araya getirmenin en doğru yolunu bulmak için bütün bu malzemelerle beraber inzivaya çekilmekten de keyif alırım” (Cronin, 2021: s. 200).

Kurgunun, belirli duygu ve düşünceleri yaratma ve yönlendirme imkânı tanıdığından gücü yönetmene verdiğini düşünen Kiarostami, yönetmenin kurgu aşamasında istediği değişikliği yapabildiğini ve bir kişiyi çıkarıp yerine bir başkasını koyabildiğini de eklemektedir (Cronin, 2021: s. 194). Kurguya yaklaşımının hayli basit olduğunu belirten Kiarostami, bunu şu şekilde açıklamaktadır:

“İyi olduğunu düşündüğüm şeyi tutmak, geri kalan her şeyi atmak. Bir sahnenin etrafındaki her şeye yabancı kaldığı ortaya çıktığında yapılacak en iyi şey onu çıkarmak olabilir, bu, üzerinde sıkı çalışmış olduğunuz bir sahne dahi olabilir. Herhangi bir oyuncunun performansının çok kuvvetli olduğu bir anı, özellikle ilgi çekici olan doğaçlama bir konuşmayı ya da karakterler arasındaki etkileşimin baş gösterdiği sahneyi gözden çıkarabilirim. Bunlar, izleyicilerin dikkatini dağıtan ve filmi bastıran şeylerdir” (Cronin, 2021: s. 196).

Kurgunun bir yalan ve akıl çelen bir tavrının olduğuna da değinen Kiarostami, kurgunun sinemanın bir parçası olduğunu ve kurgu olmadan sinemanın var olamayacağını da belirtmektedir (Cronin, 2021: s. 201).

Kiarostami’ye göre yönetmenlik ve kurguyla ilgilenenlerin görevi, yaratıcılıklarını kullanmak ve çok sayıda ses ve görüntüden bir hikâyeye yaratmaktır. Bir araya getirme durumunun oldukça zor bir süreç olduğuna da değinen yönetmen, asıl zor olan durumun eldeki görüntülerin gerçekliğine uyum sağlaması olduğunu belirtmektedir (Cronin, 2021: s. 199).

Çalışmamızın bu son bölümünde, Abbas Kiarostami’nin *Yakın Plan* (Close-Up) ve *Şirin* (Shirin) adlı filmleri, kurgusal teoriyle birlikte sinemada anlam yaratma

etkileşimi göz önünde bulundurularak analizleri gerçekleştirilecektir. Örneklem olarak seçilen filmler, önceki bölümlerde üzerine yoğunlaştığımız sinema sanatında kurgunun anlamı yaratmadaki rolü ve etkisi bağlamında biçimsel ve içeriksel film analiz yöntemi üzerinden okunmaya çalışılacaktır. İncelenecek olan filmlerin konusuna değinildikten sonra anlatı biçimleri kurgusal açıdan hangi zeminde inceleneceğine yer verilecektir. Daha sonra filmlerin biçimsel ve içeriksel olarak belirgin özelliklerine değinilecek ve bu çerçevede kurgusal teori ve anlam ilişkisi üzerinde durularak filmlerin analizi gerçekleştirilecektir.

3.1. YAKIN PLAN (1990)

Yönetmen: Abbas Kiarostami

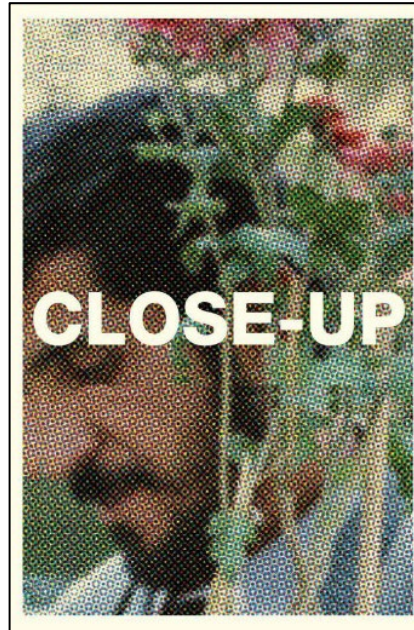
Senaryo: Abbas Kiarostami

Görüntü Yönetmeni: Ali Reza Zarrindast

Kurgu: Abbas Kiarostami

Yapım Yılı: 1990

Süre: 98 Dakika



Fotoğraf 9: “Yakın Plan” (Close-Up) İngiliz versiyonu film afişi

3.1.1. Filmin Öyküsü

Kiarostami'nin filmografisinde oldukça önemli bir yere sahip olan film, büyük hayranlığından dolayı herkese kendisini İranlı ünlü yönetmen Muhsin Mahmelbaf olarak tanıtan Sebziyan'ın gerçek hikâyesinin kurgusal bir biçimde yeniden canlandırılmasını konu edinmektedir. Sebziyan, bir aileye kendisinin Mahmelbaf olduğuna inandırır. Kendilerini ve evlerini konu edinen bir film çekeceğini söyleyen sahte Mahmelbaf, yaşlı bir çift ve çocuklarından oluşan aileyi filminde rol alması konusunda kandırır. Sonunda, Sebziyan'ın sahtekâr olduğu ortaya çıkar. Ahenhah ailesi, Sebziyan'ın dolandırıcılık yaptığını ve evlerine soygun yapmayı planladığını belirterek suç duyurusunda bulunur (Dabaşı, 2013: s. 63). Sebziyan ise, “dolandırıcı olmadığını, ömründe bir kez olsun saygı görme isteğine karşı koyamadığı için Ahenhahlar karşısında Mahmelbaf rolünü sürdürdüğünü” belirterek kendini savunmaktadır (Aktaş, 2005: s. 175-176).

3.1.2. Anlatı Dili ve Kurgusal Teori Bağlamında Çözümlemesi

Kiarostami, filmin öyküsünde belirtilen hikâyeyi duyduktan sonra hemen çalışmalara başlar. Kandırılan aile ve Sebziyan'a ulaşarak film çekeceğini söyler ve olayı yeniden canlandırmalarına ikna eder. Ayrıca Kiarostami, Sebziyan'dan eylemlerinin nedenlerini anlatmasını isteyerek bunları kaydeder (Dabaşı, 2013: s. 64). Kiarostami bu filmi, “Yeni bir şahsiyet edinmek için her çareye başvuran insanların yalın bir hikâyesi” olarak yorumlamıştır (Aktaş, 2005: s. 177).

Kiarostami'nin erken dönem filmlerinin çoğunda gerçekliğin doğasına olan derin ilginin izlerini görmek mümkündür. Dabaşı'ye göre bu film, Kiarostami sinemasının ayırt edici özelliğini açıkça ortaya koyan ilk filmidir (Dabaşı, 2013: s. 65). Belgesel filmi kurmacaya ya da kurmaca filmi belgesele dönüştürmenin başarılı ve sade bir şekilde gerçekleştiği bu film, gerçek bir suçun sahnelenmesini anlatmaktadır (Aktaş, 2005: s. 175).

Kiarostami sinemasında kurgusal gerçekliğin yeniden yaratımı bağlamında belgesel ve kurmaca gibi anlatı türlerinin bir aradalığı üzerine tartışılabilir bir film olan *Yakın Plan*, yönetmenin sinemasında hem biçim hem de içerik olarak çarpıcı ve etkili filmlerden biridir. Dolayısıyla bu filmi çözümlerken gerçekliğin kurgusal bir dil yaratılarak belgesel ve kurmaca anlatılarını serimlemek, konunun daha anlaşılır bir zeminde tartışılmasına imkân sağlayacaktır.

Gerçeklik temelinde bazen bir arada bazen de birbirinden ayrı filme alınan belgesel ve kurmaca yaklaşımlar, sinemanın ilk yıllarında itibaren günümüze kadar varlığını korumuş ve bu yönelimler arasında tartışmalar devam etmiştir. Ayrıca bu iki olgu günümüze kadar varlıklarını sürdürmeyi başararak farklı filmsel anlatı yöntemlerini de beraberinde getirmiştir.

Sinemanın iki temel yaklaşımından biri olan belgesel filmler, yaşanmış ya da yaşanmakta olan bir olayı gerçeğe dayandırarak anlatırken; kurmaca filmler ise var olabilecek, gerçekleşmesi muhtemel bir olayı gerçeklikle benzerlikler kullanarak anlatır (Demoğlu, 2014: s. 38-39). Dolayısıyla belgesel sinema güncel gerçekliğe, kurmaca anlatılar ise gerçek gibiliğe ya da gerçeğin izlenimine ulaşma çabasındadır (Demoğlu, 2014: s. 96).

Belgesel sinemada öncü çalışmaları bulunan Amerikalı teorisyen Bill Nichols, belgesel sinemanın amacı bakımından farklı varsayımlarla yapıldığını, yönetmen ile konu arasında farklı ilişkiler içerdiğini ve izleyicide farklı türde bir beklenti oluşturduğunu belirtmektedir. Nichols'a göre, belgeseller yönetmenin hayal ettiği herhangi bir dünyaya değil, içinde yaşadığımız dünyaya odaklanmakta ve bu dünyanın gerçekliğini anlattığı için bilimkurgu, macera, korku ve melodram gibi kurmaca film türlerinden belirgin bir biçimde ayrılmaktadır (Nichols, 2017: s. 11).

Belgesel film yapımcısı John Grierson, belgeselin tanımını “gerçeğin yaratıcı bir şekilde işlenmesi ve/veya yorumlanması” olarak yorumlamaktadır (Nichols, 2017:

s. 32). Grierson'un bu tanımı doğrultusunda, belgeselin gerçek temellere dayandığını, ortaya çıkmasında ise bir yaratıcıya ihtiyaç duyularak görsel dili yeniden üreten bir yaklaşım olduğunu söylemek mümkündür.

Nichols, belgeseli kurmacadan ayırmak için anlatılan hikâyenin özünün ne derece gerçek durum, olay ve kişilere dayandığını, ne kadar yönetmenin hayal gücünün ürünü olduğuna bakılabileceğini belirtmektedir. Belgeselin içerdiği hikâye, kaynağını tarihsel dünyadan almakta fakat yönetmenin bakış açısından ve sesinden anlatılmaktadır (Nichols, 2017: s. 32-33). “Ne kurgusal bir buluş ne de olgusal bir yeniden üretim olan belgesel, kaynağını tarihsel gerçeklikten alır ve kendine özgü bir bakış açısıyla temsil ettiği bu tarihsel gerçekliğe gönderme yapar”. Belgesel filmler, gerçek durum ve olayları konu alarak bilinen gerçekliğe saygı gösterir. Yeni, doğruluğu henüz kanıtlanmamış gerçekleri ortaya atmazlar ve gerçek dünyayı doğrudan, dolaysız bir şekilde ele alırlar (Nichols, 2017: s. 27).

Kurgusal bir karaktere sahip olan belgesel ve kurmaca anlatı dillerinin gerçeklik iddiasıyla yeniden canlandırıldığı film olan *Yakın Plan*, Kiarostami'ye uluslararası alanda tanınırlık kazandıran önemli filmlerden biridir. Gerçek bir hikâye üzerine kurulu anlatısıyla dikkat çeken bu filmde, yaşanmış ve gerçek olan hikâye yeniden canlandırılmaktadır. Hakikat, gerçeklik ve kurmacanın birbirine geçtiği bir film olan *Yakın Plan*, sinemanın bu kavramları bir arada ele almasına ve sinema ile gerçeklik ilişkine bir pencere açmaktadır. Kiarostami bu filmin sevginin gücüyle ilgili olduğunu ifade ederek sinemanın bir başkası olma arzularımızı gerçekleştirebilecek bir gücü olduğunu da dile getirmektedir.

“Bir insan bir şeye yoğun hayranlık beslediğinde, bu durumda sinema oluyor bu, akıllara ziyan gözü pek tavırlara bürünebiliyor. Ahankhan ailesine böylesine olağanüstü yalanlar söyleyebilen Sabzian kendisini hakiki bir sanatçıya dönüştürüyor. Sabzian'ın tutuklandığı sahneyi çekmek için ailenin evine gittiğimde evin oğullarının birine aslında onları kandırmadığını söyledi Sabzian. En nihayetinde yanlarındaydı ve beraberinde bir film ekibi getirme

sözünü tutmuştu. Sabzian'ın hayalini kurduğu ekip biz miydik? Dilim tutulmuştu. Sabzian'ın Ahankhan ailesine söyledikleri kendi düşlerinin bir parçası olsa da *Yakın Plan* filminde kendileri oynadıklarından aslında doğrudu da söyledikleri. Sinemanın, başkası olma arzularımızı gerçekleştirmek gibi harikulade bir gücü vardır” (Cronin, 2021: s. 37-38).

Yakın Plan'da Kiarostami, Sebziyan ile Makhmalbaf'ın hikâyesinde gerçeklik ile hayali olanın arasındaki etkileşimi belgesel ve kurmaca anlatılarını bir arada kullanarak sorgulamaktadır. Filmin gücü de yönetmen tarafından belgesel ve kurmaca zeminde yeniden yaratılan gerçeklikte yatmaktadır. Kiarostami bu kurgusal gerçekliği yaratırken, yaşamın gerçekliğinden kopmadığı gibi karakterlerin gerçek yaşamı ile filmdeki yaşamını iç içe geçirerek anlatmayı tercih etmektedir. *Yakın Plan*'da “Mahmelbaf bir yönetmendir, kurmaca dünyalar yaratan gerçek bir adamdır. Sebziyan, oymuş gibi davranmak suretiyle Mahmelbaf'ın gerçek dünyasına hayali bir giriş yapar” (Dabaşı, 2013: s. 64).

Yakın Plan'da kurgusal gerçekliğin yarı saydam doğası geçirgen bir mercek haline gelmektedir. Kiarostami bu mercek aracılığıyla görünür olmayan, varlığını bilmediğimiz yeni görme tarzları sunmaktadır. Gerçekliğin doğasını sinemasal anlatıyla yeniden yaratan Kiarostami, öz sinemasının ayırt edici niteliğini de açık bir biçimde ortaya koymaktadır (Dabaşı, 2013: s. 65). Hamid Dabaşı'ye göre *Yakın Plan*, yönetmen tarafından gerçeğin sistematik olarak parçalanarak saf bir okumasının yapıldığı filmidir.

“Kiyarüstemi, ‘gerçeğin’ metafiziğini estetik olarak yıkarak, ‘tarih,’ ‘gelenek,’ ‘kimlik,’ ve dindarlık’ gibi metafizik temsillerin dayandırıldığı anlam’ın yapısal şiddetini radikal biçimde parçalarına ayırmanın yolunu açmıştır. Fantezi-olarak-gerçekliğin berrak bir okuması, doğruluk iddialarının kökenindeki nesnelliğin anlaşılması güç metafiziğinin yerini almaya başlamıştır. Gerçeğin imgesel saydamlığı, böylece mutlakçı doğruluk,

gerçeklik, dürüstlük, orada bulunmuş olma, görmüş olma iddialarının meşruluğunun altını oymaya başlar” (Dabaşı, 2013: s. 65).



Fotoğraf 10: Ahenhah ailesine giderler



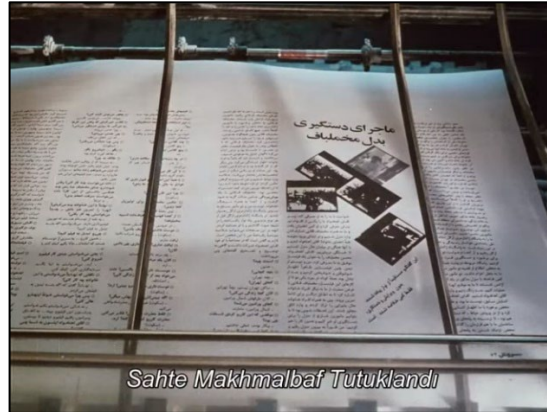
Fotoğraf 11: Diyaloglar devam ederken yollar gösterilir

Film uzun bir prolog ile başlamaktadır. Haber alındıktan sonra arabada Ahenhah ailesinin evine gidilirken arabanın içinde geçen diyaloglar, günlük yaşamın doğal akışı içinden gelen bir gerçekliktir. Yönetmen izleyicisine kimi zaman arabada geçen konuşmaları aktarırken güncel yaşam gerçekliğini ihmal etmemektedir. Arabanın geçtiği yollar, sallanan el kamerasıyla doğal akışta aktarılır. Kiarostami kamerasını amatör bir gerçeklik içinde kullanmayı tercih ederek, filmin kurmaca gerçekliğini bu sahnelerde saklı tutma çabasıdadır.



Fotoğraf 12: Muhabir ailenin evine gittiği sırada arabada geçen konuşmalar

Muhabir arabadan inip Ahenhah ailesinin evine gittiği sırada askerlerle geçen konuşmalar, yine gündelik hayatın gerçekliğini yansıtmaktadır. Yönetmen bir yandan da kurgusal bir anlatı sağlayarak gerçekliği yansıtmaya ısrarını sürdürür. Yönetmen, filmde anlatı dilini yaratırken muhabirin Ahenhah ailesi ile konuşmalarını göstermek yerine onu bekleyen kişilerin arasındaki konuşmaları göstermeyi tercih eder. “Seyirciye hikâye mi anlatılacak yoksa gerçek yaşamdan kesitler mi gösterilecek, sorunsalındaki gerçeklik yeniden üretilmiş bir gerçekliktir” (Köylü, 2014: s. 23).



Fotoğraf 13: “Sahte Makhmalbaf tutuklandı” yazısı gösterilir



Fotoğraf 14: “Yaşanmış bir hikâyeden alınmıştır” yazısı gösterilir

Uzun prologdan sonra filmin açılışında, gazetelerin baskıdan çıkışı gösterilir. Film ekibinin bilgisi ekranda verilir. Baskılar bittiğinde gazetede Sahte Makhmalbaf tutuklandı yazısını görüldükten sonra ekranda filmin yaşanmış bir hikâyeden aktarıldığı yazısı görülmektedir. Yönetmen, sahte ile gerçeği anlatısında inşa ederken filmin gerçek bir hikâyeden ortaya çıktığını seyircisine bu şekilde aktarmaktadır. Kiarostami, gerçek olan bu hikâyeyi doğrudan ve dolaysız bir şekilde ele alarak kurgusal bir gerçeklik anlatısıyla aktarmaktadır.



Fotoğraf 15: Kiarostami ile asker, Sebziyan hakkında konuşmaktadır

Kiarostami, filmin içindeki filmde, *Yakın Plan*’ın çekimlerini nasıl gerçekleştirdiğini ve filmin gerçekliğini nasıl yeniden inşa ettiği sahneleri de filme

eklemektedir. Filmin içinde de yine yönetmen olarak gördüğümüz Kiarostami, askerle konuşup ona Sebziyan hakkında sorular sormaktadır. Bu sahnede sadece askeri görürüz. Kiarostami'nin yüzünü görmeyiz ama sesini duyarız. Yönetmen, bu sahnede kamerasını sorgulamacı bir üslupla kullanarak olanı olduğu gibi aktarıyormuş gibi askeri çekmektedir. Kamera bu sahnede hem *Yakın Plan*'ın kamerası hem de filmin içinde yönetmen olan Kiarostami'nin kamerasıdır. Yönetmenin kamerasını kullanma biçimi, tıpkı anlatıyı oluştururken iç içe geçirdiği gibi belgesel ve kurmaca gerçekliği sorgulayan iki yönlü bir yaklaşıma sahiptir.



Fotoğraf 16: Kiarostami, Sebziyan'ı hapiste ziyaret eder



Fotoğraf 17: Kiarostami, çekim yapmak için hâkimden izin ister

Kiarostami film içinde aktif bir rolde yer alarak bir yönetmenin yaratıcı kimliğini ve gerçekliğini de filme taşır. Askerden bilgi aldıktan Sebziyan'ı hapiste ziyaret eder. Bu yaşanmış olayı bir gazetede okuyan Kiarostami, Sebziyan'ın peşine düşmektedir. Adli süreci takip eden Kiarostami, Sebziyan'ı mahkeme salonunda filme alınmasına ikna eder.



Fotoğraf 18: Mahkeme sahnesinde önce klaket gösterilir



Fotoğraf 19: Sebziyan, Kiarostami'nin sorularına karşılık cevap verir

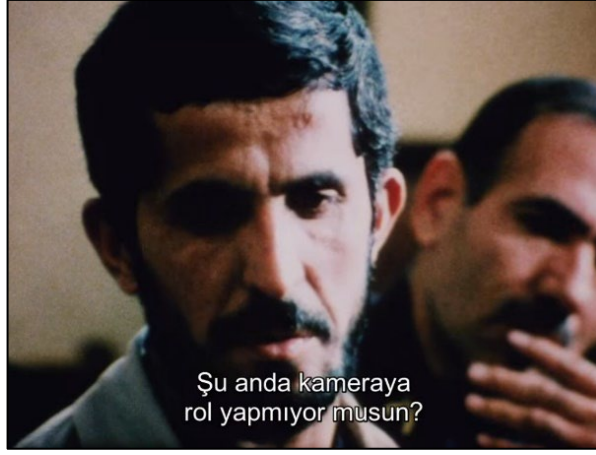
Mahkeme sahnesi, belgesel ile kurmaca anlayışın iyice karmaşılaştığı filmin etkili sahnelerden biridir. Bu sahne filmin esasını temsil etmektedir. Sebziyan, dolandırıcı olmadığını ömründe ilk defa bir kez olsun saygı görme isteğine karşı

koyamadığını bu yüzden Makhmalbaf rolünü sürdürdüğünü Ahenhah ailesine söyleyerek kendini savunur (Aktaş, 2005: s. 175-176). Klaket gösterilerek başlayan bu sahnede, film içindeki başka bir film daha vardır. İzleyici olarak *Yakın Plan*'ın içerisindeki filme geçiş yaparız fakat hikâye akışı aynı şekilde devam etmektedir. Sebziyan ile hâkim konuşurken, Kiarostami'nin sesini kimi zaman duymaktayız. Yönetmen kendi varlığını ve filmlerin bir yaratıcısı olduğunu bu şekilde hatırlatmaktadır. Kiarostami Sebziyan'a çekimin nasıl yapılacağına dair bilgiler aktardıktan sonra ona kendisini neden Makhmalbaf olarak tanıttığını sorarak filmin içindeki filmi kayda alıyor gibi göstermektedir.



Fotoğraf 20: Mahkeme sahnesinde kamera, ses operatörü ve ışık kaynakları gösterilir

Duruşma sahnesinde yer yer kamera, ses operatörü, ışık gibi sinematografik araçlar gösterilmektedir. Gerçekliğin yeniden yaratımındaki çekim aşamasını göstermeyi tercih eden sanatçı, bu sahnelerde her şeyi gözler önüne sermekten çekinmeyerek izleyicileri filmin gerçekliğine inandırma çabası taşımaktadır. Kiarostami filmlerinde, gerçekliğin izleyicilere aktarılma biçimindeki inandırıcılık oldukça önemlidir. Sinemanın seyirciler üzerindeki etkisinin derin olduğunu düşünen Kiarostami, “Bir yönetmen olarak karşımda olan bitene inanmıyorsam seyirci de inanmayacaktır” düşüncesindedir (Cronin, 2021: s. 197).



Fotoğraf 21: Kiarostami, Sebziyan'a sorular sorar

Planların önüne veya arkasına kurgusal süreçte dahil edilen ve ara ara yerleştirilen başka planların varlığı, filmde gerçekliğin yeniden yaratımı konusunda kilit bir roldedir. Bu bağlamda filmin mahkeme sahnesinden örnek verecek olursak, farklı zamanlarda çekilen planların kurgusal etki sonucu aynı anda gerçekleşmesine imkân tanınması yani gerçek bir zaman diliminde yaşanıyormuş gibi göstermesi, yönetmenin kurgunun gücünü oldukça etkili kullandığına işaret etmektedir. Ayrıca bu gerçekliği çağırın ve yön veren kurgusal müdahale, filmin anlatısına bir akış veya bir ritim kazandırdığı gibi filmin anlatısında da önemli bir yerde durmaktadır. *Yakın Plan* filminde, kurguyla gerçeklik arasında benzer bir gel-git olduğunu ifade eden Kiarostami, mahkeme sahnesinde filmin bu yönüne işaret ederek o sahneyi şu şekilde açıklamaktadır:

“Mahkeme sahnesi için gerçek mahkeme salonuna üç tane kamera koymayı planlamıştım. Kameraların biri sanık Hossain Sabzian'ın yakın plan çekimleri için ikincisi mahkeme salonunun geniş açıdan çekimi için üçüncüsü de Sabzian ile hâkim arasındaki ilişkiyi vurgulamak için. Neredeyse çekime başlar başlamaz kameraların biri bozuldu ve diğeri de o kadar gürültülüydü ki kapatmak zorunda kaldım. Bu durum, çalışan tek kameramızı bir noktadan diğerine sürekli olarak hareket ettirmemizi gerektirdi ve bu da Sabzian'ın kesintisiz çekimlerini yapamayacağımız anlamına geliyordu. Mahkeme

sahnesi yalnızca bir saat içinde bittikten ve hâkim de çok yoğun olduğu için ayrıldıktan sonra kapalı kapılar ardında Sabzian'la dokuz saat daha çekim yapmamız işte bu yüzdendir. Sabzian'la konuştum ve ona kameraya neler söyleyebileceği konusunda tavsiyeler verdim. Mahkeme sahnesinin büyük bir çoğunluğunu hâkim olmadan yeniden çekmiş olduk böylece. Hâkimin, çekimler boyunca orada duruyormuş izlenimini vermek için filme ara ara yerleştirdiğim görüntüler bütün filmlerim arasındaki en büyük yalandır” (Cronin, 2021: s. 11).



Fotoğraf 22: Makhmalbaf, Sebziyan'ı karşılamaya gelir

Mahkeme sahnesinde affedilen Sebziyan, dışarı çıktığından Makhmalbaf onu karşılamaktadır. Makhmalbaf'ın yakasında eski bir yaka mikrofonu olduğu için aralarında geçen konuşma kesik kesik duyulmaktadır. Yönetmenin bu sahnede hiç araya girmemesi, sallanan el kamerasıyla kayda alması, orada olmasına rağmen orada değilmiş gibi davranması, bu sahnenin gözlemci yönünü ortaya çıkarmaktadır. Kiarostami tıpkı filmi izleyen izleyiciler gibi davranarak dolaysız bir gerçekliğe ulaşma niyetindedir. Kameranin kayıta olmasının yanı sıra çekim ekibinin varlığını, filme alınan seslerden duyarız. Makhmalbaf ve Sebziyan motosiklete binip uzaklaşırken kamera onları araçla takip eder. Filmin hikâyesinin gerçekçi bir zemine oturmasında en kilit etkenlerden biri olan ikili arasında geçen konuşmalar, filme alınmaz. Kiarostami bu tercihini şu şekilde anlatmaktadır.

“Arkalarından arabayla takip ediyor ve konuşmalarını dinliyordum, konuştukları hiçbir şeyin filme uygun olmayacağını derhal anladım. Sorun, Makhmalbaf’ın kayıtta olduğumuzu bilmesi Sebzian’ın ise bilmemesiydi. Konuşmaları, filmde kullanabileceğim bir diyalogdan ziyade iki farklı monolog gibiydi. Sahte yönetmen fazlasıyla gerçek, gerçek yönetmen ise fazlasıyla sahteydi. Dahası, filmi sonlandırıyorlardık ve bu ikili arasında düzenlenemeyecek bir diyalogu öylesine bırakmak filmi tamamen yeni bir yöne sürükleyecekti. Hikâye, ilerleyerek doruğa ulaşmalı, dağılmamalıydı. Ayrıca aralarında geçen diyalog Makhmalbaf’ı kahraman yapıyordu fakat ben filmin başından sonuna dek Sabzian’ın merkezde yer almasını istiyordum” (Cronin, 2021: s. 35-36).



Fotoğraf 23: Makhmalbaf ile Sebzian motosiklete binip Ahenhah ailesine gidişleri gösterilir

Kiarostami, *Yakın Plan*’da tamamıyla gerçek kişileri kullanmaktadır. Filminin karakterlerini kendi etrafından, gündelik hayatın gerçekliğinden koparmadan dolaysız bir şekilde filme alma çabasındadır. Filmdeki her karakter aynı zamanda kendi karakterini canlandırmaktadır (Aktaş, 2005: s. 176-177). Yönetmenin karakterleri filme alma bağlamında da müdahale etmiyormuş gibi yaparak karakterlerin gerçekliği noktasında da bir tartışma alanı açmaktadır.

Kiarostami, kendi filmlerinin hilelerle dolu olmasına rağmen akla yatkın olduğunu ve hakikatin bir yansıması şeklinde yorumlanabileceğini belirtmektedir. Kendi sinemasında hiçbir şeyin doğru olmadığını ve her şeyin yalan olduğunu ifade eden yönetmen, ancak yine de hakikati gösterdiğini ifade etmektedir.

“Bir hikâyeyi kabul etmem veya onaylamam hikâyeye inanmamdan daha önemli değildir. İnanmadığım filmlerle bağlantı kuramıyorum. Hayatımda ilk kez bir Hollywood filmi izlediğimde film bitmeden uyuyakalmıştım ve henüz bir çocuk olmama rağmen hikâyedeki karakterlerin gerçek hayatla, benimle bir ilgileri olmadığını hissetmiştim. İşim, yalanları insanların inanacağı şekillerde söylemekten ibaret. İzleyiciye gerçek dışı şeyler sunarım ancak bunu son derece ikna edici bir şekilde yaparım. Her bir yönetmen, hakikati kendine özgü bir biçimde yorumlar ve bu da her bir yönetmeni birer yalancı kılar. Ancak bu yalanlar, insanlığın derin hakikatlerini dışa vurma görevi görür” (Cronin, 2021: s. 12).

Yakın Plan, neyin gerçek neyin kurmaca olduğu konusunda iyice belirsiz bir anlatı yaklaşımına sahiptir. Kiarostami’nin filmde açığa çıkardığı durum, hakikati algılayışımıza ve yaklaşımımıza dair bir fikir ve tartışma alanı açıyor olmasıdır. Kendi içinde çok katmanlı bir anlatıya sahip olan filmin öyküsü, birbirinden ayrıştırılmayacak şekilde iç içe geçmektedir (Aytaç, 2021). *Yakın Plan*, “Kiarostami’nin gerçekliğin doğasını ve taklidini güçlü bir inceleme ile yeniden ele aldığı bir filmidir” (Dabaşı, 2013: s. 64).

Yakın Plan’da gerçek gibilik hem öykü dünyasının içinde hem de filmin gerçekleştirilme biçiminde kendini göstermektedir. Oyunculuk, ışık kullanımı, mekân tercihi, sesin aktarılma biçimi, zaman anlayışı gibi anlatıyı belirginleştiren araçlar, izleyiciyi farklı bir gerçeklik algısına ve anlayışına hazırlarken Kiarostami aynı zamanda bu algının kendisini de yıkmaya çalışmaktadır. Doğrudan algının kırıldığı bu özel anlatı biçimi, gerçeğe benzerliğiyle kurmaca ve belgeselci yaklaşımın bir arada kullanılmasıyla ilerlemektedir (Gökçe, 2021). Bu iki anlatı, filmsel bir devinim

içerisinde olup hem birbirlerinin yerine geçerek hem de bir arada kullanılmasıyla oluşturulmaktadır. “... kameranin görüntü seçimiyle kaydedilen gerçek, kurgu müdahalesiyle ikinci defa yeniden üretilmiş olur” (Köylü, 2014: s. 26).

Kiarostami’nin filmografisine baktığımızda, *Yakın Plan* hem diğer filmlerle pek çok açıdan benzerlik taşıyan, hem de diğer filmlerden ayrı bir yerde duran bir filmidir. Bunun da en önemli sebeplerinden biri, 1979 İran Devrimi sonrasında yeni bir rejimin olması ve bunun İran sanatını yeniden yapılandırmasıdır. Filmin çekildiği doksanlı yıllarda, Kültür Bakanlığı’nda görev alan Muhammed Hatemi’nin sinemaya yaklaşımı, İran filmlerinin özellikle ülke dışında dolaşımının artmasını sağlamıştır. 1979 İran Devrimi sonrasında yönetmenler filmlerinde gerçek, gerçeklik, belgeselci yaklaşım, kurgusal gerçeklik gibi kavramları ve yönelimleri sinemaya yansıtmak istemişlerdir. İran toplumunda yaşanan bu rejimin izlerini sinemada görmek mümkündür (Gökçe, 2021).

3.2. ŞİRİN (2008)

Yönetmen: Abbas Kiarostami

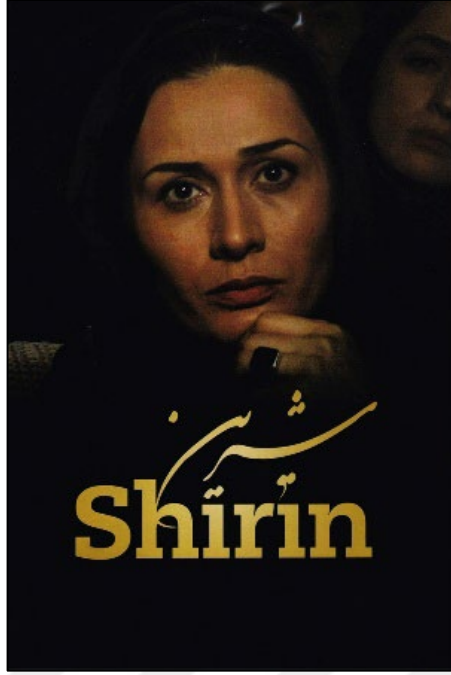
Senaryo: Farideh Golbou

Görüntü Yönetmeni: Mahmoud Kalari

Kurgu: Abbas Kiarostami

Yapım Yılı: 2008

Süre: 91 Dakika



Fotoğraf 24: “Şirin” (Shirin) İngiliz versiyonu film afişi

3.2.1. Filmin Öyküsü

Kiarostami filmografisinde en dikkat çeken yapımlardan biri olan *Şirin*, bir sinema salonunda geçer. Bu salonda çoğunluğu kadın izleyiciler oluşturmaktadır ve film, onların film izlerken ki yaşadıkları deneyime odaklanmaktadır. Seyirciler olarak izlediğimiz *Şirin* filminin içerisinde, görmediğimiz fakat seslerini duyduğumuz başka bir film daha vardır. *Şirin* başlarken seyircilerin izlediği film de başlar, film bitince *Şirin* de bitmektedir. Yönetmen, tüm dikkatleri seyircilerin varlığına çekmekte ve asla göremediğimiz bir filme seyirci olarak inandırılmaktayız (Kırel, 2010: s. 46).

Seyirci olarak oyuncuları yakın planlarla izleyerek alışılmışın dışında bir seyir deneyimi yaşarız. Seyircilere alışılmadık klasik film izleme alışkanlığının dışında farklı bir seyir deneyimi de sunan *Şirin*, sinema dilinin bilinçli bir biçimde yaratıldığı ve aynı zamanda Kiarostami filmografisinde kurgusal düzenlemelerin filmin anlatısına etkisi bağlamında da son derece önemli bir yapımdır.

3.2.2. Anlatı Dili ve Kurgusal Teori Bağlamında Çözümlemesi

Anlatının kurgusal biçimle sağlanması bağlamında Kiarostami filmlerindeki çekim hikâyelerine baktığımız zaman, bu durumun sadece çekim sonrası gerçekleştirilmediği görülmektedir. Yönetmenin bu aşamada kendi zihninde yarattığı ve tasarladığı bir kurguyu da es geçmemek gerekmektedir. Gerek hikâyenin ortaya çıkışı gerekse çekim aşamasında yönetmenin müdahaleleri, filmin kurgusal evreninin yön bulmasına neden olmaktadır. Buradan yola çıkarak, *Şirin* özelinde, yönetmen tarafından filmin ortaya çıkış hikâyesine, çekim aşamasında oyuncu yönetimine, gerçekliği yaratma noktasındaki müdahalelerine öncelikle göz gezdirmek, filmin kurguyla yaratılan anlatısının anlaşılır olmasına katkı sağlayacaktır.

Kiarostami'ye göre *Şirin*, seyircileri izlemekle ilgili olarak ortaya çıkmıştır. Seyircilerin yokluğunda hiçbir yapının tek başına bir yapım olarak adlandırılmayacağına inanan yönetmen, projektör açılmadan ya da sinemanın ışıkları kapatıldıktan sonra film diye bir şeyin olmadığını, bir filmi özel kılan durumun seyircinin varlığı olduğunu ifade etmiştir. Kiarostami'ye göre sinemanın kimliği seyircinin varlığına bağlıdır. Yönetmen, seyirciyi gördüğümüz anda bir yapımın şekillendiğini, belirli bir noktada izleyici ve filmin bir olduğunu da eklemektedir (Khodaei, 2009).

Şirin filmini tekrar tekrar izleyebileceği tek film olarak yorumlayan Kiarostami, kendisi açısından filmi izlemenin her zaman farklı bir keşif olduğunu ifade etmektedir. Yönetmen, *Şirin*'in ortaya çıkış hikâyesinin önceki dönemlerden kaynaklandığını belirtmektedir. Yönetmen, Çocuklar ve Gençlerin Zihinsel Gelişimi Enstitüsü'nde çalıştığı zamanlar, seyircileri sahne perdelerinin arasından gözlemleyen bir oyuncuyla ilgili "Seyircileri Seyre Dalmak" adlı poster çalışmasında bulunmuştur. Ayrıca, film izlemeye gittiğinde ekranı izlemek yerine diğer izleyicilerin verdikleri tepkilere ilgi duyması, bunun yanı sıra futbola duyduğu ilgi ve taraftarları gözlemleme isteği de olunca, *Şirin* filminin çekme hikâyesi başlamış olur (Cronin, 2021: s. 205-206). *Şirin* filminde çok radikal bir duyguya kapıldığını dile getiren Kiarostami,

seyircileri özel olarak izlemenin her şeyden daha ilginç olduğunu düşünmektedir. Bu filmin kendisi için özel tarafı, birinin yüzündeki duyguları anlamak için ona bu kadar yakın bakabilmektir (Khodaei, 2009).

Kiarostami, çekime başlamadan önce oyuncuların hiçbir şey bilmediklerini ve her şeyin doğaçlama geliştiğini ifade etmiştir. Bu doğaçlama, Kiarostami sinemasına özgü sinemasal yaklaşımlardan biridir. Yönetmen çekim sırasında, kimi zaman oyuncuların bazılarını oturduğu yerde kıpırdanmasını, baş örtüsünü düzeltmesini ya da gözlerini silmesini kimi zaman da eğlenceli bir şeyler izliyormuş gibi hareket etmelerini istemiştir. Kendisi de salonun arkasında oyuncuları ürkütmek için ara sıra metal bir tepsi yere atmış, oyuncuların doğaçlama gelişen davranışlarına gerçekçi bir boyut katmak istemiştir. Kiarostami her bir kadını 5 dakika boyunca çekmiş ve çekim sonunda yüzlerce dakikalık görüntü elde etmiştir (Cronin, 2021: s. 206-207). Sanatçı, kurgu sürecinin filmin nihai halini almasında önemli bir süreç olduğunu ve yeni bir film ortaya çıkmasının sonsuz yolu olduğunu şu şekilde dile getirmektedir:

“Daha sonra tüm bu yüzlerin kurgusunu yaparken eski Fars edebiyatına ait bir eser olan *Hüsrev ile Şirin* performansının ses kaydını da ekledim. Çektiğim onca saatlik görüntülerin üzerinden geçtim, yalnızca uygun olduğunu düşündüğüm anlar seçtim ve bu sahneleri ses kaydıyla eşleştirdim. Oyunculardan herhangi birinin tepkisinin hikâyede olanlarla bağdaştığı durumlarda görüntüleri kullandım. Her bir sahne için görüntüleri nihai hâline ulaşana dek durmaksızın değiştirip durdum. Yeni bir filmi ortaya çıkarmak için bu yüzlerce dakikalık görüntüyü bir araya getirmenin neredeyse sonsuz yolu vardır. Görüntülerin kurgusu beş aydan fazla sürdü. Belli bir noktada kendimi durmaya zorladım” (Cronin, 2021: s. 207).

Kiarostami bütün çekimleri Tahran’daki evinin bodrum katında yapmış ve hiçbir kadına da çekimler sırasında herhangi bir şey izletmemiştir. Profesyonel kadın oyuncularla çalışan yönetmen, oyuncuların önlerinde tripodun üzerinde üstünde üç tane çizginin olduğu beyaz bir kâğıda bakmalarını istemiştir. Oyunculardan büyük

ekranda bir şey izliyorlarmış gibi tepki vermelerini ve gözlerini çizgilerin birinden diğerine kaydırmalarını isteyerek çekimleri gerçekleştirmiştir. Sinema perdesinde oyuncuların yüzlerine yansımaları gereken ışıklandırma içinse projektör kullandığını belirten Kiarostami, oyuncuların kendi hayatlarına dair özel bir an veya duyguyu hatırlamalarını veya zihinlerinde bir film canlandırmaları gerektiğini söylemiştir. Kiarostami, çekim sırasında oyuncuların gerçek duygularını ve filmin gerçekçi anlatısını ortaya çıkarabilmek için kurmaca bir müdahale tercih etmiştir. Kiarostami'ye göre; gerçek duyguları ortaya çıkarmanın en hızlı ve etkili yolu, kurgusal bir hikâyeden değil oyuncuların kendi hayatlarından geçmektedir (Cronin, 2021: s. 206). Oyuncuları kendi duygularından ayırmayan yönetmen, filmsel anlatısına bu duyguları da dahil edip yönlendiren bir tavırla kendine has kurgusal gerçekliği ortaya çıkarmaktadır. Gerçekçi ve sade bir anlatı dili tercih eden yönetmen, kamerasını konumlandırmadan önce oyuncuların kendi gerçekliğine yaklaşmaktadır.



Fotoğraf 25: Yakın çekimde kadın gösterilir



Fotoğraf 26: Oyuncuların yerine geçmeden onları izleyerek filmi izleriz

Şirin, seyirci olarak gerek bizden saklanılan gerekse açığa çıkarılan ve çok boyutlu yaklaşılabilecek özgün bir yapıdır. İzleyici olarak göremediğimiz ama filmin tamamını duyduğumuz bir seyir deneyimi yaşarız. Bir yandan filmi hayal gücümüzle canlandırmaya çalışırken bir yandan da İranlı olduklarını bildiğimiz oyuncuların yakın plan çekimlerini seyre dalmaktayız (Kırel, 2010: s. 46-47). Kiarostami, seyirci olarak bizleri görüntü anlamında eksik bırakarak filme katılım göstermemizi istemektedir. Gösterilmeyen üzerinden kamerasını ve film dilini yaratan yönetmen, kurgusal sürecin ardından gösterilmeyeni zihinde tamamlamanın daha fazla etki yaratacağını düşünmektedir. Kiarostami'ye göre: “Bir şeyler bize gösterilmediğinde, bir şeyler çıkarıldığında, kamera aracılığıyla ya da sinema ekranında görülmediğinde sanki daha fazlasını görür gibi oluyoruz” (Cronin, 2021: s. 204).

Filmde, Kiarostami klasik anlatı sinemasının sıralı işlevini kurgusal müdahalelerle kasıtlı olarak bozmaktadır. Eksik bırakılan, oyuncuların gördüğü görüntüyle seyirci olarak bize gösterilen görüntü arasındaki farklılık, özdeşleşme imkânını ortadan kaldırmaktadır. Oyuncuların yerine geçemediğimiz gibi eksik bırakılan görüntüyü her defasında biz tamamlamaya ve yaratmaya çalışırız. Yönetmenin bu kurgusal inşası, seyirciye rehberlik ederek onların imgelerinde yer alan ve sese dayalı eksik parçaları birleştirmeyi amaçlayan başka bir kurgusal inşayı harekete geçirmektedir (Kırel, 2010: s. 58). Kiarostami, bu çabasını şu şekilde dile getirmektedir:

“*Şirin* filmini izlerken seyirciye rehberlik etsem de her bir izleyicinin zihninin kısa süre içinde dalgalanması ve duyguların coşmasını enikonu bekliyor ve ümit ediyorum. Sorunlarınız, endişeleriniz, aşklarınız ve umutlarınız üzerine kafa yorun. Zihninizde, gördükleriniz ve işittikleriniz sayesinde canlanan görüntülerin bunları yansıtmaya müsaade edin” (Cronin, 2021: s. 205).

Gözün alışık olmadığı bir şekilde ilerleyen filmin kurgusal tavrı, yönetmenin sinemasal anlatı dilinin ve tercihinin bir sonucu olarak tarzını ortaya koymaktadır.

Film boyunca seyirciye tamamlama gibi bir deneyim sunan yönetmen, izleyicilerin filme tam katılım göstermesini istemektedir. Dolayısıyla duyulanlara ait imgeler, her izleyicinin filme katılımını farklı biçim ve yoğunluklarda sağlamaktadır (Kırel, 2010: s. 58). Kiarostami bir açıklamasında, filmin bir yandan seyircileri keskin sınırlar içine aldığını bir yandan da bu sınırlar içinde özgür bıraktığını ifade etmektedir.

“Şirin filmini izlerken istediğiniz şeyi hayal etmekte özgürsünüz ancak aynı zamanda *Hüsrev ile Şirin*’in hikâyesini dinlediğiniz ya da altyazıları okuduğunuz ve kadınların yüzlerini izlediğiniz için herhangi bir anda sizden ne hissetmenizi istiyorsam tam olarak onu da hissediyor olabilirsiniz. Seyircilerin özgürlüğü olsa da keskin sınırlar içine hapsedilmiş durumdalar aynı zamanda” (Cronin, 2021: s. 208).

Filmin kurgusal evreninde, sinemasal anlatım dilini ortaya koyan ve biçimlendiren öğelerden biri de yakın plan kullanılmasıdır. *Şirin*’de oyuncuların film izleme deneyimlerini baş ve omuz yakın çekimden görmekteyiz. Bu planı, “omuzların aşağısından kafanın yukarısına kadar” şeklinde tanımlayabiliriz (Mascelli, 2007: s. 181). Filmde sade bir şekilde tek kamera planı olarak yer verilen yakın çekim, filmin kurgusal gerçeklik yaratımında önemli bir yerde durmaktadır (Kırel, 2010: s. 58). Yakın planlar, izleyicileri sahnenin içine taşımakta ve gözü gereksiz ayrıntılarla yormayarak filmlerin anlatımsal etkisini arttırmaktadır. Uygun bir şekilde filme yerleştirilen bu planlar, filmlerin dramatik etkisini arttırmanın yanı sıra filmlere görsel bir netlik de katmaktadır (Mascelli, 2007: s. 181). Yönetmen de tek bir açıdan çekim yapılmasıyla ilgili seyirciler üzerindeki etkinin daha derin olduğundan bahsetmektedir (Cronin, 2021: s. 197). Yönetmenin bu bilinçli yakın çekim kullanımı, seyirciler üzerinde amaçlanan kurgusal gerçekçi anlatımın güçlü bir parçası olmaktadır.

Filmde kullanılan yakın planlar, izleyiciler ile filmi izleyen oyuncuların ölçülü bir mesafede bırakılmasını sağlamaktadır. Yönetmen, perdede bizim görmediğimiz ve seslerden anladığımız kadarıyla dramatik olarak yükselen sahnelerde, kameranın olağan halindeki seyrini korur. Daha detay çekimler kullanarak, oyunculara daha fazla

yakınlaşma yoluna gitmez. Oyuncular ile biz izleyiciler karşılıklı olarak belli bir mesafede tutuluruz. Böyle bir anlatı modelini tercih eden yönetmen, izleyicisinin perdede anlatılan öyküye daha fazla odaklanmasını sağlamaktadır. Seyirci olarak “duygusal özdeşlikten öte, sorgulamacı, huzursuz ama bir yandan da tam da izlediklerimizle benzer bir seyir durumunda tutularak Şirin’i izlemeye mecbur bırakılırsınız” (Kırel, 2010: s. 53).

Filmde, yakın planların filmin bütününde yer alarak süreklilik taşıması, bakışların ve yüzlerin de anlatının bir parçası oluşturmamasından söz edilebilir. Sinema yazarı ve akademisyen Serpil Kırel’e göre “kameranın mesafeyi koruyan gözlemci konumu”, seyirci olarak bizler için bir belgesel izliyormuş duygusu yaratmakta ve sabit kamera kullanımının etkisi nedeniyle de çerçevedeki en küçük devinimlerin ve yüz ifadelerin anlamlı ve önemli hale gelmesini sağlamaktadır (Kırel, 2010: s. 46). Kırel, kameranın gözlemci konumunu şu şekilde açıklamaktadır:

“Şirin’de, kameranın yerleştiriliş biçimi açısından tutarlı bir dil gözetildiği görülmektedir. Burada “görünmeyen gözlemci” konumunda olan(lar) (önce yönetmen) ardından da biz, filmi izleyen seyircilerizdir. Bu açıdan filmin izleyicisini “görünmeyen gözlemci” konumuna yerleştirdiği eklenebilir. Şirin’de biz, filmi izleyen seyirciler klasik anlatıyı kullanan pek çok filmde olduğu gibi, “rahatsız edilmeden” perdedekileri seyretmekte özgür bırakılırsınız. Perdede gördüklerimiz sadece perdedeki “film”le ilgilendiklerinden bizim farkımızda değildir. ... seyirciler olarak karşılıklı bir biçimde birbirini rahatsız etmeyen bir konumlandırma içindeyizdir” (Kırel, 2010: s. 51).



Fotoğraf 27: Juliet Binoche gibi yıldız oyuncular da filmde yer almaktadır



Fotoğraf 28: Kadınların tüm duyguları ve tepkileri yakın çekim ile gösterilir.

Kırel, *Şirin*'in aynı planlar üzerinden ilerlemesi üzerine, bakışın film içerisinde daha da derinlik kazandığını düşünmektedir. Yazar'a göre, bakış aracılığıyla çerçeve dışında bir nesne yaratılmakta ve sinemada film izliyormuş hissi oluşturulmaktadır. Oyuncuların baktığı noktalar, gözlerinin gezinmesi ve değişen ışık çizgileri gibi çekim anında yaratılan gerçeklik, izleyicilere "film"ın gerçekten izletilip izletilmediği konusunda bir yanılsamaya neden olmaktadır (Kırel, 2010: s. 55-56).

Şirin'de yakın planların bireylerin bakışlarını sabitlendiği ve kadrajın bundan ödün vermediği görülmektedir. Bu kullanım, duyguların imge yaratma noktasında belirgin bir anlatıya sahiptir. Bu noktada Fransız yazar ve filozof Gilles Deleuze'un yakın çekim, yüz ve duygu üzerine cümleleri akla gelmektedir. Deleuze'a göre, "Yüzün yakın planı yoktur, yüzün kendisi yakın plandır, yakın plan kendiliğinden yüzdür ve her ikisi de duygudur, duygulanım-imgedir" (Deleuze, 2014: s. 121).

Kiarostami, *Şirin*'de anlatı evrenini yaratırken oyuncu olarak yakın planlarla sadece kadınlara yer vermektedir. Saçlarının bir kısmı görülecek şekilde başları örtülü olan kadınlar, bizim perdede göremeyeceğimiz filmi izlemektedirler. Sadece bazı yakın çekimlerde erkek oyuncular, kadınların arkasında filmi izleyen oyuncular olarak görmekteyiz. Kiarostami, kadın oyuncuların filmde yer almasıyla ilgili soruya; kadınların daha güzel, daha karmaşık ve daha sansasyonel olduğunu dile getirmiştir. Yönetmen, bu üç niteliğin kadınlarda bulunması, onların filmde izlenilmesi için mükemmel adaylar olduğunu düşünmektedir (Khodaei, 2009). Yönetmen, kadınlar üzerinden film anlatısını yakın çekimlerle kurmaktadır. Duygunun izleyicilere aktarılması konusunda kadınları kamerasının merkezine almaktadır. Kiarostami'nin bu tercihi, yaratmaya çalıştığı kurgusal evrenin ve filmin anlatı ritminin güçlü bir parçası ve birleşimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmamızın ilk bölümünde yer verdiğimiz Kuleşov'un kurgu deneyini, *Şirin* özelinde bir başka şekilde yorumlayabiliriz. Kuleşov, üç farklı görüntünün hemen arkasından aynı planı yakın çekim ile göstererek üç farklı anlam elde etmiştir. Tek bir yakın planın arkasına yerleştirilen üç farklı çekim yerleştirilmiş ve yine üç farklı yeni anlam ortaya çıkmıştır. Sinema tarihinde kurgunun anlamı yaratabilme gücünün önemli örneklerinden olan Kuleşov'un bu deneyini *Şirin* özelinde hatırladığımızda, Kiarostami yakın planları filmin tamamına yaymakta, planların arkasında farklı planlar göstermek yerine sesin varlığını göz ardı etmeyerek, etkinleştirip, canlı tutarak sürekli hale gelmesini sağlamaktadır. Filmde sesin varlığıyla yakın planların birlikteliği, Kiarostami'nin seyircilerle kurmak istediği iletişimin ve filmin anlatı dilinin şekillenmesinde kilit bir roledir. Filmde “görmekten alınan haz, duymaktan alınan hazla örtüşüp başka bir deneyime, sesle iletilen bilgi parçalarını birleştirerek olmayan görüntüye ulaşma oyununa dönüşür” (Kıcıklar, 2020: s. 38).

Yine çalışmamızın ilk bölümünde filmlerini ve kuramına değindiğimiz Sergei Eisenstein, *Potemkin Zırhlısı* filminde estetik yaratımı sağlamak adına yakın plan kullanmıştır. Devamlı değişen planların arasına yakın planların eklenmesi, dikkatin aniden bir noktada toplanmasını ve izleyicilerin bakışını sabitleştirmektedir

(Küçükdoğan, 2014: s. 17). Buradan hareketle Kiarostami'ye dönecek olursak, yakın planların uygun bir şekilde kullanılması filmin anlatısına temas ettiği görülmektedir. *Şirin* filminde, devamlı bir şekilde yakın plan kullanımı vardır. Kiarostami'nin bu tercihi, kadınların bakışlarının hareketlenmesine ve izleyicilerin bakışını kamera ekseninde sabitlemesine imkân tanımaktadır.

Şirin'de filmin anlatısında önemli bir yerde duran etkenlerden biri de film içinde film olmasıdır. Kiarostami'nin izleyicilere aynı anda iki film izleterek filmin 'zaman'ını kurgusal bir şekilde sağlamaktadır. Joseph Mascelli, sinema filmlerinin *şimdiki, geçmiş, gelecek ve koşullu* olarak zamanı dört şekilde bölümleyebildiğini belirtmektedir. Yazar'a göre "zaman nasıl ele alınırsa alınsın, ele alınışının seyirciler tarafından kolaylıkla kavranabilir olması gerekmektedir" (Mascelli, 2007: s. 73). *Şirin* filmine dönecek olursak, filmde öyküleme ve devinim sanki şu an gerçekleşiyormuş gibi görüntülenmektedir. Yalnızca ileriye doğru kronolojik olarak ilerleyen *Şirin*, şimdiki zaman kesintisizliğini sağlamaktadır. Film başladığında *Şirin* başlar, film bittiğinde *Şirin*'de sona ermektedir. *Şirin* filminde zaman yaratımını göz önünde bulundurarak, Mascelli'nin şimdiki zaman kesintisizliği ile ilgili şu cümlelerine yer verebiliriz:

"Olaylar mantıklı, dosdoğru bir anında izleme tarzında oluşurlar; böylece, öyküsel gelişmeler, geçişler, kesintisizlikte duraklamalar olmaksızın seyirci olayı sürekli şu anda izlemektedir. Olayları bu şekilde izleyen seyircinin perdede olanlara daha güçlü bir katılımı vardır. Ne o ne de perdedeki kişiler o sırada neyin olduğunu bilmezler. Bu da seyircinin film öyküsünü sonuna kadar ilgiyle izlemesini sağlar" (Mascelli, 2007: s. 73).

Kiarostami sinemanın özgün yapımlarından biri olan *Şirin* filmi, yönetmenin sinemasal anlatı dilini belirgin ve alışık olmadığımız bir şekilde filme aldığı yapımlardan biridir. Film, gerçek dışı yani yapay bir şekilde çekilen ve kurgusal bir inşa sonucu gerçek temellere dayanan, izleyicileri de yaratılan bir gerçekliğe ikna edebilmektedir. Nitekim, yönetmen *Şirin*'i "hem hayatımda yaptığım en yapay ve

gerçek dışı hem de en dürüst ve samimi olan film” olarak yorumlamaktadır (Cronin, 2021: s. 208).



SONUÇ

Günümüzde dünyanın en önemli endüstrilerinden biri olan sinema, filmlerin anlatı dili, izleyicileri etkileme gücü, beraberinde getirdiği anlam ve anlatılar pek çok sanatçının, kuramcının, düşünürün ilgisini çeken bir sanat olmasına etken olmuştur. Anlatılmak istenen anlamları görüntüler yoluyla aktaran sinema, görüntü dışında ışık, ses, mekân, oyunculuk, kurgu gibi diğer sinematografik araçlardan faydalanan bir anlama sahip olmaktadır. Belirli duygu ve fikirlerin üreten sinema, anlamlı bir bütün oluşturulması için her zaman bir yaratıcısına ihtiyaç duymaktadır.

Sinema, kimi zaman var olan kimi zaman da yaratılmış olay ve durumları kendi teknik olanaklarıyla yorumlayarak belli bir filmsel anlatı dahilinde sunar. Sinema teknik bir sanat olmanın dışında görselliğe, estetiğe, özgünlüğe dayalı bir düşünme ve anlamlandırma biçimidir. Bu anlamda sinema, gerçekliğin yeniden üretildiği bir sanattır. Var olan gerçekliğe bir yorum katarak öğrenme, anlama ve anlamlandırma imkânı sağlamaktadır.

Sinema tarihinin başlangıcında çekilen filmler, gerçekliği yeniden yaratma çabasından doğmuştur. Bu filmler, yeni bir buluşu temsil ederek izleyicilerin ilgisini çekmiş ve insanlar sinemanın ilk yıllarında bu yeni buluşu görmek için salonlara gitmişlerdir. O dönemde sinemanın bir anlamı ortaya çıkarabileceği ya da bir anlatım aracı olabileceği düşünülmemiştir. Zaman geçtikçe yönetmenler, çektikleri görüntüleri filme aktarmadan önce kurgusal bir anlatıya ihtiyaç duymuşlardır. Olayları ve durumları filmin yapısına uygun bir şekilde görüntüleri seçip eleyerek kullanan sanatçılar, sinemanın en etkili araçlarından biri olan kurguyu güçlü bir şekilde kullanmak istemişlerdir. İlk yıllarından sonra sinema, öyküsel anlatımın gelişmesiyle birlikte giderek anlatısal bir yapıya bürünmüştür. Sinemada hikâyeler anlatılmaya başlanmış ve bu gelenek izleyiciler tarafından ilgi görmüştür. Lumière Kardeşler ile başlayan ilk filmlerden sonra sinemayla ilgilenen Méliès ve Porter gibi öncüler, sinemasal anlatımın ilk izlerini filmlerinde yansıtmaya çalışmışlardır. Griffith ise daha sonra filmlerinde ilk kez sinematik anlatı figürlerini sistematik olarak ele almıştır.

Daha sonraki yıllarda kurgu üzerine çalışmalar ve filmler çeken kuramcılar, estetik ve görsel bir sanat olan sinemanın etkili bir araç olmasında kurguyu etkili bir biçimde kullanarak anlamı ortaya çıkarmadaki gücünün farkına varmışlardır. Biçimci Kuramcılar olarak da bilinen Lev Kuleşov, Sergei Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin, önemli kurgusal denemeler ve çalışmalar ortaya koyarak sinemada kurgu kavramının gelişmesine katkı sağlamışlardır.

Çalışmamızın kurgu ve anlam kısmını içeren ilk bölümünden sonra, özgün bir ulusal sinema olan, yenilikçi ve heyecan barındıran İran sinemasının doğuşundan itibaren geçirdiği evreler serimlenmiş, İran toplumunun siyasi ve ekonomik durumunun sinemasına nasıl yansıdığını açıklamaya çalışılmıştır. Çalışmamızın bu bölümü iki başlık altında incelenmiştir. İlk başlıkta İran Sinemasının Tarihsel Seyri, “İran Sinemasının Doğuşu ve İlk Dönem Çalışmaları”, “Devrim Öncesi İran Sineması” ve “Devrim Sonrası İran Sineması ve Yeni Arayışlar” başlıklarıyla ortaya konulmuş ve sinemanın İran’da ele alış biçimleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Diğer başlıkta ise İranlı yönetmen Abbas Kiarostami’nin öz yaşam öyküsü ve yönetmenin sinemasında anlatı olarak belirgin olan filmlere kısaca değinilmiştir.

Üçüncü ve son bölümde ise Kiarostami’nin özgün sinema anlayışında ayırt edici özelliklere sahip olan *Yakın Plan* ve *Shirin* filmlerinin analizi gerçekleştirilerek kurgusal gerçekliğin anlam yaratmadaki rolü ortaya konulmuştur. *Yakın Plan* filmi, belgesel ve kurmaca yaklaşımlarının iç içe geçtiği yapım olarak dikkat çekmektedir. Yönetmen, gözlemci ve sorgulayıcı bir tavırla gerçekmiş gibi yaparak *hakikat*, *gerçek*, *sahte* gibi kavramlar etrafında filmin anlatısını biçimlendirmiştir. Gerçek bir hikâyeden esinlenilerek çekilen bu filmde, yönetmen tarafından gerçek kişilere yer verilmiştir. Kiarostami, film içinde film anlatısıyla kendini de filme dahil ederek, aktif bir rolde yer alarak kendi yaratıcı kimliğini ve gerçekliğini de filme taşır. Filmde mahkeme sahnesi kurmaca gerçekliğin yeniden yaratımı ve belgesel ve kurmaca gerçekliğin iyice karmaşıklaştığı sahne olarak dikkat çekmektedir. Filmin esas anlatısında kurgusal gerçekliğin ortaya konulması bağlamında belirgin olan bu

sahnede, yönetmen yer yer kamerayı, ses operatörünü, ı ışık gibi sinematografik araçları göstererek tıpkı *Yakın Plan*'da olduğu gibi filmin bir yaratıcısı olduğuna dikkat çekmektedir.

Kiarostami'nin dikkat çeken anlatıya sahip filmlerinden bir diğeri ise 2008 yılında çektiği *Şirin* filmidir. Bir sinema salonunda geçen film, seyircilere alışılmışın dışında farklı bir seyir deneyimi sunmaktadır. *Şirin* filminin içerisinde başka bir film daha vardır ve izleyici olarak o filmi görmeyiz fakat sadece filmi izleyen oyuncuların yakın çekimi eşliğinde filmin seslerini duymaktayız. *Şirin* filmi başladığında oyuncuların izlediği film de başlar ve film bitince *Şirin* de bitmektedir. Tek bir açıya sahip filmde sadece kadın karakterlerin yakın çekim yüzleri görölmektedir. Oyuncuların yerine geçemeyiz. Eksik bırakılan görüntüyü izleyici olarak her defasında tamamlamaya çalışmaktayız. Yönetmen filmde klasik sinemanın sıralı düzenini kurgusal müdahalelerle bozmaktadır. Bilinçli bir biçimde sinema anlatısının yaratıldığı bu film hem Kiarostami'nin filmografisinde hem de İran sinemasında kurgusal gerçekliğin filmin anlatısına etkisi bağlamında da son derece önemli bir yapımdır.

Bu çalışmada Abbas Kiarostami sinemasına, kurgusal biçimin anlamı ve anlatıyı ortaya çıkarması bağlamında bakılmış, yönetmenin filmleri anlatı yapısı ve kurgusal yaklaşım bağlamında incelenerek filmsel anlatısına katkıları ortaya konulmuştur. İranlı sanatçının 1990 yapımı *Yakın Plan* ile 2008 yapımı *Şirin* filmlerinin kurgusal gerçekliğin yeniden yaratımı bağlamında ele alınmıştır. Yönetmen bu filmlerde sinemasında sıklıkla üzerinde durduğu *hakikat*, *gerçeklik*, *belgeselci yaklaşım* gibi kavramlar çerçevesinde anlatısını oluşturmuş ve kendi öz sinemasını ortaya çıkarmada kurguyu etkin bir biçimde kullanarak izleyicilere farklı, özgün bir sinema modeli ve deneyimi sunmaktadır. Yönetmen sinemasında kurgusal gerçekliği yeniden yaratırken, kurguyu çekimlerin sonunda gerçekleşen bir süreç olarak değil, filmin ilk atılımının gerçekleştiği düşünceden itibaren tasarladığı görölmüştür. Kiarostami, sinemasında belgesel ve kurmaca gerçekliği kurgusal biçimler ve yaklaşımlarla bir arada kullanmayı amaçlamıştır. Sinematografik anlatı

çerçevesinde izleyicilere perdeye yansıyanların “gerçekleşmekte olan mı” yoksa “gerçekmiş gibi” mi sorularını soran Kiarostami, bu çerçevede muğlak bir sinemasal alan yaratmayı amaçlayarak sadeliğin gerçekliğine ve sinemasının estetik derinliğine ulaşmayı başarmıştır. Sanatçı, sinemasını yaratırken belgesel ve kurmaca gibi belirli sinemasal türlerin ve anlatıların dışına çıkmayı başarmış ve kendi öz sinemasının belirgin ve ayırt edici özelliklerini ortaya koyabilmiştir. Yönetmen, filmlerinde kurgusal gerçeklik ile hikâyenin yaşandığı dünyaya farklı bir pencereden bakabildiği ve kurgu kavramını etkin bir şekilde kullanarak çok yönlü bir anlatıya sahip olduğu sonucuna varılmıştır.



KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2019). *Sessiz Sinema*. İstanbul: De Ki Basım Yayım.
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım.
- Adanır, O. (2016). Göstergebilimsel Film Kuramı. Z. Özarslan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları 2 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 13-33). İstanbul: Su Yayınevi.
- Aktaş, C. (2005). *Şark'ın Şiiri: İran Sineması*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Alıcı, B. (2014, Mart). Yeni İran Sinemasında Çocuk. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, s. 118-151.
- Andrew, J. (2018(a)). *Büyük Sinema Kuramları*. İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Andrew, J. (2018(b)). *Sinema Nedir! Bazin'in Arayışı*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik*. İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aytaç, S. (2021, Ocak 10). *altyazı*. 11 3, 2023 tarihinde Altyazı'nın Sevdiği Filmler: <https://www.youtube.com/watch?v=elJYo1hzRlc&t=932s> adresinden alındı
- Ayzenştayn, S. (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri*. İstanbul: Yol Yayınları.
- Bazin, A. (2013). *Sinema Nedir?* İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Cronin, P. (2021). *Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri*. (P. Arda, Çev.) İstanbul: Redingot Kitap.
- Çağlayan, A. (2011). *Gerçeklik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dabaşı, H. (2013). *İran Sineması*. (B. Aladağ, & B. Kovulmaz, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Demoğlu, E. (2014). *Düş ile Gerçek Arasında Sahte Belgesel*. İstanbul: Doğu Kitapevi.
- Eisenstein, S. (1984). *Film Duyumu*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eisenstein, S. (1985). *Film Biçimi*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eisenstein, S. (2006). *Sinema Dersleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2014). *Film Kuramı*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Erdin, H. (2014). Belgesel Sinemanın Doğası Üzerine. Ö. İpek içinde, *Tanıklıklar Sineması* (s. 35-74). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gökçe, Ö. (2021, Ocak 10). *altyazı*. 11 3, 2023 tarihinde Altyazı'nın Sevdiği Filmler: <https://www.youtube.com/watch?v=elJYo1hzRlc&t=932s> adresinden alındı
- Gönen, M. (2015). Sinema Neyi Anlatır? A. Oluk Ersümer (Dü.) içinde, *Sinema Neyi Anlatır* (s. 181-207). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Güven, Y. (2021). Sovyet Sinemasının Şairi: Vsevolod İ. Pudovkin. S. Sert (Dü.) içinde, *Sinemanın Teorisi* (s. 62-84). İstanbul: Yordam Kitap Basım ve Yayın.
- Khodaei, K. (2009, Ocak). *offscreen*. 12 20, 2023 tarihinde https://offscreen.com/view/shirin_kiarostami adresinden alındı
- Kiarostami, A. (2012(a)). 11 14, 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=muvQ-R8OCx0> adresinden alındı
- Kiarostami, A. (2012(b)). *Sinema Çevirileri 3: Kiyarüstemi*. (Mubi, Dü.) 11 14, 2023 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=k2yE8tKjD4I> adresinden alındı
- Kiarostami, A. (2014). 11 14, 2023 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=W_PkRRfcVYU adresinden alındı
- Kıcıklar, S. (2020). *Abbas Kiyarüstemi Örneğinde Minimalizm*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kirel, S. (2010). Kiarostami'nin Şirin'i Üzerinden Seyirci ve Sinema Dilinin Olanaklarını Yeniden Düşünmek. *sinecine*.
- Kirel, S. (2022). İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme. E. Biryıldız, & Z. Çetin Erus (Dü) içinde, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s. 359-423). İstanbul: Es Yayınları.
- Kırık, A. M. (2013). Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, s. 71-83.
- Köylü, D. (2014). Belgesel Sinemanın Ortaya Çıkışı ve Belgesel Sineamdaki İlk Eğilimler. Ö. İpek içinde, *Tanıklıklar Sineması* (s. 3-34). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kuleşov, L. (1969). *Kuleşov Efekt*. 03 12, 2022 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=zpzgEOCIPmk> adresinden alındı
- Kuyucak Esen, Ş. (2016). Sinemada Auteur Kuram. Z. Özarlan (Dü.) içinde İstanbul: Su Yayınevi.
- Küçükerdoğan, B. (2014). *Sinemada Kurgu ve Eisenstein*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Küçükerdoğan, B., & Yengin, D. (2019). Sergei Mikhailovich Eisenstein. Z. Özarlan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları 1 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar* (s. 107-133). İstanbul: Su Yayınevi.
- Mascelli, J. (2007). *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. İmge Kitaevi Yayınları.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Murch, W. (2005). *Göz Kırparken*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Nafisi, H. (2003). İran Sineması. G. Nowell-Smith içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev., s. 766-772). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Nefisi, H. (2007). İran'da Film Kültürünün İslamileştirilmesi: Hatemi Sonrasının Güncel Verileri. R. Tapper (Dü.) içinde, *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik* (K. Sarısözen, Çev.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş*. (D. Eruçman, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Nişancı, İ. (2018). *Teoride ve Pratikte Sinemada Kurgu*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Oluk Ersümer, A. (2015). A. Oluk Ersümer (Dü.) içinde, *Sinema Neyi Anlatır?* Hayalperest Yayınevi.
- Onaran, Â. (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Oylum, R. (2019). *İran Sineması*. İstanbul: Seyyah Kitap.
- Özarslan, Z. (2019). Biçimci Film Kuramcıları Sovyet Film Kuramı. Z. Özarslan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları 1 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar* (s. 51-57). İstanbul: Su Yayınevi.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İmge Kitapevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Pour, M. S. (2007). *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Pudovkin, V. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Ryan, M., & Lenos, M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Sâveci, M. (2023). *Abbas Kiyarüstemi ile Söyleşiler*. (M. Koç, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Taftalı, O. (2015). Hareketli Resim Değil Hareketin Resmi Olarak Sinema ve İfade. A. Oluk Ersümer (Dü.) içinde, *Sinema Neyi Anlatır* (s. 171-181). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tapper, R. (2007). Giriş. R. Tapper (Dü.) içinde, *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik* (K. Sarısözen, Çev., s. 1-32). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Toprak, M. (2013). *Filmin Dili Kurgu*. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Ünal, Ü. (2015). Sinemanın Dili. A. Oluk Ersümer (Dü.) içinde, *Sinema Neyi Anlatır* (s. 11-21). İstanbul: Hayalperes Yayınevi.
- Wikipedia. (tarih yok). Ocak 07, 2024 tarihinde https://en.wikipedia.org/wiki/Film_editing adresinden alındı
- Wollen, P. (2020). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yaren, Ö. (2016). Sinemada Anlatı Kuramı. Z. Özarslan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları 2 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 167-193). İstanbul: Su Yayınevi.
- Yıldız, S. (2019). Vsevolod Illarionovich Pudovkin. Z. Özarslan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları 1 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar* (s. 59-107). İstanbul: Su Yayınevi.

Yıldız, S. (2021). Yeni Dünya Sinemasının Mucidi: Sergey Mihayloviç Ayzenştayn. S. Sert (Dü.) içinde, *Sinemanın Teorisi* (s. 37-62). İstanbul: Yordam Kitap Basım ve Yayın.



EKLER

ABBAS KIAROSTAMİ'NİN FİLMOGRAFİSİ

- 1970 **The Bread and Alley (Ekmek ve Sokak)**, *Drama, Kısa, 11'*
- 1972 **Recess (Teneffüs)**, *Drama, Kısa, 15'*
- 1973 **The Experience (Deneyim)**, *Drama, 54'*
- 1974 **The Traveler (Misafir)**, *Drama, 71'*
- 1975 **Tho Solutions For One Problem (Bir Problem İçin İki Çözüm)**, *Kısa, 5'*
- 1975 **So Can I (Ben de Yapabilirim)**, *Animasyon, Kısa, 4'*
- 1976 **A Suit For Wedding (Düğün Elbisesi)**, *Drama, 57'*
- 1976 **Rangha (Renkler)**, *Kısa, 16'*
- 1977 **The Report (Rapor)**, *Drama, 112'*
- 1977 **Tribute To The Teachers**, *Kısa, 20'*
- 1977 **How To Make Use Of Leisure Time: Painting**, *Belgesel, Kısa, 7'*
- 1977 **Jahan Nama Palace**, *Belgesel, Kısa, 30'*
- 1978 **Solution One (Çözüm)**, *Drama, Kısa, 11'*
- 1979 **First Case, Second Case (Birinci Olay, İkinci Olay)**, *Belgesel, 48'*
- 1980 **Toothache (Diş Ağrısı)**, *Animasyon, Kısa, 24'*
- 1981 **Orderly Or Disorderly (Tertipli veya Tertipsiz)**, *Kısa, 17'*
- 1982 **The Chorus (Koro)**, *Drama, Kısa, 17'*
- 1983 **Fellow Citizen (Hemşehri)**, *Belgesel, 49'*
- 1984 **First Grades (Birinci Sınıflar)**, *Belgesel, 80'*
- 1987 **Where Is The Friends Home? (Arkadaşımın Evi Nerede?)**, *Drama, 83'*
- 1989 **Homework (Ev Ödevi)**, *Belgesel, 78'*
- 1990 **Close-Up (Yakın Plan)**, *Belgesel, Drama, 98'*
- 1992 **Life Goes On (Hayat Devam Ediyor)**, *Drama, 95'*
- 1994 **Through The Olive Trees (Zeytin Ağaçları Altında)**, *Drama, 104'*
- 1995 **Lumière And Company**, *Belgesel, 88'*
- 1995 **A Propors de Nice, La Suite**, *Belgesel, 99'*
- 1997 **Taste Of Cherry (Kirazın Tadı)**, *Drama, 99'*
- 1997 **The Birth Of Light (Işığın Doğuşu)**, *Belgesel, Kısa, 5'*
- 1999 **The Wind Will Carry Us (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek)**, *Drama, 118'*

- 2001 **ABC Africa**, *Belgesel, Kısa*, 85'
- 2002 **10 / Ten**, (On) *Belgesel, Drama*, 93'
- 2003 **Five (Beş)**, *Avangart*, 74'
- 2005 **Tickets**, *Drama*, 105'
- 2005 **White Pages**, *Kısa*, 6'
- 2005 **The Making Of Five**, *Belgesel*, 51'
- 2006 **Roads Of Kiarostami**, *Belgesel*, 32'
- 2007 **Is There A Place To Approach?**, *Belgesel*, 32'
- 2007 **Persian Carpet**, *Belgesel, Antoloji*, 117'
- 2007 **Where Is My Romeo?**, *Drama, Kısa*, 4'
- 2007 **Correspondencias (Yazışmalar)**: Victor Erice, Abbas Kiarostami, 97'
- 2008 **Shirin (Şirin)**, *Avangart, Drama*, 91'
- 2010 **Copie Conforme (Aşl Gibidir)**, *Drama*, 107'
- 2010 **No**, *Belgesel, Kısa*, 8'
- 2011 **La Chevelure Feminine Vue Par**, *Drama, Tv Filmi*, 32'
- 2012 **Like Someone In Love (Sevmek Gibi)**, *Drama*, 110'
- 2013 **Venice 70 – Future Reloaded: Abbas Kiarostami**, *Komedi, Kısa*, 2'
- 2014 **Seagull Eggs**, *Kısa*, 17'
- 2016 **Pasajera**, *Kısa*, 9'
- 2016 **Take Me Home**, *Kısa*, 16'
- 2017 **24 Frames**, *Avangart, Drama*, 114'

ÖZGEÇMİŞ

Ferdi TAŞKIR, 2012 yılında Dicle Üniversitesi Radyo ve Televizyon Programcılığı bölümünden, 2016 yılında ise Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Sinema ve Televizyon bölümünden mezun olmuştur. Kısa metraj filmler çekmiş ve çeşitli film festivallerinde filmleri gösterime girmiştir. Kamera, kurgu ve fotoğraf alanlarında çeşitli projelerde yer almış, 2021 yılında ise Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Görsel İletişim Tasarımı ve Reklamcılık Yüksek Lisans Programına kabul edilmiş ve ders dönemini başarıyla tamamlamıştır.

