

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYAL BİLİMLER ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SİNEMADA GERÇEKÇİLİK KAVRAMI; SİMYASAL GERÇEKÇİLİK
VE DİŞİL SİNEMA DİLİ**

**SEVDA DOĞAN
22715042**

**TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ MUAMMER F. BOZKURT**

2024

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYAL BİLİMLER ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SİNEMADA GERÇEKÇİLİK KAVRAMI; SİMYASAL
GERÇEKÇİLİK VE DIŞIL SİNEMA DİLİ**

**SEVDA DOĞAN
22715042
ORCID NO: 0000-0001-9011-7293**

**TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ MUAMMER F. BOZKURT**

AĞUSTOS 2024

Sevda DOĞAN tarafından hazırlanan “Sinemada Gerçekçilik Kavramı; Simyasal Gerçekçilik ve Dişil Sinema Dili” başlıklı çalışma, **19/08/2024** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sosyal Bilimler Ana Bilim Dalı Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman

İmza

Dr. Öğr. Üyesi Muammer F. BOZKURT

Jüri Üyeleri

İmza

Doç. Dr. Serdar DARTAR

Doç. Dr. Özlem DERİN SAĞLAM

ÖZET

SİNEMADA GERÇEKÇİLİK KAVRAMI; SİMYASAL GERÇEKÇİLİK VE DİŞİL SİNEMA DİLİ

Gerçeklik, geçmişten günümüze sanatın ve felsefenin ana konularından biri olmuştur. Sanatta, özellikle gerçekçilik yaklaşımlarında, gerçekliğe yeniden farklı ve dolaylı bir bakış açısıyla yaklaşılmıştır. Sinemada gerçekçilik kavramları, gerçekliği tanımladıkları bakış açıları üzerinden isimler almış, akımlar ve yaklaşımlar oluşturmuştur. Bu bağlamda, sinema sanatı sürekli olarak gerçekçilik kavramıyla ilişki içindedir. Bu tezin amacı, bugünün sinema anlatısına kadim simya sanatının dönüşümsel evreleriyle iç içe geçen bir anlatının mümkünlüğünü sorgulamaktır. Simyasal gerçekçi yaklaşımın hikâye anlatımına getireceği özellikler derinlemesine incelenmekte ve aynı zamanda bu kavramın uygulama yöntemleri üzerinde durulmaktadır. Simyasal gerçekçi yaklaşım, simyanın dönüşümsel evrelerini hikâye anlatımında özgün bir üslup olarak sunma açısından bir öneri niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda Sinemada simyasal gerçekçi yaklaşıma örnek oluşturabilecek filmler ve Sevda Doğan'ın yönetmenliğinde 2024 yapımı "İçimdeki Mevsimler" filmi üzerinden değerlendirilmiştir. Öte yandan sinemada hâkim eril dil söylemine alternatif dişil sinema dilinin görünür kılınmasına katkı koymaktır. Dişil sinema dili eril dili kıran bir anlatıyı ve söylemi önermektedir. İçimdeki Mevsimler' belgeselinde dişil sinema dilinin diğer karakterler üzerinden ana karakterin dönüşümü kadın kahramanın yolculuğu paradigması bağlamında incelenmiştir. Karakter odaklı bakış ile anlatı ve sinematografiyle birlikte araştırma yöntemlerinden sosyal psikolojide film analizinden yararlanarak çözümlenmiştir. Bu analiz sonucunda simyasal gerçekçi yaklaşımın simyanın sembolizmini, temalarını ve dönüştürücü süreçlerini birleştirerek geleneksel hikâye anlatımına alternatif özgün bir sinema deneyimi sunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sinemada gerçekçilik, simyasal gerçekçilik, dişil sinema dili.

ABSTRACT

REALISM CONCEPT IN CINEMA; CHEMICAL REALISM AND FEMININE CINEMA LANGUAGE

Reality has been one of the main subjects of art and philosophy from past to present. In art, especially in realism approaches, reality has been approached from a different and indirect perspective. The concepts of realism in cinema have taken names, movements and approaches based on the perspectives from which they define reality. In this context, the art of cinema is constantly in relation with the concept of realism. The aim of this thesis is to question the possibility of a narrative intertwined with the transformational phases of the ancient art of alchemy in today's cinematic narrative. The features that the alchemical realist approach can bring to storytelling are analyzed in depth and at the same time the methods of application of this concept are emphasized. The alchemical realist approach is a proposal in terms of presenting the transformational phases of alchemy as a unique style in storytelling. The reviews were made on movies that exemplify the alchemical realist approach in cinema and the 2024 movie titled as "Seasons Within Me" or with its original title in Turkish "İçimdeki Mevsimler" directed by Sevda Doğan. Content analysis was conducted as the research methods. On the other hand, it is to contribute to making the feminine cinema language visible as an alternative to the dominant masculine language discourse in cinema. Feminine cinematic language suggests a narrative and discourse that breaks the masculine language. In the article, the examination on the feminine cinematic language of the documentary movie "Seasons inside me" is made within the context of paradigm regarding the female starring character's journey. The movie has been reviewed with a character-oriented perspective by making use of narrative and cinematography as well as social psychology as research methods. As a result of this study, the alchemical realist approach is seen to offer a unique cinematic experience alternative to the traditional storytelling by combining the symbolism, themes and transformative processes of Alchemy.

Keywords: Realism in cinema, alchemical realism, feminine cinema language.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
TABLOLAR LİSTESİ.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
1. GİRİŞ	1
2. SİNEMADA GERÇEKLİK VE GERÇEKÇİLİK	3
2.1. Tarihsel Süreçte Sinema Akımlarında Gerçekçilik Kavramı.....	8
2.2. Dışavurumcu Alman Sineması ve Eril Sinema Dili.....	9
2.3. Sovyet Toplumcu Gerçekçiliği ve Eril Sinema Dili	13
2.4. Fransız Şiirsel Gerçekçiliğinde Eril ve Dişil Eğilimler	17
2.5. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Eril, Dişil Eğilimler	21
2.6. Yeni Dalga Akımı ve Dişil Sinema Dili	24
2.7. İngiliz Özgür Sineması ve (Free Cinema).....	30
2.8. Yeni Brezilya Sineması (Cinema Novo) ve Eril Dişil Eğilimler	33
2.9. Deneysel Sinema ve Dişil Sinema Dili	36
2.10. Büyülü Gerçekçilik ve Eril Sinema Dili	39
3. SİNEMADA HİKÂYE ANLATIMI.....	43
3.1. Hikâye Anlatı Bilimi	45
3.2. Sinemasal Dil ve Sinemasal Bakış.....	49
3.3. Film Anlatısında Hikâyenin Kurulumu.....	53
3.3.1. Klasik (Geleneksel) Anlatı ve Eril Sinema Dili.....	54
3.3.2. Modern ve Postmodern Anlatı Sineması Bağlamında Dişil Sinema Dili	58
4. BİR YAKLAŞIM OLARAK SİMYASAL GERÇEKÇİLİK ve DİŞİL SİNEMA DİLİ.....	66
4.1. Psikoloji ve Simya	70
4.2. Bir Yaklaşım Olarak Simyasal Gerçekçilik ve Dişil Sinema Dili	78
5. İÇİMDEKİ MEVSİMLER BELGESELİNİN SİMYASAL GERÇEKÇİLİK VE DİŞİL SİNEMA DİLİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ	85
6. SONUÇ	101
KAYNAKÇA.....	103

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Sinema Türü-Söylem Niteliği İlintisi	45
Tablo 2. Klasik Anlatı ve Modern Anlatı Özellikleri	59

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Robert Weine Dr. Kaligari'nin Muayenehanesi, 1920	10
Şekil 2. F.W. Murnau Nosferatu, 1920	11
Şekil 3. Potemkin Zırhlısı, Odesa Merdivenleri, 1925	14
Şekil 4. Potemkin Zırhlısı, Silah Sahnesi, 1925	14
Şekil 5. Potemkin Zırhlısı, Odesa Merdivenleri, 1925	16
Şekil 6. Jean Renoir, Oyunun Kuralı, 1939	19
Şekil 7. Jean Renoir, Oyunun Kuralı, 1939	19
Şekil 8. Bisiklet Hırsızları, Vittorio de Sica, 1948	22
Şekil 9. Bisiklet Hırsızları Vittorio de Sica, 1948	22
Şekil 10. Jean Luc Godard, Sersemi Aşıklar, 1960	26
Şekil 11. Jean Luc Godard, Sersemi Aşıklar, 1960	26
Şekil 12. Agnes Varda / Cleo 5'a 7, 1962	27
Şekil 13. Agnes Varda/ Cleo 5'a 7, 1962	28
Şekil 14. Karel Reisz, Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı, 1960	32
Şekil 15. Karel Reisz, Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı, 1960	32
Şekil 16. Pereira dos Santos, Çorak Yaşamlar, 1963	34
Şekil 17. Pereira dos Santos, Çorak Yaşamlar, 1963	34
Şekil 18. Louise Bunuel&Dali, Bir Endülüs Köpeği, 1929	37
Şekil 19. Bunuel&Dali, Bir Endülüs Köpeği, 1929	37
Şekil 20. Guillermo del Toro 2006 El Laberinto del Fauno (Pan'ın Labirenti)	40
Şekil 21. Seymour Chaitman Öykü ve Söylem Diyagramı	48
Şekil 22. Joseph Campbell'ın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modeli Seması	57
Şekil 23. Georges Aurich (1475) 'Preiosissimum Donum Dei' ya da 'Rosary Philosophorium	72
Şekil 24. Sol Niger- Black Sun- Siyah Güneş "Putrefactio" J.D. Mylius Reformata (1622)	74
Şekil 25. Rosarium Philosophorium Series Adam Mc Lean Rs.03. Emblem 4	76
Şekil 26. Kadın Kahramanın Yolculuğu Şeması	81
Şekil 27. İçimdeki Mevsimler, Sonbahar Epizot, 2024	86
Şekil 28. İçimdeki Mevsimler, Sonbahar Epizot, 2024	87
Şekil 29. 'İçimdeki Mevsimler' Sonbahar Epizot, 2024	89
Şekil 30. İçimdeki Mevsimler, Kış Epizot, 2024	90
Şekil 31. 'İçimdeki Mevsimler' İlkbahar Epizot	91
Şekil 32. İçimdeki Mevsimler, 2024, Yaz Epizot	94
Şekil 33. 'İçimdeki Mevsimler' İlkbahar Epizot	95
Şekil 34. 'İçimdeki Mevsimler' İlkbahar Epizot	96
Şekil 35. İçimdeki Mevsimler, 2024, Filmin Sonu	97
Şekil 36. İçimdeki Mevsimler, Yaz Epizotu 2024	98
Şekil 37. 'İçimdeki Mevsimler', 2024, Yaz Epizot	99

1. GİRİŞ

Günümüzde gerçeklik kavramının sinema filmlerini andıran bir gerçeklikte yaşandığını söylemek mümkündür. Görselliğe dayanan bir çağın vizyon yaratma algıları içerisinde bireyler ve toplumlar kendi gerçekliklerini, kendi gerçekçilik yaklaşımlarıyla ifade etmeye çalıştıkları film gibi bir dünya... Zamanın ruhu denildiğinde o çağda gelişen duyguların ve düşüncelerin biçimine işaret etmektedir. Bu anlamda zamanın ruhu her dönem kendini yeniler, yeni kavramlar, yaklaşım biçimleri, ahlak anlayışları ve dahası hayatı yeniden tanımladığını söylenebilir. Bugün geçmişe dönük olan ele alındığında p dönemin ruhu üzerinden değerlendirilir. Geçmişten bir sonraki zamana aktarılan veriler, bilgiler değişime dönüşüme uğrayarak aktarılır. Sonuçta her dönem zamanın ruhu insana aktarılırken sonsuz döngülerle var olmakta, değişmekte ve dönüşmektedir.

Gerçeklik kavramı da zamanın ruhu gibi sanata, bilime, felsefeye yansımalarında her dönem değişkenlik göstermiştir. Sanatın gerçekliği diğer alanların gerçekliği ele alışında olduğu gibi değişimin tek gerçek olduğunu göstermiştir. Sinema sanatı, karakteri bakımında hem görsel hem işitsel açıdan izleyiciyle çok yönlü bir ilişki kurduğu için fiziki gerçekliğe doğrudan temas kurar ve bu yönüyle diğer sanatlardan ayrıldığını söylemek mümkündür Sinemanın gelişiminde gerçekçilik kavramı, akımlar ve kuramlarla birlikte kendi özgün dilini ve gerçekliğini oluşturmuştur. Fiziksel gerçeklikten farklı olan bu gerçekçilik kavramı, her dönemin zamanın ruhuna, karakteristik yapısına ve dönemin ihtiyaçlarına toplumsaldan, şiirsel, deneyselden büyülü gerçekçiliğe değişim göstermiştir. Bugünün sineması bağlamında, simyasal gerçekçilik hikâyenin ve karakterin otantik, özgün versiyonunu ortaya çıkarma açısından hem klasik hem de deneysel bir yaklaşımdır. Klasikliği kadim simya sanatının metodolojisinden, deneyselliği ise süreç içerisindeki uygulamalara dayalı olmasından almaktadır.

Dişil sinema dilinin amacı ise hikâye anlatımında ve karakter dönüşümünde hakim olan eril anlatı diline alternatifin gerekliliği ve mümkünlüğü üzerine sorgulama yapmaktır. Dişil sinema dili, klasik anlatılarda dahi erkek kahramanın yolculuğu

metodolojisi yerine, kadın kahramanın içsel dinamiklerini baz alarak farklı bir yolculuk önermesi sunmaktadır. Diğer yandan, erkek egemen sinema alanında kadın ve erkek karakterlerin inşasında ve hikâye anlatımında dışıl bakış açısına dair önermeler sunmaktadır. Eril söylemlerin yerine dışılın görünür olduğu ve denge prensibinin merkezde olduğu bir sinema dili olduğu söylenebilir. Bu çalışma bağlamında tarihten günümüze gerçekliğin ve gerçekçiliğin ele alınış biçimlerine ve günümüz dünyasından zamanın ruhuna kulak verildiğinde ihtiyaç olana odaklanmaktadır. Sinemanın tarihten günümüze getirdiği değişen zamanla birlikte geçirdiği değişim sürecini ve bugünün sinemasında yeni yaklaşımlara yer açmanın öneminden bahsedilmiştir. Sinema, felsefe ve psikoloji ekseninde simyasal gerçekçilik ve dışıl sinema dili ‘İçimdeki Mevsimler’ belgeseli örneğiyle de desteklenerek bugünün sinemasına yenilikçi ve yaşamsal ihtiyaçları da dengeleyen bir sinema yaklaşımı üzerine bir tez öne sürülmektedir.

2. SİNEMADA GERÇEKLİK VE GERÇEKÇİLİK

Günümüz sinemasının gerçekçilikle olan ilişkisi sürmektedir. Sinemada dijital etkilerin gelişmesiyle birlikte ütopyik, distopik, post apokaliptik ya da bilim kurgu türünde filmlerle gerçekçi yaklaşım gerçeküstücülüğe yaklaşıırken minimalist film anlatısındaki örneklerde ise aktüel gerçekçiliğe doğru yaklaşmakta olduğu söylenebilir. Öte yandan yaşanan büyük toplumsal olaylar neticesinde değişim geçiren zamanın ruhunun sanata, bilime ve felsefeye etkileri gözle görülür niteliktedir. Bu anlamda dönüşümü hem hikâye anlatımında hem de karakter dönüşümüyle ele almayı öneren Simyasal Gerçekçilik ve Dişil Sinema Dili, mevcut durumların dışına çıkarak hem kadim bilgelik sanatının bıraktıklarını hem günümüz bakış açılarını bir arada ele almayı önermektedir.

Sanatın gerçeklikle olan ilişki yaşam boyu üzerinde durduğu bir mesele olmuştur. Sanat yapıtı bu arayışın ifadesini yansıtmaktadır diyebiliriz. Sanatın yansıttığı gerçeklik içsel ya da nesnel gerçekliğin bir ürünü olarak düşünceden doğar ve sanatçıların eserlerine yansımaktadır. Bu düşüncenin kendisi sanatçıyı gerçeklik üzerine sorgulamaya iterken diğer yandan da onu hem kendini hem de kendi dışındaki keşfetmeye iter diyebiliriz. Her sanat yapıtı bu gerçekliği yansıtmaya anlamını taşıyorsa da sanat ve felsefenin tarihten günümüze bir yaklaşım üzerinden düşüncüyü yansıttığı görülmüştür.

“Onu resimden ayıran en büyük özellik, işin içine zaman boyutunun katılmış olmasıdır.” (Bazin, 2000, s.20). Sinema tarihi bağlamında gerçekçilik yaklaşımları üzerinden bakıldığında sinemanın gerçekliği kendine özgü olmuştur ve var olan aktüel olan gerçeklikten farklı bir ifadesi vardır. Sinemada zaman olgusu sinemaya farklı bir boyut katar ve bu yönüyle diğer sanat dallarından ayrılır denebilir.

Sinema tarihi değişen toplumsal olgular, bireysel algılar ve onları ifade biçimlerinde gerçekçilik kavramı sürekli olarak değişim içinde olmuştur. Sinemada tekniğin kullanımıyla birlikte göstergeler, anlatım biçimleri sanatçıların içsel gerçekliklerini ifade etmeyi seçtikleri türlerle sinema kendi gerçekliğini yaratmıştır.

Sanatta gerçeklik kavramı ise doğayı ve insanı en saf haliyle sanat yapıtlarına aktarabilme olarak tanımlanabilir. Bu tanımın çevresinde sanatçılar konularını, gerçeği ele alış biçimlerini kendi bakış açılarının ekseninden bazen varoluşsal olarak olumlayabilir, gerçekliği deforme edebilir, esnetebilir, yeniden kurabilir ya da onu aşmaya çalışabilirler.

“Sanatın maddesi gerçekliktir. Ama sanatçı hep bir seçme yapar. Onun, kendine göre, bir görüş biçimi vardır. Gerçeği enikonu yeniden yaratır. Bundan ötürü, gerçekçilik bayağı bir kopyacılıkla sınırlandırılmaz.” (Plehanov, 1999, s.61). Gerçeğin inşasını yapan sanatçı için gerçeklik malzemedir ve bu malzemeyi kendi içsel dinamikleri ya da değerleri üzerinden seçimler yaparak yeniden yaratmaktadır.

Sinema estetiği üzerine yazdığı “Mühürlenmiş Zaman” isimli kitabında Tarkovski, “İmge, hakikatin suretidir” der. “Körlüğümüzden zaman bulup ufacık bir parıltısını yakalayabildiğimiz hakikatin sureti” Tarkovski, bütün filmlerinde Tanrı’nın varlığını betimleme gayretine girmiştir. Tarkovski, hakikate dair göndermelerini sıradan sahnelerinin ve anlatısının ardında duran yeni ve kendine özgü şekillerde ele alır. Tarkovski örneği bize gerçekçilik kavramının sanata yansımalarının açılımsal ifadesinde iki ayrı yoldan incelemek gerektiğini hatırlatır. Biri gerçekliğin olanı olduğu haliyle yansıtmak üzerine diğeri ise toplumsal çatışmaların, zırlıkların ya da çatışkılarının temeli üzerinden uzanan anlatımsal zemine kurulu olduğu söylenebilir.” İlki insan bilincinden bağımsız bir şekilde, orada olanı işaret ederken; ikincisi olguların insanın bilinci aracılığıyla inşa edildiğine işaret eder. Başka bir deyişle gerçeklik, idealistlerle realistler arasındaki karşıtlık ekseninde tanımlanmış olup insanın tasarımlarının oluşturduğu bir gerçeklik anlayışıyla bağımsız bir dışsal gerçekliğin varlığının kabulü şeklinde çatallanır. (Marshall, 1999, s.57)

Bu anlamda gerçeklik bakış açısının oluşturduğu bir kavram olarak da alınabilmektedir. İnsan algısının tasarımı olan gerçekliğin ifadesiyle bağımsız dışsal gerçekliğin varlığı sanatta ve felsefede gerçekliğin ifadesini çeşitlendirmiştir.

Sinemada ise gerçeklik kavramı; 7. sanat olma yolunda, gelişim süreci içinde farklı kuram ve akımların etkisi altında kalmıştır. Sinemayı oluşturan unsurların varlığıyla birlikte çeşitli araçları ve simge olarak imajları kullanmıştır. Bunu yapılandırırken de kendine özgü dilini, zaman-mekân anlayışını, kendi gerçekliğini kurmuştur. Bu

gerçeklik insanın bilinci ve bilinçaltının da birlikteliğiyle, güncel olarak ifade gerçeklikten farklı bir gerçeklik olduğunu söylemek mümkündür.

Sanattaki gerçeklik anlayışı yakın dönemlere gelinceye dek dış dünyayı yansıtan bir ayna gibi görülmüştür. Bu düşünce sanatı doğanın taklidi olarak tanımlayan Platon'dan bu yana sürüp gelmişti. Oysa gerçekten sanat doğanın yinelenmesinden ibaret değildir. Çünkü sanat sürekli değişkenlik gösteren bir dinamizmadır. Hiçbir sanat olayı ölgün ve durağan değildir. Onun için her sanat ekolü, akımı bir öncekinin devamı değildir. Sanat yapıtı gerçekliğin kaba, bayağı görünümünü değil, özgün bir yorumunu ortaya koyar. (Artut, 2001, s.29)

Sanat yapıtı, doğanın formları arasındaki ilişkileri hangi yasalarla güzelliği doğurduğunu ortaya koyar. Bunu yaparken de o yapıtın sanatçısı istediği gibi ona yansıyan “güzelliği” ya da “geçekliği” yansıtabilir hatta o gerçekliği deforme edebilir., gerçekçi yaklaşımla ya da epizotik olarak ele alabilir. Böylesine bir tavrın gerçekte ilişkisinin olmadığı anlamına gelmez. Sanatçı kendi gerçekliğini sübjektif bir gerçeklik üzerinden gerçeği dışa vurur bunu da dışarıdan bakıldığında ilk bakışta görünemeyen ruhsal yapıyı görmeye çalışır diyebiliriz.

“Sinemanın gerçeklik kavramına yaklaşımı sanatın diğer tüm dallarında olduğu gibidir. Sinema sanatı da gerçekliği filmlere yansıtırken kendi gerçekliğini yeniden yaratır.” (Horak, 2014, s.37). Bu anlamda denebilir ki gerçeğin yeniden kurgulanan yeni bir versiyonunu; seyircinin dünyasından gerçek olarak algılanmaktadır. Yaratılan gerçekliğin karşısında gerçeklik dışı gibi bile görünen durumlarda dahi gerçeklikten kaçış söz konusu değildir. Her durumda gerçeklik oradadır. Ancak temel paradoks yaratan durum sanatta gerçeğin yerine kullanılan imgenin bir kurgu ürünü olmasıdır. Bu imgeler ister ironi ister grotesk ya da bilinç akışı düzleminde kurgulansın her durumda gerçek dünyayı referans aldıkları için gerçeklikle olan benzerlikleri, içe geçmişlikleri kaçınılmazdır. Sanat tarihine bakıldığında ise, gerçeklik kavramı zamanın ruhunun getirdikleri doğrultusunda değişirken, kendine yeni ifade akımlarını doğurmuştur. Bu durumun sinema sanatı için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. Bazen sanatçılar bir araya gelerek dönemim yansıttığı ya da ihtiyacı olan akımları, yaklaşımları ya da türlerle gerçekliği ifade etmişlerdir. Hikâye, kurgu ve sinematografidir. Sanatçı hikâye, kurgu ve sinematografideki ustalığıyla ve hakimiyetiyle filmi şekillendirir. Kamera açılarındaki seçimleri, alan derinliği

kullanma, üst açı, alt açılar, renk kullanım, ışık kullanımı, müzik kullanımı her biri yaratılan yeni gerçekliğin temel bileşenleridir.

Sinemada gerçekçilik alanında öncülük eden kuramcı Siegfried Kracauer' a göre de "sinema sanat, biçim, içerik arasındaki bir savaştır ve sanatta içeriğin galip geldiği tek sanattır." (Yıldırım, 2019, s.160). Burada içerik ile kastedilen biçimsel özelliklerinin önüne geçen anlatının anlamsal değeridir. Bu yönüyle belki de sinema görsel sanatlar alanından ele alındığında edebiyata yakın gelen bir anlatıya sahip olduğu kastedilmektedir. İçerik sinemanın hikâyesidir ve her biçim tercih edilirse edişin, biçimin önüne çıkmakta olduğu söylenebilir.

"Sinemanın, doğası gereği şu dünyamızda olagiden garip, özgöl, heyecanlı, şeylere ilişkin aslına bağılı, anlatma isteğini gidermeye yönelik olduğuna kuşku yoktur. Daha o baştaki müzikhol günlerinde filmin sağladığı ilk duygulanım gündelik şeyleri, tıpkı yaşamdaki gibi beyaz perdede göstermekti." (Büker ve Onaran, 1985, s.72). Bu anlamda sinema, gerçek yaşamın vasat bir kopyası olmanın ötesinde aktardığı hikâyeyle ve sinemasal gerçekliğiyle doğası gereği gerçekçi olduğu ileri sürmek mümkündür.

Bazin ve Kracauer, gerçeğin olduğu gibi kaydedilebilmesinin sinemanın en temel özelliği olduğunu belirtmiştir. Bunun yanında Bazin, oldukça önemli bir konudan söz etmiştir; sinemada anlatılan hiçbir zaman ve hiçbir yöntemle gerçekliğin kendisi değildir. Dolayısıyla kurmacadır. Kurmaca olan yani sinemada anlatılan gerçeklik ile içinde yaşadığımız dünyanın gerçekliği arasında derin bir yakınlık ilişkisi bulunmaktadır. Kadraj veya ışık gibi kullanılan bazı biçimler aracılığıyla gerçeğe şekil verilebilmektedir. Sinema araçlarıyla oluşturulan görüntüye şekil veren yani neyi nasıl göstereceğini seçen insandır. Bu sebeple gerçek öznel bir sürecin ürünüdür. Bazin ve Kracauer'ın bu noktadaki en önemli katkısı; söz konusu yakınlık ilişkisi sinema sanatının varlık nedenini oluşturmaktadır. (Atam, 2010, s.47)

Sinemanın gerçekliği içinde yaşadığımız dünyanın gerçekliğiyle doğrudan ilişki sinemanın varlık nedenini oluşturan unsurdur. Sinema bu gerçekliği kamera açıları ve ölçekleri, sinematografi, mizansen aracılığıyla öznel seçimler üzerinden kurmaktadır. Bu da sinemayı sinema yapan en önemli özelliğidir diyebiliriz.

Diğer yandan “Andre Bazin, sinemada gerçekçiliğin estetik ile birlikte yürütülemeyeceğini söyleyenlere karşı çıkar. Ona göre sinema, gerçeğe yaklaştıkça sanat olabilecektir.” (Coşkun, 2009, s.192). Bu durumda Bazin’in sinema ve gerçeklik konusundaki görüşü, sinemanın zamanda var olan gerçekliğin tüm yansımalarının kaydettiğinden diğer sanat dallarından ayrılır. Filmlerde yansıtılan gerçekliğin imgesel uzantıları, gerçekliğin insan psikolojisindeki bir algısında bulunduğunu söylemek mümkündür. Bunun yanında sinemada gerçek ve kurmaca ilişkisinde kurmaca bir tür gerçeklik inşasıdır ancak gerçekliğin kendisi olduğu yönünde bir iddiası da yoktur.

Sinema-insan ilişkisinde gösteren- gösterilen ilişkisi içerisinde ele alındığında; filmi izleyenin görme biçimiyle yönetmenin anlatım biçimi arasındaki yakın ilişkiye dayanan görünmeyen bir bağdan söz etmek mümkündür. Bu da bizi biçimcilik yaklaşımıyla gerçekçilik arasındaki bağa götürür diyebiliriz. Birbirinden farklı ele alınan iki yaklaşım üretimsel anlamda birbirleriyle yakından ilişki içerisinde dirler ve birbirlerinin parçasıdır.

Tarihten günümüze, kuramcıların sinema ve gerçeklikle ilgili kapsayıcı bir görüş betimledikleri görülür. Örneğin Andre Bazin’ e göre gerçekçilik yaklaşımıyla, görünen dünya kamera aracılığıyla filme yansır ve keskin çizgilere ihtiyaç olmadan ifade edilemeyeceğini söylemek mümkündür. Sinema sanatında yaratılan gerçekçilik yaklaşımı izleyiciden kopuk bir inşaadan ziyade onunla birleşen ve onun algısına göre tasarlanmalıdır. Buna göre Bazin’in görünen ve görünen ardındakini gerçeğin filmler yoluyla buluşabildiklerini ileri sürdüğünü söylemek mümkündür. Sinemada gerçekçilik akımının öncülerinden bir diğer isim de Alman kuramcı Siegfried Kracauer’dır. Sinemada gerçekçilik noktasındaki yaklaşımının oldukça katı olduğu bilinmektedir. Eisenstein’ın film kuramına tamamıyla karşı çıkar. Kracauer, sinemanın günlük yaşamın içinde olduğu gibi aktarılması gerektiğini savunur. “Kracauer için sanat, biçim ve içerik arasındaki bir savaştır. Ona göre sinema, bu savaşta içeriğin galip geldiği tek sanattır.” (Yıldırım, 2019, s.160).

Kracauer, bahsettiği kavramlar dahilinde gerçekliğin insan zihninde kavranamayan, belirsizliğini sinemada gerçeklik kavramını muallakta bıraktığı söylenebilir. Ancak yaşamın içerisindeki gerçek mekanların kullanılması ve sinematografinin varlığıyla pratik yaşamla örtüşmelidir. Kracauer’in gerçeklik üzerine felsefesinde yaşamın her alanından çıkartılan fikirlerden film üretilebilir, çünkü gerçeklik oradadır ve ondan çıkartılıp alınan her şey gibi yansıttıkları da gerçekliğin bir tezahürüdür.

Gelişen teknolojiyle birlikte film üreticilerinin teknolojiyi daha fazla sinemaya dahil etmeye başlanmasıyla birlikte dijital efektler anlatıya dahil olmaya başlamıştır. Bu gibi durumlarda dijital unsurlar fiziksel gerçekliğe uygun olarak filmlere eklenmeye başlamıştır. Bu da sinemada yeni gerçeklik türlerinin doğmasına ve sinemada gerçekliğe yeni açılımlar getirmesine neden olmuştur. Çekilmiş ve dijital olarak yeniden oluşturulmuş unsurlar bir arada kullanıldığında, izleyici dijital eklemeleri fark etmeyerek bu görüntüler arasındaki ilişkiyi zihninde tamamlar. İzleyici algısı gerçekliği kendisine sunulan kadarıyla almaya ve inanmaya hazır olarak gelir. Zira sinemanın gerçekliği senarist, yönetmen gerçekliğine onların seçimlerine dayandığı için zaten vereceği kararlar da onların kendi gerçekliğini yansıtır diyebiliriz.

2.1. Tarihsel Süreçte Sinema Akımlarında Gerçekçilik Kavramı

20 yy. sonlarında Fransa’da sanat dallarının genelinde dışa vurumculuk, natüralizm gibi akımların ortaya çıkmasıyla birlikte gerçeklik kavramına farklı yaklaşımların gelişmesine katkıda bulunurken temelde gerçekçi yaklaşım, sinemada fiziksel gerçekliğin manipüle edilmesi yerine müdahale edilmeden, olduğu gibi aktarılmasını savunmuştur. Bunun için de fiziksel gerçekliğe kendi toplumsal duruşlarını ya da bireysel ifade yöntemlerini dahil ederek yeni tür gerçekçilik yaklaşımlarını geliştirmişlerdir.

Biçimcilerin sinemaya yaklaşımı farklıdır. Einstein’ın öne sürdüğü biçimcilik kuramı gösterge bilimsel kurama dayanır. Bu anlayışa göre sinemada gerçeği yansıtmanın mümkün olmadığı için gerçeğe müdahale ederek, onu yeniden anlamlandırarak inşa edilmesini savunmaktadır.

“Sinema gerçekliğin bir asimptotudur. Asimptot, sonu olmayan bir eğrinin yakınında çizilmiş bir doğrudur. Uzaklaşıkça eğriye yaklaşılmaktadır fakat asla ona tam olarak ulaşılması mümkün değildir.” (Bazin, 2011, s.213). Fransız film eleştirmeni ve film kuramcısı Andre Bazin ve sinemanın gerçekliğin temsili olarak sinemaya kavramsal olarak değer atfetmiştir. Sinemanın yansıttığı gerçekliği, özellikle plan sekansların gerçeklik hissini arttırdığı üzerinde durmuştur.

Sinemada akımların oluşması diğer sanat türlerindeki olduğunu iddia etmek mümkündür. Yani, dünyada yaşanan savaşlar, bunalımlar, küresel sorunlar, ekonomik krizler, ülkelerin bunalımları ya da toplumsal iz bırakan diğer durumlar sanata ve

sinemaya yansır. Yaşanan krizin şifası olarak ve ifade biçimine eksikliğinden, zamanın ruhundan (zeitgeist) ya da toplumsal koşulların ihtiyacı doğrultusunda bir akımın ya da yaklaşımın ortaya çıktığı gözlemlenir. Bu bağlamda akımlar toplumsal yapı, toplumu oluşturan öğelerle etkileşim halindedir ve bu etkileşimle birlikte bir değişim hatta dönüşümün gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Büyük bir kuvvete sahip olan bu etki sinemanın bazen ilerlemesi için uygun bir ortam yaratırken bazen de gerilemesine ya da duraksamasına neden olduğu söylenebilir. Sinemada akım kavramı; bugünün olanaklarıyla, günün ana akıma eleştirel bir yaklaşım geliştirebilmeyi sağlarken diğer yandan egemen siyasi anlayışın ya da üretim mekanizmalarının dışına çıkılabileceğini gösteren örneklerle doludur. Gerçekçilik yaklaşımı ise sanatın hatta felsefenin gelişiminde her daim yerini alan bir kavram olmayı sürdürmüştür.

2.2. Dışavurumcu Alman Sineması ve Eril Sinema Dili

Dünyada ortaya çıkan sanat akımlarının ifadesinde dönemin ruhu, yaşanmakta olan olaylar ve dönemin ihtiyacı olan ifade biçimleri olarak yorumlayabiliriz. Bu dönemde de Almanya'nın içinde bulunduğu koşullar dahilinde sanatçılar ihtiyaç duydukları psikolojik ifadeyi diğer sanat akımlarından farklı bir şekilde ortaya koymayı seçmişlerdir. Toplumda baş gösteren adaletsizlik yönetim biçimlerindeki baskıcı rejim onları kendilerini baskılayan her tür yapıya isyan etmelerini doğurmuştur diyebiliriz. Almanya yönetiminin, insanları, tekdüzeleştirilen rejimine, tüm kurulu düzenlere isyan ettirmiştir. Bu anlamda dışa vurumcu sinema akımında yaratım süresinde sanatçılar boyun eğmeye, içe kapanık yaşamaya isyanını duyguları ön plana çıkararak ortaya koymuşlardır. Dışavurumcu Alman sineması da bu toplumsal koşullardaki mevcut belirsizlik, kriz, otorite boşluğu gibi etmenlerin yansımalarında keskin ışık ve gölge kullanımları ve olağandışı dekor uygulamalarında kendini göstermiştir. Bu anlamda sanatçılar ruh hallerinin filmlerini yaratmışlardır diyebiliriz.

Dışa vurumculuk yalnız bir sanat akımı ve akımın sanatçılara verilmiş bir ad olmayıp özellikle Cermen ülkelerinin sosyal krizler ve düşünsel gelişme çağlarında ortaya çıkmıştır. Dışa vurumculuk insanın içine yönelmiş bir bakış bir hayat anlayışı, bir dünya görüşüdür. (Turani, 1971, s.499)

Dışa vurumcu Alman sineması; bireysel ya da içsel gerçekliğin yansıtılmasını savunduğu gözlemlenir. Bunu geleneklere bir baş kaldırı niteliği taşıyan

ekspresyonizm toplum tarafından dışlanmışların yanında yer aldı. Ekspresyonist sanatçılar yeni bir düzenin inşa edilmesinde öncülük etme görevini yüklendi. Dışavurumcu Alman sinemasında dekorlar, makyaj ve aydınlatma büyük önem taşımaktaydı bu anlamda biçim, içerikten önce geldi. ruhsal çatışmaları, kişilik değişimlerini konu edindi. Doğal mekanlar yerine stüdyoları, gerçek dışı dekorları ve alışılmamış bir ışık tekniği kullanıldı. Ekspresyonizmin anlamı olan “sanatçının algıladığı gerçekliği bir sanat eseriyle somut, görünür hale gelmesidir. Ekspresyonistler insanların yaşadığı acıları, vahşeti, tutkuları, anlatırken savaş sonrası psikolojilerindeki çöküntüyü trajedi, korku ve kaosla ifade ettikleri söylenebilir. Bu bağlamda sinematografilerindeki ışık ve gölge arasındaki kontrast sert, dekorlar, aktör ve aktrislerin mimikleri abartı ve teatrallikle ifade ettiler. Bu da Alman anlatımcılığının kendine özgü öğelerini yaratmış oldu. Alman dışavurumculuğunun bir diğer özelliklerinden olan eserin merkezinde yer alan lanetli bir yaratık olmasıdır. Acımasız bir kaderin veya paranoya saplantısının simgesi olan bu yaratık simgesel anlamda eziyet ettiği kişilere üzerinden kendine ürkütücü bir anlam katar. Nihilizmin savaş sonrasında beyaz perdeye yansısıyla akım, nesnellığe bütünüyle karşı çıkarak ve sadece yönetmenin bireysel bakışını ve iç dünyasını yansıtmaya çalıştı. Dışa vurumcu Alman sinemasına örnek olarak Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi (1922), Fantom (1922)'dur. Wiene'nin Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi (1920) olarak sıralanabilir.

Şekil 1. Robert Weine Dr. Kaligari'nin Muayenehanesi, 1920



Kaynak: Richards, 2023.

Şekil 2. F.W. Murnau Nosferatu, 1920



Kaynak: “Nosferatu le vampire” t.y.

Şekil 1 Robert Weine Dr.Kaligari’nin Muayenehanesi (1920) filminin sahnesinde görüldüğü üzere genel planlar ya da balık gözü planlar, normal gözün algıladığı biçimin dışına çıkılarak sanki bir akıl hastasının gerçekliğinden ya da onun dünyayı ele aldığı biçiminde tasarlanmıştır. O dönemin Alman halkının savaş sonrası psikolojisindeki korku duygusu sinemasına da yansır. Dr. Caligari’nin Muayenehanesi filminin tüm detaylarıyla bu korku temasının filmin tasarımında yer almasına neden olduğu açıktır. Film, gerçekliğin yeniden inşasına bir örnek olarak dışa vurumcu bir biçimle tasarlanmış, kendi gerçekliğini yaratmıştır. Filmin hikâyesi, hikâyenin geçtiği kasabada bir cinayet işlenmesi sonucu bazı gerçekler orta çıkar. Dr. Caligari tabutta beslediği Cesare isimli bir figür, cinayeti işleyen kişinin bir kopyası olduğu ortaya çıkar. Cinayeti de Cesare işlemiştir. Dr. Caligari’nin yarattığı yanılsama herkesi kandırmaktadır. Burada verilmek istenen mesajın anlamıyla sembolik olarak açıkça ortaya konmuştur. Görünen ve görünenin ardındaki gerçeklik üzerine sorgulamayı gerekli kılan bir önermedir. Bu anlamıyla Dr. Caligari’nin yarattığı yanılsama, gerçekliğin üzerinde yarattığı yanılsamaya denk düşer.

Şekil 2 örneğinde Bram Stoker’ın Drakula romanından uyarlanarak De F.W. Murnau yönetmenliğinde 1922 yılında Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi isimli filmde bir sahne vardır. Film, Hutter isimli karakterin, Transilvanya’ya gitmesi ve orada karşılaştığı Kont Orlok adlı gizemli bir vampirin peşine düşmesini konu alır. Bu dönemin sinemasında gerçeklik kavramı kendine özgü bir deformasyonla ele alınmaktadır. Sahnelerin tasarımları teatrealliğin zirvesindedir ve her sahne için ayrı ayrı tasarlanmış planlar, çekim açıları bütünde kendine özgü bir dile sahiptir. Filmde

oluşturulan soyutlamalar ve soyutlamaların yarattığı anlamlar, dönemin Almanya'sının içinde bulunduğu psikolojik durumunu yansıtmaktadır denilebilir.

Dış mekân çekimleri, film kandırmacaları ve etkileyici görüntüleriyle ürpertici bir ortamı yansıtan, büyük desteği öykünün günlük yaşam ortamında sergilenmesinden almaktadır. Negatif görüntülerin ve tek karelik çekimlerin kullanılmasıyla, doğalla doğa üstü dünyalar arasındaki ayrım sinema aracılığıyla anlatılır. (Kafalı, 1998, s.55)

Dışa vurumcu sinema denildiğinde dönemin sanatçılarının içselliklerini imgesel yollarla dışa vurması olarak yorumlanabilir. Bu dönemin sineması kendini toplumun ruhsal durumundan ayrı tatmamaktadır. Yani Dışavurumcu Alman Sineması o dönemin ruhsal bunalımlarını ve korkularını sanat ve toplumun kabul ettiği normlara başkaldırı niteliği taşır. Bunu da gerçekte olduğu gibi olduğundan farklı olarak sanatçının kendi içinden geldiği haliyle olur. Bu sinema akımının kullandığı abartılı oyunculuk, büyük ve koyu gölgeli aydınlatmalar, çarpık, bozuk kadrajlar, sıkışmış mekanlar, alt açılar, fantastik, sıra dışı hikâyelerle bu akımda kendi gerçekliklerini yaratmış oldukları söylenilir.

Dışa vurumcu Alman sinemasının en bilinen örneklerinden biri olan Dr. Caligari'nin Kabinesi filmi örneğine bakıldığında sanatsal ifade dilinin hem karakter yaratımı hem de sahneleme açısından keskin ve sert yapısı göze çarpmaktadır. Karanlığın ve tekinsizliğin hâkim olduğu filmlerin dili de benzer bir tekinsizliği sürdürdüğünü söylemek mümkündür.

1.Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde erkekliğin rolü, karakterlerin yaratımlarında gözlemlemek mümkündür. Karakterlerin deliliğin ve başıboşluğun eşiğinde gezinen tekinsiz ve karanlık tiplerden oluşmaktadır. Kadın rolleri ise kadınlık tasvirlerinin uçlara taşındığı gözlenmektedir. Kadın karakterlerin tasviri ya erkek karakterlerin odağında yer alan yardıma ihtiyaç duyan ve arzu nesnesi kadın olarak yer alırken diğer yandan da kendisine yapılanların intikamını almak isteyen manipülatif baştan çıkarıcı kadın rolleri olan femme fatalelere yer verilmiştir.

Robert Wiene'nin 1920 yapımı Genuine isimli filmi Dr. Caligari'nin Muayenehanesi isimli filminden etkilenecek şekilde bilinmektedir. Erkekleri baştan çıkararak etkisi altına alan ve onlara işkenceler yapan vampir benzeri özellikler barındıran bir kadının

hikâyesini anlatılmaktadır. Bu kadın rolünde kölelikten kaçmak ve kendisine yapılmış olanların intikamını almak isteyen baştan çıkarıcı bir kadın görülmektedir.

Bu bağlamda Weimar sinemasında da görülebileceği gibi Alman toplumundaki dramatik sosyal değişimlere, özellikle de geleneksel erkek ve kadın rollerinin aşınmasına değinilmektedir.

2.3. Sovyet Toplumcu Gerçekçiliği ve Eril Sinema Dili

1917 Devrimi sonrasında Rusya’da sosyalistler, çok uluslu Rusya halkına yeni gelen devrimi ve sosyalizmi anlatmak üzere sinemanın propagandatıf etkisini kullanmışlardır.

Ekim Devrimi sonrasındaki süreç sinemanın temel malzemesi olmuştur. Hükümet bu süreçten sonra iletişime dair araçlarının kontrolünü devlet denetimine almıştır. Bu anlamda sinema, tiyatro, basın ve edebiyat devletin kontrolünde ve yönlendirilmesi çerçevesinde gerçeklemiştir. Bu durumun en önemli amacı var olan yeni düşüncenin halka anlatılmasının yanında her alana geniş şekilde yayılmasının istenmesidir. (Rotha, 2000, s.145-146)

Bu anlamda Sovyet hükümeti sanata olan desteğini kontrol altına alınarak ve yönlendirmelere dayalı ideoloji dışındaki yapıtlara alan açmayan propaganda temelli oldukları söylenebilir.

Sovyet toplumcu gerçekçi akımı döneminde Kuleshov, Vertov, Prdovkin ve Eisenstein gibi yönetmenler pek çok örnek bırakmıştır. Bunlardan bazılarının isimleri: Protozonov’un yönetmenliğini yaptığı “Maça Kızı”, “Sergius Baba”, Vladislav Strateçiv’in “Şahane Lyıkodina”, “Hayvanlar Arasından Eğlenceli Sahneler”, “Orman Sakinlerinin Noel Gecesi” gibi çizgi ve çocuk filmleri bulunur. Bunun ya sıra Yagodka Lyubvi’nin “Aşkın Meyvesi”, Sumka Dipkuryera’nın “Diplomatik Çanta” “Arsenal” ve “Toprak” isimli filmlerdir.

Şekil 3. Potemkin Zırhlısı, Odesa Merdivenleri, 1925



Kaynak: Britannica, t.y.

Şekil 4. Potemkin Zırhlısı, Silah Sahnesi, 1925



Kaynak: "Potemkin-still6", t.y.

Sovyet toplumcu gerçekçi sinemanın en önemli örneklerinden biri olan Sergei Eisenstein'in 1925 Sovyetler Birliği yapımı "Potemkin Zırhlısı" filminden merdiven sahnesi o dönemin gerçekliğini ortaya koyan en iyi örneklerdendir. (Bkz: Şekil 3) Film, 1905 devriminin canlandırması olarak kurgulanmıştır ve Çarlık Rusya rejiminin yıkılma öncesi askerler arasında ortaya çıkan başkaldırıları ve huzursuzluğu ve gemide yaşanan isyanı anlatır. Çarlık yönetiminin zorba uygulamalarını dramatize edilerek sunumu ve yönetmenin kullandığı göstergeler, derin anlam katmanları yaratır. İnsanlar, Odessa Limanı'nda beklerken saldırıya geçen Çarlık askerleri gelir ve insanlar kaçırlar. (Bkz: Şekil 4) Birçok insan merdivenlerden inerken yaralanır ve orada hayatını kaybeder. Çarlık yönetiminin Rus halkına olan davranışları, şiddetle özdeşleştirilmektedir. Dramatik anlatı burada Çarlık yönetiminin toplumsal gerçekliğinin el altından çöktürmeye çalışıldığı söylenebilir. Bu bağlamda Odesa Merdivenleri filmin doruk noktası olma özelliğini gösterir. Hareketin uzun sürdüğü ve müziğin etkin kullanıldığı bu sahnede Çarlık katliamının en etkili şekliyle vurgulandığı sekanstır. Askerler öldürmek üzere hareket eden ruhsuz robotlar gibi

merdivenlerden aşağıya doğru inerlerken insanları ateş ederek öldürürler. İsyanı karşıtı insanlar, vahşice öldürülürken, insanlar da askerlerden daha zayıf gösterilir. Ateş esnasında Odessa halkı merdivenlerden aşağı koşmaya başlar. Bu sahnede kullanan kurgu tekniğinde kesintiler, gerilimi arttırır. Sahne doruk noktasına geldiğinde ise gerilimi arttırmak için çekimler kısılır. Bu gibi kurgu teknikleriyle ve anlatımdaki sadelik itibarıyla gerçeğe yakınlığı hem toplumcu gerçekçi sinema örnekleri arasında en önemli yere sahiptir. Eisenstein'ın kullandığı bu yöntem, yakın plan çekimleriyle sembolik anlamlar çıkarmak ve etkisini gösterge bilimden alır. Ek olarak art arda gelen eylemlerini birleştirmek üzere kullandığı bir teknik olan paralel kurgu tekniğiyle Eisenstein yeni bir kavram yaratmak için kullanır. "Hamile bir kadın, ateşlenen silahlar ve korku dolu bakışlar gibi kendi başına hiçbir anlam ifade etmeyen görseller, Eisenstein'ın kurgusunda yan yana gelerek efsaneleşmektedir." (Gevgilili, 2014, s.49).

Öte yandan Çarlık yönetimin askerlerinin yaralı bir çocuğunu kucağında taşıyan kadın (Bkz: Şekil 4) bebek arabasıyla küçük çocuğunu taşıyan anneyi (Bkz: Şekil 4-6), öldürüyor olması da Çarlık yönetiminin zulmünün derecesini göstermektedir. Bu dramatik göstergelerle yapılandırılmakta olan toplumsal gerçeklik formu, Çarlık yönetimine dönük karşı duruşunu sembolize etmekte olduğu söylenebilir.

Sovyet Toplumcu Gerçekçi akımının sanatçıları, hikâyelerini sokaktan almış ve yine halkın anlayabileceği eserler üretmişlerdir. Bu da onları gerçekliği belgesel sinemaya çok yakın bir tavırdan üretmeye itmiştir. Sovyet yönetmenler teknik anlamda her ne kadar özgür bırakılmış olsalar da içerik olarak bir ideolojinin propagandasına bağlı kalmak zorunda kalmışlardır. Bu da süreç olarak belgesel yaklaşan gerçekçi bir sinema yaratılmasına yol açmıştır. Halka seslenmek isteyen bu ideoloji halkın anlayabileceği onların içerisinden konulara yönelmiş ve öyküsünü sokaklardan almıştır. Bu gerçekçi yaklaşım doğal bir anlatımı da beraberinde getirmiştir. Dünya sinemasına birçok yenilik getiren Sovyet Sineması günümüze kadar birçok ülke ve yönetmen sinemasını etkilediğini söylemek mümkündür.

Sinema dili bağlamında ise Sovyet Toplumcu Gerçekçiliği yapısını eski Ortodoks uygulamalarından sıyrılış ve kısıtlayıcı ataerkil cinsiyet yükümlülüklerinden çıkış üzerine kurulmuş gibi olsa da Sarah Ashwin'in belirttiği üzere Sovyet döneminde cinsiyet 'temel düzenleyici ilke' (Ashwin 2000) olmaya devam etmiştir. Komünizmin ilkelerinde oluşan toplumsal cinsiyet kavramı yönetimin belirlediği bir anlayış haline

gelmiştir. Eşitlikçi Sovyet ilkeleriyle örtüşen kadınlara ev dışında çalışma hakkı tanındı ve öte yandan çocuk dünyaya getirme özellikleri nedeniyle de kadınların yüceltildikleri bilinmektedir.

Şekil 5. Potemkin Zırhlısı, Odesa Merdivenleri, 1925



Kaynak: "Potemkin Zırhlısı", t.y.

Öte yandan sinema tarihinin en iz bırakan Sosyalist Gerçekçi filmlerinden olan Eisenstein'in 1925 yapımı olan Potemkin Zırhlısı isimli filmde yönetmenin kadınları tasvir etme şekli dikkate değerdir. Dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda ataerkil sistem tarafından çizilmiş olan idealize kadın algısı hassasiyetle ve saygıyla çizilmiş bağımsızlık duygusu içinde ele alındığı gözlemlenmektedir. Şekil 5 örneğinde görüldüğü üzere özellikle merdiven sahnesi öncesinde yine merdivenlerde birbiriyle selamlaşan, vedalaşan insanların bulunduğu sahnede iletilen mesajın birbirleriyle uyum ve barış içinde olmaları yönünde olduğu söylenebilir. Sıçramalı kurguyla gösterilen kadınlık portreleri görülür. Yaşlı bir kadının yanındaki genç kıza sarılarak gülüşmesi aktarımsal dışıl bilgeliğin bir yüzünü anımsatırken diğer yandan peçesini indiren bir kadın, beyaz elbiseli bir kadının beyaz şemsiyesini açması saflığın gelebilecek bir yağmura hazırlanmasını ve küçük bir çocuğa şefkat gösteren anne figürünün işaret ettiği yerden sonra aniden saldırının başlaması bu barış atmosferine dönük saldırıyı işaret ettiği düşünülebilir. Ardından gelen sahnede ise saldırının erkek askerler tarafından halka ateş açılmasıyla küçük çocuğun öldürülmesi gelmektedir. Bu sahneden sonra tırmaman dramatik yapıda kadının rolü saldırı süresince belirginleşmektedir. Kadının kucağında taşıdığı yaralı çocuğunu askerlerin karşısında getirdiği sahnede erkeklerin kendilerine getirdikleri karanlık adalet duygusuyla karşı karşıya bırakmaktadır. Annenin askerlerin arasındaki ateş hattının arasında kucağında çocuğuyla tek başına kalışındaki sahnede askerler onlara doğru ilerlerken halka ve

anneye ateş açmaya devam ettikleri görülmektedir. Bu sahne bağlamında iktidarın acımasız biçimi olarak askerler, çocukla annenin daha önceki sahnede yer alan görsellerle sıçramalı kurguyla bir araya getirilerek annelik kavramıyla askerlerin de annelerin çocukları oldukları mesajı yaratılmaktadır. Bir yanda sosyal açıdan sert ve acımasız bir iktidar diğer yandan kucağında ölü çocuğuyla onurlu ve şerefli bir kadını koymaktadır. Devam eden sahnede askerlerin ateşiyle yaralanan ve ölmekte olan insanların yüzlerindeki dehşet göze çarpılmaktadır. Bebek puseti taşıyan bir annenin öldürülüşündeki sahnede ise annenin ölümüyle küçük bir bebeğin tek başına kalmasının ardındaki mesaj açıkla okunduğu söylenebilir. Çocukları doğuran ve büyüten annelerin bakımının ve şefkatinin öldürüldüğüne dönük mesajı olarak okunabilmektedir.

Potemkin Zırhlısı'nın eril sinema dili açıklıkla göstermektedir ki kadınları kontrol eden eril sistem altında savaştan ezilen masumlar olarak çizilmektedir. Film toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında geleneksel olmasına rağmen kadınların toplumsal yaşamdaki rollerine dönük öneminin de bilincinde olduklarını söylemek mümkündür. Kadınları cesur ve kendileri ve çocukları için canla başla savaşabilen varlıklar olarak gösterilirken, aynı kadınların aynı zamanda kendi ulusları ve gelecekleri için en iyiyi isteyen insanlar olarak resmedildikleri de dikkate değerdir.

2.4. Fransız Şiirsel Gerçekçiliğinde Eril ve Dişil Eğilimler

Fransız Şiirsel Gerçekçiliği denildiğinde sinema ve şiir ile sözcük ve sinemada imge arasındaki ilişkiyle benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür. Sözcükler yan yana gelerek ortaya çıkardıkları sanat, şiiri oluştururken sinemada da imgeler benzer bir sanatı yaratmaktadırlar. Mesaj aktarıcısı olarak göstergeler, filmlerin genelinde anlatıya uygun olarak kullanılarak, güçlü çağrışımlarıyla istenilen anlamların yaratıcılarıdır.

O dönem dünyada yaşanan ekonomik buhran sonrası toplumda yaşanan olumsuzlukları, çarpıklıkları, yaklaşan savaşa karşı savaş karşıtı bir dille anlatan Fransız Şiirsel Gerçekçilik akımı lirik anlatının ön planda olduğu sıradan yaşamın içindeki şiirselliği dile getirmektedir.

Öncü (avangard) sinema çalışmalarının ulaştığı sonuçlardan yola çıkan bu yönetmenler, yalnızca sinemanın özgün bir dili olması gerektiğini önemsemekle

yetinmeyip, filmin toplumsal içeriğini de öne çıkardılar ve filmin olabildiğince çok sayıda seyirciye ulaşmasını amaçladılar. Böylece otuzlu yılların Fransız sineması, öncü çalışmaların ilkelerini geliştirerek, günlük yaşama, toplumsal ve ideolojik sorunlara, politikaya değinen konularıyla, ülkede yaşanan çelişkileri, çatışmaları gündeme getiren bir sinemanın temellerini attı. (Teksoy, 2014, s.265)

Şiirsel gerçekçi akımın sineması genel olarak işçi sınıfı mahallelerinde yaşayan sıradan insanların yaşamlarına odaklanmışlardır. Filmlerdeki karakterler, karmaşık değerlerde ahlaki niteliklere sahip ve bütünüyle erdemli veya tamamen kusurlu olarak sınıflandırılmayan türde yaratılırdı. Bu karmaşıklık durumu hikâyelere derinlik katıyor aynı zamanda da izleyiciyle yakın bir ilişki kurulmasını mümkün kılıyordu.

Şiirsellik’ ve ‘Gerçekçilik’ olarak iki anlam içinde değerlendirilebilecek bu akımın şiirsel yönü çevre seçimi ve film karakterlerinin davranışlarında yatmaktadır. Islak caddeler, sisli limanlar ve kır kahvelerinin mekân olarak kullanıldığı çevrelerde, film karakterlerini asker kaçakları, umutsuz katillerden oluşmuş erkekler ve yaptığı evlilikte mutlu olamamış, yeni aşkında mutluluğu arayan kadınlar oluşturur. Bu kadınların sevgiye inanmadıkça ruhunun gizlerini açmanın imkânsızlıkları anlatılarak konu olarak imkânsız aşklar ele alınmaktadır. Akımın ‘gerçekçilik’ yönünü ise karakterin karşısına çıkan yaşamın katılığının simgesi olarak görülen polis ve gangsterlerin varlığıdır. (Onaran, 1986, s. 138)

Fransız şiirsel gerçekçiliği, gerçekliğin özüne inmeyi amaçlarken diğer yandan da bazı duygu durumlarının tasvirini yaparken gerçekliğin ötesine geçmeyi amaçlamış bir yaklaşımdır. Yani kullandıkları şiirsellikle gerçekliği olduğundan daha güzel göstermek onların yaklaşımlarının tutumu olduğu söylenebilir. Kullandıkları plan sekanslarla, alan derinliklerinin kullanıldığı sinematografi ve yüksek kontrast içeren aydınlatma teknikleriyle duygusallığın katmanlarını derinleştirmiş olduğu ileri sürülebilir.

Şiirsel gerçekçi sinemanın filmleri görsel açıdan incelendiğinde; görüntülerdeki durağanlık ve bir tür melankoli göze çarpar. Sinematografide gözlemlenen sisin etkisi olan gizemlilik durumu, sahilin sessizliği ve doğanın ıssızlığı, kontrast aydınlatmalarla karanlık, parçalı ışıklı mekanlar yaratılmak istenen gerçekliği dramatize ederek imgeleştirmektedir. Yani bir bu imgeler izleyicide gösterilmeyeni kendi zihninde

tamamlayabileceği, izleyiciyi imgeler yoluyla şiirselliğe davet etmektedir bu yönüyle bu akımın gerçekliği şiirseldir.

Şekil 6. Jean Renoir, Oyunun Kuralı, 1939



Kaynak: "The Rules Of The Game", t.y.

Şekil 7. Jean Renoir, Oyunun Kuralı, 1939



Kaynak: "The Rules Of The Game", t.y.

Jean Renoir'in "Oyunun Kuralı" (1939) isimli filminde hikâye hafta sonu için bir kır evinde bir araya gelen Fransız burjuvazisinden insanların karmaşık ilişkileri etrafında konumlandırılmıştır. Film, sosyal, sınıfsal ve karakter arası, kültürel eleştirilerde bulunur ve izleyiciyi sınıfsal farklılıkların dışından bir yerden daha ve eşitlikçi bir toplum yapıdan bakmaya davet eder diyebiliriz.

Filmdeki burjuva topluluk, Fransız toplumunun temsili olarak yorumlanabilir. Şekil 6 örneğinde, filmin kadın karakterlerinden Cristine beyaz ipek veya fırfırlı yakalı dantel kıyafetleriyle modernizmin bir tür temsili olan abartılı kıyafetleriyle Robert isimli karakteri odasında ağırladığında ise kıyafetleri değişiyor ve egzotik sayılabilecek kıyafetler giyiyor. Filmde sezilen bu modernizmin sahteliği ve insan ilişkilerine

yansıyan yüzüdür. Filmdeki karakterler, modernliğin ya da burjuvazinin etkisiyle yok olmaya yüz tutmuş değerleri aradıkları görülmektedir.

Diğer yandan Şekil 7 örneğinde tüketim toplumuna yaptığı göndermede burjuvazinin eğlenceleri, lüksleri, bu sınıfın misafirperverliğinin parçası olan partilerinden bir sahne verilir. Sınıfsal farklılıkların insan ilişkileri üzerindeki etkileri, burjuvalar ve hizmetçileri arasındaki farklılıkla gösterilir. Çatışmanın diğer bir unsuru ise karakterlerin ahlaki değerleri ve yaşam biçimleri üzerinden de vurgulanmaktadır. Farklı sınıfsal yapıların salt ekonomik bir gerçeklik farklılığı yaratmadığını aynı zamanda da kültürel bir yapının da farklılığına dair bilgiler verdiğini söylemek mümkündür.

“Şairane gerçekçilik ekolünün temel gayesi gerçekçilikteki şiiri veya şiirdeki gerçekçiliği yakalamak ve bunu harekete bağlamaktır.” (Dorsay, 1985). Bu anlamda denebilir ki bu akımın sanatçıları eserlerini üretirlerken salt dışsal olarak gördükleri nesnel gerçekçilikten beslenmezler aynı zamanda da kendi içlerinde taşıdıkları gerçekçiliği, duyguyu, algılayışı dışsal olanla birleştirirler. Yani bir nevi şiirin kendisinde olduğu gibi şairane gerçeklikte de içsel bir gerçeklik algısı ve onu ifade eden bireysel bir üslupla bütünleşir.

1930'ların Fransa'sında doğan ve 1960'ların sonlarına kadar etkili olan bu sinema akımı, gerçekçi bir anlatım tarzını şiirsel ve duygusal unsurlarla birleştirmeyi amaçlamakta olduğu söylenebilir. Bu akımın kadın karakterleri salt yüzeysel figürler olarak değil, aynı zamanda derin ve karmaşık bireyler olarak tasvir edildiği gözlemlenir. Karakterler, genellikle toplumsal cinsiyet rollerini aşan ve iç çatışmalar yaşayan, duygusal deneyimlerinin de yer verildiği gibi çok yönlü karakterler olarak tasvir edildikleri söylenebilir. Kadın karakterlerin kendilerine biçilen normlara meydan okuyan ve kendi kimliklerini keşfetmeye çıktıkları gözlemlenmektedir. Bu bağlamda akımın dışıl eğilimi kadın kahramanın yolculuğunun anımsatan içsel yolculukları barındırmaktadır. Bu akımın filmleri aynı zamanda kadınların iç dünyalarına da odaklanmaktadır onların duygusal deneyimlerine yer verilirken karakterlerin düşünceleri, arzuları, umutları ve hayal kırıklıklarına değinilmektedir.

Jean Renoir'ın “Oyunun Kuralı” (1939) filmindeki karakterler bağlamında karakterler cömert bir açıklıkla ele alınmaktadır. Hemen hemen her karakterin yalan söylemesi ve bunu başkasına zarar vermemek için yapmasından başlayan bir tür kanun sorunu

olarak yorumlanabilecek bir anlayışa sahiptir. Yani Renoir filmde problemi toplumsal cinsiyete mal etmek yerine eşit olarak dağıttığı gözlemlenebilir. Örneğin Robert karakterinin güzel ve sadık bir eşi ve evliliği olmasına rağmen evliliğin başından beri eşini aldatmaktadır. Diğer karakter olan Lezzie karakteri bir ayakkabıcıyla evlidir ve sanki her fırsatta ondan kaçmak istemekte gibi çerçevelenmektedir. Bu bağlamda eril ve dişil eğilimler bu film itibarıyla karakterlerin dağılımında ve hikâyenin kurulumunda denge üzerinde olduğunu söylemek mümkündür. Yönetmenin anlatım dilindeki esneklik belirli bir kişiye veya çifte odaklanmadan sosyal dünyada "herkesin kendi nedenleri vardır ya da herkes kendi açısından haklıdır" kavramına işaret etmektedir. Bu yönüyle filmin dişil anlatıya sahip doğasını ve herkesin eylemleri birbirinin içine geçen yapıyla onayladığını söylemek mümkündür.

2.5. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Eril, Dişil Eğilimler

1945'lerde İtalya'da doğmuş olan İtalyan yeni gerçekçi akımı daha sonraları İtalya dışındaki ülkelerde yerini almaya başlamıştır. Akımın ortaya çıkışında en büyük etkenlerden biri içinde bulunduğu bunalımlı atmosfere bir alternatif olarak sinema yaratmakken bu akımın filmleri daha sonraları sinemaya yeni bir ses getirmiştir. Akımın, düşünsel zemini toplumcu gerçekçiliğe, anlatım dilinin kökleri ise şiirsel gerçekçiliğe dayandığını söylemek mümkündür. Zira bu akımın sanatçıları sinemayı belgesel yakın bir gerçeklikle anlatmaya ve bu gerçekliğin sokaktan sağlamaya çalışmışlardır. Öte yandan da gerçekliklerinin temsilini de kendi içsel gerçeklikleri üzerine kurmuş oldukları söylenebilir.

Yeni Gerçekçilik Akımı'na göre sinema genel erkek ve kadınlar uğraşır, gerçek mekanlarda çekimler yapar, belgesel tarzı kenine örnek alır. Yeni Gerçekçi yönetmenler doğal ışık kullanmışlar, savaştan zarar görmüş ülkelerin sokaklarında çekimler yapmışlardır. Kamera gerçeğin en iyi anını yakalamaya çalışırken oyunculukta da olağan mimikleri ve mizansenini oluşturan hikâyeyi görselleştirdiler. Doğaçlama yolunu seçerken çerçeveleme ve kamera hareketinde esnekliği tercih ettiler. Her şeyden önemlisi hayatın acı tecrübesine yakınlığı kural haline getirdiler. (Biryıldız, 2000, s.66-67)

İtalyan yeni gerçekçiler için sinema ana akım sinemadan farklı olmalı ve kendini farklı bir şekilde var etmek üzere yola çıkmıştır. Hollywood'un stüdyo ortamlarındaki yapay ışıklandırmaları yerine doğal ışığın ve savaş sonrası yıkılmış sokaklarını

kullanmışlardır. Diğer yandan bu akımın gerçeklik kavramı içsel gerçekliğe dayandığından duyguları ön planda olduğu hikâyeler anlattılar ve sinematografileri de buna uygun olarak lirikti. Oyunculuk konusundaki seçimleri, senaryo seçimlerinde olduğu gibi özgürlerdi yani senaryoya bağlı kalmaksızın doğaçlamalara yer vermişlerdir. Hikâyelerinin temalarını ise işçi sınıfının yoksul durumu, ülkedeki yaşanan savaş sonrası yaşanan ekonomik, ruhsal çöküş ve de yaşanan acılar ve yoksulluklar üzerinden seçtikleri görülebilir.

İtalyan Yeni- Gerçekçilik akımının en önemli filmlerinden bazıları: Roberto Rossellini'nin filmi Roma Açık Şehir, 1945, (Hemşeri, 1946), (Almanya Yılı, 1948), Luchino Visconti'nin Beautiful (1951) isimli filmi, Vittorio de Sica'nın Sadri idi Bicilette (1948) isimli filmi, Giuseppe de Santis'in Bitter Rice (1949) isimli filmi, Roberto Rossellini'nin L'amore (1948) ve Obsession (1943) gibi filmler sayılabilir.

Şekil 8. Bisiklet Hırsızları, Vittorio de Sica, 1948



Kaynak: Gerakiti, 2023.

Şekil 9. Bisiklet Hırsızları Vittorio de Sica,1948



Kaynak: "Ladri di biciclette' e la critica", t.y.

Yine yeni gerçekçi filmlerin senaryolarına baktığımızda, olay örgüsü ve entrika açısından zayıf olduklarını, hatta çoğu zaman melodrama kaçtıklarını görürüz. Bu filmlerde önemli olan kişiler ve onların içinde bulundukları toplumsal ortamdır. İtalyan yeni gerçekçi filmlerinde başlangıçta sosyolojik birtakım saptamalar öne çıkar, sonraları ise siyasal bir içeriğe bürünürler. (Coşkun, 2009, s.175-176)

Örneğin Yeni Gerçekçi Akımının en önemli film örneklerinden biri Vittorio De Sica'nın *La Ladri di Biciclette* (Bisiklet Hırsızları- 1948) filmidir. (Şekil 8 ve Şekil 9) Bu film, İtalyan Yeni-Gerçekçilik akımının tüm özellikleri taşıdığını söyleyebiliriz. Filmin atmosferine bakıldığında arka planda İtalya'nın yoksul sokaklarında puslu ve yağışlı bir havada gerçek yaşamla iç içe geçen bir gerçeklik görülür. Vittorio de Sica, bu filmde belgesele yaklaşan gerçeklik kurulumuyla samimiyetin ön planda olduğu, oyunculukta ve hikâye anlatımında doğallığı, kentin bitkin ve yorgun sokaklarını sinemaya taşımıştır. Şekil 9'da filmin ana karakteri Antonio'nun yaşadığı çaresizlik İtalyan halkının savaş sonrası ruhsal durumunun yansıması olduğu söylenebilir. Yani metaforik bağlamda bisiklet imgesi bu filmde savaş sonrası halkın umudunu sembolize etmektedir. Hırsızların ise aynı umudun hırsızları olarak yorumlamak mümkündür. Film, yaşamın içinden yaşama tutulan bir ayna gibi oluşuyla İtalyan Gerçekçi sinemasının en özgün örneklerinden olduğunu söylemek mümkündür.

Dişil ve eril dişil sinema dili bağlamında İtalyan Yeni gerçekçi sinema toplumsal cinsiyet rollerinin ve kentsel temsilin önemi yerine kuzey ve güney İtalya arasındaki kutuplaşmaya odaklandığını ve geleneksel temsil üzerinden ele alındığını söylemek mümkündür.

Filmlerde, kadın rolleri ve kadın cinselliğinin ifadeleri, ya eski erkek arkadaşına ihanet eden karakterler ya da savaş nedeniyle "kadınlıklarından" yoksun bırakılan kadınların sapkınlıkları gibi uç örneklerle tasvir edildikleri gözlemlenmektedir.

Öte yandan *Bisiklet Hırsızları* filmi örneğinde İtalya'nın savaş sonrası karşılaştığı zorlukları anlatan filmidir. Filmdeki Maria karakteri cinsiyet normlarını hem altüst etmekte hem de onlara uymaktadır. Erkeklik kavramı daha çok tahakküm, güç ve rasyonellik ile ilişkilendirilirken, kadınlık zayıflık, teslimiyet ve duygu ile ilişkilendirilmektedir. Erkeklik ve kadınlık konusundaki geleneksel anlayış biçimi filmde birbirine geçmektedir. Örneğin filmin başında Maria karakteri, Antonio'dan daha pragmatik, güçlü ve rasyonel görüldüğü için zaman erkeksi bir rolde yer alırken

ve Antonio'nun bisikleti geri almak için çarşafalarını satma gibi ustaca bir çözüm bulan kişi odur ardından bisikletine yeniden kavuşur ve işi kabul eder. Daha sonrasında Maria'nın Antonio'nun bisikletinin çalınmasına verdiği duygusal tepkide Antonio'nun bakış açısından zayıf görülen daha geleneksel kadınsı özellikler de sergilediği görülmektedir.

Maria'nın filmdeki son sahnesinde ise Antonio'nun bisikletini bulma yolculuğunda onun itaatkarlığında ve geri planda kalan rolü gösterilmektedir. Antonio işi kabul edip daha sonra bisikletini bulmak için yola çıktığında ise evin reisi olarak hakimiyetini yeniden teyit eder ve bu da Maria'yı daha geleneksel olarak kadınsı bir rolde bıraktığı söylenebilir.

2.6. Yeni Dalga Akımı ve Dışıl Sinema Dili

Yeni dalga akımı Fransa'da 1968 hareketinin etkisiyle ortaya çıkmış ve daha sonrasında hızla dünyada etkisi duyulmaya başlamıştır. Dönemin en önemli özelliği ana akım sineması olan Hollywood'a karşısında sinemaya yepyeni bir soluk getirmiş olduğunu söylemek mümkündür. Yeni Dalga akımında sanatçılar sadece film yapımında değil felsefe ve film eleştirisi alanında de kendilerine özgü bakış açıları ortaya koymuşlardır.

İlk modern sinema akımı Yeni Dalga, planlı bir hareket değildir. Siyasi, kültürel, ekonomik ve teknolojik açılardan uygun şartların oluşmasıyla kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Akımın, belirli kuralları veya akımın içinde kabul edilen kuramcılarının, eleştirmenlerin, yönetmenlerin sadık kaldığı bir manifestoları yoktur. Dönemin ruhuna uygun biçimde özgürce yazılarını yazmış, filmlerini çekmişlerdir. Film çekmek için teknik bilgiye gerek olmadığına, sinema kültürüne sahip birinin roman veya deneme yazarı gibi düşüncelerini sinema ile aktarabileceğine inanmışlardır. (Teksoy, 2014, s.484)

Yeni dalganın planlı olmayışı ve herhangi bir manifestolarının olmayışı bir yandan onları özgürleştirirken diğer yandan da bir dalga metaforunda olduğu gibi zamanın ruhunun yükselen duygu ve düşünceleriyle uyumlu üretimler yaptıkları gözlemlenir.

Bu dalga sinemanın sahillerine vurmadan uzun süre önce oluşmuştu. Çeşitli dalgacıkların teknolojik, kuramsal, felsefi, eleştirel - birbirlerini güçlendirmesinin bir sonucuydu ve onun yankıları hala hissediliyor. Yeni Dalga bize ebediyen

değişmiş, genişlemiş, daha güçlü, daha etkili ve daha duyarlı bir sinema bıraktı. (Monaco, 2006)

Bu bağlamda yeni dalga, dönemine getirdiği sinemasal ve felsefik temelli birikimle hala etkisi süren kalıcı nitelikli bir iz bıraktığı söylenebilir. Şöyle ki yeni dalganın kıyıya getirdiği hediyeler olan özgürlüğü, eşsizliği ve yaşamın değerlerine olan duyarlılığıyla sinema tarihinin incilerinden olduğu söylenebilir.

Dar bütçeli olmaları, senaryoyu da yönetmenin yazmış olması, edebiyat uyarlamalarından kaçınılması, stüdyo çekimleri yerine sokaklarda yapılan çekimlerin ağırlık kazanması, gün ışığının yapay ışığa yeğlenmesi, tanınmış oyuncuların oynatılmaması, çekimler sırasında doğaçlamaya da yer verilmesi ve kurgunun yerini uzun planlara bırakması... (Teksoy, 2014, s. 484)

İtalyan yeni gerçekçiler gibi yeni dalga sanatçıları da yapay olandan uzak durmuş, gerçekliklerini dışsal olanla içsel olanın uzlaştığı bir zemin üzerine kurmuşlardır. Kurgunun yerine sahnelemede doğallığı ön plana alarak plan sekanslara ağırlık vermişler ve gerçeklik algısını bu yönüyle güçlendirmişlerdir.

‘Yeni Dalga Akımın yönetmenleri hikâyelerini politize etmeden ve de toplumsal olaylarla ilişkilendirmeden anlatmışlardır. Onların hikâyelerindeki karakterler daha çok gezginler, anti kahramanlardır. Monologlara dayalı varoluşsal soruların cevapsız yanıtları üzerinden yönetmenlerin kendi dünyalarını anlattıkları filmler olduklarını söylenebilir.

Yönetmenler sıkça birinci tekil şahıs anlatısını öne çıkaran monologları ve cevapları net şekilde dile getirilmeyen sorulara yer vermişlerdir. “Her yönetmen kendi dünyasını anlattığı için, Yeni Dalga bir okula dönüşmemiş, sonuçta bireysel ve bireyci bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır.” (Teksoy, 2014, s.484). Yeni Dalga filmlerinin karakterleri yönetmenlerin kendi dünyalarındaki bireyciliğin de yansımasıdır olduğu için karakterler, birer varoluşçuluk fenerleri gibidir. Özgür karakterler, özlerini ve değerlerini kendileri oluştururlar. Bu dünyada yer alan duygu durumları da yönetmenlerin o dönem hissettikleri iç sıkıntılarına, varoluşsal bunalımlara ve dahası sanat için sanat anlayışına yönlendikleri gözlemlenir. Varoluş felsefesinin Sartre ve Camus’cu anlayışın Yeni Dalgayı oluşturan gerçekliğin atmosferini yarattığını söylemek mümkündür.

Gerçekte bir çekim senaryosu olmadan çalışırım; hazırladığım tek şey sadece diyaloglardır. Ve eğer alışlagelmiş yöntemlerle yapmam gereken hassas bir çekim olursa Antoine’ın psikologla olan sahnesi gibi herkesi oradan uzaklaştırırım ve kendimi oyuncularla kamerama kilitlerim. Bir filmin en iyi anlarını bir senaryoya sıkıştırıramazsınız. (Manvell, 1966, s.69)

Yeni Dalga yönetmenleri, yenidir, özgürdür. Hem film yapma teknikleri açısından hem de hikâye anlatımı açısından özgürdüler. Film çekerken senaryoya bağlı kalmayan yönetmenler içsel gerçekliklerine bağlı kalarak o anda çıkan hikâyeyi değiştirirler ya da o anda yazarlardı. Özellikle kurguda kullandıkları jump cutlarla (sıçramalı kurgularla) sıra dışı bir anlatımda izleyiciyi şaşırtmayı ve kendilerini bu yönde ifade etmeyi seçmişlerdir.

Godard, Sersemi Aşıklar filminden sonra yarattığı yenilikçi dalga sinemada devrim niteliği taşıdığı ileri sürmek mümkündür. Karakterlerin ve öykü anlatımının özgünlüğü ve özgürlüğü, düşük bütçeli bir yapımla minimalist sinema örneği olması açısından kendine özgü ve sıra dışı olduğu söylenebilir.

Şekil 10. Jean Luc Godard, Sersemi Aşıklar, 1960



Kaynak: “Breathless”, t.y.

Şekil 11. Jean Luc Godard, Sersemi Aşıklar, 1960



Kaynak: “Breathless (1960 film)”, 2024.

Godard'ın sinemayla kurduğu ilişkide sinemanın derinliğinde bulduğu çeşitlilik ve göstergelerle ifade edebildiği anlamlar sayesinde Yeni Dalga akımının bütün özelliklerini barındıran veren bir yönetmen olduğunu söylemek mümkündür. Şekil 10 ve Şekil 11'de görüldüğü üzere Godard'ın sinematografisi hikâye anlatımında yalınlıktan yanadır ve belgeselin gerçekçiliğine yaklaşır. Godard, filmlerinde gerçeklikle kurduğu ilişkide son derece özgündür, idealize edilen bir gerçeklik yerine hayatın kendilerindeki yansımalarına odaklandığını söylemek mümkündür. Belgesel sinemaya yaklaşan bir gerçekliğin doğallığıyla ve kuralsızlık anlayışıyla evrensel olma yolunda olduğunu söylemek mümkündür. Şekil 10 da görülen örnekte bu kuralsızlık anlayışı, bazen kameraya bakarak konuşan karakterlerin adeta o an karar verdiği bir durum gibi algılanmasına ve izleyiciyle kurulan ilişkide 4. duvarın kaldırılarak gerçekçi bir ilişki kurduğu söylenebilir.

Yeni Dalga akımının kadın yönetmeni olan Agnes Varda sinemasında ise akımın dışıl yönünün ve dışıl anlatısını ortaya koyar. Yeni Dalga yönetmenlerinin bireysel hikâye anlatım biçimlerinde toplumsallaşmayan ve politik bir söylem barındırmayan taraflarının aksine toplumsal olandan beslendiğini ve böylelikle bireylere ulaşır. Agnes Varda'nın sineması toplumu yansıtırken bireye dokunur. Kendi hikâyelerini yazan Agnes Varda, dönemim toplumsal olaylarını kaleme alır ve kadın hikâyeleri anlatır. Kadının toplumsal rolünü iyileştirme duyarlılığıyla pek çok filme imzasını atmıştır.

Şekil 12. Agnes Varda / Cleo 5'a 7, 1962



Kaynak: Zeric, 2019.

Şekil 13. Agnes Varda/ Cleo 5'a 7, 1962



Kaynak: Cleo de 5 a 7 1962- Volzet, t.y.

Cléo karakterinin yaşamsal dönüm noktalarına büyük kaygı ve bekleme üzerinden tanık olunur. Diğer yandan yaşadığı varoluşsal sorgulamaları ve aydınlanmalarla karakterin kendi öznelliğini keşfetme süreci gerçek zamanlı olarak izleyiciyle iki saatini paylaşır. Şekil 12 ve 13'te e görüldüğü üzere filmin başlangıç epizotunda ana karakter izlenen konumuyla kadının nesneleşen, arzu uyandıran nesnesi konumundan ele alınır. Üst sınıftan gelen Cleo, şımarık yetişmiş ancak sevgi almamış bir şarkıcıdır. Cleo, başlangıçta kendi öznelliğini fiziksel güzellik ve sağlık üzerinden tanımlarken daha sonra bunların gerçek olmadığının farkına varır. Bunu da içinde bulunduğu çevresindeki insanlarla olan ilişkilerini gözlemleyerek olur. Sembolik anlamıyla bu farkındalık durumu onda bir kırılma yaratır ve bu anlamda dişiliğin sembolü olarak saç metaforu buna iyi bir örnek olarak yer alır. Peruğunu çıkartmasıyla kendisi için sahte olanı atar ve yine kendisi gerçek olana adım atar. Bu noktada arzu nesnesi izlenilen kadın rolünden izleyen, bakan kadın olma tarafına adım attığı görülür. Cleo'nun kırık aynadan toplum içerisindeki kendisine bakışında kendini keşfetme yolunda gösterdiği yüzleşmeler sıklıkla ayna metaforuyla ele alınır. Yeni Dalga sinemasının tek kadın yönetmeni olan Agnes Varda'nın, kadının toplumsal yeri üzerine sorgulamaları ve bireyleşme yolundaki özgün karakterleri, ana akım sinemasında sıklıkla rastlanmayan bir özgünlükte olduğunu söylemek mümkündür.

Yeni Dalga sinemasında gerçeklik kavramı, konular üzerinden değil de daha ziyade tekniğin kendisiyle ifade edilmiştir. Yönetmenin kişisel seçimleri yeni estetik bakış açısıyla olmuştur ve yönetmen sineması ön planda olmuştur. Yönetmenlerin tercihleri

ise izleyiciyi aktif tutan bir anlatı yapısında olmuştur ve yönetmenler çoğunlukla bireysel bazen de politik ve siyasi göndermeler yapan hikâyelerle, ünlü olmayan aktörlerle, doğal ışık kullanarak, sevgiyi merkeze alan hikâyeler anlatmışlardır. Onların yaklaşımlarındaki yeni dalga kavramı sokağa taşınan ve bir dalga gibi süzülen aktüel kameralarla sinemalarını toplumla bütünleştirmiş oldukları söylenebilir.

Yeni Dalga sinemasında geleneksel biçimden kopuşu ve kadın kahramanların anlatımı dilin önemime götürmektedir. Kadın karakterlerin temsilindeki değişimler Godard ve Varda'nın Camille ve Cléo üzerinden örneklendirilebilir. Agnes Varda'nın Cléo karakterini yeniden yapılandırılmasında görmek mümkündür.

Yeni Dalga akımında Agnes Varda sineması tekniğin kamera kullanımının ve ışıklandırmanın da etkisiyle sinemada nesneleşen, geleneksel kadın imajına sahip klasik sinema anlatısından uzaklaşmaktadır. Kadına dair görüntüleri yeniden ifade ederken yeni kadın öznelliğini tanımlayan şeyin sinemasal dil üzerinde kurulan bilinçli seçimlere dayandırmaktadırlar.

Agnes Varda'nın '5'ten 7' filmdeki Cleo karakteri zamanının ötesinde feminist temaları araştıran özgün bir film örneği olarak gösterilebilir. Cleo karakterinin deneyimini feminist bakış ve dişil sinema diliyle sunduğu bir örnek olduğu söylenebilir. Varda'nın bu filminde Cleo, çeşitli insanlarla ilişkilerinde teselli arayarak Paris sokaklarında gezinirken Varda'nın kamerası Cleo'nun duygularının, korkularının ve özlemlerinin karmaşıklığına açılan bir pencere haline gelmektedir. Bu sahneyle belki de o zamana kadar sinema tarihinde dişil sinema dilinin en büyüleyici örneklerinden birini oluşturmaktadır. 5'ten 7'ye filmindeki Cleo'nun en dikkat çekici yönlerinden biri Varda'nın yenilikçi sinematografisinde ve hikâye anlatım diliyle teknikleriyle izleyiciyi Cleo'nun dünyasına taşıması olduğu söylenebilir. Film, sessiz iç gözlem anlarını canlı sokak sahneleriyle güzel bir şekilde dengeleyerek Cleo'nun Paris'teki duygusal yolculuğuna izleyicinin de katılması sağlanmaktadır. Bu bağlamda 1960'larda kadınlara yüklenen geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine ve beklentilere meydan okuyan Cleo tasviriyle feminist bir perspektiften bir etki yaratmaktadır. Cleo karakterinin dönüşüm süreci ve dönüştüğü yerden kadın dişil bir bakışın ve sinema dilinin örneğini temsil etmekte olduğu görülebilir. Cleo, başkalarından onay bekleyen pasif bir rolde tasvir etmek yerine, kendine ait umutları, korkuları ve hayalleri olan karmaşık bir birey olarak tasvir edilmektedir. Cleo'nun film boyunca süren yolculuğu, kendini keşfetme ve güçlendirme yolculuğudur ve ataerkil bir toplumda kadınların

kendi seslerini ve temsiliyetlerini bulmalarının önemini vurgulamakta olduğunu söylemek mümkündür.

Öte yandan Varda filmlerinde, bedenle kurulan ilişkideki güven ve cömertlik ataerkil toplumlarda son derece mahrem olan çıplak kadın imajına alternatif getirerek olağan bir gözle ele alınmaktadır. Bu anlamda Varda'nın kamerasının, kız çocuktan yaşlı kadınlara ve erkeklere kadar çıplak bedene normal bakmaya davet eden bir dilde olduğunu söyleyebiliriz. Buradaki anlayışa göre ataerkilliğin mirası güzellik değerleri yerine gerçek olan bedenin güzelliği üzerine düşündürmeye davet ettiği düşünülebilir.

5'ten 7'ye filminde, aynaların kullanımı ve sembolik anlamı bağlamında yansıtıcı unsur olan aynanın vasıtasıyla kadın imgesinin en yalın dönüşüm örneğini sunduğunu söylemek mümkündür. Cléo, filmin başlangıcında fiziksel güzelliğini kendisinin tek gerçek yansıması olarak görmektedir. Bu anlamda yönetmenin Cléo'nun aynayla kurduğu ilişkide yakın çekimleri kullanarak onun gösteri kadınlığından bireysel bir varlığa doğru ilerleyişi gözlemlenmektedir. Bu bağlamda denebilir ki Agnes Varda'nın Yeni Dalga akımına kattığı değer benzersizdir. Özellikle dişil sinema dili bağlamında karakterleri ve hikâye anlatımını çağdaşları erkek yönetmenlerden çok farklı bir gözle ele almaktadır. Varda'nın Fransız Yeni Dalgası sineması üzerindeki etkisi yadsınmayacak ölçüde özgün ve dişildir. Kadın hikâyelerinin gücünü ve dişil sinema dilinin sanatsal yapıyı oluşturmadaki yeteneğini zahmetsizce ortaya koymaktadır.

2.7. İngiliz Özgür Sineması ve (Free Cinema)

İngiliz Özgür sinema 1950'li yıllarda ortaya çıkışını İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin güçlü etkisine ve teknolojiye gelişmelerin etkilerine bağlamak mümkündür. Dönemin teknolojik gelişmeleri ve gerçekçi yaklaşımların etkisi İngiltere'de uyandırdığı etkiyle Tony Richardson ve Karel Resiz gibi isimler tarafından ilk izlerini vermiştir. Bu akımın en belirgin özelliği toplumsal içerikli konulara yönelerek sınıfsal farklılıkların etkilerini ele almalarıdır. İtalyan Yeni Gerçekliğinde olduğu gibi işçi sınıfının yaşadığı sorunlar ve varoluş mücadeleleri İngiliz Özgür Sinemanın merkezini oluşturur diyebiliriz.

Politikayı da etkileyen bu akım, Yeni Sol'un başlamasıyla birlikte Ticari İngiliz Sineması'nı da etkisi altına almıştır. Özgür sinema akımının temsilcileri, yaptıkları

yazılı basın açıklamasında “Biz bu davranışlarımızla özgürlüğe inandığımızı göstermeye çalışıyoruz.” şeklinde bir açıklamada bulunarak Özgür Sinema anlayışının amacını ifade etmişlerdir. (Biryıldız, 2002, s.121)

Başlangıçta yönetmenler, belgeseller filmlerle bu tütün örneklerini üretmiş olsalar da daha sonraları uzun metraj senaryolarına yönelmişlerdir. İngiliz Film Enstitüsü tarafından desteklenen bu akımın yönetmenleri sanatlarıyla ve politikayı etkileyen söylemlerde bulundukları söylenebilir. Diğer yandan sinemalarının içerisi ve derinliği tartışmalara yol açmış ve akımın toplumsallığını tartışılır kılmıştır.

Sinemanın olanaklarına boyun eğmeyen; sinemasal olanakları, anlatmak istediği öz uğruna en rahat biçimlerde kullanan Özgür Sinema geleneği, belgeci biçimlerin çağdaş anlatımdaki yerinin altını da bir daha çizer. Özgür Sinema’nın toplumcu bir özle bütünleşmemiş türde özgür, anarşik ve nihilist bir klasik demokrasi eleştirisi olduğu söylenebilir. (Gevgili, 1989, s.186-194)

Kendinden önceki akımlar gibi uzun süreli ve dünyaya yayılabilecek kadar etkin olmasa da o dönemin sanatçıları iz bırakan filmler yapmışlardır. Sanatçılar çok büyük bütçeli filmlerin yerine düşük bütçeli özgürce çekilebilen filmlere yönelmişlerdir.

Özgür sinema örneklerine bakıldığında Tony Richardson'ın “Öfke” (1959) filmi, Jack Clayton'ın “Tepedeki Oda” (1959), Karel Reisz'ın “Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı” (1960), “Morgan” (1965) isimli filmleri dünya çapında ses getirmiştir. İngiltere 60’lı yıllarda Avrupa’nın sinema endüstrisinin merkezi oldu. Lindsay Anderson'ın 1963 yılında çektiği ilk kurmaca filmi “Sporcunun Hayatı” (1963), Lindsay Anderson’un “Eğer” (1968), isimli filmi Özgür Sinema hareketinin son filmidir. Daha sonraki yıllarda Özgür Sinema yönetmenlerinden Lindsay Anderson, “O Lucky Man” (1973) ve “Britania Hospital” (1982) filmleriyle Özgür Sinema’nın eleştirel tavrını sürdürmeye devam etmiştir.

Şekil 14. Karel Reisz, Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı, 1960



Kaynak: "Sevişme günleri (1960)", t.y.

Şekil 15. Karel Reisz, Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı, 1960



Kaynak: "Sevişme günleri (1960)", t.y.

Akımın yönetmenlerinden Karel Reisz'in, Alan Sillitoe'nun kitabından uyarladığı Saturday Night and Sunday Morning (Sevişme Günleri / Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı, 1960) isimli filmi akımı başlatan filmlerin arasındadır. Şekil 14 ve Şekil 15 görülen Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı, filmin en özelliği özelliği Reisz'in diğer filmlerinde ve İtalyan Yeni Gerçekliğinde olduğu gibi işçi sınıfının yaşamına kamerayı yerleştirmişlerdir. Filmin toplumcu gerçekçi yaklaşımı, Özgür Sinema'nın gerek eleştirel tavrının gerekse gerçeklik konusunda durduğu yeri sabitler nitelikte olduğu söylenebilir.

İşçi sınıfının yaşamı ve gündelik yaşamda karşılaştıkları sıkıntılar ve sınıfsal farklılıklar filmin merkezini oluşturmaktadır. Diğer Özgür Sinema yönetmenleri gibi Reisz de toplumcu gerçekçiliğin yalın hikâye anlatımını ve içlerinde biriken öfke duygusunu karakterlerine yükledikleri görülür. Şekil 14 ve Şekil 15'te görüldüğü üzere

Arthur karakterinin öfkesi *Karel Reisz*'in hatta dönemin diğer yönetmenlerinin sosyal adaletsizlikler karşısındaki öfkelerinin bir temsilidir diyebiliriz. Dönemin insanlarda bıraktığı psikolojik etki, yılgınlığın ve geleceğe dair umutsuzluğun bir simgesi olarak yorumlanabilir. Arthur karakteri, fabrika işçisidir ve yaşadığı çevrenin düşünce yapısı onu baskı altına alır. Bu durumun reddiyle başlayan içsel çatışma, daha sonrasında onu dışlayan çevresince asi olarak yorumlanmasına neden olur. Arthur'un öfkesi onu içinde bulunduğu koşulları değiştirmeye yönelten bir anti kahraman olmaya iter. Öfkeli Arthur içinde sıkışıp kaldığı sisteme karşı olan bireyin temsilidir. Hayatın sıradanlığından kaçmak için boş zamanlarını çok iyi değerlendirmesine karşın, öfkeli oluşu onu toplumun ve işçi sınıfının ona getirdiği kısıtlamalara karşı oluşu olarak okunabilmedir. Arthur karakterinin yaşamı ve öfkesi o dönemin işçi sınıfının sıradan insandan bir kesittir ve bu gerçekçilik o dönem Özgür Sinema'nın sosyal eleştiri ve sınıf sorununa koyduğu eleştirel tavır açısından ses getirmiş ve iz bırakmış olduğunu söylemek mümkündür.

2.8. Yeni Brezilya Sineması (Cinema Novo) ve Eril Dişil Eğilimler

Yeni Sinema Akımı, ana akımdan bağımsız, gerçek hayat hikâyelerinin anlatıldığı, üretim, gösterim ve dağıtım araçlarının özgürce dolaşımında olduğu bir sinema hareketidir. Bu sinema hareketinin en belirgin özelliği dünyanın sömürü düzenine karşı aldıkları tutumdur. Bu anlamda Yeni Sinema Akımı devrimci bir sinema girişimi olduğunu söylemek mümkündür. Akımın sinemacıları yaşadıkları toplumsal adaletsizlikleri, sorunları, sınıf mücadelesini, açlık sorununu dile getirmektedir.

Cinema Novo (Yeni Sinema), 1950'li yılların sonlarında Brezilya kaynaklı olarak ortaya çıkan ve 1970'li yıllara kadar devam eden, sosyal temalar ve estetik yenilikler üzerine kurulu bir sinema akımı ve hareketidir. İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalga akımlarından etkilenmiş olan Cinema Novo hareketi, Latin Amerika ülkelerindeki sınıfsal ve etnik sorunlara tepki olarak ortaya çıkmıştır. Cinema Novo hareketinin yönetmenleri müzikaller, komediler ve Hollywood tarzı kahramanlık filmlerinden oluşan geleneksel Brezilya sinemasına karşı çıkmıştır. (Erus, 2007, s.25)

Yeni Brezilya Sineması kendinden önceki akımlarda olduğu gibi ana akım Holywood sinemasına karşı durarak geleneksel sinema anlatısına alternatif getirmiştir. Yeni Brezilya Sinemasının gerçekliği toplumcu gerçekçi türe yakın duran sınıf bilincine ve

etnik ayrımcılık sorunlarını ele almışlardır. Dünya sinemasında özgün bir yerde duran Yeni Brezilya sineması; sinemalarını farklı kültürlerin etkilerinden arındırarak kendi kültürlerinin özgünlüğündedir.

Akımın en önemli filmleri olan Glauber Rocha'nın "Deus E O Diabo Na Terra Do Sol" 1964 (Siyah Tanrı Beyaz Şeytan), Ruy Guerra'nın "Os Fuzis" 1963 (Silahlar), ve Nelson Pereira dos Santos'un "Vidas Secas" 1963 (Çorak Yaşamlar) filmleri son derece fakir yaşamların hayatta kalma mücadelelerini anlatır.

Şekil 16. Pereira dos Santos, Çorak Yaşamlar, 1963



Kaynak: Shangols, 2008.

Şekil 17. Pereira dos Santos, Çorak Yaşamlar, 1963



Kaynak: "Vidas Secas (Barren Lives)", t.y.

Nelson Pereira dos Santos'un 1963 yapımı "Vidas Secas" Türkçe çevirisiyle "Çorak Hayatlar" isimli filmi Yeni Brezilya Sineması özelliklerini taşıyan filmidir. Şekil 17'de görülen örnekte filmin ana karakteri olan Fabiano, karısı Sinhá Vitória, iki çocuğu ve Baleia isimli köpeğiyle Brezilya'nın kuzey bölgesinde yaşamını sürdürmektedir. Ailenin yoksulluğunun yanı sıra toprakların çorak oluşu da yaşadıkları geçim sıkıntısını arttırır. Yaşam mücadelesini sürdürmekte zorluk çektikleri bu coğrafyadan taşınıp bambaşka bir hayatın hayalini kurmaktadır. Gün geçtikçe artan kıtlık ve kuraklık onları içinden çıkılmaz umutsuz noktalara sürükler. Şekil 16 örneğinde görüldüğü üzere film, Fabiano ve ailesinin, çöl sıcaklığında ıssız araziden geçerek şehrin güneyine göçe koyulması üzerine kurulur. "Çorak Yaşamlar" akımın devrimci duruşuna gösterilebilecek örnek filmlerden biridir. Pereira dos Santos hikâyeyi yeterince temsil edilmeyen alt sınıfın görünür olması yolunda devrimci bakış açısının filmidir diyebiliriz. (Şekil 16)

Öte yandan Yeni Brezilya Sineması sanatçıları sinema aracılığıyla Brezilya'nın ulusal kimliğini, kültürünü, tarihini, ulusal ve uluslararası izleyicisi için bilinir kıldığını söylenilir. Yönetmen sinemasında gerçekliğe olan yaklaşımı yönetmenin tavrından kaynaklandığı ileri sürerler ve yaşanan sömürüyü adaletsizliği en gerçekçi ve halkın da anlayabileceği şekilde aktarmayı amaçlamışlardır. Yeni Sinema hareketinin kent-taşra ayrımı, kentsel dönüşüm ve mülkiyet hakkı, insan ve kadın hakları, fırsat eşitsizliği ve azınlık hakları gibi konuları devrimci sinemanın gerçekliğinden ele aldıklarını söylemek mümkündür.

Sinema dili bağlamında Cinema Novo akımı ise 1960'lardan sonra Brezilya 'da gerçekliğin eleştirisi ve yenilikçi diliyle ulusal sinemada alanında devrim niteliği taşımaktadır. Cinema Novo'yu temelde Rio de Janeiro'lu bazı orta ve üst sınıf beyaz erkeklerin oluşturduğu bir sinema hareketi olarak başlamıştır. Cinema Novo'nun Hollywood formülünü reddetmesi ışığında akımın filmleri Brezilya'da yaşanan toplumsal cinsiyet normlarına ataerkil bakış açısıyla yaklaştıklarını söylemek mümkündür.

Nelson Pereira dos Santos'un 1963 yapımı "Vidas Seca" filmi üzerinden değerlendirildiğinde sinemadaki eril hâkim ataerkil dil hem sinemadaki karakterler bağlamında hem de hikâye anlatımı bağlamında etkin olduğu gözlemlenebilir. Fabiano karakteri eşi, iki çocuğu ve Baleia isimli köpeğinin terk edilmiş çiftlik evine yaptıkları yolculuk sürecinde evde yaşadıklarını konu alır. Filmdeki tek kadın olan Sinha

karakteri film boyunca hem çöldeki yolculukları süresince hem de evde çocuklarla ve Fabio'yla olan ilişkisinde ataerkil bakış açısından gösterilmektedir. Bu anlamda Sinha'yı sıkışmışlığın dışıl bir temsili olarak okumak mümkündür. Dış dünyanın acımasızlığı ve vahşiliğinde kaba erilliğin acımasız ilişkileri de erilliğin içinde bulunduğu durumun zehirli yönlerini ortaya koymasından önemli bir örnek teşkil ettiğini söyleyebiliriz. Fiziksel çevrede yaşanan adaletsizlikle boğuşan aile aynı zamanda kendi içlerindeki adaletsizliği de film boyunca sergilemektedir.

2.9. Deneysel Sinema ve Dışıl Sinema Dili

Deneysel sinemanın anlatısı yaratıcılığını çeşitlemelerinden alan ve 2 tür biçim üzerinden karakterize bir yaklaşım üzerine kurulmaktadır. Soyut biçim ifadede; film görsel estetiğe dayanırken görüntülerle, renklerle, boyutlarla, geometrik ya da anlatılmak istenen formda film izleyiciye sunulmaktadır. İlişkisel biçimde ise daha kurgu üzerinden ifade sağlanır. İlişkisel diğer bir ismiyle çağrışımsal biçimde ise gösterilen ifadeler, görseller ya da göstergeler izleyiciyi bütünden anlam çıkarma konusunda teşvik eder. Örneğin Ron Fricke'nin 1992 yapımı "Baraka" isimli belgeseli yeni dönem deneysel belgesel örneklerinde sayılabilir. Ya da Godfrey Reggio'nun "Koyaanisqatsi" isimli belgeselinde birbirinden bağımsız gösterilen görüntüler izleyicinin zihninde alakasız görüntüler arasında bir bağ kurmaya iter.

Deneysel filmler tarihsel, estetik ve kurumsal olarak diğer sanatlarla bağlantılıdır. Bu durum deneysel sinemayı kavramsal açıdan tanımlamayı zorlaştırmaktadır. Deneysel sinema filmin doğası ve varlığı üzerine hem teoride hem de pratikte karmaşık düşünceler üretmiştir. Ayrıca, sanat ile film arasındaki ilişki, deneysel filmlerin hem söylemsel gücünün hem de biçimsel özelliklerinin gelişmesine eşit şekilde katkı sağlamamıştır. Walley, 1960'larda ve 1970'lerde olduğu gibi, günümüzde sanatın ve filmin birleşmesinin, deneysel sinemanın kimliğini ve canlılığını tehdit edeceğini iddia etmektedir. (Walley, 201, s.24)

Walley'in bu tanımına göre tehdittin kendisi sinema sanatının bünyesinde bulunan anlatı kalıbının otoriter yapısından kaynaklandığını düşünüyorum. Deneysel sinema, sinema sanatının da sınırlarını ve kalıplarını aşmaya dönük bir girişimdir ve bu yönüyle modern sanatın getirdikleriyle sinema sanatını birleştirir. Ona göre bu birleşimin bir tehdit oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Deneysel sinemanın sanatsal duruşu piyasa karşısı bir konumda durur. Dolayısıyla üretilen filmler, o güne kadar sinemada alışık olunan anlatım biçimlerinin dışındadır ve bu konuları kendine özgü ve değişik tekniklerle ele almış oldukları söylenebilir. Deneysel sinema deneysel yöntemlerin kullanıldığı avangard bir sinema türüdür diyebiliriz. Dönemin bazı deneysel filmleri ve yönetmenlerini şöyle sıralanabilir: “Rene Clair “ *Entr’acte*” (1924) , Viking Eggeling “*Çapraz Senfoni*” (1924), Luis Bunuel “*Endülüs Köpeği* “ (1929) , James Sibley Watson ve Melville Weber “*Usher’ların Evinin Çöküşü*” (1928), Norman McLaren “*Komşular*” (1952), Bruce Connor “*Film*” (1958), Stan Brakhage “*Dog Star Man*” (1961-1964), Kenneth Anter “*Scorpoi Rising*” (1963), Andy Warhol “*Uyku*” (1963), Jon Jost “*New York’un Tüm Vermeerleri*(1990)”(“Deneysel film”, 2024).

Şekil 18. Louise Bunuel&Dali, Bir Endülüs Köpeği, 1929



Kaynak: Katz, 2018.

Şekil 19. Bunuel&Dali, Bir Endülüs Köpeği, 1929



Kaynak: Hough, 2016.

Bunuel, 1929 yılında Salvador Dali ile yaptığı “Bir Endülüs Köpeği “ve “Altın Çağ” (L’AgeD’or, 1930) isimli filmler sürrealist sinema özellikleri gösterir. Film, rüyaların

etkisiyle çekilir ve filmde bu rüyaların izleri görülür. Salvador Dalí'nin rüyasında avucunun içinde yürüyen karıncalarla Buñuel'in ayın bir jilet tarafından ikiye bölündüğünü gördüğü rüyalar filmin planlarını oluşturur. Şekil 18 ve Şekil 19'da yer alan örneklerden görülebileceği üzere deneysel ve sürrealist sinema örneği olan bu filmin hikâyesi lineer bir mantık eğrisinde ilerlemez, mantık sınırlarının dışına çıkarılır. İmgeler, rüyayı andıran sıçramalı kesitlerden oluşur. Bir önceki planla yeni gösterilen plan birbirinden bağımsız ve ilişkisizdir. Deneysel Sinemanın gerçekliğe yaklaşım biçimi gerçeküstücüdür ve sanatçı bilinçdışıyla kurduğu ilişkiden çıkan yaratıcılığın dışavurumunu yapmaktadır.

Bunuel ve Dali bu filmde simgeleri kullanmaktan ve anlamsal bütün oluşturmaktan özellikle kaçındığını dile getirmişlerdir. Gösterilen semboller, imgeler ya da kavramlar birbiriyle ilişki içinde davranmazlar diyebiliriz. Bu bağlamda deneysel sinema salt bir hikâye anlatımı üzerine kurulu olmayan kendi özgün soyutlamalarını kullanan özgür bir sinema türü olduğu söylenebilir.

Bir Ulusun Doğuşu'ndan (1915), Sarışın Venüs'e (1932) kadar kadınların sosyal statüsü bu filmlerle gösterilmeye başlamıştır ve her ne kadar erkeklik hâlâ popüler ideoloji olsa da Sarışın Venüs'te (1932) gördüğümüz gibi kadınlar erkekler tarafından kontrol edilmek ve gözetlenmek yerine gücü elinde tutmaya başlamışlardır.

Öte yandan Un Chien Andalou (Bir Endülüs Köpeği filminde arzu, cinsellik, feminizm, psikanaliz ve toplumsal travma konularının varlığı film dilini belirlemede etkin rol oynadığını söylenebilir. Bunuel ve Dali'nin toplumsal travmayı ele alışı toplumsal cinsiyetin kendisinin travmatik bir olgu olduğunu düşündürür.

Filmin ataerkil sisteme olan eleştirisi toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sosyal ve cinsel özgürlüğün önündeki engellemeleri eleştirildiğini söyleyebiliriz. Film deneysel yapının özgürlüğü içerisinde şiirsel, sürrealist, çoğu zaman rüya gibi parça parça kesitlerin bir arada sunulduğu bir anlatıdır. Parçalanmış hikâye anlatımına eşlik eden karakterlerin alışılmışın dışında ele alınan tasvirleri sinematografisiyle, zaman ve mekanın tutarsız kullanımıyla düşsel bir atmosfer yaratmaktadırlar. Filmde Bunuel'in

Burjuva dünyasının iyimserliğini sarsan değerlerine ve belki daha dikkat çeken doğrudan rasyonelitenin kendisine olan eleştirisiyle bu film bilge arketipi eril bağlamından şiddeti eleştirelliği vurgulamak için göstermektedir.

Öte yandan geleneksel toplumsal cinsiyet ayrımlarına ve toplumsal cinsiyet rollerine karşı da eleştirisini izleyiciyi şok eden bir dille ifade eder. Özellikle usturayla kesilen gözün de bakmanın geleneksel yollarına bir eleştiri olarak sorgulamak da mümkündür. Gözlerin kör edilişleriyle neyi göremez hale geldikleri üzerine sorgulamalara açık bırakılmaktadır.

Şiddetin psikolojik boyutuna da değinilen filmde kadın karakterden birinin taciz edilişinde de erkekler ve kadınlar arasındaki güç dengesizliği, şiddet ve cinsel çekim arasındaki ilişkideki yine eril yıkıcı hükmedici değerlerin dışa vurumu olarak okunabilir. Bunları dile getirişiyse de Bunuel'in bireysel ve toplumsal bilinçdışıyla kurduğu ilişkiden ortaya dökülenlere gönderme yaptığı söylenebilir. Bu şiddete tanık olan izleyici erkeklerin kadına yönelik şiddetinin travması üzerine yüzleşmeye ittiğini de söylemek mümkündür.

2.10. Büyülü Gerçekçilik ve Eril Sinema Dili

Büyülü Gerçekçilik 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmış olsa da bu türün hikâye anlatım tekniği ve üslubu çok eskilere dayandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu türün özü; bilindik olanı yabancılaştırmaya dayanan büyülü unsurları gerçekçi bir atmosferle buluşturmaktadır. Bu akım hem estetik hem üslup hem de kurmaca biçim olarak sanata yepyeni bir soluk getirmiştir. Büyülü Gerçekçilik hareketi sinemada nispeten yeni sayıldığından keskin kuralları ve kesin gereklilikleri olmayan bir felsefeye sahip olduğu söylenebilir. Akımın en belirgin özelliği ise; gerçekliğin hayalle iç içe geçtiği atmosfere eşlik eden karakterlerin aklın sınırlarına meydan okuyan ya da mantık çerçevesinde açıklanamayan bir takım büyüsel nitelikler göstermesidir.

Büyülü gerçekçi akım gündelik yaşam diye adlandırdığımız gerçekliğin gerçeküstü olanla el ele verip alegorilerle örülü bir hikâye anlatmaya dayanır diyebiliriz. Bu türün birçok eseri rüya ve gerçeklik, batılı, yerli gibi karşıtlıklar üzerine kurulur. Diğer yandan da karakterler gerçekte doğrusal olmayan bir zaman diliminde hareket eder. Geçmişten geleceğe ya da şimdiye geçiş yapabilirler. Kurulan gerçeklik içinde fantastik ve gerçek üstü unsurlarla ilgili herhangi ak açıklamalara gerek kalmadan izleyiciyi bu gerçekliğe doğrudan davetiyle göstermektedir.

Büyülü Gerçekçilik akımına örnek filmler olarak Wings of Desire (Arzunun Kanatları) , Woody Allen'in 2011 yapımı Midnight In Paris(Paris'te Gece Yarısı)

filmi, Jean-Pierre Jeunet'in 2001 yapımı Amelie isimli filmi, Michel Gondry'nin 2004 yapımı Eternal Sunshine and the Spotless Mind filmi, Emir Kusturica'nın 1998 yapımı The Time of Gypsies (Çingeneler Zamanı) isimli eseri, Tim Burton'in 2003 yapımı Big Fish isimli filmi ve Guliermo del Toro'nun 2006 yapımı El Laberinto del Fauno (Pan'ın Labirenti) isimli eserler sayılabilir. Bu filmlerin ortak noktalarına bakıldığında temaların kültürel engelleri aşan evrensellik tahtına oturabilmeleri sağlayan özelliklerin mitlerin ya da efsanelerin nesnesi olmayan bir dünya görüşü benimsedikleri söylenebilir. Karakterler doğayla bir çeşit bağ kurarlar ve bilinçleri bu bağla pekişir. Özellikle Latin Amerika, Güney Doğu Asya, Avrupa'nın bazı ülkelerine dayanır nedeni ise bu ülkelerin geleneklerle, mitlerle, folklorik öğelerle bağlarını hala sürdürmekteydi. Bu ulusların batıl inanç, büyülere olan yaklaşımlarıyla kendi ülkelerinin siyasi platformadaki yerlerine absürt bakış açılarıyla hikâye kurulmaktadır.

Guliermo del Toro'nun 2006 yapımı El Laberinto del Fauno (Pan'ın Labirenti) isimli filminde ise şiddet ve ihanet temaları geniş yer tutar. Ana karakter olan Ofelia'nın içinde yaşadığı fantastik dünyanın aslında kendine has şiddeti barındıran acı ve karanlık gerçekliği anlatılır. Filmin yazarı ve yönetmeni Guilermo del Toro'ya göre "Simyanın ve masalın içeriğinde büyünün gerçekleşmesi için iğrençliklere ihtiyaç duyulmasıdır. Yani Del Toro'ya göre masallar, mitler ve mitoslar arındırılmamalıdır.

Şekil 20. Guilermo del Toro 2006 El Laberinto del Fauno (Pan'ın Labirenti)



Kaynak: "Cine para todos | Tercera etapa", 2022.

Büyülü gerçekçi akımın mitlerle ve masallarla olan yakın bağı onu masal anlatımının birçok özelliğiyle ortak paydada buluşturduğu söylenebilir. Örneğin masal anlatımının ahlaki merkezi, Büyülü Gerçekçi Akımının filmlerinde rastlamak mümkündür. Diğer yandan olay örgüsü ne kadar tuhaf olursa olsun, yine de gerçek dünyaya bağlı kalır.

Fantezi gerçeği birleştirir, tersine çevirir, esnetir ya da yeniden yapılandırır. Yine de gerçeklikten kaçmaz: gerçekle ilişkisi şöyle ya da böyle mutlaka sürdürür. Bu ilişki bazen simbiyotik (canlılar arası ilişki türü ve bu ilişkiye katılan türde) bazen de ona eklemlenen bir ilişki içinde var olmaktadır. Gerçek ile büyülü gerçekçi arasındaki uyum, büyülü gerçekçiliği indirgemecilik yapmadan büyülü olanı mantıksal açıklamalar yapmadan diğer sıradan olayları anlatılır gibi anlatılmaktadır.

Sinema dili bağlamında ise büyülü gerçekçilik akımı filmlerinin özel durumlarına göre değişkenlik gösterir. Ancak arketipsel bağlamda ele alındığında bu akımın eril sinema diliyle dışıl sinema dilinin dansını örneklendirdiğini hissettirmektedir. Çağdaşla gelenekselin karışımı olan bu türün sinema dili de filmlerdeki karakterlerin ele alınış biçimlerine göre değişkenlik göstermektedir. Örneğin Jean-Pierre Jeunet'in 2001 yapımı Amelie filminde kalıplaşmış cinsiyet rollerini görürüz. Amelie'nin anne ve babasının rolleri tipik cinsiyet modelleri üzerinden sunulur.

Öte yandan Guillermo Del Toro'nun (2006) yapımı Pan'ın Labirenti isimli filminde savaşın içerisindeki askerlerin içerisindeki kadınlık imajı kendilerini nadiren savunabilecek bir rolde gösterilmektedir. Yani bu filmde o dönemin gerçekliğinde kadınların görünmezlikleri tasvir edilmektedir diyebiliriz. Filmin üç önemli kadın karakteriyle de kadınların kırılganlıkları ve görünmezlikleri üzerine sorgulama yapmaya kapı açmakta olduğu söylenebilir. Elisa ve Ofelia'nın karakterlerinin arka planlarında işlenen ortak bir cinsiyet ve sınıf unsuru ve Ofelia'nın görece sessiz bir çocuk oluşuyla toplumsal cinsiyet temelli bir politikanın varlığını hissettirmektedir. O dönemin İspanya'daki ataerkil yapının sert ve endişe verici tasvirinde filmde önemli bir yer tutan Carmen'in (Ofelia'nın hamile annesi) bakış açısına yer verilmemiştir. Ofelia'nın babasının savaş sırasında ölümünün ardından evlenmek zorunda kalmasını ve başka seçeneğinin olmadığını yanıtı dışında Carmen'in dünyasına dair bilgiler verilmemektedir. Ofelia'nın merhum babasına ilişkin tek bilimiz terzi olarak çalıştığıdır ve bu da ailenin işçi sınıfı geçmişinin kolaylıkla Carmen'in seçme özgürlüğünü kısıtlayan başka bir unsur olabileceğini düşündürmektedir.

Öte yandan, Alfonso Arau'nun yönetmenliğinde 1992 yılında çekilmiş türkçeye Acı Çikolata olarak çevrilmiş olan büyülü gerçekçi akımı filminin toplumsal cinsiyete dönük yaklaşımı ve eleştirisi de dikkat çekmektedir. Acı Çikolata'da toplumun kadına yönelik dayattığı geleneksel kodlamaların esaretini eleştirmek için büyülü gerçekçi akımının etkisini ve gücünü kullandığı görülmektedir. Büyülü gerçekçilik aracılığıyla

ataerkil ayrıştırıcı söyleme karşı mücadele eden, hakim gerçeklik anlayışlarını çürüterek ve görülmeyenlerin sesi olmayı amaçlayan bu akımın eleştirel yaklaşımı sinemaya yeni bir soluk getirdiğini söylemek mümkündür.

3. SİNEMADA HİKÂYE ANLATIMI

Çok güçlü bir etkiye sahip hikâye anlatımı kavramı şüphesiz günümüz toplumu için konumu sorgulanmaz bir değerde var olmaya devam etmektedir. Sinema sanatında hikâye anlatımı ise tarihsel süreçte sinema akımlarının etkisinde bazen mitlerin mitosların parıltılı yüzüğünden çıkan büyümlü anlatılarda bazen klasik anlatının kahramanlarında bazen de çağdaş arayışlarda kendini var eder. Örneğin sessiz sinema döneminde Sovyet Sineması yönetmenleri hikâyeye yani senaryoya verdikleri önemi kurguda şekillendirirlerdi. Anlattıkları hikâyeler çoğunlukla işçi sınıfının ve devrimi gücünün hikâyelerini kurgusal sıralama teknikleriyle anlatırlarken daha sonraları bu tekniğin yerini iki tip senaryo yazma eğilimi göstermiştir.

Yer yüzünde ikamet edilmiş her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda, insana ait mitler türemiştir ve bu mitler insanın vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin kaynağıdır. Mitin, kozmosun sonu gelmez enerjilerini insanın kültürel yaratımına akıtan gizli bir yarık olduğunu söylemek çok ileri gitmek olmayacaktır. Dinler, felsefeler, sanatlar, ilkel ve tarihsel insanın sosyal biçimleri, bilim ve teknolojiye büyük buluşlar, uyku kaçırır düşler hep o temel ve büyümlü mitin çemberinden doğar. (Campbell, 2013, s.15)

Bu anlamda hikâye anlatıcılığı için insanlıkla paralel bir tarihe sahip olduğu söylenebilir. İnsanın ayak bastığı her coğrafyada her çağda hikâyeleriyle birlikte var olmuştur. İnsan, yaratılışında mevcut olanla eksik kalanı hikâyede birleştirir. Yani hem yaratılış mitlerinde hem de kişisel mitlerde insanın yol arkadaşı olmuştur. Campbell'e göre bu mitler bazen kozmosun sırlarına vakıf sırları taşıırken bazen de insanlığın gelişimini etkileyen yeniliklerin de kaynağıydı. Örneğin mitler önceleri mitolojinin simgeleriyle sonrasından modern psikolojinin komplekslerini oluşturmuşlardı. Bazen de bu mitler insanlığı etkilemişlerdir.

Sessiz sinema dönemi hem Sovyetlerde hem Avrupa'da hem de Kuzey ülkelerinin sinemasında senaryo kavramı önemli yer tutmaktaydı. Ülkelerin sanatçıları ve devletlerinin desteğiyle özgün senaryo yöntemleri geliştirmeye önem vermişlerdi.

Onların bu arayışları da sinema tarihinde iz bırakan filmler yapmalarını sağlamıştı. Bu anlamda Hollywood sineması tüm bu ülkelerden farklı olarak o dönem sinemanın gücünü kendi politikasıyla birleştirmiş ve sinemanın temsil özelliğinden faydalanma yoluna girmiştir. Sesli filmlerin üretilmeye başlanmasıyla izleyicide büyük bir merak uyandırmıştır ve sinemada yeniden canlanan bir bahar yaşandığını söylemek mümkündür. Diyalogun filmlere girmesi senaryoda görsele dayalı anlatımın yerini diyaloglara dayalı anlatılar üretilmeye başlamıştır. Anlatılar, teatral ve bol konuşmalıydı.

Sesli filmlerin ilk yıllarında itibaren başlayan bu arayışlar daha sonraları yerini Hollywood'un şirket bünyelerinde maaşlı çalışan senaristlere bırakır. Hollywood sinema endüstrisinde senaryonun önemi büyüktü ve yapımcılarla birlikte senaristler de film yapımı açısından önem taşımaktaydı. Diğer yandan Fransa, sesli sinemaya geçiş döneminde Amerika gibi hemen adapte olamamıştır. Ancak o dönemlerde yükselişe geçen ve Fransız sanat ve düşün dünyasını etkileyen 'Şiirsel Gerçekçilik' akımıyla birlikte kendilerini ifade etmeye başladıkları görülür. Şairlerin ve yazarların yazdıkları diyaloglar ve senaryolar, tiyatronun da etkisiyle senaristlerin 'diyalogist' adı altında yeni terimlerle ortaya çıkmasına neden olmuştu.

'Yeni Dalga' sanatçıları ise 'auteur' kuramı benimsemiş hikâyelerini kendileri yazmıştır. Bu dönem senaryoya dayalı filmler ve senaristlik mesleği gerilemiş ve akım sektörde baskın hale gelmiştir.

Amerikan Sineması'nın bu sıçraması dönemin önemli yönetmenlerinin çıkışına zemin hazırlar. O dönem Stanley Kubrick, Steven Spielberg gibi yönetmenler isimlerini duyurarak Hollywood'un yenilikçi ve sağlam hikâyeye dayalı dönemi başlatmış olduklarını söylemek mümkündür.

Belgesel sinema ve kurmaca sinemadaki farklılıklar Tablo 1'de gösterilmiştir. Buna göre belgesel sinemada gerçeğe dayalı hikâye anlatımı, tarihsel ya da toplumsallık içerir. İzleyici algıları ise klasik anlatı sinemasında törel ve genelliğe dönük bireysellik üzerinden algılanırken, modern anlatı sineması olan Avrupa sanat sinemasında daha ucu açık olarak ele alınır. Belgesel izleyicisinin algısı ise hem duygusal hem de mantığın dengeli bakış açısından algılanmaktadır diyebiliriz. Bunu da belgesel filmin yönetmeninin bakış açısı ve belgesel sinemada kullandığı anlatım tarzı belirlemektedir.

Tablo 1. Sinema Türü-Söylem Niteliği İltisi

Sinema Türü	Anlatılan Dünya	Yaratıcının Söylemi	İzleyicinin Yorumları
Klasik Hollywood	Tahayyüle dayalı ve bütüncül yapıda	Biçim ve olay örgüsü gerçekçi bir anlayış içinde	Törel ve genelliğe ait tekillik içinde
Avrupa Sanat Sineması	Tahayyüle dayalı ve parçalı yapıda	Biçim ve olay örgüsü modernist anlatı anlayışı içinde	Belirsizlikleri ve muğlaklığı sezme dayalı biçimde
Belgesel	Tarihsel ve/veya toplumsal bağlama dayalı yapıda	Olayları açıklama ve bakış açısı retorik biçimde	Bir teze, bir soruna hem akılla hem de empatiye dayalı biçimde

Kaynak: Sözen, 2010.

3.1. Hikâye Anlatı Bilimi

Hikâyeler, insanlığın varoluşundan beri günümüze getirdiği en büyük kültürel miraslardan ve ihtiyaçlardan biridir. İnsanlığın tarih arkadaşlarından biri olan bu hikâyeler dünyanın neresinde olursa olsun geçmişten günümüze varlığını sürdürmüştür ve sürdürmektedir. Üstelik hikâyeler, her dönem kendisinden sonraki zamanlarda ya da farklı kültürle buluştuğunda dahi insanın büyük ilgisini çekmiştir. Bu yönüyle, hikâyeleri kapalı bir sandık metaforuna benzetecek olursak, anlatılmaya başlayınca içerisinden çıkan öyküler de insanlığın hazineleridir diyebiliriz. Hikâyelerin etkisini ve değerini her daim koruyan insanlığın ilgisinin kaybolmadığı bir kavram olduklarını söylemek mümkündür. Hikâyeler destanlar, anonim halk hikâyeleri, mitler, mitoslar, masallar, edebiyat, tiyatro, sinema ve günümüzde yeni bir tür olarak sayabileceğimiz dijital mecralar yoluyla varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Hikâyeler, bu yönüyle insanın iç dünyasının bir tür sembollerle dışa vurabildiği psikolojik bir gereklilik olmasının yanı sıra dünyayı ve kendini keşfedebildiği bir tür evren olduğunu da söylenebilir. Yani insana dair tüm duyguları bünyesinde barındırırken anlatan ve anlatıcı için de gerçekliği hangi biçimde olursa olsun “gerçek” kabul edilen bir evren olduklarını söylemek mümkündür.

Bir hikâyenin tam tanımını yapmak zordur. Hikâye, günlük hayatla o kadar iç içe geçmiştir ki ayırımını yapmak belirsizleşmektedir. Onu ayrı bir olay olarak görmek neredeyse imkânsızdır. Hikâye her an her yerde olan, insanların en sık yaptığı işlerden biri olan iletişim kurma esnasında başından geçen olayları, deneyimleri ya

da anlatıya dayalı herhangi bir şeyi anlatması hikâye olarak görülebilir. (Randall, 1999, s.3)

‘Hikâye’ kelimesinin tanımı itibariyle bir ‘bir olayı anlatmak’ ya da ‘bir olayı taklit etmek’ anlamı taşıdığından sınırları esnek ve siliktir. Bu bağlamda hikâyenin anlatısının tanımını yapmak da bir o kadar zordur. Zordur çünkü birçok anlatı hikâye sayılabilir ve her yerde görülür.

Randall’ın hikâye kavramına getirdiği tanımlama dikkate değerdir. Bir hikâyeyi hikâye yapan unsurları şöyle sıralar: hikâyeyi anlatan kişi olmalıdır ve anlatıcının bir bakış açısı olmalıdır. Diğer hikâyede yer alan karakterler ve son olarak da olay örgüsünün varlığını bu üç bileşene ekler. Yani basit tabiriyle yan yana gelen kişilerin birbirleriyle kurdukları diyaloglarla oluşan anlatılar da Randall’ın tanımında yer alan bileşenler kapsamında hikâyeye dahildir diyebiliriz. Bu üç bileşen; bir anlatıyı hikâye yapan unsurlardır ve her dönem içerik ya da anlatının yapısının kuruluşu açısından değişkenlik göstermiş olsa da anlatı kendini korumuş ve günümüze değin anlatılar oluşturulmuş ve mecra değişse de anlatılmaya devam etmektedir.

“Benjamin’e göre ikinci olarak “bütün hikâye anlatıcılarının beslendiği kaynak, ağızdan ağza aktarılan deneyimdir.” (Benjamin, 1995). Hikâyelerle yaşam arasındaki ilişki çok sağlam dursa da hikâye anlatıcılığının çıkışı olan sözlü anlatım geleneğinin yaygınlaştığı dönem hikâye anlatıcılığının en etkili olduğu dönemdir. Benjamin’e göre hikâyeleri yazıya geçirenlerden en başarılı olanları, anlatılanları olduğu gibi yazıya aktaranlardır. Bu bağlamda sözlü anlatı geleneğinde her ne kadar anlatıcı ve kullandığı sözcükler önem arz etse de yazılı anlatıya geçildiğinde görülmektedir ki, anlatıcının konumundan ziyade hikâyenin ya da ortak deneyimin önemi daha önceliklidir. Bu anlamda deneyimin olduğu gibi aktarımı hikâyeyi güçlü kılar. Anlatımda araya girebilecek eklemlemeler hikâyeyi bozacağı gibi değerini de düşür, burada yer alabilecek hikâyeyi etkileyebilecek unsur dinleyenlerin etkisi olacaktır ve bu durum da hikâyenin dinleyiciyle buluşmasının önemine değinmek gerekir. Bu anlamda anlatılmayan hikâye, hikâye değildir. Ayrıca dinlenen hikâye de artık eski saflığında değildir ve dinleyiciyle buluştuğu anda kendini yeniden üretir diyebiliriz.

“Hepimiz anlatılar içerisinde ve aracılığıyla rüya görürüz, hayal ederiz, hatırlarız, öngöründe bulunuruz, umut ederiz, umutsuzluğa düşeriz, inanırız, şüphe ederiz, planlar yaparız, eleştiririz, inşa ederiz, dedikodu yaparız, öğreniriz, nefret ederiz ve âşık

oluruz.” (Hardy, 1968, akt. Laszlo, 2008). Bu anlamda anlatılar insanın gerek bilincinde gerekse bilinçdışında varlığını sürdürürler. Bazen onlar bilinçdışında kaldığı sürece bireylerin yaşamına yön verebilirken bazen de kendi hikâyesini yeniden yazan kahramanlar olarak onlarla bilinçli ilişki içinde yer alırız.

Anlatı bilimini geliştiren Roland Barthes, Umberto Eco, Gritti, Cristian Metz, Tzvetan Todorov gibi kuramcıların geliştirdikleri teorilerle hem göstergebilim hem de dilbilim alanında yeni açılımlar ortaya konulmuştur. Todorov anlatı bilimine anlatı yapılarının kuramı olarak ortaya atmış bu yapısalcı yaklaşımla anlatı bilimini doğrudan ilişkilendirmiştir.

Hikâye anlatıcılığında sözlü anlatı dönemi zengin bir kültürel mirası bünyesinde getirir, bu anlamda bu mirasın aktarımı sorumluluk getirir ve çok kıymetlidir. İnsanların neden hikâye anlattığına dönük o felsefi soru burada önem kazanır. Destanlar, menkıbeler, yazıtlar, mitler, mitoslar, masallar ve günümüze uzanan çeşitli varlık gösterdiği biçimlerle insan, anlatarak ya da dinleyerek hayatı paylaşmak istemektedir. Yaşama anlam veren bu paylaşma arzusu geçmişin birikimleriyle anlatıcıdan gelen hikâyeye ve dinleyenin zihninde yeni bir düşünsel zeminde gerçeklikle buluşur. Böylelikle bütün deneyimin kendisi ortaklaşa gerçekleşir ve hikâyeler bu ortaklaşa gerçekleşen deneyimin çatısı olduğu söylenebilir.

“Deneyim bireysellik aracılığıyla kolektif olana bağlanır.” (Ferris, 2008). Öte yandan hikâyeler bireyselden toplumsala evrilen yapılardır. Bu da demek oluyor ki bireysel başlayan bir anlatı, anlatılan karakterin bireysel yaşamından hareketle başlar ancak onun psikolojik çözümlemelerinden ibaret olarak kalmaz. Hikâye temaya evrilir ve insanlığı kucaklar. Benjamin’in de vurguladığı gibi, “bir hikâyeyi hafızaya mal etmekte hiçbir şey psikolojik çözümlemelerden kaçınan o veciz, bakir anlatım kadar etkili değildir.” (Benjamin, 1995).

Hikâyenin ne olduğu tartışması çeşitli görüşlerle devam ederken, Sartre “bir insan her zaman hikâye anlatıcısıdır. Kendi hikâyeleri ya da başkalarının hikâyeleriyle kuşatılmış olarak yaşar.” (Sartre, 1961, s.65) Bu bağlamda her birey öyle ya da böyle bir anlatıcıdır. Herkes bir şekliyle hikâye anlatır. Yani hikâye ve insan arasındaki ilişki ayrılmazdır. Bir bakımdan Sartre’a da gönderme yaparak ifade edelim; bu ilişki varoluşsaldır. Her ne kadar tanımın sınırları belirsiz olsa da hikâyeler insanlığın yol arkadaşları olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Anlatı ve anlatının incelenmesi 20. yüzyıl ortalarından itibaren bilimin inceleme konusu haline gelmiştir. Anlatıbilim alanında çalışmalar klasik ya da yapısalcı dönem (1966-1980) ve klasik sonrası dönem (1980-1990) olmak üzere iki dönemde değerlendirilir. Yapısalcı diye adlandırılan ilk dönemde, anlatıbilim edebi anlatılarla sınırlı kalırken, klasik sonrası dönemde disiplinlerarası bir nitelik kazanmıştır. (Dervişcemaloğlu, 2014, s.12-14)

Yapısalcı kuram; öykü anlatımında disiplinlerarasılığı tiyatro ve sinema anlatılarına taşınmış, yapısı gereği disiplinlerarası olan sinemaya yeni açılımlar getirmiştir. Örneğin aşağıdaki tabloda (Şekil 20) Chatman, sinemada anlatının yapısını bir anlatının temel bileşenlerini ortaya koymaktadır. Şemaya göre anlatının yapı taşlarını oluşturan karakterlerin varlığı, olaylar zaman olgusu yazarın kültürel kodlarının anlatıya yansımaları, görüntüye anlam veren unsurlardır.

Şekil 21. Seymour Chatman Öykü ve Söylem Diyagramı



Kaynak: Chatman, 2009, s. 23

Bu anlamda yapısalcı kuram, anlatı metodolojisinde öykünün ne olduğu kadar öykünün nasıl anlatıldığı eşit önem taşımaktadır. Öyküyü öykü yapan içeriksel ve biçimsel unsurlar, öykülemenin tezahürü, ifadenin özü ve ifade biçimleriyle birleşerek bütünlük oluşturmaktadır.

Sözlü ve yazılı kültürlerin evrimi ve yaşadıkları değişimlere rağmen en eski anlatı türleriyle (efsane, masal, mitoloji vb.) günümüzdeki anlatı türlerinin (sinema, oyun, tiyatro, resim, bale vb.) birbiriyle yakın ilişki içerisinde bulunması anlatının evrensel ve yapısal özelliğiyle açıklanabilir. Yapısalcılık, yazılı anlatıların yapısında yer alan

öğelerin ilişkilerindeki kuralları tespit ederek onu başka anlatılara uygulamaya çalışmaktadır. Yani yazınsal anlatıların öğeleri arasındaki ilişkilerin açısından yapısalcılıktan yararlanmak gerekmektedir. Yapısalcılık bunu yaparken dilbilimin kurucusu kuram ve kavramlarının yaratıcısı, bütün dil olgularını dil yetisi olarak tanımlayan F. de Saussure'ün dil yetisini meydana getirdiğini söylediği dil/söz karşılığını model almaktadır.

Sinemada ise anlatı tartışmaya açık bir yerdedir. Eisenstein anlatıyı, kurgunun üzerine kurulu olarak tanımlarken Bazin gerçekliğin bir yansıması olarak tanımlamaktadırlar. Metz gibi isimler ise dile benzer bir işlevle davranan anlatılara dayanan bir tür olduğundan söz ederler. “Metz sorusunun cevabını, filmin dil olmadığını ama dil gibi olduğunu, dile benzer bir işleve sahip olduğunu, sanatsal bir dil yetisi olduğunu söyleyerek gene kendisi verir.” (Metz, 1986). Sinemanın dili kendine hastır, evrensel ve arkaiktir. Evrenseldir çünkü tüm insanlığın bugüne taşıdığı bireysel ve toplumsal bilinçdışıyla aynı dilden konuşur. Bu da onu göstergeler ve çağrışımlar aracılığıyla insanlığın temel değerleriyle hareket etmesini sağlar. Arkaiktir çünkü semboljisini kolektif bilinçdışının imgelerinden, arketiplerden alır. Bu da onun sanatsallığını hem bireysel hem de toplumsal olabilen dili anlaşılabilir kılmaktadır. Film yönetmeni film yaparken yarattığı dille bir anlam yaratırken diğer yandan da yarattığı dilin gereçlerinden kendi kişisel, biricik yaratıcılığını izleyicinin algısıyla eşitler ve hikâyesini kurar.

“Üç perdeli yapı, Roma İmparatorluğu dönemindeki dramalarda, 16. Ve 17. Yüzyıl İspanyol dramalarında kullanılmıştır. Aynı zamanda Hegel, bu yapıyı teorik olarak en uygun tasarım olarak nitelendirmiştir.” (Bordwell, 2008, s. 105-106). Üç ve beş perdeli yapı geçmişten günümüze en sık kullanılan bir yapıdır. Üç perdeli yapının özelliği adından anlaşılacağı gibi hikâye serim (giriş), düğüm (gelişme), çözüm(sonuç) olarak kurulur. Serim bölümü, nerede, ne zaman ve kimlerle gerçekleşeceği hakkında bilgi verir. Düğüm bölümü sorunların yükseldiği ve çözümler için harekete geçildiği bölümdür. Çözüm bölümünde de tüm sorunlar dengeye kavuşur, alınan aksiyon sonuçlanır.

3.2. Sinemasal Dil ve Sinemasal Bakış

Sinema dili oluşturan en önemli unsurlardan biri olan mizansen kavramı, kameranın açısı içinde kalan nesnelerin bir araya getiren tüm unsurların birleşiminden oluşur.

Mizansen; sahnelemede, oyunculuğu, ışıklandırmayı, dekorların kullanımını ve kostüm kullanımı gibi unsurların bütünüdür. Sahnede yer alan dekorların, kostümlerin rengi, şekli, yerleşimi kısacası tüm detayların filme uyumlu bir sunumudur. Mizansen tasarlanırken kullanılan unsurlar izleyiciyle kurulan dilin sözcükleri kurulur ancak bu dil bazen bilinçli zihnin dışında bilinçdışından gelir ve sinemada anlamı derinleştirir, çok katmanlı okumalara yol açar. Bu anlamda mizansen kavramı sinemada dilini oluşturan en önemli unsurlardan biridir. Rastgele seçilmeyen bu unsurlar bilinçli seçimlerle mizansen oluşturulur, mizansenin diğer unsurlarla birleşimi de sinemasal anlamı oluşturur.

Sinemada anlam yaratırken göstergeler üzerinden anlam ve anlatım arasında bir bağ kurulur. Filmsel anlatı dilinde gösterenle (biçimsel anlatı) gösterilen (anlamın kendisi) arasındaki fark bulunmaz. Onlar aynı ve eşittirler. Sinema anlatmak istediğini ima etmez, onu doğrudan gösterir diyebiliriz. Yani sinema yarattığı her görüntüde yeni anlamlar üretir ve izleyiciye bu görüntüyü sunar. İzleyicinin kendisi görüntü üretmez, görüntüyü üreten sinemanın kullandığı imgeleridir.

Dil yetisi denildiğinde sinemanın, dille kurduğu ilişki açıklaması zor ve karmaşık bir yerde durduğu söylenebilir. Film dili kavramı kendine has özellikler gösteren özel bir kavramdır. Yani onun dili sadece kendisinin konuştuğu ve yine izleyicisinin anlayabileceği türden özgün bir dildir. Her anlatıcının yani her filmin dili farklıdır. Film dili filme dair tüm ayrıntıların bütünüdür. Mizansen, karakterlerin özellikleri ve devamlılıkları, kurguda yaratılmak istenen tempo ve düşünsel oyunlar, dilin kollarını oluşturur. Bu dil; seyircinin film süresince hissettiği duyguların ve düşüncelerin tamamını yönlendirir.

Metz için “Sinema bir dildir çünkü onun anlamlı söylevleri olan metinleri vardır. Fakat sözlü dillerden farklı olarak daha önceden var olan kodlara işaret etmez.” (Metz, 1996, s.53-55). Kendine özgü dile sahip sinemanın kodları da kuşkusuz kendine özgüdür. Sesler, renkler, metinler, karakterler, mizansen, müzik, kamera hareketleri aracılığıyla yaratılan bu kodlar o anda var olup yok olmadıkları gibi geçmişten getirdiği bazı anlamları taşımazlar. Yani denebilir ki bu kodlar zamansızdır ve salt bireye ait değildir. Bu kodlar, bütünsel anlamın minik temsilcileridir ve filmin bütünü evrensel bir anlamın betimleyicileridir.

Seyirci ancak görüntüyü iyi ve doğru okuyarak ve anlayarak gücü elinde tutabilir. Başka bir deyişle insan geçmişteki tecrübelerini değerlendirip gelecekle ilgili öngörülerde bulunurken düşüncesini anlatı olarak organize eder. Anlatının dünyasına giren seyirci, filmin iki boyutlu dünyasından çıkar ve zihnindeki üç boyutlu anlatı dünyasına geçer. (Ildırrar, 2018, s.78)

Bu anlamda anlatının izleyiciyle kurduğu bu boyut değişikliğine neden olan ilişkide izleyiciye önemli bir rol düşer. Aksi durumda anlatının imgelerde ve arketiplerde yatan gücü izleyiciyi manipüle edebilir ve yutabilir. Bu da izleyicinin salt hikâyeyi izlemesi bilinç ya da bilinçdışı bağlamında anlatıya sürüklenmesidir. Ancak izleyici görüntüyü doğru okuyarak gücünü tekrar geri alabilir. Bu güç; izleyicinin kendi zihnine hakim olması anlatıyla kendisi (geçmiş, şimdi ve gelecek) arasında bilinç dışına uzanan bir ilişki kurması ve anlatı, bilinç dışı arasında iletim halinde olan mesajları ve bilgeliği okuyabilmesidir diyebiliriz.

Filmin dili filmin hikâyesinden farklı bir kavramdır. Hikâye; içeriği oluşturan unsurların tamamıyken filmin dili hikâyenin nasıl anlatılacağına dair unsurların tamamını oluşturur. Bu ikisi arasındaki ilişki diğer sanat dallarından hem farklı hem de daha karmaşık olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sinema dili ya da film dili kurulurken yönetmen, gerçekliğe nasıl yaklaşacağını belirler. Yani yönetmen, anlatının gösteren ve gösterenleri üzerinden oluşturduğu bütünlükte ‘gerçek’i film yoluyla nasıl sunacağını belirler. Bu belirleme bazen bilinçdışının yardımıyla film yapılırken oluşur. Bazen de başlangıçta bilinçli seçimler üzerinden kurulur. Ancak her ne durumda olursa olsun anlatıcı yani yönetmen gerçeği bir oranda bozar. Bu oran anlatmak istediği hikâyenin yaklaşıma göre değişkenlik gösterir. Sinemada anlamı yaratma yani sinemasal dili oluşturma gerçekliği bozma derecesiyle birleşerek oluşur. Bunu da renk ve ışık kullanımı, çekim açıları, kamera hareketleri, sesin ve müziğin kullanımı ve kurgunun zihinsel tasarımından oluşur. Yani hikâye, imgeler yoluyla sinemasal dili oluşturur bunu da sinemanın biçimsel öğeleriyle birleşerek bilinçli seçimlerin bütünlük oluşturmalarıyla gerçekleşir.

Murat İri’ye göre ana akım filmlerdeki uyulaşmalar ve sinema izleme pratiğinin özgün yapısı, seyirciye özel bir dünyaya baktığı yanılsamasını yaşatır. Seyirci dikizci bakışı nesneleştirme ve özdeşleşme sürecini aynı anda geliştirirken kendi teşhirciliğini bastırır ve bastırılmış arzusunu (kadın) oyuncuya yansıtır, böylece kadın nesneleştirilmiş olur. Yani, erkeğin denetleyici hali onu özneleştirirken, denetlenen

olarak kadın temsili, erkeğin bastırılmış arzusunun nesnesine dönüşür. Ancak kadının konumu yalnızca fetişistik bir nesne olmakla kalmaz, kadın hem haz alınan hem de aynı zamanda iğdiş edilme kompleksini sezdirenen olarak erkek üzerinde tehdit de oluşturur. Penis yokluğu, cinsel farklılığın altını çizerken aynı zamanda, erkek bilincinde hadım edilme endişesi yaratır.

Göz imgesinin en bilindik örneği Un Chien Andalou (Bir Endülüs Köpeği, Luis Bunuel & Salvador Dali, 1929) filmindeki yakın plan göz sahnesidir. Göz imgesine benzer bir imge kullanımına anahtar deliği örnek verilebilir. ‘Anahtar deliği’ dendiğinde aklımıza erkek izleyicinin röntgenci olma konumu gelir. Erkek izleyici etkindir ve bakışın sahibidir, güçlüdür.” (Büker, 2019, s. 197). 1940’lı ve 1950’li yıllarda özellikle klasik Hollywood sinemasında bakış, genellikle karakterle seyirci arasındaki özdeşleşmeyi arttırmak amacıyla yoğun şekilde kullanılmıştır. Klasik Hollywood sinemasında hem kahraman hem de hedef kitle olarak kabul edilen seyircinin erkek olduğu varsayılmıştır. Kadının başrolde yer aldığı film türü melodramlar ise ‘ağlak filmler’ ‘kadın filmleri’ gibi nitelemelerle küçümsenirken, kadın kahramanla mazoşist bir özdeşleşme yaratılır (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 180). Kadın filmleri ifadesi Feminist film çalışmalarında ise “kadın deneyiminden çıkan, cinsiyetçi ideolojiye işaret ederek eril söylemi az ya da çok kıran ya da yapıbozuma uğratan filmler” anlamında kullanılmaktadır (Öğüt, 2009, s. 203; Ryan ve Kellner, 2016, s. 217)

Feminist film kuramcısı Anne Smelik; anlatılara hâkim olan bu eril dilin kırılması için sinemada gerçek kadın hikâyelerinin yer almasını çözüm olarak sunmaktadır. Kadınların sinemada arzu nesnesi olarak ya da izlenen kadın olarak yer alması yerine bir çok alanda aile içinde, ilişkilerinde, hayallerinde, içsel yolculuklarında ve toplumsal hayat içerisinde bütün olarak ele almanın sinemasal dil bağlamında dengenin yakalanması için büyük önem taşımaktadır.

Sinemada bakış ve dil kavramı süregelen eril bakışın yarattığı bilinçdışı kodlarına yerleşmiş bir algı üzerinden kurulmuştur. Bakan eril tahakkümü altında ve bakılan kadının nesneleşmesi ya da fetişleşmesi olmuştur. Toplumsal cinsiyet kodlarının salt erkeklik üzerinden değerlendirmenin yerine dişil bakışın ve dilin de kendini var etmesinin önemi büyüktür. Cinsiyetçi söylemin yerini eşitlikçi söylemin varlığına yer açmak ve bunları yeniden inşa ederek geliştirmeye olanak tanımak farklılıkları kucaklayan dengeyi gözetken yaratıcı bir sinema dilinin yolu olabilecektir.

3.3. Film Anlatısında Hikâyenin Kurulumu

Sinemanın genel hikâye anlatı dinamiğinde klasik anlatıda hikâye 5 temel öge ile anlatılır. Bunları şöyle sıralayabiliriz: bir sorunu çözmek üzere ya da hedefe ulaşmak üzere yola çıkan psikolojik açıdan yakınlık kurabildiğimiz kişiler diğer dış koşullarla ya da dışsal başka insanlarla, toplumla vs. yola çıkarlar ve ana karakterler hikâyeyi ileriye taşırlar ve hikâye sonunda kesin bir zaferle ya da yenilgiyle son bulur. Bu tür anlatı biçimleri Hollywood’un büyük çoğunluk filmlerini oluşturan yapıdır. Bu tür senaryolarda anlatıcı (senarist, yönetmen) Hikâye içerisinde arketipler başta olmak üzere çeşitli temalardan faydalanılarak bilindik anlamda “kahraman” hikâyeleri sunulur. Joseph Campbell ve Christopher Vogler gibi kuramcılar sundukları öyküleme yöntemi ile bu klasik hikâye anlatısını evrensel bazda hikâye örüntülerine oturtmuşlardır. 1980’li yıllardan sonra senaryo yazarlığı da endüstrileşecek yerini sağlamlaştırmıştır. Robert McKee, Syd Field, Christopher Vogler ve de Chris Huntley günümüzde hikâye anlatma sanatında ve senaryo yazarlığında önemli eserler vermiş bu alanda uzmanlaşan örnekler vermişlerdir.

Filmsel anlatımın temelinde, anlatının tasarlanmış, “uydurulmuş” olamayacağı varsayımı yatar. Bu nedenle sinemaya duyulan ilgi az ya da çok trafik kazalarının, öteki özel olayların ve felaketlerin seyircide uyandırdığı ilgiye, yani yaşamın ürettiği konulara, sanatsal modellerindeki değil, gerçeklikteki durum yasallıkların dışına çıkılmasına karşı gösterilen ilgiye benzer. Sinemanın seyircide, öteki sanatlarca sağlanamayan bir inanırlılık duygusu yarattığını kimse yadsımamaktadır. (Lotman, 2012, s.110)

Bu bağlamda sinemada hikâye anlatıcılığı kavramı yönetmenin kontrolünde anlaşmalı bir gerçeklik anlaşması var gibidir. İzleyici filmin akımı, türü ne olursa olsun bu anlaşmaya uyar ve filmde sunulan gerçekliğe inanır.

Yönetmen ya da senarist anlatımın olay örgüsünü kendi belirlediği iniş çıkışlarla ve çeşitli şekiller vermesi üzerinden bu gerçekliği şekillendirir. Bunu bazı anlatı kalıpları ölçütünde gerçekleştirir. Bu kalıplar; klasik senaryo yazım tekniklerindeki bazı formlar gibi olabilirken bazen de bu kalıpların dışına çıkmayı amaçlayan bireyselliğin ön planda olduğu post modern anlatılar da kurabilmektedir.

Sinemada anlatım kavramı sinematografiyi de kapsayan çok unsurlu bir yapıdır. Göstergelerin ve çekim tekniklerindeki tercihlerin bir araya gelerek oluşturduğu

sinematografiyle hikâye ve biçim buluşur. Bu buluşmayla anlatı kendini gerçekleştirmiş olur diyebiliriz. Bu bağlamda gerek ana akım (Hollywood) gerekse bağımsız sinema hikâye düzenlenmesinin çok çeşitli formları olduğu bilinmektedir. Bu formlar; hikâye yazımında her ne kadar birbiriyle benzerlik gösterse de sinematografileriyle birbirinden ayrılır kendi özgünlüklerine kavuştukları söylenebilir.

Klasik anlatı yapısını ana akım sineması uzun yıllardır kullanmaktadır. Daha önce de bahsedildiği üzere sosyal etkiler ve akımların da etkisiyle özellikle 1950’li yıllardan itibaren modern anlatı gelişim göstermiştir. Bu yıllarda Bergman, Fellini, Godard, Antonioni, Bunuel, gibi yenilikçi yönetmenler klasik anlatıyı dönüştürerek modern film anlatısını kullanmışlardır. Buna rağmen günümüz ana akım sineması ve popüler film endüstrisi klasik yapıyı kullanmaya devam etmektedir diyebiliriz. Özellikle 80’ler sonrası sinemada “postmodern sinema” olarak bilinen sinema anlayışı bir nevi klasik anlatıyı yeniden gündeme getirmiştir. Post modern yaklaşımın en belirgin özelliği çağdaş ve yenilikçi bir dille klasik anlatıyı yaşatır. Bunu da kendine özgü yöntemlerle sağlar. Klasik anlatı biçimini kullanırken doğrusal ilerlemez de sondan başa gider gibi anlatıyı kurabilir. Ya da hikâyeye eklenir ve kolajlar kullanılır. Bu tür çağdaş yaklaşımlar günümüz sinemasında Tarantino ve David Lynch’in sinemasında sıklıkla rastlanır.

3.3.1. Klasik (Geleneksel) Anlatı ve Eril Sinema Dili

Klasik anlatının gerçeklik konusundaki yaklaşımı doğrudandır ve sinema perdesine yansıyan gerçekliğin gerçek olduğunu inandırmak ve özdeşleşmeyi hakkıyla kurdurabilmek için gösterdiği unsurları özenle ortaya koyar. Yani klasik anlatı anlattığı dramayı tüm boyutlarıyla izleyiciye geçirmeye çalışır. Bunun için de çekim tekniklerinden, hikâyeye, oyuncuların anlatıcıya kadar her şey bu gerçekliğin inandırıcılığı için hareket ettikleri söylenebilir.

Sinema tarihinin en sık kullanılan ve en bilinen anlatı çeşidi geleneksel anlatıdır. Klasik anlatı ya da geleneksel film anlatısı Hollywood sinemasının en yaygın kullandığı anlatı türü olduğundan Hollywood anlatısı olarak da bilinir. Klasik anlatıda kahraman, çatışmayı yöneterek ve denge durumunu yeniden geri almaya çalışır. Bu tür anlatıların zaman ve mekân tasarımı klasik anlatının dengeyi geri getirme modeli üzerinden kurulur. Eğer kahraman hedefini gerçekleştirememişse hikâye sonu açık bir şekilde kapanmaktadır.

“Melodram türünde filmler çeken Griffith, kovalamaca üzerine kurduğu dramatik yapıyı, kahraman ve düşmanı arasındaki çatışmayı eylemsel olarak geniş bir zaman ve mekâna yaymayı başarmıştır.” (Abisel, 2007, s.96-113). Hollywood sinemasının önemli yönetmenlerinden David Wark Griffith, klasik anlatı sinemasında geliştirdiği teknikle dönemi ve sonrasında anlatıya açılım getirmiş ve yaratıcı bir yöne evrilmesini sağlamıştır diyebiliriz. Griffith ‘in tekniğine göre kameranın çekim ölçekleri çok önemliydi. Yani anlatıda kullanılan sinematografi çekim ölçekleri izleyici algısı açısından önem arz etmekteydi. İzleyicinin duygularıyla doğrudan iletişim kuran çekim ölçekleri klasik anlatının belirgin unsurlarındandı. Bunun yanı sıra çekimlerde planlanan devamlılık da izleyicinin hikâyeden kopmadan özdeşleşmesini sağlayan bir unsurdur. Diğer yandan kurguda kullanılan kesme hareketlerinin de özdeşleşmeye etki ettiğini belirtmiştir.

“Anlatıbilim ve karşılaştırmalı mitolojide, monomit olarak da bilinen kahramanın yolculuğu, maceraya atılan, belirleyici bir krizden zaferle çıkan ve eve değişmiş ya da dönüşmüş olarak dönen bir kahramanı içeren hikâyelerin ortak şablonudur.” (“Hero’s journey”, 2024). Joseph Campbell; monomit kuramında kahramanın arketipinin izlediği yolu formülleştirmiş ve tek tip hale getirmiştir. Monomit kuramı, tüm anlatılar için uygun bir şablondur.

Farklı kültür ve coğrafyaların kendine özgü öyküleri, destanları olsa da özünde dünyanın hangi köşesinde olursa olsun, anlatılan herhangi bir hikâyeye bir diğeriyle benzerlik gösterir. Bu benzerlik içinde insanın bulduğu şey, hep şekil değiştiren; fakat olağanüstü biçimde aynı kalmayı başaran o öykünün içinde daha fazlasının olduğuna dair karşı konulamaz histir. (Campbell, 2013, s.13)

Değişen çağda değişen coğrafyalarda hikâyelerin birbirine böylesine benzemesi insan psikolojisinin ya da ruhsallığının gelişimsel evrelerinin benzeşikliği gibidir. Sürekli değişen ancak yine de bir olan ruhsallık gibi hikâyeler de ardında bir evren barındırdıklarını hissettirirler ve bu gizem insanı onlara karşı konulmaz bir çekim hissetmesine neden olur diyebiliriz.

Hikâye anlatma sanatını bilimsel olarak ele alan Christopher Vogler’ın ve Joseph Campbell’in ‘Kahramanın Yolculuğu’ metodu ya da monomiti özellikle ana akım sinemasının temel anlatı kalıbını oluşturur. Campbell ve Vogler, mitleri ve mitosları ve masalları baz alarak esnek bir hikâyeye anlatma yöntemi ortaya koymuştur. Cristopher

Vogler'in Joseph Campbell ve analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung'a yaptığı atıflar bu "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" isimli anlatım modeline bilimsel bir değer vermiştir. Senaryo yazım tekniği denildiğinde günümüzde kahramanın yolculuğu metodolojisi geçerliliğini korumaktadır. Mitlerden, mitoslardan ve masallardan ve eski halk anlatılarından temel alarak kurulan Vogler'ın şablonu günümüzün senaryo yazarları bir metodoloji olarak izlemektedir. Bu modelin anlatımı, geçerliliğini koruyan mitler, mitoslar gibi günümüz yazarları ve hatta yapımcıları tarafından geçerliliğini korumakta ve bu şablonun hikâyeleri anlatılmaya devam etmektedir. Kahramanın yolculuğu şablonu için C.G. Jung önemli bir mihenk taşıdır. Mitlerden, mitoslardan ve masallardan gelen anlatı yapısı taşıdığı arketipler barındırmaktadır ve Jung'un teorisi arketipsel anlatı yapılarının evrenselliğini anlamamız konusunda yardımcı olmaktadır. Bu yapı bazen göre yöresel bazen de evrensel nitelikler taşıyabilmesini içerdiği arketip kavramıyla yakından ilişkilidir.

Kahraman arketipi kolektif hafıza yer alan bir figür oluşuyla herkesin içinde de yer alır. Ancak kahraman arketipinin uyanması ve bilinçte devreye girebilmesi, bazı özellikler gösterdikten sonra gerçekleşir. Bu özellikleri belli psikolojik evrelerden geçerek sürdürebilir olmasıyla, içerideki uyanan kahraman sonsuz yolculuğuna çıkar. Sıradan insanlar için ilham ve umut olurken, kendileri gibi zorlukları aşabilecekleri inancının rol modelleri haline gelirler. Yani kahramanlar, aynı zamanda diğer insanların kahramanlık duygularını da harekete geçirirler. Bu yönüyle kahramanlık hikâyeleri toplumlarda önemli bir yer tutar.

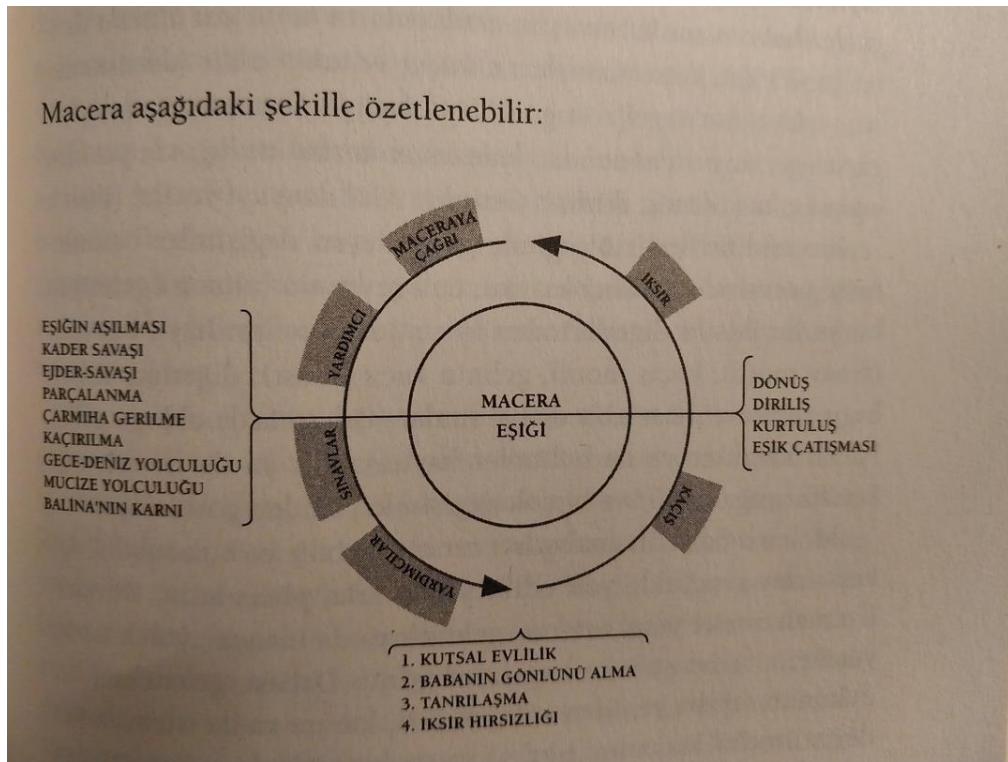
Monomit kuramına göre anlatılmış her hikâyede, bulunan aşamalar birbiriyle benzerlik gösterir. Sıradan insanın kahraman olma sürecinde geçmesi gereken bu aşamaları formüle eden Campbell (2013), anlatılan her hikâyenin aslında aynı desene sahip tek hikâye olduğunu belirtmiştir. Çalışmasında, farklı kültürlerden ve dönemlerden 100 farklı hikâyeyi açıklamış ve tüm hikâyelerin aynı yörüngeyi takip ettiğini göstermiştir. (Cruz ve Kellam, 2017, s.174)

Hikâye anlatımının mitlere dayanan bu yapısı toplumdaki var olan bu kimi zaman dilden dile, kimi zaman da yazılı anıtlar yoluyla aktarılan kahraman ö dayanmaktadır. Bu kahramanların ortak özellikleri, yapılması zor bir görevlere mahsus işeri yapmışlardır. Bu kahramanlar, sıradan dünyanın insanlarına tıpkı kendileri başardıkları gibi zorluklara göğüs gerebilecekleri, düşmanla savaşabilecekleri ve onları alt edebilecekleri yönünde içinde bulundukları toplumlara umut veren

karakterlerdir. Toplumsal bilinçdışı kavramı dilden dile kuşaktan kuşağa benzer anlatı yapılarının ve hikâyelerini anlattığından farklı coğrafyalarda benzer hikâyeler anlatılır. Bunun nedenini de Jung semboller ve imgeler yoluyla aktarımsa kolektif hafızanın getirdiği havuzdan kaynaklandığını ileri sürmektedir. Yani Jung'a göre bu saklı imgeler anımsandıkça atalarımızdan gelen bu aktarım harekete geçmekte ve bağlı olduğumuz görünmeyen düzeyin varlığında da ortak evrensellikte buluşmaktadır.

Vogler gibi Campell da mitlerin varlığının önemine değinerek eril kahraman arketipinin ve “arketipik erkek kahramanın yolculuğunun” psikolojik gücünden söz eder. Burada bahsedilen yolculuk, kahramanın içsel olan yolculuğunu sembolize etmektedir. Kahraman, dışsal yolculuk süresince içsel yolculuğunda kendiliğinin (Selfin) farklı parçalarıyla yani arketiplerle karşılaşır ve onlarla bütünleşir yani kahraman psikolojik anlamda bütün olma savaşını verir. Kahramanın Yolculuğu monomiti 3 bölümden ve 16 sahneden oluşmaktadır.

Şekil 22. Joseph Campbell'ın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modeli Seması



Kaynak: Campbell, 2008, s.221.

Campbell'ın kahramanın yolcululuğu paradigmasında Şekil 22'de görüldüğü gibi ruhsal dönüşümler için kullanılan metodoloji tüm dünya tarafından kullanılan elementleri ortaya çıkardığı söylenebilir. Mitolojik bağlamıyla ana karakterin içsel

yolculuğunun yeniden ele alınarak sinemaya uyarlanması durumu günümüz sinemasının hikâye anlatımına güncelliğini korumaktadır.

Kahramanın Sonsuz Yolculuğu monomitinde yolculuğa veya arayışa çıkan genellikle bir erkek kahramanın arketipsel öyküsünü anlatmaktadır. Her ne kadar dairesel olarak ifade edilmiş olsa da esasında Campbell'in monomiti doğrusaldır ve bir dizi görevi, belirlenmiş bir dış hedefe yönelik adımları detaylandırmaktadır. Dairesel diyagramda ise Murdock'un Kadın Kahramanın Yolculuğu 'nu şematize ettiği hikâye yapısı genellikle kadınların iyileşme yoluyla bütünlük arayışının döngüsel doğası açısından anlatılmaktadır. Bu yolculuk şemasında tarif edilen bir varış noktası ve ona yönelik aktif bir arayışın temsildir. İçsel bir yolculuktan geçen kahramanın dünyayı ve anlamları yeniden keşfettiği bir süreci temsil ettiği söylenebilir. Kahramanın Yolculuğu'nda, içsel büyüme önceliklidir; bu, daha sonra ara bağlantı yoluyla dünyaya veya topluluğa yansıyabilecek başarının göstergesi olarak alınmaktadır.

Öte yandan Jung'cu bir psikoterapist ve Joseph Campbell'in öğrencisi olan Maureen Murdock'un Kadın kahramanın Yolculuğu kitabında, Campbell'in Kahramanın Yolculuğu modeline yanıt olarak Kahramanın Yolculuğu: Kadının Bütünlük Arayışı adlı bir kişisel gelişim kitabı yayınlamıştır. Murdock, kadın kahramanın yolculuğunun, kadınların kendilerinin ve kültürlerinin derinliklerinde var olan kadınsı yaranın iyileşmesi olduğunu belirtmiştir. Murdock' a göre kadının yolculuğu ruhun derinliklerine inmek, şifa vermek ve yarayı yeniden sahiplenmekle ilgilidir; erkeğin yolculuğu ise yukarı ve dışarı doğru ruha doğrudur.

Kahramanın Yolculuğu bize sağlıklı eril anlatı ve karakter dönüşümü örneği verdiğini söylenebilir. Ancak sinema tarihi aynı arka çeşitli versiyonlarını kullanarak zehirli erkeklik versiyonlarını da vermiştir, vermeye devam etmektedir. Örneğin süper kahraman film endüstrisindeki rekabetin artmasına rağmen kahramanın yolculuğu şeması popülerliğini korumaya devam etmektedir. Iron Man, Kaptan Amerika ya da thor gibi yapımlarda toksik erkekliğin duygusal gelişimlerini ve karakter gelişimindeki bozulmaları göstermektedir.

3.3.2. Modern ve Postmodern Anlatı Sineması Bağlamında Dişil Sinema Dili

Modern anlatı sineması insanların zihninde anlaşılması zor sinema türü olarak kodlanmıştır. Bunun nedeni de izleyici algısına açık imgeler üzerinden yapının bazı detaylarından söz etmeden ya da gizleme yoluyla anlatıyı kurmasıdır diyebiliriz. Finali

belirgin olmayan açık sonlu anlatımlar, epizotlara dayalı bölüm bölün anlatımlar, sıçramalı olay örgüsüne dayalı izleyici algısına dönük zihin açan anlatımlar, ilginin yoğunlaştırılmak istendiği yere dikkat çeken anlatımlar, modern anlatının kullandığı yöntemlerdendir.

Açık öykü anlatımlarının tipik özelliği ‘birlik’ kavramını belirli ölçülerde göz ardı etmesidir ve bu nedenle de genel düzenleme konusunda oldukça özgür bir yapılanma sunarlar. Bu tip anlatılarda izleyiciye, önceki olaylar hakkında hiçbir bilgi verilmez ve öykü belirsiz bir sonla biter. Eş deyişle izleyiciler (eğer bir şey varsa) ne olacağını ve bu eylemin asıl noktasının ne olduğunu öyküden çıkartamazlar. Dolayısıyla, kapalı anlatım yapılarında olduğu gibi belirgin bir bitişe yol açan doğrusal bir yapıya veya mantıksal dizilime sahip değildir. (Sözen, 2007)

Tablo 2. Klasik Anlatı ve Modern Anlatı Özellikleri

	Klasik Anlatı	Modern Anlatı
Bîçem	Olay örgüsü öncelikli	Bîçem öncelikli
Kurmaca boyutu	Tutarlı	Tutarlı
Olay örgüsü	Neden-Sonuç üzerine (Boşluksuz) & Kapalı öykü tipi	Epizodik şekilde ama ilişkisel & Açık sonlu ve yeni başlangıçlı (burgu sistem)
Karakter inşası	Psikolojik anlamda net ve belirgin biçimde & Eyleme dayalı ve hedefe yönelik olarak oluşum	Psikolojik olarak tanımlanabilir ama karmaşık yapıda & Bir duruma adapte olma; kendine ve başkalarına yönelik tutum ve düşünceler üzerinden oluşum
Çatışma	Özgöl ve dış dünya odaklı. Belirgin.	Yapısal: toplumsal ilişkiler odaklı. Belirsiz.

Kaynak: Langkjær, 2011;s: 47

Modern anlatıda klasik anlatıda olduğu gibi bilinç dışı bağlamında hikâyeyi sezemeyebilir, karakterle özdeşlemeyebilir, ya da duygusal anlamda katharis yaşamayabilir. Tüm bu durumlar modern anlatının özgün modelinde izleyiciyle kurmak istediği yaklaşım üzerinden şekillenir.

Tablo 2’de klasik ve modern anlatı türündeki anlatı ve biçem (anlatma biçimi) arasındaki ilişki gösterilmektedir. Bu bağlamda modern anlatılar hikâyeden ziyade anlatı biçimini önceliklendirilerek hikâyeyi özgünlükle kurmayı seçebilmektedirler. Klasik anlatının önceliği ise dramatik yapıdır. Modern anlatılarda kullanılan olay örgüsü ise bölümlere ayrılmış epizotlara dayanan, finali izleyiciye bırakılan, açık sonlu anlatılardır. Klasik anlatılarda kurulan dramatik yapı ve özdeşleşme kavramı modern anlatılarda yönetmenin dilediği ölçüdedir ve bazen gerek duyulmaz daha çok epizotik (bölümleyici) anlatımla yabancılaştırma etkisi uygulanır. Gerçeklik bağlamında ise modern anlatılarda klasik anlatılarda olduğu gibi anlatım gerçeği taklit eden ve anlatım araçlarının gizlendiği izleyiciyi anlattığı gerçekliğin içine alan ya da ona dışsal gerçekliği unutturan bir yapı yerine gerçekliği hissettiren ve anlatım araçlarını ve anlatıcıyı izleyiciye hatırlatan bir yapıdan anlatılır. Öte yandan klasik anlatıda bakış açısı genellikle tek bir açıdandır. Bu açı üzerinden gerçeğin yorumu sunulur. Modern anlatılarda ise gerçek kavramı birçok yönden ele alınır. Karakter ve hikâyenin anlatılış biçimi gerçeğin olası ihtimallerini hikâyenin diğer yüzü ve gerçeği sorgulama üzerine kurar.

“Kamera tekniğinin soyut bir anlatı tarzı yaratmada kullanımı Orr’a göre modern sinemada öykü anlatmaksızın bir öyküyü çeker ve belirli bir neden olmaksızın bir eylemi gösterir gibidir.” (Orr, 1997, s.80). Bu tür teknikler modern sinemada anlam yaratmada soyut kavramları betimlemenin ya da anlatmanın bir yoludur. Yani kameranın kullanım alanı sinemanın anlatısına doğrudan etki gösterdiğinden kamera hareketleri ve çekim ölçekleri de aynı oranda izleyici algısında güçlü etkiler bırakır.

“Kamera nesnesine yaklaşır yaklaşmaz, nesne buharlaşıp kaybolur ve kamera nesnesinin dış hatları bulanıklaştıkça, ondan uzaklaşır.” (Orr, 1997, s.112). Salt eylem üzerinden ya da görüntü üzerinden yapılan kamera oyunları aynı zamanda izleyicinin düşünce oyunları yaşayarak kavram düşünmeye sevk edebilir. Bu da izleyiciyle kurulan ilişkide duygu ve düşüncede çeşitlilik yaşamasını ve kavramsal düşünmesini sağlar. Bu anlamda modern anlatı yapıları özgün, esnek ve yaratıcılığın çeşitli formlarını sunar diyebiliriz.

“Başka bir deyişle sanat-filmi anlatısı yorumun belirsizliği, izleyicinin olay örgüsünün inşasına bilinçli zihinsel katılımını ve öykünün öznel niteliğini içerir.” (Kovacs, 2010, s.65). Modern anlatıların karakteristik yapısı esnek bir yapıda olduğu için kesin söylemler içermez. Bu durum da izleyici algısında aktif katılım gerektirir. Zira anlatıda

bırakılan bazı belirsizlikler ve boşluklar izleyicinin bizzat bilinçli katılımıyla tamamlanır ve bu belirsizlik- boşluk, yani karşıtların birleştiği kavramsal temalar modern anlatının bir diğer özelliğidir.

“Sanat filmleri doğrusal bir olay örgüsü geliştirmek ve ona odaklanmaktan daha çok anlatı kişinin ruhsalimsel tanımlanışı ve onun çevresi ile ilişkisi üzerine odaklanır.” (Kovacs, 2010, s.66). Modern anlatının kullanıldığı sinema türü olan sanat filmlerinde bu anlatı karakterler üzerinden kurulur ve onların ruhsallıkları üzerinden derinleştirilir. Yani klasik anlatı sinemasında kullanılan olay örgüsü üzerinden hikâye anlatımı modern anlatı türünde yalınlaştırılarak yoğunlaşma karakter derinliğine ve kavrama dönüktür. Böylelikle izleyici filmle olan ilişkisini olaylar zinciri üzerinden değil karakterin dünyası üzerinden kurar. Karakter bir kavrama denk gelebileceği gibi bir duyguya bir eleştiriye ya da soyut anlamlara da karşılık gelebilir. Karakterin çevresi ile kurduğu ilişki üzerinden de anlatının vurgulamak istediği kavramlar ele alınır.

Modern anlatı sineması, klasik anlatının sınırlayıcı ve klişeleşmiş anlatı kalıplarını redderek yenilikçi bir sinema anlatı türüdür. Bugün hala geçerliliğini sürdüren bir anlatı türü olduğu söylenebilir. Günümüz sinemasında özellikle Avrupa sineması ve bağımsız ülke sineması örneklerinde modern anlatı bazen yalın bazen de klasik anlatıyla iç içe geçirilerek kullanılmaktadır. Modern anlatı dönemi sonrası özellikle 1970’li yıllardan sonra post modern sanat anlayışının yükselmesiyle post modern anlatı sineması ilk örneklerini vermeye başlamıştır. Durumlara ve olaylara farklı bakış açıları getiren post modern sinema günümüz sanat sinemasında sıklıkla kullanılan anlatı türüdür.

Sinema, diğer sanat dallarından en yeni sanat oluşuyla ayrılır diğer bir deyişle sinema, diğer sanatlarının modern sanat evresinde geldiğinde doğmuştur. Bu da sinemayı doğar doğmaz yürüyen bir bebek gibi modern sanatın çocuğu olmak yerine klasik sanatın çocuğu yapar. Ancak sinemanın varoluş yapısının çok yönlülüğü yandan da onu modern yapar diyebiliriz. Post modern anlayışta ise sanatın geçmiş ve şimdi arasında kurduğu iç içelik, eklektik yapı ve pastij kullanımı dayalı sunumlar, metinler arasılık (ki bu kavram sinemada filmler arasılık olarak görülür) post modern sinema anlatılarında kullanılmaktadır.

Postmodernizm yeniyle eskiyi harmanlayarak yeni bir bakış ve içerik biçimi oluşturmuştur. Postmodernizmin tanımlanması ve yeri hakkında çokça anlam

ortaya çıkmaktadır. Postmodern tanımı ile ilgili birçok kavram ortaya çıkmaktadır, kavramın modern olandan kesin olarak bir ayrılış mı yoksa modernizmle aynı süreçte devam ettiği düşüncesi kuramcılar tarafından halen daha kesinlik kazandırılmamıştır. (Uğur, 2019, s.530)

Post modernizmin en belirgin özelliği parçalı yapısıdır yani yeniyle eskiyi bir arada kullanan ona yeni anlamlarla bakmayı, algılamayı amaçlayan bir sanatsal biçimdir diyebiliriz. Öte yandan post modern anlayış modernizmin tüm ilkelerinin reddi ve anti modern bir hareket olarak da görülmektedir. Diğer yandan post modernizm, modernizmin uzantılarından faydalanarak yeni anlamlar yaratan bir tür olarak da görülür. Bu bağlamda post modern anlayış, kavramsal sınırları silik içeriği yenilikçi bir sanat anlayışıdır.

“Nostalgik; geçmişe duyulan saplantılı özlem; geçmiş ve şu anki durum arasındaki sınırlılıkların kaybolması; eril kültürel durumu netleştiren tüketim kültürü; kaygıyla, yabancılaşmayla, kızgınlıkla ve diğerlerinden ayrılmayla ortaya çıkan sıkı çöşkusal yaşantılar...” (Sabri Büyükdüvenci, 2014, s.26). Post modern anlayış olan ilişkisi onu post modern anlatı bağlamında geçmişle bugünün arasında gidip gelen ve birleşen bir yapı ve algılanan gerçekliğin yeniden sunumuyla ilgilenir. Öte yandan egemen eril kültürün taşıdığı özellikleri ortaya çıkarır bu kültürün metaforik anlamda bir desenini ortaya koyar ve bireyin toplumla kendisi olma arasında hissettiği endişeler, yabancılaşmalar, öfke ve başkalarından kopuşla şekil alan yaşamların sanatsal anlamda yeniden üretilmesi postmodernizmin konuları arasında olduğu söylenebilir. Nostaljinin çağdaşla iç içe geçmesi ve buradan ortaya çıkan gerçekliğin yeniden yaratılması postmodern anlatı sinemasının kullandığı bir tekniktir.

Modern anlatı ve postmodern anlatı birbirlerine pastişin kurguda kullanımı açısından benzerliği kullanım amacı açısından farklılık gösterir. Yani post modern anlatılarda kullanılan nostalji ve pastiş kavramı hikâyeye gerçekliğini pekiştirmek amacıyla kullanılır. Bu bağlamda Rosenau’nun postmodern anlatı sinemasında kurgunun ve öykünün işleviyle post modern anlatı sinemasındaki yerini işaret etmektedir. Post modern anlatının yüzeysellik taşıyışının ardındaki neden dikkatin gösterilene değil gösterene yani hikâyeye değil anlatıcıya yönlendirmek için kullanıldığı söylenebilir. Ancak post modern anlatının kullandığı parçalı anlatım dili de diğer yandan onu parçalayan yapısıyla bütünsellikten ve hikâyenin nedenselliğinden koparır. Bu

anlamda postmodern anlatının esas derdi hikâyeyi ön plana çıkarmak ve mesaj vermekten ziyade biçime ve görüntünün kendisini ortaya çıkarmayı hedefler.

Postmodern ve modern sinemanın diğer anlatı sinemasında olduğu gibi eril bir sinema diline sahip olmasına rağmen yönetmenlerine ve filmlerine göre de farklılaştığını söylemek mümkündür. Örneğin İspanya'nın maço, ataerkil kültüre sunduğu meydan okumayla sinema diliyle dişil dilin etkisi gözlenirken, David Lynch, Quentin Tarantino'nun filmlerinde eril dili, eril metafor ve sembollerin hakim olduğu bir yapıdan söz etmek mümkündür.

Sinemada klasik anlatının kahramanın yolculuğu paradigmasında genelde erkek; sert, otoriter, ataerkil, girişimci, savaşçı gibi bazı özelliklerle betimlenmiştir. Hollywood sinemasının bu temsili yine ataerkil ideolojiyi sürdürme ve güçlendirme yönünde olduğu söylenebilir. Postmodern anlatı sinemasında ise, geleneksel kahramanın yolculuğu paradigmasının yeniden yapılandırılmaktadır. Postmodern filmlerde anti kahraman ya da özdeşleşmede zorluk yaşanan karakterleri işlemişlerdir.

Postmodern sinemacılar, özellikle seks ve şiddet konularını filmlerine temel olarak almaktadırlar. Postmodern yönetmenler, seks ya da şiddet gibi olguların bugünkü yaşamın önde gelen öğeleri olduğunu öne sürerek, bunları sanatın nesnesi olarak kullanabileceklerini ifade etmektedirler. Modernist sinemacılar, bir sorunu gündeme getirip, çözüm üretmeye çalışırken, buna karşılık postmodern sinemacılar, hiçbir çözümleme ya da tavır alma söz konusu olmaksızın toplumdaki seks, şiddet gibi olguları yansıtmaktadırlar. (Şaylan, 1999, s. 80 - 81)

Post modern filmlerin sinemasal dili filmler genel anlamda konuları, şiddeti sadomazoşizmi, ritüelleri, vahşeti, vahşiliği barındırmasıyla eril bir dile sahip olduğunu söylemek mümkündür. Filmlerdeki kadın imgelerinin arzu nesnesi, izlenen kadın gözünden tasvir edilmektedir ve sıklıkla şiddete maruz kalmaktadırlar. Kadın karakterinin sunumundaki kategorizasyonlar evli olan ve olmayanlar olarak değer ve saygınlığını kategorize edildikleri gözlemlenebilir.

Öte yandan son dönem filmlerinden bazı örnekler, cinsiyet rollerindeki değişimini, entegrasyonu ve kadınların içsel yolculuklarını postmodern fikirlerle anlatıya dahil edilen filmler izleyici algılarını açmakta ve ataerkil tahakkümü kırmaktadırlar. Kadın sorunlarının nesnel sinema diliyle anlatıldığı ve kadınlara dönük içsel gerçekleri gösteren sinema eserleri diğer sinema türlerinde olduğu gibi postmodern anlatı

sinemasında da varlığını sürdürmüştür. Bunlardan Tom Tykwer tarafından yazılıp yönetilen 1998 yapımı Koş Lola Koş isimli film, sinemada kadınların yeni, postmodern temsiline doğru bir değişimin doğrudan bir ifadesi olarak görülebilir. Film hem biçimsel hem de karakter oluşturan unsurları bünyesinde barındıran, sosyal etkileşimlerdeki sorunlara, kişisel karmaşalara karşı kişinin algısına ışık tutmasına olanak tanıyan filmlerden biridir. Lola karakteri, kadının pasif bir karakter olduğu yönündeki geleneksel algıyı altüst eder ve erkeksi olarak görülen nitelikleri bünyesinde barındırır. Eril ve dişil yönlerin dengesinde Lola karakteri toplumsal cinsiyet konusunu postmodern bir yaklaşımdan bir yeniden keşfine davet etmektedir.

Koş Lola Koş, klasik anlatı sinemasının geleneksel ilkelerini takip etmek yerine ve üç perdelik yapının kendi yapısına uygun kısımlarını birleştiren, olay örgüsünü fütüristik bir yaklaşımla ele alan çağdaş bir anlatı örneği olduğunu söylemek mümkündür. Filmde yer alan fütüristik olarak yorumlayabileceğimiz bu yapı gelecek senaryolarının farklı kişilerin bakış açılarına ve ihtiyaçlarının farkındalığına kapı aralamaktadır. Öte yandan senaryoda kurulan karakter arasındaki iç içelik bireysel eylemlerin ve seçimlerin diğerlerinin yaşamlarına nasıl etkileyebileceğine dair bir olası anlatı sunmaktadır.

Öte yandan modern anlatı sineması bağlamında Jane Campion filmleri kadınların bu dünyayı nasıl deneyimlediğine ve erkeklerle birlikte nasıl yaşadığına dair psikolojik ve felsefik araştırmaların filmlerini üretmiştir. Campion'un sinema dilinin hikâye anlatımı, estetiği ve karakterin derinliğinde dişil sinema dilinin tezahürünü oluşturmaktadır söyleyebiliriz. Ada McGrath karakteri geçmişte ve günümüz dünyasında sessiz kalan ya da sessizliğe zorlanan kadının ifadesi oluşuyla kadın kahramanın yolculuğu paradigmasının ve dişil sinema diline iyi bir örnek teşkil ettiği söylenebilir. Ada, kendini iyileştirmeye ve yeniden yaratmaya kararlı güçlü bir duruşa sahip bir kadındır ve piyano Ada'nın dilsizliğinin sesi ve özgürlüğünün temsili olduğunu söylemek mümkündür. Ada'nın ataerkil toplumda kadının yerini ve özgürleşme yolunda enstrümanı ile kendini ifade etmesini dile getirir. Filmin sonunda onunda kendi içsel erilini iyileştirmeyi başardığında ve Baines karakteri ile ilişki kurabilir. Kendini özgürleştirmeye başladığı görülebilir. Böylelikle piyanosuyla kurduğu bağ da özgürleşir ve dilsiz Ada yavaş yavaş konuşmaya başlar. Piyano filmi bu bağlamda cinsiyetçi yaklaşıma ve filmin tasvir ettiği sömürgeciliğe getirdiği eleştirel yaklaşımla

sosyal sorunları eleştirmesiyle dişil sinema dilinin örneklerinden biri olarak değerlendirmek mümkündür.

4. BİR YAKLAŞIM OLARAK SİMYASAL GERÇEKÇİLİK ve DİŞİL SİNEMA DİLİ

Sinemanın gerçekte ve gerçeklikle olan ayrılmaz ilişkisi sinemada gerçekliğin algılanış biçimine göre değişkenlik göstermiştir. Sinema var olduğu ilk günden beri tartışılan gerçek, gerçeğe uygunluk, gerçeklik gibi kavramlar bir yandan sinemanın içeriğini şekillendirirken diğer yandan da biçimsel da anlatı türlerini ve daha geniş perspektifle de sinema akımlarını yaratmıştır. Bu anlamıyla kitlesel bir sanat olan sinema, içinde bulunduğu zamanın ve toplumun beklentileri, ihtiyaçlarına yanıt veren, toplumun ve bireyin psikolojik ihtiyaçlarına öncülük eder, kendi gerçekliğini yaratır. Öte yandan kitlelerin üzerinde etki kurabilmesi özelliğiyle egemen iktidar ve popüler kültürün bir tür uzantısı olarak gerçeğe uygun bir şekil alır diyebiliriz.

Devinim özdeksel değil görseldir. Devinim yeniden üretilemez. Seyirci için gerçekte aynı sınıftan olan sinematografik devinim gerçek devinime oranla ikinci bir üretimle ancak “yeniden yapılabilir”. Öyleyse filmin fotoğraftan daha “canlı” ya da “oynak”, nesnelerinin ise “daha bir canlılık kazanmış olmalarını” ileri sürmek yeterli değildir. Sinemada çok daha fazla şey vardır. Gerçekliğin izlenimi aynı zamanda izlenimin gerçekliğidir. Devinimin gerçek varlığıdır. (Metz, 1986, s.11, 103)

Sinemanın doğasının önemli bir özelliği gerçekliği ele alış biçimde yattığı söylenebilir. Yani sinema gerçekliği ele alırken gerçekliğin izlenimini yüksek düzeyde kurar. Gözlemlenen, fiziksel gerçekliğin tüm izlenimlerinden bütünsel bir kavrayışla ele alışa başlar. Bu başlangıcın kendisi ampirik gerçekliktir. Öte yandan sinemanın çekim tekniklerinin seçimleriyle yani sinematografiyle bir seçme işlemi başlar. Çekim tekniklerinin kullanımıyla anlatı gerçekliğin bir yanılması ortaya koyar. Yani fiziksel gerçeklikte gözün algılayamadığı ya da çok daha farklı algıladığı görüntüleri kamera aracılığıyla yeni bir görüntüsünü yaratır bu da anlatıyı gerçekliğin bir tür yeniden sunumuna götürür. Sinemada kurgunun işlevi ise bu gerçeklikte seçilenler kadar seçilmeyen unsurların varlığı da dikkat çeker. Kurgu esnasında gösterilen kadar gösterilmeyen de sinemasal gerçeklikte anlamı yaratmada önemli yer teşkil eder.

Montaj tekniğine göre gerçekçiliğin ifadesi şekillenebildiğinden kurgu sinemada imgesel olandan anlama geçişin diğer yandan anlamı ya da duruma göre anlamsızlığı ortaya çıkarmanın ya da başka seçime göre de anlamın yoğunlaştırmanın biçimlendiği yerlerden biridir. Dolayısıyla sinemanın gerçeklikle olan doğrudan ilişkisi çok katmanlı ve yüksek düzeyde ele alışla başlar ve kurgusal olarak seçimlerle yeniden yaratılır. Sinemanın gerçeklik ve gerçekçilikle olan ilişkisi sinema tarihinden beri çokça tartışmalara neden olurken diğer yandan da bu ilişkinin iç içeliğinin açıklanmasını da çok çeşitli açılımlara bırakır.

Diğer yandan sinemanın toplumla olan ayrılmaz ilişkisi bir diğer tartışma konusu olmuştur ve olmaya da devam etmektedir. Kültür, toplumun içinde bulunduğu güncel durum, sinemanın gerek içerik gerekse biçimsel açıdan belirleyen unsurlar olmuştur. Bu da sinemada hikâyelerin ve hikâye anlatım tekniklerinin ve hatta sinemasal akımların ortaya çıkmasında önemli bir rol almaktadır. Toplumun sinemaya ve sanata olan etkisi gibi sinemanın da topluma olan etkisi doğrudandır ve son derece etkilidir. Sinema, toplumların kültürel özelliklerini, yaşayış biçimlerini, değer yargılarını yansıtan bir aynadır. Bu durum tarafsız yansıtıldığında bazen tarihi filmlerle geçmiş tarihi olayların ya da kahramanların üzerinden kolektif belleğin oluşumunda ve bugüne aktarımında önemli bir rol oynar. Bazen de dönemin ruhunun getirdiği bireysel ya da toplumsal gelişmelerle kendine yeni bir ifade alanı bulur. Sanat tarihinin büyük sanat hareketlerinde olduğu gibi sinema da içinde yaşadığı toplumun ruhsallığını taşır. Toplumda ihtiyaç olan ya da ifadeyi zaruri kılan kavramlar üzerinden de yaklaşımların ve akımların ortaya çıktığı söylemek yanlış olmayacaktır. Bu anlamda gerçeklik ve gerçekçilik kavramları toplumlarla birlikte sürekli bir devim halinde olmuş ve zamana, koşullara göre de değişim göstermiştir. Günümüz algısında ise gerçeklik ve gerçekçilik hem teknolojik gelişmelerin hem de değişen dünyayla “yeni çağ” ve dijitalleşmeyle birlikte bugünkü konumundadır. Bu konumun nasıl olduğu ise tartışmaya açık ve tanımlaması zor bir yerde olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır.

Bir gerçeklik olarak algılanmak istenen görünümdür. Baudrillard, simülasyon kavramını bir araç, makine, sistem veya bir olguya özgü olan işleyiş şeklinin gösterilme ya da ifade edilme hedefiyle bir maket ya da bilgisayar programı vasıtasıyla yapay olarak tekrardan üretilmesi şeklinde tanımlarken simüle etmek kavramını ise gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi gösterme uğraşı içerisinde olmak şeklinde tanımlamaktadır. Hiper-gerçeklik kavramını ise Dündar (2012) geçmiş-gelecek, ben-

öteki, birey-toplum, izleyici-sahne gibi kavramlar arası zıtlıkların anlamını kaybettiği, gerçek ile sanal kurgu gibi gerçek olmayan arasındaki farkın ortadan kalktığı durum olarak ifade etmektedir. Ardından gelen hiper gerçeklik kavramıyla da gerçekliğin ifadesi yeni bir boyut kazanır. Gerçekliğin taklidi bu kez kendini gerçeklikle birleştirir. Yani arada taklit olanla gerçek olan bütünleşir. Günümüz sinemasına gelindiğinde özellikle 2000’li yıllardan sonra teknolojinin ve dijital çağın etkisiyle dijital destekli filmler Matrix (1999), The Truman Show (1998) ve Fight Clup (1999) gibi pek çok film hem biçimsel hem de içerik olarak gerçeklik ve gerçekçilik kavramlarına yeni bakış sunarlar.

Sinemanın kendi yapısal değişimlerinin yanı sıra kapitalizmden dijital kapitalizme geçiş de bu sürecin bir parçasıdır. Sinemanın tarihsel gelişimi boyunca teknolojik gelişimler her zaman büyük öneme sahip olmuştur. Bugünün teknolojik gelişmeleri de sinemanın şimdiki değişiminde önemli bir yer tutmaktadır. Pandemi süreci ile teknolojik gelişmeler daha da hız kazanmaktadır. (Erkılıç, 2021, s.103)

Buna ek olarak pandemiyle birlikte hız alan teknolojik gelişmelerle birlikte filmlerin anlatıları da değişkenlik göstermiştir. Özellikle dünyayı saran Covid-19 pandemi salgınından sonra sinemada yaygınlaşan ütöpik, distöpik ya da post-apokaliptik filmlerde ve dijital platformlar için çekilen dizilerde artış göstermiştir. Bu durum da gösteriyor ki sinema kaynağını aldığı toplumsal durumlara yön verdiği gibi ana akım medyanın ve kapitalizmin yönlendirdiği bakış açılarına göre de şekil almaktadır.

Pandeminin yarattığı ruhsal bunalım dalgası teknolojik gelişmeleri arttırırken diğer yandan da üretilen filmlerin ‘post apokaliptik’ ve ‘distöpik’ yapıda oluşları dikkate değerdir.

Üçüncü post-apokaliptik kurgu dalgasının ise 2020’li yıllar olduğu iddia edilebilir. 2019 yılı sonunda başlayan Covid-19 virüsü salgınıyla birlikte kitleler tekrardan içinde bulundukları felaketi tanımlayacak ve öngörecektir anlatılara yönelmişlerdir. Kahyaoğlu’na göre; senaryo dediğimiz şey aslında öngörüdür bulunmaktır. Tıpkı bilimsel modellemelere olduğu gibi sinemada da öngörü kullanılmaktadır. Fizikte “Bir insan ışık hızına ulaşırsa ne olur” sorusuna yapılan modellemeler de aslında senaryodur. Her türlü senaryo insanın iç dünyasına ve toplum içindeki yaşantısına dair öngörü yapabilmek, yaşadığımız şeyi anlamlandırabilmektir. 2019 sonunda birdenbire hiç hesapta olmayan bir salgın olduğunda insanlar ilk adımda bunu,

“nereden geldi, nasıl oldu” diye anlamlandırmaya çalıştı. İkinci adımları ise öngöründe bulunmak oldu. “Nasıl hayatta kalacağız, bu felaket ne kadar sürecek, aynı durumdaki karakterler hayatta kalmak için ne yapmış?”. Bu iki duygu temel olarak bu filmlerin izlenme oranını arttırdı. Çünkü filmler bize koltukta otururken risk almadan katarsis yaşama imkânı sunmaktadır. (Korkmaz ve Akad, 2022, s.66)

Sinemanın toplumla ve toplumun sinemayla ilişkisinin etkisi kaçınılmaz olarak onu toplumsal bilinçdışının kodlarıyla iç içe olarak gelişmesini ya da gerilemesini sağlamaktadır. Bu durum toplumun kültürünü, değerlerini olduğu gibi toplumun korkuları, bastırılmış kaygılarını sinemaya yansıtır. Pandemi sonrası sinemada post-apokaliptik ve distopik türlerin toplumda tetiklenen felaket kaygılarını ve korkularının sonucu ortaya çıktığını düşünmek mümkündür. Filmler yoluyla da bireyler bu duyguların katharsisini yasabilmektedirler. Bu anlamda sinemanın sunduğu psikolojik açılımlar çok değerlidir ve doğru kullanıldığı ölçüde bireylere içsel yolculuklarında bazı alanlar yaratmaktadır. Pozitif yönden birey bilinçli olarak sinemaya aktif kalıntılımla bu durumu kendini tanımaya yöneltebilirse her türden filmlerin sunduğu açılımlar çok kıymetlidir. Öte yandan kapitalist film endüstrisinin filmler yoluyla toplum üzerinde fast food tarzı duygu ve zaman tüketimiyle zaman geçirme araçları olarak kullanma riski yüksektir.

Bugünün sineması için gerek izleyici için gerek de sinema sektörü için yeni yaklaşımların eksikliği dikkate değerdir. Hem Covid-19 pandemi felaketi hem de ülkemizde yaşanan Şubat 2023 depremi travmatize olmuş toplumun yaralarını taşımaktadır. Bu anlamda her dönem de olduğu gibi sanatta da yeni yaklaşımların varlığı toplumsal ve bireysel dönüşüme ve iyileşmeye yolun köşe taşları olacaktır. Sanatın iyileştirici gücü sinemanın kitleselliğiyle birleştiğinde sinema bu anlamda dönüşümün farkındalığını yaratabileceğini öne sürmek yanlış olmayacaktır.

Bugünün sinemasında yeni bir yaklaşım türü olarak ‘simyasal gerçekçilik’ kavramı bu dönüşümsel süreçte doğası gereği rehber olabilir. Zira simyanın doğası dönüşümün sanatı olmasıyla bilinmektedir ve bu kadim sanatı yeniden uygulamaya alarak hikâye anlatımında ve sinemasal yaklaşımda hem yeni hem de çok eski bir sanatla bireysel ve toplumsal anlamda bu ihtiyaca yanıt verebileceğini düşünmek mümkündür

4.1. Psikoloji ve Simya

“Psikiyatri var olmasaydı, sinema onu mutlaka icat etmek zorunda kalırdı.” Gabbard 2002; Beyazyürek 2007).

1920’li yıllarda Jung’un genç hastalarının rüyalarının rüyalarında gizemli fantastik görüntüler gördüklerini bildirmişlerdir. Jung daha sonra bu görüntüleri antik simyanın uzun süredir ihmal edilen eserler olduklarını öğrenmiştir. Bu anlamda o dönem Jung, simyanın bu mesajlar aracılığıyla mesajlar taşıdığına ve antik ve modern zamanlarda yaralı ruhlara bilinç dışının derinliklerinden gelen psişik şifanın ortaya çıkışı olarak yorumlamıştır.

Sinemanın psikoloji ve psikiyatriyle ilişkisi toplumla ve sinemayla kurduğu gibi ayrılmazdır. Zira sinema insanı insana insanca anlatma sanatıdır. Sinema, farklı yaklaşım türleri ve anlatım teknikleriyle ele aldığı duyguların düşüncelerini, davranışlarını, dürtülerini anlatırken psikoloji ve psikiyatriden beslenmiştir. Modern anlatı sineması insana dair olan hikâyelerle insanın psikolojik derinliğine inmeye çalışırken klasik anlatı da kahramanın yolculuğu gibi hikâyeye arklarıyla bir yönüyle insanın bireyleşme hikâyelerini anlatır. İnsanlara iç yolculukları için rehberlik hazırlar, ayna tutar diyebiliriz. Bu anlamda hem film içeriği ve hikâyede bakımından hem de filmin izleyiciye yansıyan etkisi bakımından sinema, psikoloji ve psikiyatri bilimiyle doğrudan ilişki içerisinde. Birindeki hareketlenme diğerini de doğrudan etkiler. Ancak bilimin yapısında yer alan olan genel ve tipik olan sanatta bireyseldir ve insanın iç dünyasını anlamaya ve açıklamaya yöneliktir. Sinema ve psikoloji birliği ise bu anlamda birbirlerinin boşluklarını doldurur gibi girift ve ayrılmazdır.

Psikoloji ve Simya, Carl Gustav Jung’un simya, Hristiyan dogmaları ve psikolojik sembolizm arasındaki analogileri incelediği C.G.Jung’un Toplu Eserleri’ isimli çalışmasının 12. Cildidir. Bu eser, onun unutulmuş olan kadim bir ilmi ya da sanatı diyebiliriz, bunu o günün psikolojik iyileşme metodu olarak yeniden ele almasına dayanır. Bu anlamda ‘Simyasal Gerçekçilik’ kavramı hem psikolojideki yeri hem de sinemada yeni bir yaklaşım türü olarak ele alınırken Jung’un ‘Psikoloji ve Simya’ kavramı üzerinde temellenmektedir. Diğer yandan da ‘Simyasal Gerçekçilik’ kavramının kökleri bir yönüyle kahramanın yolculuğu monomitine ve masallara mitoslara ve büyülü gerçekçi yaklaşıma ve simya sanatının alegorilerine dayanır.

Simya, Jung'un kolektif bilinçdışı hipotezinin merkezinde yer alır. Bu kitap, psikoterapi sürecinin ve amaçlarının Jung'un gördüğü şekliyle ana hatlarıyla başlıyor. Daha sonra, yukarıda sözü edilen analogileri ve onun analitik sürece ilişkin kendi anlayışını ortaya çıkarmaya devam ediyor. Jung, hem kimyasal süreci hem de paralel bir mistik bileşeni içeren simyanın ikili doğasını bize hatırlatır. Ayrıca simyacıların görünüşte kasıtlı olarak gizemli hale getirilmesini de tartışıyor. Son olarak, bireyleşmeye dair iç görüler sağlamak için simya sürecini kullanan Jung, psişenin aşkın doğasını bizimle ilişkilendirmede simyanın önemini vurgular. (“Psikoloji ve Simya”, 2024)

Simya kaba anlamıyla değersiz metalleri değerli olana yani altına dönüştürme işidir. Bu anlamda simya kavramı bir metaforik anlamıyla olarak ele alınırsa simyada uygulanan aşamalar insan psikolojisine uygulandığında benzer bir aşamadan geçeceği savına dayanır. Buradaki altın insan psikolojisindeki altına denk düşer diyebiliriz. Altın da sembolik anlamda insanın bireyselleşmesi, bütünleşmesi sağlık kazanmasıdır diyebiliriz.

Altın, simya, psikoloji, bireyleşme gibi kavramlar üzerinden ‘Simyasal Gerçekçi’ yaklaşım sinemada uygulanırsa nasıl olur sorusu üzerinden bu yaklaşımın derinlerine inmek daha doğru olacaktır.

Simya veya alşimi (Arapçadaki "al-Kimiya" kelimesinden gelir, İngilizceye "alchemy" olarak geçmiştir) hem doğanın ilkel yollarla araştırılmasına hem de erken dönem bir ruhani felsefe disiplinine işaret eden bir terimdir. Simya;kimya metalürji, fizik, tıp, astroloji, semiotik, mistisizm ,spiritüalizm ve sanatı bünyesinde barındırır. (“Psikoloji ve Simya”, 2024)

Simya kavramı hem doğuda hem de batıda erken dönem sanatçılar, felsefeciler tarafından ilgi görmüştür. Simyanın ruhani bir felsefi disiplin oluşu onun diğer dallarla olan yakın ilişkisi bu ilmin her daim simyadan ilham alanlar ve ondan beslenen kişiler için ilgi görmüştür.

Simya sanatı hem okült öğretilerde hem de Tao (Eski Çin’de evrende her şeyi yöneten evrensel bir yasanın olduğunu savunan bir anlayıştır) felsefesinde rastlanan simya terimini analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung’un “Psikoloji ve Simya” isimli kitabında geniş yer kaplar. Özellikle kadim ruhsal öğretilerde simya kavramı, kimi kaynaklarda iç (ezoterik) simya ve dış (ezoterik) simya olarak ikiye ayrıldığı

görülür. Dış simyada bulununan kavramlar Hermes Trismegistus ‘un inisiyasyonundaki ezoterik bilgilerin anlaşılamayan sembollerinden oluşurken içsel simyada, inisiyatif bir eğitimin sonunda elde edilen ruhsal “aydınlanma” yı sembolize eder. İçsel simya inisiyasyonlardaki küçük sırlar (sadece inisiyelerin bilebileceği esrarengiz sembol dili) küçük eser ve büyük sırlara vakıf olma durumuna ise büyük eser denilmekteydi. Büyük eseri gerçekleştiren birey de gerçekleştirdiği büyük sanatla birlikte felsefe taşı denilen kavrama vakıf olunması anlamını taşır. Yani kişinin inisiyatif süreç sonunda aydınlanmış olması sembolik anlamda aurasının arınarak yani saflaşarak altın gibi parlaması anlamına gelmekteydi. Bu çalışma kapsamında simya ilminin genel tabiriyle değersiz metallerin altına dönüşmesi kavramının ezoterik bağlamıyla yani içsel simya bağlamıyla hikâyeye ve filmin yapım aşamasına uygulanabilirliği örneklerle tartışılacaktır.

Simyasal Gerçekçilik klasik anlatılarda kullanılan kahramanın yolculuğu paradigması gibi salt karakter dönüşümü üzerinden olay örgüsünü tasarlamak yerine çağdaş ya da post-modern bir anlatı üzerinden de bu metodun uygulanabileceği görüşündeyim. Simyasal Gerçekçi yaklaşım, karakter dönüşümünde yarattığı sihirli etki kahramanın yolculuğu paradigmasında kısmi olarak ortaya konulmaktadır. Ancak hikâyenin karakteristiği üzerinden ele alındığında sinema sanatına hem kadim hem de yenilikçi bir yaklaşım olması, uygulanabilirliğinin zorluğuna rağmen etkili ve heyecan verici bir metot olduğu kanısındayım.

Şekil 23. Georges Aurach (1475) ‘Pretiosissium Donum Dei’ ya da ‘Rosary Philosophorum

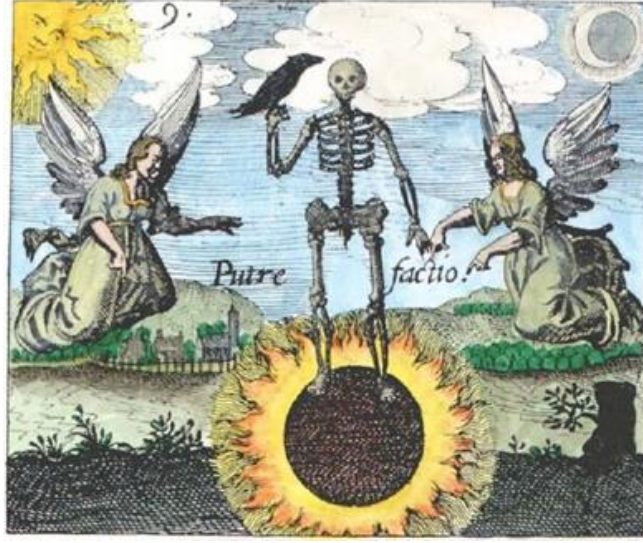


Kaynak: “Rosary of the Philosophers”, 2023.

Şekil 25’te görülen resimde simyanın dönüşüm aşamalarının bir tasviridir. 15 yy. kalma Georges Aurach ‘ın “Pretiosissium Donum Dei”(1475) isimli eserinin bir diğer ismi, Türkçe çeviriyle ‘Gül bahçesi’ dir. Bilge sözler içeren bu kavram, simyasal dönüşümün en son evresi olan Rubedo (kızarma) evresinin sembollerinden biri olan gülü içerir Jung da ‘Psikoloji ve Simya’ kavramını aynı evreleri kullanarak açıklamıştır.

“Simyayı madde ve ruhun bütünleşmesini, zıtların birliğini ve ruhsal dönüşümün araştırmasını sunan bir bilim olarak tanımlayan Jung’a göre simyanın sembolik girişimleri insanın iç dünyasının dış dünyasından ayrılaşmamış olan durumunu açıklamaktadır.” (Case, Phillipson, 2014, s.482). Bu bağlamda Jung’ın simya kavramıyla asıl vurgulamak istediği; fiziksel alemdeki bilindiği anlamıyla kurşunu vs. altına çevirmenin çok ötesinde olduğu söylenebilir. Ona göre simya çalışmasının anlamı ve amacı ruhu somutlaştırma ve bedeni ruhsallaştırmaydı denilebilir. Bunun anlamı sözünü ettiği karşıtların birliği kavramının bilinçle bilinçdışının birliği sonucu dönüşen ruhtan geçtiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Jung’la birlikte simya ilkelerin yeniden keşfi, psikolojinin öncüsü haline geldi. Jung, simya sembollerinin birçoğunun, daha önceki psikolojik çalışmalarında anladığı şeyin aynısını ele aldığını ve birçok hastasının da rüyalarına benzediğine tanık olur. Simya sembollerinin, simyacıların acıyı hisseden ruhlarında beliren kolektif bilinçdışının ürünleri olduğuna inanmıştı. Eski simya metinlerinde rastlanan insan zihni ile davranışları hakkında hayati önem taşıyan zengin bir sembolik bir birliğe rastlanır. Jung simya terimiyle ilk kez Richard Wilhelm aracılığıyla karşılaştığı bilinmektedir. Bu karşılaşmanın öncülü ise o dönemden çok eski bir yazmandan gelmekte olduğuna inanılan Taocu içsel simya yaşam örneği olan “Altın Çiçeğin Sırrı” isimli bir kitapla olmuştur.

Şekil 24. Sol Niger- Black Sun- Siyah Güneş “Putrefactio” J.D.Mylus Reformata (1622)



Gravür: Balthazar, Renklendiren: Adam McLean

Kaynak: Kushner, 2020.

Şekil 26 ‘da simyada ‘Büyük Eser’(Magnum Opus) olarak isimlendirilen dönüşüm çalışmasının ilk evresi olan ‘Nigredo’nun bir tasviri bulunmaktadır. Sembolik anlamlarla dolu simya sanatının tasvirleri de simyada dönüşüm süreçlerinin psikolojik derinliğini içeren kolektif bilinç dışıyla iç içe geçen tasvirlerden oluşmaktadır. Bu bağlamda siyah güneş ve karga sembolü ruhtaki ve maddedeki karanlık taraflarını sembolüdür. Kuzgun ve iskelet figürleri de sürecin yenilenmesi için sembolik olarak ölmesi gerekenleri temsil ettiği söylenebilir.

Simyada ulaşılması amaçlanan bütünlük olgusu devamlı bir çalışmayla elde edilebildiğinden semboller ve bilinçdışıyla temas halinde olmak ‘Büyük Eser’e ulaşılması açısından değerliydi. Bu anlamda içsel simyanın en önemli olgusu bu içsel ateşin yani ruh ateşinin aktive olması, karşıtlıkları uzalaştıran ve onları aşabilen bir bütünlükle, hiçbir zaman bozulmayan içsel altına yani ruhun mükemmelliğine ulaşılmasıydı. Bu da psikoloji biliminin terimiyle bireyleşme ve kişiliğin tüm eksikliklerini gideren bütünleşmeye karşılık gelmekteydi. Bu bağlamda Jung, bu süreci Jung, simyanın kadim tradisyonlarından aldığı ilhamla psikoloji bilimi için uygulamıştı ve psikolojik simya sürecinin adımlarını Jung 3 aşamada ele almıştı. Bunlar Nigredo, Albedo, Rubedo.

Simyada Taş'ın yaratılışına yol açan üç aşamada ilk aşama nigredodur. Nigredo (kararma) olarak bilinen bu aşama, ilk maddenin bulunup 'işkenceye ya da eziyete uğradığı' aşamadır. Bu ikinci aşamada prima materia özüne kadar arıtılmış olan bu olaya genellikle Ay Taşı'nın (veya daha küçük olanının) yaratılışı denir. Çeşitli işlemlerden geçerek daha sonra beyazlatmaya, albedo'ya dönüşür. (Abraham, 2001, s.145)

Nigredo (kararma) Jung psikolojisinde siyahlık anlamına gelir ve sembolik anlamda ruhsal bir ölüm kavramına denk gelir. Bir şeyin kararması düşüncesi maddenin ölmeye ve çürümeye başlamasıdır. Ruhun karanlık gecesi denilen koyu derin siyahtan daha siyahtır. Bu süreçle birlikte zihnin korkunç, bilinmeyen, karanlık örüntülerinden temizlenmesi anlamına gelmektedir. Bunlar salt olumsuz özellikler olarak da görülmez bazen bunlar Jung'un altın gölge olarak tanımladığı özellikler olarak da karşımıza çıkabilmektedir.

“Jung analisti Marie-Louise von Franz, Jung'a simya araştırmalarında yardımcı oldu ve bunları daha da geliştirdi. Ayrıca nigredo aşaması deneyimini kafa karışıklığı, depresyon, mutsuzluk ve “karanlık bir bilinçsizlik bulutu” ile kaplanma olarak tanımladı.” (Franz, 1980, s. 208)

Öte yandan Jung analisti Robert Boşnak (1986/1988) eserinde simya imgelerini araştırmıştır ve nigredo deneyiminin tanımını şöyle yapmıştır:

İnsan sanki tüm dünyanın parçalandığını, özellikle de bu nigredo evresinin asla ortadan kalkmayacağını hisseder. Gelecek; karanlık ve karışıktır. Sanki boşluk ve izolasyon hissi sonsuza kadar sürecekmış gibi görünmektedir. Bu çürümenin ortasında hayatın temposu yavaştır. Tüm enerji bilinçten çekilir. Bu dipsiz kuyuda ölümle karşılaşılır, tek gerçek ölümdür. (Bosnak, 1988, s. 63)

Sözü geçen sembolik anlamdaki ölüm kavramı melankoli ve depresyonla birlikte açığa çıkan parçalanma ve çürüme durumuna işaret eder. Yaratıcı gücün tekrardan açığa çıkacağı yer burasıdır. “Bireyleşme süreci ortaya çıktıkça, "gölgeyle yüzleşme ilk başta ölü bir denge, ahlaki kararları engelleyen ve inançları etkisiz ve hatta imkânsız kılan bir duraklama meydana gelir.” (Jung, 1963, *Mysterium Coniunctionis*, s. 497).

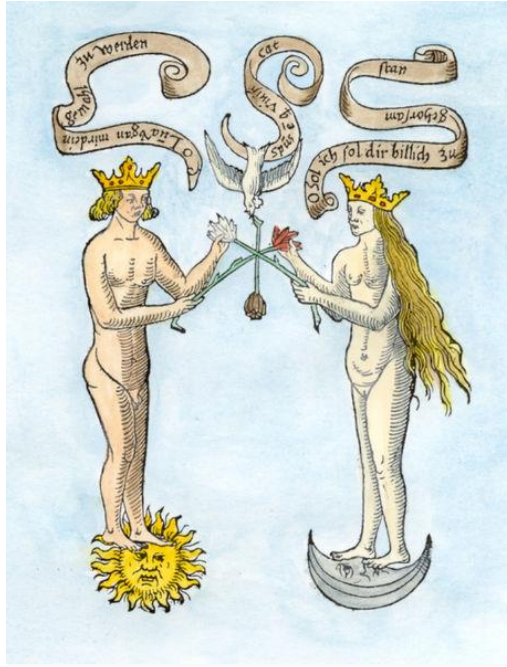
Bireyin süreç içersinde yaşadığı gerileme cehennem olgusuyla karakterize edilebilir bir çeşit yas, yalnızlık, melankoli ve depresyon duyguları deneyimler. Fakat umutsuzluğun doruklarındayken bile yukarıdan gelen bir aydınlanma ile bu evreden

çıkılır. Acının karanlığıyla yoğrulmak orada iyileşmenin antikör ilacını bulmak yaralı şifacı arketipinin karşıtların birliğini gerçekleştirmesini sağlar.

Albedo simyada ikinci aşamadır ve "Beyazlık" anlamına gelen kökeni Latince'den gelen bir terimdir. Nigredo aşamasının kaosu veya massa confusa'sını takiben, simyacı albedo'da arınmaya girer, buna kelimenin tam anlamıyla ablutio denir. Bu aşama, "prima materia'ya (İlk Madde) ışık ve netlik getirmek" ile ilgilidir. Titus Burckhardt, albedoyu, bedenin ruhsallaşmasına karşılık gelen daha az işin sonu olarak yorumlamaktadır. Sürecin bu kısmının amacını iddia etmek, ruhun orijinal saflığını ve alıcılığını yeniden kazanmaktır. ("Albedo", 2024)

Albedo, katharsis yani saflaşma aşamasıdır. Bu aşamada kişi daha önceleri bilinç dışı olan içerikleri bilincin ışığına çıkarır ve ruhuyla olan diyalogu aktive olur. Bu diyaloglar sayesinde birey, ruhunun gidişatını bilinçli hale getirir.

Şekil 25. Rosarium Philosophorum Series Adam Mc Lean Rs.03. Emblem 4



Kaynak: "Rosarium philosophorum series", t.y.

Şekil 27'deki Şekil 28'deki resim örneğinde Albedo evresinin bir temsili bulunmaktadır. Anima (erkeğin bilinçdışındaki dişi), animus (kadının bilinçdışındaki eril) birleştiği ay ve güneş sembollerile ve birbirlerine verdikleri güllerle sembolize edilmiştir. Yukarıdan inen beyaz güvercin albedonun en sık kullanılan sembolüdür.

Jung, albedoyu bilinçsiz kontraseksüel ruh imgeleriyle bir tuttu; erkeklerde anima ve kadınlarda animus. Bu, gölge projeksiyonlarına ilişkin içgörünün gerçekleştirildiği ve şişirilmiş egonun ve gereksiz kavramsallaştırmaların psişeden uzaklaştırıldığı bir aşamadır. Başka bir yorum, albedo'yu bir uyanış deneyimi olarak tanımlar ve dünyanın sadece bir bireyin egosu, ailesi veya ülkesinden daha fazlası haline geldiği bir bilinç değişimini içerir.” (“Albedo”, 2024)

Bu aşama arınma, vaftiz ya da doğrudan bir vuruşa yol açar ya da ölümden (nigredoda) serbest kalan ruh(anima) ölü bedenle birleşerek yeniden dirilişini sağlar. Ya da birçok renk ortaya çıkar tavus kuşunun kuyruğu (cauda pavonis) ile tüm renkleri içeren tek beyaz renge yol açar.” (Jung, 1968, s.231-232)

Bilinçdışı karşıtı olan kadının bilinç dışı erili, erkeğin de bilinç dışı olan karşıtı dişil yönleriyle tanışma ve uzlaşma gerçekleşir. Bu aşamada kişi kendinin karanlığını tanıırken, karşıtlıkları da bir araya getirerek onları yeniden bütünleştirir. Bu aşama tüm bu karşıtlıklar arasında köprü görevi görür ve bilinç dışından gelen simgesel dili okuyabilir hale gelir.

Rubedo, simyacılar tarafından magnum opus’larındaki dördüncü ve son ana kısmı tanımlamak için kabul edilen "kırmızılık" anlamına gelen Latince bir kelimedir. Rubedo simyasal başarıyı ve büyük işin sonunu işaret ettiğinden, hem altın hem de felsefe taşı kırmızı renkle ilişkilendirilmiştir. Rubedo, Yunanca da iosis kelimesiyle de bilinir. (“Rubedo”, 2024)

Ruhsal dönüşüm gerçekleşeceği. Bu aşamada ise sembolik anlamda bir ruhsal ölüm ve benliğin yeniden doğuşu gerçekleşir.

“Rubedo aşamasına kadar güneş doğmaz. Daha sonra rubedo, ateşin ısısının en yüksek yoğunluğa yükseltilmesinin bir sonucu olarak doğrudan albedodan gelir. Kırmızı ve beyaz renklerle, bu aşamada “kimyasal düğünlerini” kutlayacak olan Kral ve Kraliçe gelir.” (Jung, 1968, s. 232). Rubedo aşaması mitlerde ve masallarda kral ve kraliçenin başka bir deyişle eril ve dişil, aydınlık, karanlık, asil ve bayağı kavramların yani tüm kutupların birleşerek dönüşüme uğradığı aşamadır.

Bazı kaynaklarda citrinitas(sararma) aşaması rubedonun uzantısı olarak geçer. Bu anlamda simyasal dönüşümü 3 aşamada ele alınır. Dönüşümün gerçekleşme evreleri iç gözlem ve deneyimlerin damıtılması yoluyla olduğundan süreç zorlu ve yavaş ilerler.

Psikolojik gelişim bünyesinde (özellikle Jung psikolojisinin takipçileriyle), bu dört ana simyasal aşama, bireyselleşmeye ulaşma sürecine veya bir bireyin karşıtların bütünleşmesine, bunların aşılmasına ve nihayet, farklılaşmamış bir bilinçdışından ortaya çıkma. Bir arketipsel şemada rubedo, Benlik arketipini temsil eder ve ego ile Benliğin birleşmesi olan dört aşamanın doruk noktasıdır. Aynı zamanda yeni bir kişiliği doğuran bir aşama olarak tanımlanmaktadır. Simyada kanın rengiyle temsil edilen adım, nefsin tezahürü için verdiği mücadeleyi içerdiği için geri dönüşü olmayan bir sürece işaret etmektedir. (“Rubedo”, 2024)

Simyasal dönüşümün hedefi, benliğin parçalı yapısını tekrar bütünleştirmektir ve bu hedefin ödülü de içsel altının yani yeni benliğe (öz ya da selfe) kavuşmaktır. Bu benlik “öz” ya da self arketipinin öncülüğünde eskisine göre daha yetenekli, daha olgun, daha bilge olan yeni benliği kucaklamak ve edinilen bilgeliği diğerleriyle paylaşma olan iksire ulaşmaktır. İçsel simya çalışmasının sonu, kişinin kendini bilmesi ve yaşam amacı olan yine sembolik anlamıyla felsefe taşının ne olduğunu bulma olarak görülmektedir.

4.2. Bir Yaklaşım Olarak Simyasal Gerçekçilik ve Dişil Sinema Dili

‘Simya sanatı, insanlığın kolektif bilinç dışında büyük bir yere sahiptir. Simyanın taşıdığı semboller ve gelişimsel psikolojide görülebilir. Modern psikoloji öncesi tarihte insanlar bireyselleşmenin ya da bütün insan olmanın yollarını bu yollarla gerçekleştirdiğini düşünmek yanlış olmayacaktır. Günümüzde ise bireyselleşme ya da kendini gerçekleştirme yoluna giren kişiler çeşitli terapi yöntemleri, rüya analizleri, meditasyon, yaratıcı süreçler ve manevi pratiklerle bilinçdışıyla bütünleşmeye önem vermektedir. Bu durum göstermektedir ki simya bir şekilde zaten yaşamımızın içerisinde yer almaktadır.

İnsan bilgisinin kutsal/aşkın bir kaynakla aydınlanması ve tecrübe edilen bir özşey ile tüm varlık ve oluşa yönelik olarak uygulanabilecek bir bilgeliğe ulaşılması hermetik öğretilerin ana ögesini oluşturmaktadır. Bu hermetik öğretilere göre yukarıda olanın aynı zamanda aşağıda, içerde olanın da aynı zamanda dışarıda olduğu bir gerçeklik birliği vardır. Bu gerçeklik birliği içerisinde de şeyler bir tek olanın bilinci olarak var olurlar. (Hauck, 1999, s.19-51)

Buna göre hermetik felsefenin birliğe dönük yapılanması gerçeklik birliğiyle ilişkilendirmektedir. Hermetik felsefenin özünde yer alan ruhsal simya formu hem gerçekleştirilmek istenen simyasal dönüşüme hem de simyanın mutlak bilgiye ve sonsuz varlığa sahip olunması üzerinde durur.

Bu çalışma kapsamında ise simya kavramı psikoloji bilimi ve ruhsallıkla olan ilişkisi üzerinden hikâye anlatımına yeni bir yaklaşım getirme niyeti taşımaktadır. Sinemada yeni bir yaklaşım türü olarak önerilen ‘Simyasal Gerçekçilik’ kadim simya sanatından aldığı ilhamla tasarlanan felsefi disiplin ve psikolojik dönüşüm aşamalarıyla hikâyede otantikliği, ve altın metaforuyla da hikâyenin en iyi versiyonuna ulaşmasını amaçlamaktadır.

‘Simyasal Gerçekçilik ve Dişil Sinema Dili’ hikâye anlatımında bir paradigmadır ve belli bir metodolojiye dayanır. Ancak anlatının metodolojisinin sınırlılığı esneklik ve dişil bir anlatı türü önerir. Yani ‘Simyasal Gerçekçilik ve Dişil Sinema Dili’ Campell’in Kahramanın Yolculuğu hikâye anlatımında ya da diğer paradigmlar için de kısmen geçerli olduğu öne sürülebilir; eril anlatı türlerine de bir tür alternatif sunar.

Günümüzde, dişil doğalarının onları terk edip Persephone gibi cehenneme gittiğini düşünen kadınlar ve erkekler, içlerinde bir boşluk hissediyorlar. Nerede böyle bir boşluk, uçurum ya da yara mevcutsa o yaranın şifası kendi içindeki kanda aranmalıdır. Eski bir simyacı deyişi, ‘Her çözüm kendi kanında bulunur’ der. Yani dişil boşluk eril bağlantılarla doldurulamaz. O ancak içsel bir bağlantı ile, kendi parçalarının entegrasyonu ile anne-kız bedenini hatırlayıp tekrar birleştirilerek doldurabilir. Nor Hall, Ay ve Bakire. (Murdock, 2022, s.21)

Bu anlamda kadınların içsel yolculukları erkeğinden farklıdır ve kendi ruhu için uygun olan yolu kendi bulmalıdır.

Joseph Campelle’in öğrencisi terapist Maureen Murdock’un Kadın Kahraman’ın Yolculuğu şeması erkek kahramanındaki gibi lineer değildir. Murdock’a göre kadın kahramanın yolculuğu devam eden gelişim, öğrenme ve dönüşümsel bir döngüdür. Erkek kahramanın yolculuğu başarıya ulaştıktan sonra son bulduğu ancak kadın kahraman için durum devam eden yaşam boyu süren bir döngüdür. Kadın kahramanın psikolojik hikâyesinde karşılaştığı engeller, onu her defasında eril sistem içerisine dâhil etmeye çalışan kısıtlayıcı kodlar ve kişilerle karşılaşır, onlarla mücadele eder ve dönüşür. Hikâyenin sonunda ise içindeki eril ve dişili dengeye koyduğunu düşünse de

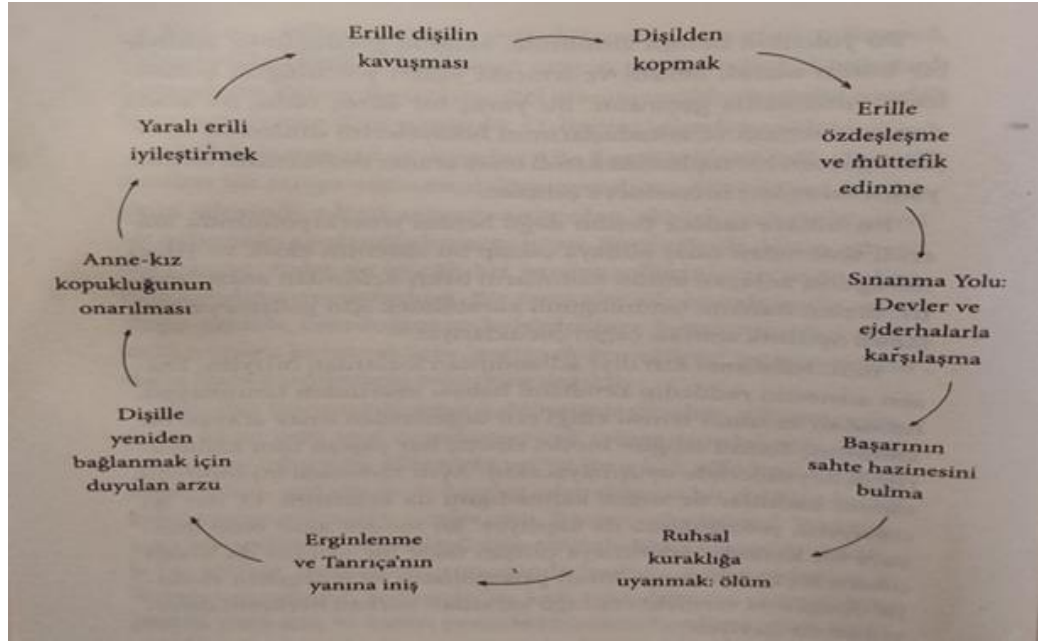
bir başka yolculukta yine aynı engellerin farklı yüzleriyle karşılaşır. Kadın kahramanın yolculuğu, kadının eril dünyada kendini kanıtlama yolculuğunu anlatır. Bu yolculuğun meselesi onun ruhunun derinliğin, gölgelerini tanımasını, anima animusla bütünleşmesini, kendisine aktarılan eril kodlarından ayrışmasını, ayrışan dışının ruhunun şifası kazanmasını içerir.

Kadının yolculuğunun erkek kahramaninkiyile nasıl örtüştüğünü anlama arzum beni 1981 yılında Joseph Campbell ile konuşmaya yönlendirdi. Kadın kahramanın yolculuğunun erkek kahramanın yolculuğunun bir bölümünü içerdiğini biliyordum. Fakat dişil ruhani yolculuğun odak noktasının kadın ile dişil doğasını ayıran içsel kopukluğu onarmak olması gerektiğini düşünüyor ve Campbell'in bu konudaki düşüncelerini merak ediyordum. Bana kadınların bu yolculuğu yapmalarına gerek olmadığını söyleyince şaşırdım. 'Tüm mitolojik geleneklerde kadın oradadır. O erkeğin ulaşmaya çalıştığı yerdir. Bir kadın kendi karakterinin aslında ne kadar harika olduğunu anladığında sahte bir erkek karakter gibi davranmaya çalışmayı bırakıp kafa karışıklığından kurtulacaktır' (Joseph Campbell ile söyleşi New York 15 Eylül 1981). (Murdock, 2022, s.22)

Kahramanın yolculuğu monomiti dünyanın birçok yerinde oluşturulmuş mit ve masallardan beridir anlatılan hikâye anlatı yapısının temelini oluşturur. Murdock'a göre çağımızın kadınında ve içinde yaşadığı kültürünün derinliklerinde yatan acının şifasını amaçlayan bu ruhsal yolculuk, kadın kahraman açısından farklıdır.

Murdock'a göre mitik düşünüşte eril ve dişil kahramanın aydınlanma arayışı mevcuttur fakat dişil kahramanın psikolojik açıdan bakıldığında yolculuğu erilinkinden farklı aşamalardan oluşmaktadır. Kadın kahramanın yolculuğu şeması günümüz eril anlatılarına bir alternatif niteliği taşır. Anlatının döngüsü ve yolculuğun sonunun yeni döngülere açılımı gibi ucu açık bırakan yapıyla kadın psikolojisine dönük kucaklayıcı bir perspektif sunar. Bu tür döngüsel anlatıların en belirgin özelliği, anlatıda verilen şemanın herhangi bir sıralamanın olmayışıdır. Yani kahraman aynı zamanda birkaç yerde olabildiği gibi geriye dönüşler yaşayabilir ve eksikliğini hissettiği yerleri de tamamlayabilir. Kadın kahramanın yolculuk örüntüsü kadının bütünsellik arayışıdır.

Şekil 26. Kadın Kahramanın Yolculuğu Şeması



Kaynak: Murdock, 2022.

Şekil 26’da görüldüğü üzere “Kahramanın yolculuğu “Dışilden Ayrılma” ile başlar ve “Eril ve Dişil Bütünleşme” ile sona erer (’Murdock, 2022). Kadın kahramanın yolculuğu dişil öğelerden ayrışma ile başlar. Bir amaç doğrultusunda hareket eder, bu amaç bazen doğasını çevresine kanıtlama ve içinde yaşadığı eril kültürün içerisinde başarı kazanıp varlığını ataerkillere onaylatmak olarak yorumlanabilir. İkinci aşamada kahraman, gücü elinde bulunduran babasıyla özdeşleşir. Ataerkil bir toplum nezdinde başarıya ya da mükemmel olmaya ulaşabilmek için insanüstü bir çaba sarfeder. Bu durum kahramanın babasının kodlarıyla uyumlu bir yaşama dahil olması anlamını taşımaktadır. Kadın kahraman edindiği amacı ki bu amaç genellikle içsel bir amaçtır; sonrasında iç huzurunun dış kaynakların mutluluğu için çaba gösterdiğinin farkına varır.

Sorgulamalar başlar ve kahramanın önüne çıkan engeller geldiği eşikte ardı arkası kesilmeyen sınanmalar yolundan geçer. Sınanma evrelerinde yaşadığı onu ruhsal bir çöküntüye iter ve sonrasında bir inisiyasyon evresi başlar. Bu inisiyasyon ya da uyumlanma evresi ruhsal alemle bütünleşme amacı olarak da yorumlanabilir. Kahraman bu uyumlamalar neticesinde ruhsallaşmaya başlar ve büyük bir acı deneyimler. Yaşadığı bu acıyla kahraman artık yeni bir dönüşüm geçirmeye hazırdır. Yaşadığı dönüşümle yeni bir boyutun kapıları aralanır ve kahraman gerçek doğasının

özüne döner ve kendilik arketipiyle bütünleşir, kendini kabul eder. Gerçekte her zaman orada olan kendi özüne ulaşır ve içindeki erille bütünleşme amacıyla içsel yolculuğunda ilerlemeye devam eder. Kendini tanıyan kadın kahraman artık yaralarını sarıp sarmalamış, özünü güreştirtilmiştir. Yolculuğun son evresinde ise kahramanı bekleyen bir durak daha vardır, ancak bu durak dış dünyadan ziyade içsel dünyasında gerçekleşen bir olgudur. O zıtların birliği ya da antik Yunan'daki tabiriyle hieros gamos (kutsal evlilik) içsel eril ve dişilin kavuşması, kozmik evliliği gerçekleştirir. Kadın kahraman, geçirdiği erginlenme eşiklerini aşması sonunda doğa ve evren ile bütünleşen, evrenseli temsil eden kozmik bir varlığa dönüştüğü söylenebilir. Bu şemanın kadın kahraman üzerinden uyumluluğu anlatıyı da dışıllaştıran bir yapı sunar.

Simyasal Gerçekçilik ve Dişil Anlatı kavramı ise ister kahraman isterse anti kahraman hikâyelerinde isterse de minimalist sinema türü anlatılarında işleyebilen, özgün bir yaklaşım türüdür. Bu türün amacı gerçeğin nasıl daha gerçekçi olduğunu anlatmak ya da insanlara nasıl bir gerçeklik yaşansaması yaratıldığı üzerine iddialarda bulunmak değildir. Bu yaklaşımın asıl niyeti, sinema paradigmasından yönetmen, senarist ya da anlatıcı tarafından seçilen bir metaforun, sembolün, kodun, gerçeklik üzerinde neyi ifade edebileceği üzerinde düşünmeye iter. Daha sonra bu ifadenin kavramsallaştırılmasına ve derinleştirilmesine dönük bir anlatı tasarlaması amaçlanmaktadır.

Öte yandan Simyasal Gerçekçilik kavramı, Jung'un simya ve kolektif bilinçdışı sembolleri arasındaki benzerlikler üzerine geliştirdiği 'Psikoloji ve Simya' isimli çalışmasından aldığı ilhamla geliştirilmiştir. Felsefi gnostisizm, hermetizm ve psikoloji arasındaki ilişki üzerinden semboljilerin anlamlarını yanıtlamaktadır. Aynı zamanda yaklaşımı çalışmalarında uygulamak isteyen sanatçıların, sanatın terapötik etkisini önemser ve sanatçıyla eser, eserle de toplum arasında geçirgen bir ilişki kurmayı amaçlamaktadır.

Simyasal gerçekçi yaklaşım, karakterin gelişimsel yolculuğuna atıfta bulunmasıyla birlikte hikâyenin kurulumuna da önermeler sunmaktadır. Yani hikâye anlatıcı olarak sinemada ya da edebiyatta, şiirde, müzikte ve diğer anlatıya dayalı sanat türlerinde uygulanabilirliği üzerine alan açmaktadır diyebiliriz.

Temeli bir tür formüle dayanırken, sonucu ise deneye bağlıdır ve sanatçısının ilk elden deneyimlediği bir kişisel dönüşüme dayanır. Bu dönüşümle birlikte ortaya çıkan

ürünler de sanat nesnesi olarak biricik, eşsiz ve otantikdir. Sanatçının kendi bilinçdışıyla ve kolektif bilinç dışıyla kurduğu dilde ortaya çıkan imgeler bu otantikliği teslim etmekte olduğunu söylemek mümkündür.

Bilindiği gibi simyanın amacı değersiz metalleri altına dönüştürmenin amacı ‘Felsefe Taşı’ ya da simyadaki terimiyle ‘Büyük Çalışma ’(Magnum Opus)’un arayışıdır.

Bu kitapta Jung, psikanalitik süreçle yakından ilişkili olarak simya sembolizminin yeniden değerlendirilmesini savunuyor. Hastalarından birinin rüya döngüsünü kullanarak, Simyacıların kullandığı sembollerin, bireyin rüya hallerinde çizdiği mitolojik imgeler deposunun bir parçası olarak psişede nasıl meydana geldiğini gösterir. Jung, Simyacıların Büyük Eseri ile modern psikiyatri hastasında psişenin yeniden bütünleşme ve bireyselleşme süreci arasında bir benzetme yapar. (“Psikoloji ve Simya”, 2024)

Bireyleşme sürecinde gerçekleşen psikolojik aşamalar, bir akıl hastasının parçalara ayrılmış zihninden bütüne ulaşmasını ve psikolojik olarak bütünleşmeye götürür. Bu anlamda simyada prima materia (maddenin ilk halinin) sembolik olarak altına (en iyi versiyonuna) dönüşümü ‘Simyasal Gerçekçilik’ yaklaşımında aynı yol anlatının ilk halinin kaba halinin süreçten geçirerek en iyi versiyonuna ulaşma çabasını içerir.

‘Simyasal Gerçekçilik’in felsefi özü; günümüz kültürünün çağdaş değerleri ile kadim simya sanatının arasındaki bir bağ kurmaktır. Karşıtların birliğiyle bireyleşme sürecinin son aşamasında çalışma isteğe, zamana göre sürdürülebilirken bu evrede çalışma kesilebilir. Bu evrelerin yerleşmesi yaşanmışlık ve içsel pratiğe göre şekillenebileceğinden bu pratiği uygulamak bazen uzun bir süre alabilmektedir.

Son aşama geleneksel anlamıyla kırmızı renkle temsil edilir ve simyacıların ham maddeleri hem de benliği mükemmelleştirebileceklerine inandıkları sürecin doruğudur.

‘Simyasal Gerçekçi’ yaklaşımın paradigması Carl Gustav Jung’un psikoloji ve simya kuramına dayanır ve aynı evreler üzerinden hikâyeye uygulanır. 3 perde ya da 3 aşama olarak ele alınır. Bunlar Nigredo, Albedo ve Rubedo’dur.

Simyasal gerçekçi yaklaşımda en belirleyici unsur hikâyeyi kişileştirmek olarak görülebilir. Yani anlatıya karakterin dışında bir karakter vermek olmalıdır. Bu karakterize etme durumu bazen, anlatıdaki kahramanla, anti kahramanla ya da ana karakterle karışmayan bir karakter ihtiva etmelidir. Bu karakterize etme sürecinde ise

anlatıcının enerjisi ve deneyimi devreye gireceği için anlatıcıdan izler barındırması da kaçınılmaz olacaktır. Zaten anlatının son aşamasında Rubedo yani kızıllaşma evresinde de çalışmanın ortaya çıkması durumunda sanatçının ruhsal dönüşümü deneyimi de hikâyeyle birlikte gelişeceğinden hedeflenen süreçler gerçekleşme bile gelinen noktada bırakmak bu pratiğin parçası sayılabilmektedir diyebiliriz.

5. İÇİMDEKİ MEVSİMLER BELGESELİNİN SİMYASAL GERÇEKÇİLİK VE DİŞİL SİNEMA DİLİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Jung'un psikoloji alanına en önemli katkılarının arketip ve kolektif bilinçdışı kavramları olduğunu, en iyi bilinen arketiplerinin ego, gölge, anima/animus ve ben olduğunu, kompleksler ve dışadönüklük ve içedönüklüğün psikolojik tutumları ile yakından ilişkili olan düşünce, duygu, sezgi ve duyum olarak psikolojik tiplerdir. Ancak Douglas'a göre Jung'un psikolojisinin mihenk taşı; ego/benlik ve bilinç/bilinçdışı arasındaki tüm karşıtlıkları bütünleştirmek ve uzlaştırmak için yapılan ve insanın psikospiritüel gelişimini merkeze alan bireyleşme sürecidir. (Douglas, 2018)

Bu çalışma kapsamında Douglas'ın da belirttiği gibi Jung'un psikoloji alanına kazandırdığı kavramları bireyleşmeye giden yolda simyasal dönüşüm evreleriyle birlikte ele alınmaktadır. Yani sembolik olarak düşünüldüğünde hem karakter hem de hikâye açısından bireyselleşen bir hikâye yaratmak bu yaklaşımın temel niyetidir diyebiliriz. Bunu da madde- anlam, hayal-rüya, psikoloji- simya birlikteliğinden ele alınmaktadır. Hikâye anlatımında, sembolizm, metaforlara dayalı anlam yaratımı hem simyasal gerçekçilik hem de dişil sinema dilinin işlevi kadın kahramanın yolculuğu modeli üzerinden ele alınmaktadır.

Simyayı madde ve ruhun bütünleşmesini, zıtların birliğini ve ruhsal dönüşümün araştırmasını sunan bir bilim olarak tanımlayan Jung'a göre simyanın sembolik girişimleri insanın iç dünyasının dış dünyasından ayrılaşmamış olan durumunu açıklamaktadır. (Case ve Phillipson, 2014, s.482)

Simyanın insanın iç dünyasındaki dönüşümüne önerdiği metodoloji bu tezin 'Simyasal Gerçekçilik' ayağını oluşturmaktadır.

İçimdeki Mevsimler belgeseli bipolar duygu durum bozukluğu yaşayan ana karakterin bireyleşme hikâyesini konu almaktadır. Filmin ana karakteri aynı zamanda yönetmenin kendisidir. Filmde yönetmen yaşadığı psikolojik zorlukları mevsimler ve yaşam mücadelesi üzerinden içsel bir yolculukla ele almaktadır. Simyanın dönüşümsel

aşamaları filmde bazen görünür bazen de örtük bir biçimde ele alınmaktadır. Karakterin iç dünyasına yaptığı yolculuk filmin ana temasını oluşturmakta içsel simyanın sembolik açılımları gözlemlenmektedir. Aşağısı ve yukarısı içerisi ve dışarısı arasında kavramsal olarak kurulan ilişki, hastalığa neden olan sebeplerin iyileştirilmesine dönük bilinçdışıyla bilinç arasında denge kurulmasına, içsel simyaya uzanmaktadır. Filmde başlangıçta parçalanmış başlayan zihinsel ve psikolojik süreçler simyasal dönüşüm evrelerinden geçer ve bilinçdışıyla bilinci bütünleştirmeye doğru ilerlediği gözlemlenmektedir.

Şekil 27. İçimdeki Mevsimler, Sonbahar Epizot, 2024



“Aşağıda olan yukarıda ve yukarıda olan aşağıda gibidir. Birlikte tek bir şeyin mucizesini gerçekleştirirler. Hermes Trismegistus.” (Altunay, t.y.).

Film, hermetik metinlerin en önemlilerinden Zümrüt Tablet’ten ilk simyacı olduğu bilinen Hermes Trismegistus’un sözleriyle başlar: “Aşağıda olan yukarıda ve yukarıda olan aşağıda gibidir. Birlikte tek bir şeyin mucizesini gerçekleştirirler.” Bütünün parçaya, parçanın bütüne olan ilişkisi bağlamında varoluşun yaşamın planlarındaki tekabülü kavramıyla açılmaktadır. Hem Hermetik felsefe hem de kuantum fiziği kavramları üzerinde yapılabilecek okumalarda evrendeki nesnelerin birbirleriyle bağlantılı özdeş olduğunu öne sürmektedir. Ardından filmde görülen ilk kare, Şekil 27’de görüldüğü üzere yukarıya bakan çiçek görseliyle anlatı desteklenmektedir. Böylelikle filmin sembolik bir ifade dilinin ilk örneği de cümleyi doğrular nitelikte olduğunu söyleyebiliriz.

‘Simyasal Gerçekçilik ve Dişil Anlatı’ yaklaşımının temelini oluşturan içsel simyanın dönüşüm aşamalarına ve Murdock’un kadın kahramanın yolculuğu kuramına dayanır. Bu anlamda simyasal dönüşümün ilk aşaması olan Nigredo yani kararlar ile filmin sonbahar ve kış epizotuna denk gelir. *Nigredo*’dur yani kararlar evresini, simyada ‘Büyük Çalışma’ ya da ‘Büyük Eser’i yaratma sürecinin ilk aşamasıdır.

Nigredo ya da siyahlık, simyada çürüme ve ayrışma anlamına gelmektedir. Birçok simyacı, felsefe taşına giden yolda ilk adım olarak, tüm simyasal bileşenlerin tek tip bir siyah madde elde etmek için kapsamlı bir şekilde temizlenmesi ve pişirilmesi gerektiğine inanmaktaydı. (“Nigredo”, 2024)

Bu aşamada hikâye farksızlaşmamış bilinçsizlik durumunu taşır. Tıpkı tek tip siyah maddenin elde edilmesi gibi hikâye bu evrede karanlık bir yapıdadır.

Nigredo evresinin karanlığı içeren felsefi arka planının cümlesi “Aynı olduğumuzu teyit etmek için konuşuyorum”dur yani anlatıcı hikâyeyi diğer değersiz, anlatılmaya değmez hikâyeler gibi olduğu klişesiyle yaklaşır. Bu anlamda adeta hikâyenin gölgesi kendisini gösterir, hikâye sıradan ve değersiz olduğu düşüncesiyle ele alınmaktadır. Yani bu evrede hikâye ve karakter çürümeye alınmaktadır aynı zamanda hikâyenin karanlık yönleri saptanarak farkına varılır ve göz önüne serilir. Bu aşamada hikâyenin bazı unsurlarının kokuşmuş veya çürümüş olduğunu, hikâye çok sıkıcıymış gibi bir hal aldığı gözlemlenebilir.

Şekil 28. İçimdeki Mevsimler, Sonbahar Epizot, 2024



İçimdeki Mevsimler belgeseli bağlamında Nigredo evresi hikâyenin ve karakterin birlikte kararmaya girdiği sonbahar ve kış epizotlarında görülür. Şekil 28’da görülen çerçeve içi çerçevelere alınan görüntüde karakterin sıkışmışlığı anlatılmaktadır. Karakterin dış sesinin yönlendirdiği anlatıda karakter ‘o tavşan deliğinin dibine inip gökyüzünü unutmaktan korkuyorum’ sözleriyle hem Nigredonun etkisini dile getirirken çerçeve içi çerçeve görüntülerle anlatı desteklenmektedir.

Anlatıda kurulan bu fazlar hem karakter hem de tüm olgusal birlikteliklerin bütünü üzerinden ele almak daha doğru olacaktır. Yani, hikâyenin sembolik anlamdaki distopik yönü ya da eksikliği, ya da çöpü her ne dersek diyelim olmamış olan ortaya serilirken, bu evrenin sonunda ise yavaş yavaş bu yönün ya da karanlığın hikâyede bir erdeme dönüşümü başlar. Belirtilen simyasal aşamalar psikolojinin dönüşümsel evrelerine denk gelirler ve sadece anlatıcılar için rehber olma niyeti taşır, hiçbir şekilde kesinlik içermezler. Yani anlatıcı hikâyeden simyasal süreçte bu rehberliği izleyerek kesin bir ‘‘Büyük Çalışma’’ ya ulaşılabilirliği vadetmez ancak rehberlik olması ve farklı bakış açıları geliştirmesine ilham olabileceği söylenebilir.

Eril rolleri yerine getirebilme çabası sırasında kendisini tüketen kadınlar çekirdeklerine kadar yanıp kavrulurlar. Santa Barbaralı psikolog Marti Glenn, bir kadının iç ateşi söndüğünde şöyle anlatıyor:” Bir kadın artık beslenmedikçe artık ruhunun ateşine yakıt eklenmedikçe, sahip olduğu hayal ölmeye başladıkça ‘iç ateşini’ kaybeder. Eski düzen artık yeterli gelmez, yeni düzen ise henüz belirginleşmemiştir, her yer karanlıktır, göremez, duyamaz, dokunamaz. Hiçbir şeyin bir anlamı yoktur ve gerçekte kim olduğunu bilmemektedir. (Murdock, 2022, s.112)

Kadın kahramanın yolculuğu içsel ve döngüsel olduğundan yolcuğun metodu lineer değildir, geri dönüşler, ilerlemeler ve dairesel hareketler içerir. Bu bağlamda Şekil 26 da görülen görselde ana karakter yolculuğun ‘Ruhsal kuraklığa uyanmak: ölüm’ evresinin geçmişte yaşadığı deneyimler üzerinden hatırlamakta ve bu duyguların etkisini yeniden dile getirmektedir.

Şekil 29. ‘İçimdeki Mevsimler’ Sonbahar Epizot, 2024



Dış dünya inişe başlamış kadını dalgın üzgün ve ulaşılmaz olarak görür. Gözyaşlarının adı yoktur. Fakat ağlasa da ağlamasa da yaşlar hep mevcuttur. Kanepenin üstünde kıvrılıp yatar, dadan çıkmayı reddeder. Çamur ve ağaçlar yoldaşı olur. Gönüllü bir izolasyon dönemine girer, ailesi ve arkadaşları ise onun aklını kaçırdığını zanneder. (Murdock, 2022, s.131)

Kadın kahramanın yolculuğunda karanlık evre olarak isimlendirilen bu evrede kadınlar iç dünyalarının derinliklerine yolculuk yaparak kendi karanlıklarıyla yüzleşirler dönüşüm ateşleri tarafından terbiye edilip temizlendiği karanlık bir süreçtir. Hikâyenin sıkıcılık içeren karanlığı da buna dahil edilebilir.

Kadının inişi genellikle yeraltı dünyasına yapılan yolculuk, ruhunun karanlık gecesi, balinanın midesi, Tanrıça'yla tanışma ya da basitçe depresyon olarak tanımlanır. Genel olarak çok büyük bir kayıp tarafından tetiklenir. Kadınların yolculuğu genellikle annelik, evlatlık, sevgililik ya da eşlik gibi rollerinin sona ermesi sonucunda olur. Hayati bir hastalık ya da kaza, özgüven kaybı taşınma, bir işi taşıyamama, bir bağımlılıkla yüzleşme ya da kalp kırıklığı da aşağıya inişin ya da dağılmanın sebebi olabilir. (Murdock, 2022, s.130)

Bu anlamda İçimdeki Mevsimler belgeseli bağlamında karakterin ve hikâyenin geçirdiği aşama 27 örneğinde görüldüğü gibi karanlık ve boğucu bir atmosferde geçer. Çapraz açılarla anlatı karakterin ve hikâyenin içinde bulunduğu bunalımı artırır. Zaman algısının rahatsız edici yokluğu saat seslerinin rahatsız edici vurucuyla desteklenir. Bir sonraki aşamanın gelişinin işaretlerini veren bu semboller izleyiciyi

daha da bunaltarak acımaz karanlığa işaret eder. Filmin bir sonraki sahnesi olan deprem haberleri de bu aşamanın doruk noktasına geçişinin haberlerini verir.

Geştina yeni dişildir. O duyguları ile bağını koruyabilmiş bilge bir kadındır, alçakgönüllüdür ve yaptığı fedakarlığın bilincindedir. Yükselip alçalma döngüsüne katlanmaya hazırdır., hem dişil hem de eril doğasının derinliklerine hakimdir. “O insan olarak bilerek ve isteyerek kişisel acıyı çekmeye razı olandı, yani Tanrıça ’nın tüm renkleridir. “O günah keçisi aramayı bırakıp yeraltı dünyası ile kendisi yüzleşir. O yeraltı dünyasına yolculuğunu onay ve alkış için değil kendi dişil doğasının tüm döngüsünü yaşamak için yapar. Bu sayede değişim döngülerinin bilgeliğini öğrenir, karanlığı kabul eder. Hem acıya ve ölüme anlam katan sezgisel yönüne, hem de ona güç, cesaret ve yaşam katan neşe dolu yönüne kavuşur. (Murdock, 2022, s.156)

Bu aşamada derinleşen dişil doğasının bilgeliği karakteri ruhsal olarak güçlendirmeye ve yaşam- ölüm-yaşam döngülerine bilgelikle bakabilmeye başlar.

İçimdeki Mevsimler filmi bağlamında sonbahar ve kış epizotunda karakterin hem dış dünyasında hem de iç dünyasında yaşanan felaketler hem de çekilen acılar ve yasla birlikte karanlık geçen evreler yavaş yavaş durulmaya başlamaktadır. Şekil 27.’de görülen deprem karanlık evrenin yavaş yavaş Albedo’ya (beyazlaşmaya) geçişin işaretleri verilmektedir.

Şekil 30. İçimdeki Mevsimler, Kış Epizot, 2024



Albedo simyada ikinci aşamadır ve "Beyazlık" anlamına gelen kökeni Latince'den gelen bir terimdir. Nigredo aşamasının kaosunu veya massa confusa'sını takiben, simyacı albedo'da arınmaya girer, buna kelimenin tam anlamıyla ablutio denir. Bu aşama, "prima materia'ya (İlk Madde) ışık ve netlik getirmek" ile ilgilidir. ("Albedo", 2024)

İkinci aşama albedo'dur. Hikâye ve karakter saflaşır, arınır ve açıklığa kavuşmaya başlar. Bu aşama bir önceki aşamanın dramatik olarak değişimini içerir. Nigredo eğer ışığın karanlığıysa bu aşamaya da karanlığı ışığı olarak görülebilir.

"Bireyin gelişiminde gölgeyle yüzleşmek, çıraklık eseridir. Anima, animus ile olan ise başyapıttır." (McGee, t.y.).

Karşıtların birliği bu aşamada gerçekleşmektedir. Hikâyede ana karakter bilinçdışındaki eril ya da dişille karşılaşır. Bu aşama çok önemlidir ve bu anlamda karşıtlıkların tanınması gerekmektedir. Bu denge eril ve dişil olanların dengelenmesi Mısırlıların 'Kalbin Zekası'dediği' kavrama denk gelir, logos(akıl) ve arzu/eros) un toplamından fazlasını yaratmak için bir araya gelmelerini içerir.

Şekil 31. 'İçimdeki Mevsimler' İlkbahar Epizot



Eril ve dişil prensipler birleşerek netlik ve denge yaratma alanı bulurlar. Bu aşamada hikâye ve karakterin zıt kavramlarını ele alarak notlar almak, gösterilenler ve gösterilmeyenleri belirlemek faydalı olacaktır. Gösterilmeyenler hikâyede bahsi geçen kavram ya da olayların diğer tarafıdır. Bunları yüzeye çıkartılarak yeniden alınması hikâyede bütünleşmeye gitmeyi sağlayacaktır.

Jung, kolektif bilinçdışının içeriğinin arketiplerden oluştuğunu ve bunların evrenselliğini ileri sürer. Arketipler sayıca oldukça fazladırlar. Doğum, ölüm, kahraman, ay, güneş, rüzgâr, anne, daire, yüzük, silah, bilge ihtiyar, ırmak bunlardan bazılarıdır. Arketipler insanın doğasına dönmesinde köprü görevi görürler. Doğal bir bilgi kaynağı olmalarının yanında bilimsel toplumda zayıflayan insanlığı doğal yapısına döndürerek korumaktadırlar. (Moorcroft, 2005, s.125)

Bu anlamda rüyalarda görülen arketiplerin hangileri olduklarını ve de nelere denk geldiklerini öğrenerek mesajlarını okuyabilir ve görevlerini yerine getirmelerine izin verebiliriz.

“Arzu ve isteklerin yanında korkuları, gerçekleri, felsefi ifadeleri, illizyonları, vahşi fantezileri, hatıraları, geleceğe dönük planları, irrasyonel tecrübeleri, telepatik vizyonları, kehanetleri ve ilahi mesajları içerebilir.” (Jung 193, s.11). Jung’a göre rüyalar çok yönlü anlamlar taşımaktadırlar. Geçmiş deneyimleri, bugünün bastırılmışlıklarını ya da bilinçdışının anlatmak istediklerini ya da gelecekle ilgili öngörülerini, tahminlerini ya da ilahi mesajları içerebilirler. Şekil 31’de görülen ilkbahar epizotunda rüya sahnesinde ormanda (karanlık ve tehlikeleri sembolize eden anlamıyla) karşılaştığı üzerinde sarmal şekil olan deniz kabuğundan olan yüzüğü fark etmesi ve parmağına takması sembolik olarak eril dişil birliğine işaret etmektedir. Bu birlik, içsel erilin dişille sembolik evliliğidir. Buradaki sembolik evlilik bilinçle bilinçdışının bütünleşmesinin ihtiyacı anlamına gelmektedir.

“Jung birçok kültürde denge kavramına verilen önemi biliyordu. Çünkü denge kavramı değişik kültürlerde merkezî konuma sahipti. Jung’un incelemiş olduğu Çin felsesinde yin-yang, Amerikan yerlilerinde ruh-beden, Celtic Mitolojisi’nde beyaz-siyah gemi ilişkisi denge üzerine kurulmuştur.” (Kelly, 1996, s.39.) Jung’un psikolojide dengenin önemini savunmaktaydı ve ona göre bilinç ve bilinçdışı arasında denge bozulduğunda psikolojik rahatsızlıklar, nevrozlar baş göstermekteydi. Bu anlamda bilinç ve bilinçdışında rüyalar köprü görevi görüyordu.

Ana karakterin daha önce onu yıkıma götüren olumsuz animus, terapiler ve içsel çalışma aracılığıyla olumluya dönmüş ve animusla derin ve sağlıklı bir ilişki kurulmaya başlandığını sembolize etmektedir diyebiliriz. Rüyada yaşanan erille dişil birleşmesi olarak okunabilecek bu karşılaşmadan sonra onu yıkıma götüren yıkıcı

tutumların ortadan kalkmaya başladığını ve yaklaşan yazla birlikte dişiliği ve bütünleşmeyi kucaklamaya başladığı söylenebilir.

Albedo aşamasının simyada bilinçdışı karşılıkları genellikle ay, güvercin, beyaz kuğu, beyaz kraliçe gibi sembollerle ifade edilir. Bilinçdışı genellikle bu semboller aracılığıyla bilinçli zihinle iletişime geçer. Bu bölümde hikâyenin olası gidişatına ve karaktere zıt bir hikâye arkı çıkartılır ve bir diğer ihtimal olarak kenarda tutulur. İstenirse hikâye bu noktada seçimlere ayrılarak iki yolun alternatifleri gibi de yazılabilir. Daha sonra hikâyenin bir yerinde birbirinin içerisinden geçirilebilir. Bu aşamada hikâye, kalbe kitap eden ve yansıtıcı imgelerle bilince açılmalıdır. Hikâyenin parçalı olan yanları sıçramalarla geriye ya da ileriye gidişlerle imgelenen fikirleri, görüntüleri puzzle'ın parçaları gibi büyük resimle ilişkilendirilir. Hikâyenin karanlığı ya da anlatıda yanalda gölge bırakan anlamı, hikâyenin gölgesine karşıt unsurları yani anlatının dişil ve eril yapı taşlarıyla desteklenir. Buna en iyi örnek eğer hikâye dikey bir anlatıyla erilleşen yana kayıyorsa onu destekleyen dişil unsurlar yani yatay bakış açıları eklemek ya da tersidir. Bu durum birinci faz nigredoda derinleşen anlatıya boyut katar.

Diğer yandan 'Dişil Sinema Dili' bağlamında albedo aşaması kadın kahramanın yolculuğunda erginlenme ve tanrıçanın tanına inişi, anne kız kopukluğunun onarılmasını, dişilikle tekrar bağ kurmak için duyduğu özlemi ifade eder diyebiliriz.

Murdock'un kadın kahramanı yolculuğu için tanımladığı şema üzerinden değerlendirmek gerekirse Ruhsal kuraklığa uyanmak: ölüm evresiyle birlikte bilinçdışının karanlığından doğan ışık Tanrıça'nın yanına inişle ve erginlenmeyle ortaya çıkmaya başlar diyebiliriz.

Yaratıcı etki ile birlikte hareket edebilme, ona teslim olma halini ben de yeni öğreniyorum. Benim gibi "babasının kızı" olan kızlar olayları akışına bırakmakta zorlanırlar. Bizler olayları ve olayların zamanlamasını kontrol etmekten hoşlanırsınız. Sonucu beklemek neticenin bilinmezliği bizde büyük bir endişe yaratır. Dişilin özelliklerinden biri her şeyin kendi döngüsünde olmasına müsaade etmektir. Terapi sırasında bilinçdışının derinliklerinde çalışanlar zihninin bir sessizlik ve yenilenme dönemi olduğunu ve ona saygı duyulması korunması ve zaman tanınması gerektiğini bilirler. Dişil yolculuğun derin öğretilerinden biri de tezahürün gizemine güvenip kendini ona teslim etmeyi öğrenmektir. (Murdock, 2022, s. 178)

Dişil enerjinin tabiatı olan akışta olmaya güvenle tezahürün gizemine de açık olmayı gerektirmektedir. Bu anlamda dişil özün kendine yer açarak sağlık kazanabilmesi için içsel çalışmalar, meditasyon, rüyalar, çevresindeki diğer kadınlarla olan ilişkide ana karakterin bu evrede yavaş yavaş kontrolü bıraktığı ve kendini akışa bırakarak dişiliğiyle yeniden teması geçtiği gözlemlenebilir.

Şekil 32. İçimdeki Mevsimler, 2024, Yaz Epizot



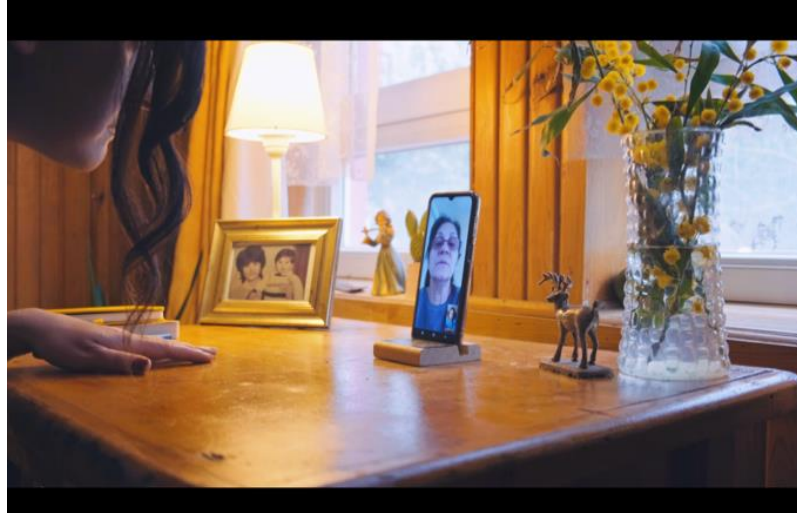
Olmak kendini kabul etmeyi, kendi ile kalmayı ve bir şeyleri kendini kanıtlamak uğruna yapmamayı gerektirir. Bu, dış dünyadan gelen alkış seslerine kapalı olması gereken bir süreçtir. Mesaj son derece önemlidir. Eğer kendimi olduğum gibi kabul eder ve çevremle uyum içerisinde yaşayabilirsem mutlu olmak için üretmeye, tanıtmaya ya da kirletmeye ihtiyacım olmaz. Olmak pasif bir eylem değildir, odaklanmış bir bilinçlilik gerektirir. (Murdock, 2022, s. 179)

Bu anlamda dişilin kadınlardan istediği kendini kabul ederek olmaya geçmeleridir. Bu durum dış odaklı amaçlar uğruna bir şeyler yapmanın yerine iç odaklı olarak kendini tanıma sürecidir. Olmanın edilgen olma anlamı yerine odaklı bir bilinç hali olduğundan ve dikkat gerektirdiğinden söz eder.

Ana karakterin bu evrede eril dişil karşılaşmasıyla birlikte kendi içinde hissettiği derin sorgulamalar onun dişille olan bağlantısına işaret etmektedir. Kendi gölge yanlarıyla bütünleşen ana karakter bu evrede de dişili arındırmaya ve içindeki yaralı animus figürünü iyileştirmeye başladığı görülmektedir. Dişiliğin arındırıcı yönü, ilkbahar ve mevsimlerinde görülen rüyalarda suyla ilişkilendirilmektedir. Suyun kültürel, toplumsal ve bireysel belleğimizdeki anlamıyla yaşamın başladığı yerdir. Evrendeki

her şeyi oluşturan ilk madde oluşuyla da varoluşun başlangıcına olduğu gibi sonuna da gönderme yapmaktadır. Hem rüyaların hem de gündelik yaşamda suyla ilişkisi bu anlamda psikolojik yönden şifayı taşıırken diğer yandan da kendini oluşturma bırakışın bir temsili olduğu söylenebilir. (Bkz. Şekil 32)

Şekil 33. ‘İçimdeki Mevsimler’ İlkbahar Epizot



“Zamanımızın gerçekliği masalların modelinin tersine dönmesi gerekir. Geri dönmemiz ve bastırılmış eril unsuru yenileyip birleştirmek için bu kadın karakterleri yeniden kurgulayıp iyileştirmemiz gerekir. Madonna Kolbenschag/Uyuyan Güzeli Öpüp Veda Et” (Murdock, 2022, s.183).

Günümüz kültürünün kadınlarının arayışları olan dişi doğanın gücü ve bir kadınlar olarak kendilerine değer vermeyi öğrenmektir. Bu anlamda masalların verdiği dişi rol kodlarının yerine kendi derinlerindeki bastırılmış eril unsuru iyileştirip birleştirmeyi öğrenmelidirler. Bu anlamda ana karakter, depresyon sonrası tetiklenen toplumsal travmalarla birlikte kendi derinlerindeki dişili iyileştirmeye başlar. Terapi desteğiyle, arkadaşları ve annesiyle kurduğu ilişkilerle kendi gölgesini, dişili iyileştirme sürecine girer.

Kadın kahramanın yolculuğunun bir sonraki aşaması kopan anne-kız bağının, yani dişi doğa ile olan bağın onarılması ile ilgilidir. Benim annemle ilişkim asla kolay bir ilişki değildi fakat ben bu yaranın kişisel anne-kız ilişkisinden daha derinde olduğuna inanıyorum. Yaranın kökleri toplumsal değersizliğin köklerine doğru iniyor. (Murdock, 2022, s.184)

Anne-kız ilişkisinin iyileştirilmesi dışıl doğayla kurulan ilişkinin derinlemesine iyileşmesini gerektirmektedir. Bu iyileşmenin kendisi bazen bireysel bilinçdışı yaralardan kolektife uzanmasıdır.

Şekil 33'te 'İçimdeki Mevsimler' belgeselinde ana karakterin annesiyle olan ilişki gözlemlenir. Anne- kız arasında yaşanan kopukluğun onarılması yönündeki çalışmalar ana karakterin terapiler yardımıyla kendi iç gözlemleri sonucu geliştirmekte olduğu bağı göstermektedir. Karakter annesinin yazmaya olan ilgisinin annesinin onun hastalığını tetikleyebileceği yönündeki kaygılarının üzerine gitmeye ve dışıl kavramlarla yani babasını kaybettiği şehirde toprakla, suyla, diğer kadınlarla ve annesiyle yeniden sağlıklı bir bağ kurmaya çalışmasını gösterir diyebiliriz. Şekil 34'teki rüya sahnesi örneğinde bu bağ görülebilir.

Şekil 34. 'İçimdeki Mevsimler' İlkbahar Epizot



Rubedodan önceki üç ana simya aşaması, çürümeyi ve ruhsal ölümü temsil eden nigredo (siyahlık) idi; arınmayı temsil eden albedo (beyazlık); ve citrinitas (sarılık), güneşin şafağı veya uyanışı. Bazı kaynaklar, simya sürecini üç adımlı olarak tanımlar ve sitrinitalar sadece uzantı görevi görür ve albedo ile rubedo arasında gerçekleşir. Rubedo aşaması, simyacının, sürecin psikospiritüel sonuçlarını tekrardan girmeden önce tutarlı bir benlik duygusuyla bütünleştirme girişimini gerektirir. İç görü ve deneyimlerin gerekli sentezi ve doğrulanması nedeniyle aşamanın tamamlanması biraz zaman veya yıllar alabilmektedir. ("Rubedo", 2024)

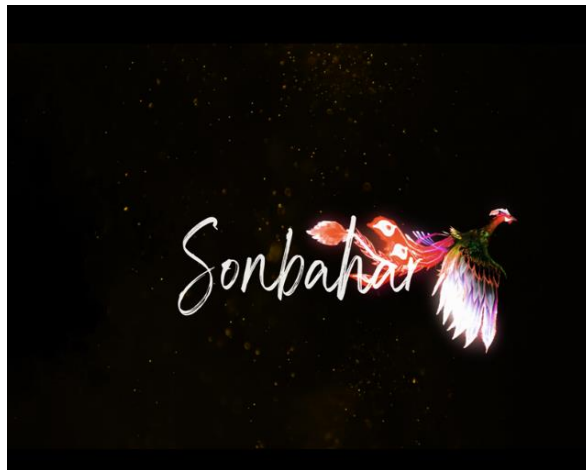
Üçüncü aşama ise Rubedo'dur. Yaşlı bilge adam ya da yaşlı bilge kadın arketipi bu kısmın karakterini sunar. Sarılaşma aşamasında sembolik olarak albedoda gümüş olan sararmaya başlar. Hikâye artık olgunlaşmaya, demlenmeye başlamıştır. Yani

yansıtmalardan sıyrılarak hikâye ve anlatıcının bir olma sürecine girdiği bir fazı deneyimlemektedirler. Yeniden doğuşu simgeleyen güneş unsuru hikâyeyi aydınlatır, mistik unsurlara taşır ve yeni bir bilinçle hikâye ele alınır diyebiliriz.

Bu aşamada karakterin yaşadığı acılar dönüşerek, yeniye ve dönüşüme yer açmaktadır. Diğer yandan hikâye, merkezine gelerek daha dışıl kapsayıcı bir konuma girer. Bu konum tüm karakterlerin birbirlerine bağlı doğası ile metaforik anlamda bir nilüfer çiçeğinin yaprakları gibi sergilenir. Diğer yapraklar diğer karakterlerdir ve onların döngüsü de ortaya serilir. Bu aşamanın arketipi olan bilge yaşlı adam/kadın hikâyedeki ahlaki güçlerin yoğunlaşmasını yönlendirmek için "kim", "nereden" ve "nereye" sorularını güncel tutarak ve de bir tür sihirli yardım sağlamaktadır.

Gerçeklik ve aslında nesnel gerçeklik olarak algılanan şey; rubedoyla birlikte içsel olduğu yargısına varılmaktadır. Yani her kişinin kalbinin öznel olarak inşa edilmiş durumudur. Bu aşamada karakter, kendi gerçekliğinin bilincine vararak bunu hayata ve ilişkilere uygulamaya başlaması olarak yorumlanabilir. Bu aşama canlı kırmızılığın, daha yüksek bilgelige ulaşıldığının, dönüşümün kaynama noktasına geldiği anlamına gelir. Kızıl ölüm, sembolik olarak ölümün ve yeniden doğumun anka kuşunun metaforuyla temsil edilir. Büyük Çalışma ya da Magnum Opus rubedonun son aşamasıdır, simya alegorisindeki sanatı keşfetmenin başarısına, hedefe ulaşıldığına işaret eder.

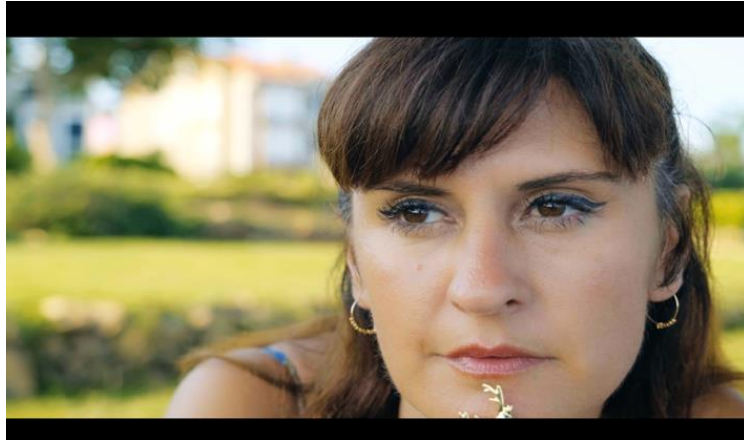
Şekil 35. İçimdeki Mevsimler, 2024, Filmin Sonu



Bu anlamda İçimdeki Mevsimler belgeselinde rubedo epizodu filmin sonunda başlamaktadır. Bunu filmin son cümlelerini kapsayan sonbahar yazısındaki kırmızı anka kuşu figürünün varlığından okumak mümkündür. Böylelikle kapanan döngüler

yeniye dönüşümle açılacağıın mesajını vermektedir. Sembollerle kurulan anlamlar bütünleşerek ve hikâye kendi dilini bu aşamada belirginleştirmeye başlamaktadır. Jenerikte akan siyah beyaz fotoğraflar renklenirken geçmiş fotoğraflarla ölümsüzleşirken rubedonun dönüşümsel etkisi anka kuşunun zihinlerde yarattığı kendi küllerinden yeniden doğan imgesi de karakterin geçirmekte olduğu dönüşümün duygusunu uyandırdığı söylenebilir. (Bkz. Şekil 35) Rubedo evresinde hissedilmeye başlanan maneviyat, kızılığın verdiği yoğun duygularla hissedilmektedir. Artık hastalık kavramı özerk bir yerden ele alınmadan hikâyeye entegre edilirken hastalık da yaşama entegre edilmektedir ve karakterin yaşamını yönlendiren bir yer olmaktan çıkmaktadır. Başlangıçta gelişen içsel çatışmalar yerini yedirilen sentezlere bırakmıştır. Bu aşamanın sonu için hikâyeye artık sağlamlaşır, etkisi güçlenerek, canlılık kazanmıştır ve hikâyeye bir kez daha değişim döngüsüne girmeye hazırlanarak ucu açık anlatıyla sonlandırılmaktadır.

Şekil 36. İçimdeki Mevsimler, Yaz Epizodu 2024



Öte yandan Kadın kahramanın yolculuğu paradigması üzerinden ele alındığında içsel yolculukta kadın kahraman kim olduğu üzerine yaptığı sorgulamalarda kendiyle buluşmaktadır ve bu buluşmadan edindiği karşılaşmalarla yüzleşmektedir. Şekil 34 örneğinde ana karakterin defterine yazdığı yazılarda eksik olan parçalarının bilinciyle iç sesinin bu yüzleşmeyi gerçekleştirdiği görülmektedir.

Kutsal evlilik aracılığı ile, hieros gamos yani tüm zıtların birleşmesi aracılığıyla kadın gerçek doğasını anımsar. Bu bir hatırlama anıdır., aslında her zaman orada olduğunu bildiğimiz altlarda bir şey hatırlarız. Mevcut sorunlar çözülmez çatışmalar oradadır fakat böyle bir kişinin çektiği acılar onlardan kaçmadığı sürece

onu nevroza değil yeni bir yaşama götürecektir. Birey sezgisel olarak kim olduğunu görmeye başlar. (Luke, 1981; akt. Murdock, 2002, s. 119)

Bu anlamda kadın kahramanın içsel yolculuğu dışilin iyileştirilmesiyle kendini kabulle devam etmektedir diyebiliriz. Kadın kahramanın yolculuğu erkek kahraman gibi olağanüstü karşılaşmalara ya da fetihlere dayalı olmadığı için kahramanın karşılaşabileceği zorluğun kendisi onları unuttuğu için ona zarar veren yönlerini bilince çıkartmasıyla ilgilidir.

Ana karakterin Şekil 36’de görülen yüzleşme sahnesinden filmin sonuna kadar bu süreçte edindiği içselliği izleyiciyle paylaştığı görülmektedir. Dönüşen karakter, hem içindeki yaralı diziye hem de yaralı erili iyileştirmeye başlamış kendisini içsel olarak bir sonraki aşamaya hazırladığını hissettirmektedir.

Şekil 37. ‘İçimdeki Mevsimler’, 2024, Yaz Epizot



Günümüz kadın kahramanın gerçek görevi de budur. Soluk aldıkça kendi gerçek doğasını tanır ve hepimize bilinç üfler. Kadın kahraman İki Dünyanın Hanımı olur; s hem günlük hayatın sularında gezinir hem de derinlerin öğretilerine kulak verir. O, hem yeryüzü ve gökyüzünün hem de yeraltının hanımıdır. Deneyimlerinden bilgeliği kazanmıştır: Artık başkalarını suçlama gereği duymaz, kendisi başkasıdır. Bulduğu bilgeliği dünya ile paylaşmak ister. Ve dünyanın kadınları, erkekleri ve çocukları onun yolculuğu sayesinde dönüşürler. (Murdock, 2022, s.229)

Şekil 37’de görüldüğü üzere İçimdeki Mevsimler belgeselinin ana karakterinin filmin sonunda yaptığı konuşmayla bütünleşik bir sonla döngü tamamlanmaktadır. Ana karakter filmin sonunda okuduğu Virginia Woolf şiiriyle yaşamda edindiği bilgeliği

dalga metaforuyla dışa vurmaktadır. Yaşamın salt çıkışlardan ve mutluluktan ibaret olmadığını ve başarının bireysel bir gerçeklikten ibaret olduğunu dile getirmektedir. Bunun yanı sıra filmin başlangıç cümlesi olan Hermes Trismegistus'un sözlerini de destekler niteliktedir. Aşağısı nasılsa yukarısı da öyledir, yukarısı nasılsa aşağısı da öyledir” sözleri yaşamla uyum içinde bir içsel yaşamın derinliğine kapı açmaktadır. Filmin sonunda ana karakterin filmin sonunda yürüdükten sonra ayak izlerinin dalgalar tarafından silinmesi de yaşamın geçiciliği ve ruhun sonsuzluğu üzerine gönderme yapmaktadır. Bu epizotun kapanıp sonbaharın yeniden gelişiyile ekrana düşen sembolik anka kuşu, dönüşümün yaşamın bir parçası olduğunu vurgulamaktadır diyebiliriz.

6. SONUÇ

Sinema, aktüel gerçeklikten farklı bir gerçekliğe sahip olduğundan sinema tarihinden günümüze kendine özgü yaklaşımlara ihtiyaç duymuştur ve hala da duymaktadır. Çağın kendisi yani zamanın ruhu da bu kavramları belirleyenlerden biri olmuştur. Bu anlamda zamanın ruhu, günümüz toplumunun ve bireylerinin yaşanan felaketler ve savaşlarla birlikte travmatik yaralarının sarılmasına dönük eserlerin üretildiği bir dönemde olduğumuzu hissettirmekte olduğu söylenebilir. Zamanın ruhunun toplumlara olan dönüşüm çağrısı şikardır. Bu anlamda sanatın terapötik (iyileştirici) etkisi, bu anlamda sinema sanatında en çok etkisini gösteren alanlardan biri olduğu söylenebilir. Jung'un 'Psikoloji ve Simya' eserinden alınan ilhamla gelişen simyasal gerçekçilik yaklaşımı, hikâyenin kendi içinde özgün versiyonuna ulaşmasını amaçlamaktadır. Karakterlerin ve hikâyenin de kendi karakterinin olduğu düşüncesiyle anlatıya simya uygulama yöntemi olduğunu iddia etmek mümkündür. Bu bağlamda sanatçının kendisini bir simyacı arketipinde görmesiyle sanatına da simyanın aşamalarından geçen bir ürün olarak görmesi simyasal gerçekçiliğin temelini oluşturmaktadır. Günümüz sinemasının ihtiyacı olan felsefe anlayışını ister Taocu felsefeye ister bizim topraklarımıza dönük felsefe üzerinden isterse de Hermetik felsefe üzerinden ele almak bu yaklaşımın felsefî ayağını oluşturmaktadır. Tıpkı bir filmin simyasının gerçek imgeden yola çıkarak yine aynı imgenin kendinden taşarak aynı imgenin özüne dönüşmesini sağladığı gibi simyasal gerçekçiliğin özündeki felsefe de sembolik dillerin bilinçdışı temasları ve arketiplerin aktive olmasıyla gerçekleşmektedir.

Dişil sinema dili sinemaya dişil bir gözle bakmanın üzerinde daha fazla durmaya davet etmekte ve klasik sinemaya alternatif bir okuma, görme ve üretme biçimlerine alan tutmayı amaçlamaktadır. Bu anlamda feminist kuramların gelişmesi film yapımcılarının ve izleyicinin dişil sinema diline dönük bir arınmadan geçmeleri gerekmektedir. Bu arınma durumunu ise gerçek kadın hikâyelerine dönüşle, dişil değerleri göz önünde bulundurarak kurabileceğini söylemek mümkündür. Bunu da dişiliğin özünde yer alan döngüler üzerinden ve Taocu felsefenin özünde olan denge

ve dişil doğaya yer açan nitelikleri anlatıya dahil etmenin dişil anlatıya katkı sağladığını söylemek mümkündür. Döngülerin sembolik ifade kendisini dairesel formda göstermektedir. Dairenin kap, kâse, rahim imgelerinin sembolik ifadesi olmasıyla dişildir. Sürekli, sonsuz tekrarıyla dönüştürür, iyileştirir, uyumludur, yumuşaktır. Bu anlamda dişil sinema dili temelinde anlatının bütünselliği daire olarak düşünöldüğünde kucaklayıcı, güç odaklı olmayan yapı yer almaktadır.

Dişil sinema dili kadınların maruz kaldığı ideal bakışı, çelişkili bakışı reddeder ve film yapımcılarıyla izleyici arasındaki sinemasal dilin arınması üzerine bir yaklaşımdır. Yapımcıların, yönetmenlerin nasıl seslendiği ile ilgilenirken, izleyicinin de nasıl algıladığını önemsemektedir.

Öte yandan dişil sinema dili bağlamında sinema tarihinin geçmişten günümüze getirdiği eril bakış açılarının hakimiyeti gerek toplumsal gerekse de bireysel anlamda kalıplaşan erilliğe mahkûm olduğu söylenebilir. Bu anlamda kadın kahramanların dahi erkek kahramanın yolunu yürümesi normalleşmiştir. Eril dil üzerinden anlatılan kadınlar yerine, dişil dilden anlatılan kadınlara ve erkeklere ihtiyaç duyulmaktadır. Sinemada kadın yönetmenlerin getirdiği bakış açıları bağlamında sinemaya farklı kadınlık imgeleri sunma imkânı bulmuşlardır. Dişil sinema dili, Murdock'un 'Kadın Kahramanın Yolculuğu' paradigmasından beslenmekle birlikte, kapsayıcı dişil doğanın dilinden sinema anlatımının mümkünlüğü üzerinedir. Sadece kadın sinemacılar açısından değil, erkek sinemacılar için de dişili anlama daha fazla yer açmaya davet eden bir sinema dili olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- “Ladri di biciclette” e la critica. (t.y.). *Cinefilia Ritrovata*.
<https://www.cinefiliaritrovata.it/ladri-di-biciclette-e-la-critica/>
- Albedo (2024, 22 Mayıs). *Wikipedia* içinde
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Albedo_\(simya\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Albedo_(simya))
- Altunay, E. (t.y.). *Zümrüt tablet*. https://www.hermetics.org/Zumrut_Tablet.html
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük film kuramları*. Doruk Yayıncılık.
- Artut, K. (2001). *Sanat eğitimi*. Anı Yayıncılık.
- Ashwin, S. (2000). *Gender, state and society in Soviet and post-Soviet Russia*. Routledge.
- Aslanyürek, S. (2014). *Senaryo kuramı*. Agora Kitaplığı Yayınevi.
- Aydınlı, S., ve Okay Yıldırım, D. (2015). Üçüncü sinema meselesi: notlar ve düşünceler. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 133-163.
- Betton, G. (1990). *Sinema tarihi*. İletişim Yayınları.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada akımlar*. Beta Yayınları.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of cinema*. Routledge, Taylor and Francis Group.
- Bosnak, R. (1988). *A little course in dreams*. Shambhala.
- Breathless (1960 film). (t.y.). *Wikipedia* içinde
[https://en.wikipedia.org/wiki/Breathless_\(1960_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Breathless_(1960_film))
- Breathless. (t.y.). *The Criterion Collection*. <https://www.criterion.com/films/268-breathless>
- Britannica. (t.y.) <https://cdn.britannica.com/72/94572-050-91818AA6/Scene-Battleship-Potemkin-sequence-The-Odessa-Steps.jpg>
- Bunuel Louise, Dali Salvador. (1929). “Bir Endülüs Köpeği” (Gerçeküstü, deneysel) Fransa
- Büker, S., & Onaran, O. (1985). *Sinema kuramları*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Büyükdüvenci, S. R. (2014). *Postmodernizm ve sinema*. Dipnot Yayınları.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. İthaki Yayınları.
- Case, P., & Phillipson, G. (2014). *Astrology, alchemy and retro-organization theory: An astro-genealogical critique of the Myers Briggs type indicator*.
- Cine para todxs | Tercera etapa: El Laberinto Del Fauno, de Guillermo del Toro | Morelia Film Festival. (2022, 1 Kasım). <https://moreliafilmfest.com/cine-para-todxs-tercera-etapa-el-laberinto-del-fauno-de-guillermo-del-toro>

- Cleo de 5 a 7 1962- Volzet. (t.y.). *Kask Cinema*.
https://www.kaskcinema.be/kaskcinema/vertoning/cleo_de_5_a_7_1962
- Cook, D. A. (1986). *Fransız yeni dalgası, ...ve sinema*. Hil Yayın.
- Coşkun, E. (2009). *Dünya sinemasında akımlar*. Phoenix Yayınevi.
- Cruz, J., & Kellam, N. (2017). *Restructuring structural narrative analysis using Campbell's monomyth to understand participant narratives*.
- Daldal, A. (2005). *1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik*. Homer.
- Del Toro, Guillermo (2006). "Pan'ın Labirenti" (Fantastik, dram) İspanya- Meksika, Warner Bros
- Deneysel film. (2024, 3 Mayıs). *Wikipedia* içinde
https://tr.wikipedia.org/wiki/Deneysel_film
- Dervişcemaloğlu, B. (2014). *Anlatıbilime giriş*. Dergâh Yayınları.
- Doğan, Sevda (Yönetmen) (2024). "İçimdeki Mevsimler" (Belgesel Film), Türkiye, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
- Dos Santos, Nelson Perira (1963). "Çorak Yaşamlar" (Dram) Brezilya
- Dostoyevski, F. M. (2004). *Yeraltından notlar*. Alfa Yayınları.
- Douglas, S. (2018). *The apocalypse of the reluctant gnostics: Carl G. Jung, Philip K. Dick*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Dupin, C. (2014). *Free cinema*. BFI Screenonline.
<http://www.screenonline.org.uk/film/id/444789/>
- Eisenstein, Sergei, (1925). "Potemkin zırhlısı" (Dram-savaş) Sovyetler Birliği, Mosfims
- Erkılıç, H., & Erkılıç, S. D. (2021). COVID-19 pandemisi sürecinde dijital platformların yükselişi: Sinema değer zincirindeki değişim sinema endüstrisini nasıl etkiler? *İlef Dergisi, Özel Sayı*, 99-126.
- Erus, Z. Ç. (2007). *Üçüncü sinema ve üçüncü dünya sineması*. Es Yayınları.
- Gabbard, G. O., Gabbard, K. (2002). *Psikiyatri ve Sinema*. Okuyan Yay. İstanbul.
- Garnham, N. S. (1972). *The journey of the society for education in film and television: TV documentary and ideology. Volume 13, Number 2*.
- Gerakiti, E. (2023, 15 November). Postwar modernism in cinema: italian neorealism. *Daily Art Magazine*. <https://www.dailyartmagazine.com/cinema-italian-neorealism/>
- Gevgilili, A. (2014). *Çağını sorgulayan sinema*. Bağlam Yayıncılık.
- Godard, Jean Luc (1960). "Serseri Aşıklar" (Dram) Fransa, StudioCanal
- Hauck, D. W. (1999). *The emerald tablets*. Penguin.
- Hero's journey. (2024, 18 Mayıs). *Wikipedia* içinde
https://en.wikipedia.org/wiki/Hero's_journey

- Hough, Q. V. (2016, Mart 25). Vaguebande: Luis Buñuel's 'Un Chien Andalou' (1929). *Vague Visages*. <https://vaguevisages.com/2016/03/25/vaguebande-luis-bunuels-un-chien-andalou-1929/>
- Ibn Umayl, M. (2003). *Book of the explanation of the symbols* (T. Abt, W. Madelung, T. Hofmeier, Eds.; Salwa Fuad & T. Abt, Trans.). Living Human Heritage Pub.
- İşi, H. (2015). Gerçek ve hakikat sözcükleri üzerine felsefi ve dilbilimsel inceleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(41).
- Jacques, R. F. L. (2015). *Başlangıcından günümüze Fransız sineması*. Küre Yayınları.
- Johnson, R. (2006). Traditions in world cinema. In L. Badley, R. Barton Palmer, & S. J. Schneider (Eds.), *Post-cinema novo Brazilian cinema* (pp. 117–130). Edinburgh University Press.
- Jung, C. G. (1933). *Modern man in search of soul*. Horcourt Brace and World.
- Jung, C. G. (1963). *Mysterium Coniunctionis*. London.
- Kafalı, N. (1998). Sessiz Alman sineması-1. *Kurgu Dergisi*, (15).
- Kantemir, E. (1973). Gerçekçilik. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 6(1).
- Katz, J. (2018, 9 Ocak). #PCPiece 01/09/2018: Un Chien Andalou. Nerdboy Productions. *Medium*. <https://medium.com/nerdboy-productions/pcpiece-01-09-2018-un-chien-andalou-93fd3cfabe39>
- Kovacs, B. A. (2010). *Modernizmi seyretmek*. De Ki Basım Yayım.
- Kushner, D.M. (2020, 29 July). What ancient traditions can teach about coping with change. *Psychology Today*. <https://www.psychologytoday.com/us/blog/transcending-the-past/202007/what-ancient-traditions-can-teach-about-coping-change>
- Lanzoni, R.F. (2015). *Başlangıcından günümüze Fransız sineması*. Küre Yayınları.
- Lindgaard, H. ve Lamant, H. (2022). *Jean-Luc Godard ile son söyleşi: "Konuşamayız"* Medyascope. (Çev. H. Bayrı) <https://medyascope.tv/2022/09/17/jean-luc-godard-ile-son-soylesi-konusamayiz/>
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema göstergebilimi*. Nirengi Kitap.
- Lyndy, A. (2001). *A dictionary of alchemical imagery*. Cambridge University Press.
- McGee, G.Z. (t.y.). *Jung's four stages of character transformation*. Self-inflicted Philosophy. <https://www.self-inflictedphilosophy.com/single-post/jung-s-four-stages-of-character-transformation>
- McKee, R. (2011). *Öykü: Senaryo yazımının özü, yapısı, tarzı ve ilkeleri*. Plata Film Yayınları.
- Metz, C. (1986). *Sinemada anlam üstüne denemeler* (O. Adanır, Trans.).
- Monaco, J. (2006). *Yeni dalga* (E. Yılmaz, Trans.). +1 Kitap.
- Moorcroft, W. H. (2005). *Understanding sleep and dreaming*. Springer Science Business Media.
- Murdock M. (2022). *Kadın kahramanın yolculuğu*. Beyaz Baykuş Yayınevi.

- Nigredo. (2024, 21 Mayıs). *Wikipedia* içinde. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Nigredo>
- Nosferatu le vampire. (t.y.). *Wikipedia* içinde. https://fr.wikipedia.org/wiki/Nosferatu_le_vampire
- Perry, C. (1977). *The Cambridge Companion to Jung*. Cambridge.
- Potemkin Zırhlısı. (t.y.). *Beyaz Perde*. <https://www.beyazperde.com/filmler/film-89979/>
- Potemkin-still6. (t.y.). *Wikipedia* içinde. <https://it.wikipedia.org/wiki/File:Potemkin-still6.jpg>
- Psikoloji ve Simya. (2024, 21 Mayıs). *Wikipedia* içinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Psikoloji_ve_Simya
- Randall, W. L. (1999). *Bizi biz yapan hikayeler: Kendimizi yaratma üzerine bir deneme*. Ayrıntı.
- Reisz, Karel ‘‘Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı ‘‘ (1960) (Dram) İngiltere, Woodfall Film Productions
- Renoir, Jean (1939). ‘‘Oyunun Kuralı (Dram - Töre Komedyası) Fransa, Janusfilms
- Richards, S. (2023, 1 Jan). The 100-year-old movie that inspired a lot of your favorite directors. *Screen Rant*. <https://screenrant.com/cabinet-dr-caligari-movies-directors-influence-impact/>
- Rosarium philosophorum Series. (t.y.). *Alchemy Web Site*. https://www.alchemywebsite.com/prints_series_rosary.html
- Rosary of the Philosophers. (2023). *Wikipedia* içinde. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Rosary_of_the_Philosophers&oldid=1187279414
- Rosenberg, D. (2003). *Dünya mitolojisi: Büyük destan ve söylenceler antolojisi*. İmge Kitabevi.
- Rubedo. (2024, 22 Mayıs). *Wikipedia* içinde <https://tr.wikipedia.org/wiki/Rubedo>
- Sayıcı, F. (2018). 1990 sonrası Türk sinemasında gerçekçilik. *TRT Akademi*, 3(5), 460-469.
- Schlappner, M. (1989). Sinemada anlam olarak kötü. *Ve Sinema*, (8).
- Sevisme günleri (1960). (t.y.). *Mubi*. <https://mubi.com/tr/tr/films/saturday-night-and-sunday-morning>
- Shangols. (t.y.). Sécheresses (Vidas Secas) (1963) de Nelson Pereira dos Santos. Shangols. <http://shangols.canalblog.com/archives/2008/05/03/9047226.html>
- Shangols. (t.y.). Sécheresses (Vidas Secas) (1963) de Nelson Pereira dos Santos. Shangols. Geliş tarihi 13 Eylül 2024, gönderen <http://shangols.canalblog.com/archives/2008/05/03/9047226.html>
- Sica Vittorio de ‘‘Bisiklet Hırsızları’’ (1948) (Dram) İtalya, Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (İtalya)
- Smelik, A. M. (2008). *Feminist sinema ve film teorisi*. Agora Kitaplığı.
- Sözen, M. (2007). Sinemasal anlatılarda dramatik inşa ve dramaturji. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 22-45.

- Sözen, M. (2010). Belgesel filmin tasarım boyutu ve Türk belgesel sinemasından örnek uygulamalar. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(11), 241–266.
- Teksoy, R. (2014). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi*. Oğlak Yayınları.
- The Rules Of The Game. (t.y.). Mubi. <https://mubi.com/en/tr/films/the-rules-of-the-game>
- Tobcu, B. (2017). *Fransız şiirsel gerçekçiliği ve İtalyan yeni gerçekçiliği karşılaştırması*.
<https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/ahmet.oktan/126023/5.%20Fransiz%20Siirsel%20Gercekcilik%20Sinemasi%20ve%20%C4%B0talyan%20Yeni%20Ger%C3%A7ek%C3%A7ili%C4%9Fi%20Kar%C5%9F%C4%B1la%C5%9F%C4%B1rmas%C4%B1.pdf>
- Tuğan, N. H. (2017). Alman dışavurumcu sinemasında mizansen: Dr. Caligari'nin muayenehanesi (1920- Robert Weine). *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (28), 302-314.
- Tuğan, N. H. (2018). Güncel sinemada geleneksel anlatı: Marslı (2015-Ridley Scott) filminin dramatik yapısı. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), 125-147.
- Tunalı, I. (1987). *Aristoteles- Poetika*. Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1971). *Dünya sanat tarihi*. Türkiye İş Bankası.
- Ulutaş, S. (2017). *Sinema estetiği: Gerçeklik ve hakikat*. Hayalperest Yayınevi.
- Vanoye, F. (2005). *Recit écrit, recit filmique*. Armand Collin Cinema.
- Varda, Agnes (1962). ‘‘Cleo 5 a 7 ‘‘ (Dram) Fransa, İtalya
- Vidas secas (Barren Lives). 1963. Directed by Nelson Pereira dos Santos. (t.y.). *The Museum of Modern Art*. <https://www.moma.org/calendar/events/983>
- Wayne, M. (2001). *Political film: The dialectics of third cinema*. Pluto Press.
- Weine, Robert (1920). ‘‘Kaligari'nin Muayenehanesi’’ (sessiz-korku), Almanya
- Wollen, P. (2014). *Sinemada göstergeler ve anlam*. Metis Yayınları.
- Yıldırım, C. (2019). *Film kurgusu: Tarihi, kuramı ve tekniği*. Urzeni
- Zeric, A. (2019). Return to the Self: Agnès Varda's Cleo from 5 to 7. *Film Criticism*, 43(3). <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0043.309>