



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**YENİ TÜRK SİNEMASINDA
SİNEMASAL BİR MEKÂN OLARAK TAŞRA:
"BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA", "TEPENİN ARDI"
VE "SİVAS" FİMLERİNİN İNCELENMESİ**

ENSAR KALE

RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI

ŞUBAT 2019



**YENİ TÜRK SİNEMASINDA SİNEMASAL BİR MEKÂN OLARAK
TAŞRA: "BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA", "TEPENİN ARDI" VE
“SİVAS” FİLMLERİNİN İNCELENMESİ**

Ensar KALE

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

ŞUBAT 2019

Ensar Kale tarafından hazırlanan “Yeni Türk Sinemasında Sinemasal Bir Mekân olarak Taşra: “Bir Zamanlar Anadolu’da”, “Tepenin Ardı” ve “Sivas” Filmlerinin İncelenmesi” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Hacı Bayram Veli Üniversitesi Radyo, TV, Sinema Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç Dr. Filiz Erdemir GÖZE

Anabilim Dalı, Üniversite Adı : Radyo, TV ve Sinema, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

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

Başkan : Prof. Dr. Sezai TÜRK

Anabilim Dalı, Üniversite Adı : Radyo, TV ve Sinema, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

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

Üye : Dr. Öğretim Üyesi Sena COŞKUN

Anabilim Dalı, Üniversite Adı : Sinema ve Televizyon, Afyon Kocatepe Üniversitesi

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

Tez Savunma Tarihi: 12/02/2019

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

Prof. Dr. Figen ZAFİ

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

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


Ensar Kale
12.02.2019

YENİ TÜRK SİNEMASINDA SİNEMASAL BİR MEKÂN OLARAK TAŞRA:
 “BİR ZAMANLAR ANADOLU’DA”, “TEPENİN ARDI” VE “SİVAS”
 FİLMLERİNİN İNCELENMESİ
 (Yüksek Lisans Tezi)

Ensar KALE

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
 SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ŞUBAT 2019

ÖZET

Mekân insan hayatındaki çok boyutlu varlığına binaen birçok farklı disiplin için olduğu gibi sanat için de büyük bir önem teşkil etmektedir. En mekân-yoğun sanat dallarından birisi olan sinema, mekân kavrayışının oluşmasının sofistike birtakım süreçler gerektirmesi ve her safhasında insan faktörünün etkisinin oldukça fazla olması sebebiyle bu bağlamda diğer sanat dallarından ayrılmaktadır. Sinemasal mekân, anlatının yanı sıra birçok sinemasal bileşenin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Bunlar çalışmada mizansen, görüntünün düzenlenmesi ve kurgu başlıklarında incelenmiştir. Bununla birlikte sinemasal mekânın oluşmasında mekânın kendiliğinden sahip olduğu özgül değerler de önem taşımaktadır. Türkiye’de taşra, bu minvalde sahip olduğu kendine has tarihsel, toplumsal ve sosyolojik arka planın da etkisiyle Türk sinemasında geniş bir yer bulmuştur. Fakat bu yer bulmanın gerçek anlamda bir temsile dönüşmesi ve taşranın bireysel girişimler dışında süreklilik arz edecek bir biçimde, olduğu haliyle görünürlük kazanması Yeni Türk Sineması ile mümkün olmuştur. Yeni Türk Sineması taşrayı birörnek olarak görmemiş, taşraya içerden ve bireysel pencerelerden bakarak başka taşralar ile taşranın başlıklarının ortaya çıkmasını olanaklı kılmıştır. Bununla birlikte taşranın sunduğu sinematografik olanakların ve sinemasal mekânın bileşenlerinin klasik anlatının dışına çıkan şahsına münhasır üsluplarla ele alınmasıyla taşra çok katmanlı ve zenginlik arz eden bir sinemasal mekâna dönüşmüştür. Bu çalışma, taşranın sinemasal bir mekân olarak değişen konumunun tahlil edilmesini amaçlamış, bu perspektifle bu yeni anlayışın temsilcilerinden olan “*Bir Zamanlar Anadolu’da*”, “*Tepenin Ardı*” ve “*Sivas*” filmlerini değerlendirmiştir.

Bilim Kodu : 115702

Anahtar Kelimeler : Mekân, sinemasal mekân, taşra, mizansen, görüntünün düzenlenmesi, kurgu, Bir Zamanlar Anadolu’da, Tepenin Ardı, Sivas

Sayfa Adedi : 147

Danışman : Doç. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE

PROVINCE AS A CINEMATIC SPACES IN THE NEW TURKISH CINEMA:
AN EXAMINATION OF FILMS "ONCE UPON TIME IN ANATOLIA", "BEYOND
THE HILL" AND "SIVAS"
(M.Sc. Thesis)

Ensar KALE

GAZI UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
FEBRUARY 2019

ABSTRACT

Space is of great importance for art as it is for many different disciplines, which are based on the multidimensional importance of human life. Cinema, which is one of the most space-intensive arts branches, is separated from other art branches in this context because of the necessity of sophisticated processes in the formation of space understanding and the considerable human factor's effect at every stage. Cinematic space is formed by the combination of cinematic components as well as narrative. These components were covered in this study under the title of mise-en-scene, arrangement of the footage and montage. Besides, in the formation of the cinematic space, the specific values that the space itself possesses are also important. Province in Turkey within this direction, have wide coverage in Turkish Cinema with the influence of unique historical, social and sociological background. However, it has been possible with New Turkish Cinema that this coverage turn into representation in real terms and the province gain a continuous apparency as are beyond the individual initiative. The new Turkish cinema has not seen province as a uniform; has approached it from within and with individual perspectives, thus it has enabled to revealing different provinces and differences of provinces. At the same time, under favour of handling of cinematographic opportunities offered by the province and the elements of cinematic space with unique style and out of the classical narrative, the province has turned into a multilayered and substantial cinematic space. This study aimed to analyze the changing position of the province as a cinematic space and in this perspective evaluated the films "*Once Upon a Time in Anatolia*", "*Beyond The Hill*" and "*Sivas*" which are representative of this new understanding.

Science Code : 115702

Key Words : Space, cinematic space, province, mise-en-scene, arrangement of the footage, montage, Once Upon a Time in Anatolia, Beyond The Hill, Sivas

Number of Pages : 147

Supervisor : Ass. Prof. Filiz ERDEMİR GÖZE

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında yardımını ve katkılarını esirgemeyen saygıdeğer danışman hocam Doç. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE'ye teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca bu süreçte hep yanımda olan ve motive eden değerli eşim ve minik oğlum Ahmet Barlas'a da teşekkürü borç bilirim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	ix
1. GİRİŞ	1
2. MEKÂN, SİNEMA VE TAŞRA	5
2.1. Mekân Üzerine	5
2.2. Sinemada Mekân.....	12
2.2.1. Mizansen	20
2.2.1.1. Aydınlatma	22
2.2.1.2. Dekor.....	23
2.2.1.3. Karakter ve Oyunculuk.....	23
2.2.1.4. Kostüm ve Makyaj.....	25
2.2.1.5. Renk.....	26
2.2.2. Görüntünün Düzenlenmesi.....	27
2.2.3. Kurgu.....	31
2.3. Taşra Üzerine	35
2.4. Taşranın Halet-i Ruhiyesi.....	42
2.5. Türk Sinemasında Taşra	48
3. YENİ TÜRK SİNEMASINDA TAŞRANIN KURGULANIŞI	55
3.1. Bir Zamanlar Anadolu'da	55
3.1.1. Anlatı Açısından Taşra.....	55

Sayfa

3.1.2.Mizansen.....	63
3.1.3. Görüntünün Düzenlenmesi.....	75
3.1.4. Kurgu.....	79
3.2. Tepenin Ardı.....	83
3.2.1. Anlatı Açısından Taşra.....	83
3.2.2.Mizansen.....	88
3.2.3. Görüntünün Düzenlenmesi.....	99
3.2.4. Kurgu.....	106
3.3. Sivas.....	110
3.3.1. Anlatı Açısından Taşra.....	110
3.3.2.Mizansen.....	113
3.3.3. Görüntünün Düzenlenmesi.....	122
3.3.4. Kurgu.....	127
4. SONUÇ.....	131
KAYNAKLAR.....	135
EKLER.....	145
EK.1. Filmlerin Künyesi.....	146
ÖZGEÇMİŞ.....	147

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 3.1. Ercan Kesal'ın görev yaptığı yıllardan bir fotoğraf karesi.....	55
Resim 3.2. Yuvarlanan elma ile çürük ve lekeli elmalar.....	57
Resim 3.3. Savcının yüzündeki lekeler.....	57
Resim 3.4. Arap ve Doktor'un diyalog ve monologlarının olduğu sahnenin genel Plan görüntüsü.....	58
Resim 3.5. Doktor'un yüzü doğaya dönük bir biçimde gerçekleştirdiği monolog.....	58
Resim 3.6. Arama çalışmaları için durulan ilk çeşme.....	59
Resim 3.7. Ekip arama çalışmalarının devam edeceği 3. Çeşmeye ulaşmak üzere.....	59
Resim 3.8. Cesedi arama çalışmaları devam ederken.....	60
Resim 3.9. Cesedi arama çalışmaları devam ederken.....	60
Resim 3.10. Cesedi arama çalışmaları devam ederken.....	60
Resim 3.11. Cesedin arabanın bagajına sığdırılması için verilen uğraş.....	62
Resim 3.12. Arap'ın tarladan topladığı kavunları cesedin hemen yanı başına koyması..	62
Resim 3.13. Araba farının ışığının kameraya yönelmesi.....	64
Resim 3.14. Araba farının ışığının kameraya yönelmesi.....	64
Resim 3.15. Far ışığıyla aydınlanan ve rüzgârda dalgalanan ekinler.....	65
Resim 3.16. Gök gürültüsüyle belirgin hale gelen ve Doktor'u ürküten kaya figürü.....	65
Resim 3.17. Muhtarın kızı (A) çay dağıtırken, sırasıyla Doktor'un (B), Savcı'nın (C), zanlı Kenan'ın kardeşinin ve Kenan'ın yüzleri.....	66
Resim 3.18. 3. Çeşme etrafında arama çalışmaları devam ettiği sırada gerçekleşen masalsi monologlar esnasında sırasıyla Arap (A) ve Doktor'un (B) yüzlerindeki ışık...	66
Resim. 3.19. Gündüz hastanede geçen diyalogda sırasıyla Doktor (A) ve Savcı'nın (B) yüzlerindeki ışık.....	66
Resim 3.20. Arama ekibinde yer alan araçlar.....	67
Resim 3.21. Muhtarın evinin genel planda görüntüsü (A) ve muhtarın ahır (B).....	67

Resim	Sayfa
Resim 3.22. Muhtarın evinin duvarı (A) ve konuklar için kurulan yer sofrası (B), Bahçede yanan ateş, bazlama pişiren kadınlar ve kadınlardan aldığı bazlamayı yiyen Arap(C).....	68
Resim 3.23. Hastane koridoru (A)ve Doktor'un hastanedeki ofisi (B).....	68
Resim 3.24. Otopsi odası.....	69
Resim 3.25. Doktorun lojmanındaki masası ve arkada asılı fotoğraf.....	69
Resim 3.26. Doktorun lojman odası ve duvarda asılı Beyoğlu haritası.....	70
Resim 3.27. Maktulün cesedinin topraktan çıkarılışı.....	74
Resim 3.28. Arama sırasında jandarma otosunun farının sağladığı aydınlatma.....	74
Resim 3.29. Şehrin genel görüntüsü.....	75
Resim 3.30. Arama ekibinin gece uzak plan görüntüsü.....	76
Resim 3.31. Arama ekibinin cesedi buldukları yerin uzak plan görüntüsü.....	76
Resim 3.32.Araba ekibinin dönüş yolunda uzak planda görüntüsü.....	77
Resim 3.33. Seçili alan derinliğinin kullanıldığı cesedin taşınma sahnesi.....	77
Resim 3.34. Seçili alan derinliğinin kullanıldığı ceset arama çalışmalarından bir sahne.	77
Resim 3.35. Doktor'un şehre yaptığı gezi esnasında uzak plan görüntüsü.....	78
Resim 3.36. Doktor çorbacıda esnafla sohbet ederken.....	78
Resim 3.37. Doktor'un şehre yaptığı gezi sırasındaki detay çekimler (A ve B).....	79
Resim 3.38. Araç içinde manda yoğurdu muhabbeti esnasında uzak planda Araçların seyirleri.....	80
Resim 3.39.Araçların şehre dönüş yolunda tepeye doğru çıkışının uzak plan görüntüsü..	81
Resim 3.40.Araçların şehre dönüş yolunda aksiyon uyumu içerisinde tepeden inişinin uzak plan görüntüsü.....	81
Resim 3.41.Dönüş yolunda şehre yaklaşan araçların arkadan genel plan görüntüsü....	82
Resim 3.42.Dönüş yolunda şehir sınırlarına giren araçların aksiyon uyumu içerisinde önden genel plan görüntüsü.....	82
Resim 3.43. Faik ve Mehmet tepenin ucunda beliren silüete bakarken.....	85
Resim 3.44. Faik ve Mehmet tepenin ucunda beliren silüetin peşinden giderken.....	85
Resim 3.45. Mehmet'in arasında yol aldığı sık kavaklar.....	86

Resim	Sayfa
Resim 3.46. Zafer'in fantezi dünyasının bir ürünü olan askerlerin içinden geçtiği dere.	86
Resim 3.47. Filmin genelinin geçtiği çalılık ve ağaçlarla dolu engebeli arazi.....	86
Resim 3.48. Faik ve Sülü'nün diyaloguna eşlik eden ve stil olarak western filmlerini andıran sarı tonu.....	88
Resim 3.49. Faik, Nusret ve Mehmet ağaçların gölgesinde sohbet ederken.....	89
Resim 3.50. Jandarmaların ateş başından ayrıldığı sahne (A) ile Faik, Nusret ve Mehmet'in ateş başında oturduğu sahnedeki (B) aydınlatma.....	89
Resim 3.51. Caner'in Sülü ve köpeğiyle arazide karşılaştığı, aydınlatmanın mizansen gereği ay ışığıyla sağlandığı sahne.....	90
Resim 3.52. Faik ve Meryem'in sohbet ettiği, aydınlatmanın mizansen gereği gaz lambası ile sağlandığı iç mekân çekimi.....	90
Resim 3.53. Zafer gece arazide yol alırken.....	90
Resim 3.54. Caner'in gece arazide abisi Zafer ile karşılaştığı sahne (A) ile Zafer'in hayal gücünün ürünü olan asker ile gece karşılaştığı sahne (B).....	91
Resim 3.55. Jandarmanın Faik'e sorular yönelttiği sahne.....	91
Resim 3.56. Faik ve karısının diyalogunu gizlice dinlerken Mehmet'in (A), gece Köpekle karşılaştığında Caner'in (B) yüzlerindeki aydınlatma.....	91
Resim 3.57. Evin genel görüntüsü.....	92
Resim 3.58. Faik torunlarıyla beraber gece kayanın önünde açık havada uyumakta.....	92
Resim 3.59. Mehmet ve Faik yörüklerin geçişinin derisini yüzerken.....	93
Resim 3.60. Faik'in nöbet tutarken yemek yediği kaplar.....	93
Resim 3.61. Mekânı çok iyi tanıyan Sülü koyun güderken (A) ve köpeğiyle birlikte Geceyi geçirdiği kaya kovuğunda uzanırken(B).....	96
Resim 3.62. Meryem erkekler için et döverken (A) ve evin dışında bu defa onları yatıştırmaya çalışırken (B).....	97
Resim 3.63. Faik ve yanındakiler bahçede sohbet ederken.....	98
Resim 3.64. Mehmet düşünceli bir biçimde sigara içerken.....	98
Resim 3.65. Sülü'nün kostümü.....	99
Resim 3.66. Faik ve Mehmet'in filmin başındaki uzak plan görüntüsü.....	100
Resim 3.67. Ölü köpeğin bulunduğu sahnenin genel plan görüntüsü.....	100

Resim	Sayfa
Resim 3.68. Zafer'in mekânı keşfettiği ve kameranın arkasında seyrettiği yakın ölçekli bir plan.....	101
Resim 3.69. Karakterlerin tepenin ardına doğru tek sıra yürüyüşü.....	101
Resim 3.70. Faik tepede dürbünle nöbet tutarken.....	102
Resim 3.71. Faik evden çıkarken kullanılan alt kamera açısı.....	102
Resim 3.72. Karakterlerin evin önünde tüfekle toplandıkları plan.....	102
Resim 3.73. Karakterlerin Zafer'in cesedinin önünde toplandıkları plan.....	103
Resim 3.74. Akşam kayalıkların önünde kurulan sofa.....	103
Resim 3.75. Faik'in (A) ve Sülü'nün (B) kayanın ucundan üst ve arka açıdan Çekildikleri planlar.....	103
Resim 3.76. Kamera Faik'in baktığı dürbünün ucundan tepeyi gösterirken.....	104
Resim 3.77. Kamera jandarmanın fenerinin ucundan önce yeri göstermekte (A), ardından yükselerek Faik ve Mehmet'e yönelmekte (B).....	104
Resim 3.78. Uzak plandan Sülü ve köpeği.....	105
Resim 3.79. Uzak planda kayanın üzerinde oturan Zafer.....	105
Resim 3.80. Uzak planda ateş başındaki sofa.....	105
Resim 3.81. Odun toplayan Caner.....	106
Resim 3.82. Kamera önce Zafer'i (A), daha sonra onun bakış açısından tepedeki Sülü'yü Gösterirken (B).....	108
Resim 3.83. Kamera Sülü'nün hemen arkasından uzak planda Zafer'i gösterirken....	108
Resim 3.84. Kamera önce Faik'in yüzünü (A), ardından Faik'in bakış açısından Tepeyi (B) gösterirken.....	108
Resim 3.85. Kamera önce Faik ve Mehmet'i yakın planda (A), ardından tepedeki kişinin bakış açısından onları uzak planda (B) gösterirken.....	109
Resim 3.86. Kamera karakterleri arkadan takip ederken (A) ve daha sonra önden üst açıdan sabit bir planla gösterirken (B).....	109
Resim 3.87. Kamera karakterlerin tepeye tırmanışını uzak planla gösterirken.....	109
Resim 3.88. Aslan yaralı Sivas'ın başında beklerken.....	112
Resim 3.89. Aslan ve abisi ata bakmak için koşarken.....	114

Resim	Sayfa
Resim 3.90. Aslan Ayşe'nin yanından ayrılırken (A), dövüş sahasında köpekler hazırlanırken (B).....	114
Resim 3.91. Sivas'ın yanında bekleyen Aslan'ı aydınlatan traktörün far ışığı.....	115
Resim 3.92. Gece traktörün arkasında eve götürülen Sivas'ın (A) ve gece dövüş alanının görüntüsü (B).....	115
Resim 3.93. Çocuklar oyun oynarken köyün genel görüntüsü.....	115
Resim 3.94. Aslan köyde ördeklerin içerisinde ilerlerken (A), sınıfta müsamere seçmesi yapılırken (B), Ayşe evden okula giderken (C) ve Aslan ile abisi hayvanları güderken (D).....	116
Resim 3.95. Aslan yaşlı atı doğaya bırakmak için kırıç tepeye doğru yol alırken.....	116
Resim 3.96. Muhtarın arabasının dış (A) ve iç (B) görüntüsü.....	117
Resim 3.97. Okulda müsamere için yapılan hazırlık.....	117
Resim 3.98. Dövüş alanının gece (A) ve gündüz görüntüsü (B).....	117
Resim 3.99. Şahin Aslan'ın atı bıraktıktan sonra dönmesini beklerken.....	121
Resim. 3.100. Aslan sinirlenip sinir krizi geçirirken (A ve B), köpeğini muhtarın oğlunun köpeğiyle dövüştürürken (C) ve dövüş alanında Sivas'a taktik verirken (D)..	121
Resim 3.101. Dövüş sonrası Sivas'a yenilen köpek (A) ile Sivas (B).....	122
Resim 3.102. Gece Aslan'ın seviyesinden onun yakın plan çekimi.....	123
Resim 3.103. Muhtarın oğlu ve köpeğinin boylarına uygun bir planla çekimi.....	123
Resim 3.104. Sivas'ın kendi baş seviyesinden yakın plan çekimi.....	123
Resim 3.105. Aslan'ın boyundan dolayı dövüş alanındaki diğer kişilerin omuz hizasının üst kısımlarının çerçeve dışında kalması (A ve B).....	124
Resim 3.106. Aslan ve Sivas'ın boy hizalarından dolayı sinemasal mekânın önemli bir bölümünün plan gereği çerçeve dışında kalması.....	124
Resim 3.107. Aslan ve atın uzak plan görüntüsü.....	124
Resim 3.108. Aslan uzaktan abisine doğru koşarken.....	125
Resim 3.109. Aslan ve abisinin atı ararken genel plan görüntüsü.....	125
Resim 3.110. Koyun sürüsünün genel plan görüntüsü.....	125
Resim 3.111. Aslan Ayşe ile konuşurken (A) ve mezarlıkta sigara içerken (B).....	126

Resim	Sayfa
Resim 3.112. Başiboş dolaşan atların genel plan görüntüsü.....	128
Resim 3.113. Tepesinde başiboş hayvanların gezdiği dövüş alanının uzak plan görüntüsü.....	128
Resim 3.114. Aslan'ın bakışını hemen ardından (A ve C) bakış hattına uygun çekimlerin takip ettiği sahneler (B ve D).....	129
Resim 3.115. Aslan'ın bakış açısından yönelen bir çekimle dövüş meydanı.....	129
Resim 3.116. Aslan atı kovalarken sırasıyla önce atın (A) sonra Aslan'ın (B) yakın Çekimleri.....	129



1.GİRİŞ

Fiziksel boyutuyla mekân kavramı; hayatta kalma ve barınma gibi birincil nitelikteki ihtiyaçların karşılanması bakımından önemine binaen insanlık için öteden beri hayati bir nitelik taşıyagelmiştir. Mekândan etkilenen, ona uyumlanan insan, aynı zamanda mekânı daha yaşanabilir kılmak amacıyla onu değiştirmiş ve ona şekil vermiştir. Öte yandan mekân, insanın toplumsallaşmasıyla olan doğrudan ilişkisinin de etkisiyle birçok farklı disiplin için önemli bir inceleme alanını teşkil etmektedir. İnsanın toplumsal ve sosyal ilişkileri vasıtasıyla etkilediği ve etkilendiği mekân, bu boyutuyla kültürel bağlamda da belirleyici bir nitelik taşımaktadır. Daha açık bir biçimde mekân; insanın kimlik bagajı, kültürel kodları, değer yargıları ve yaşamsal pratikleri ile etken ve edilgen bir temas içerisinde. Oldukça dinamik ve girift olan bu ilişki, hem insanın estetik ve sanat anlayışını etkilemiş, hem de felsefik tartışmaların konusu olmuştur.

İnsan hayatının önemli bir bileşeni olan mekân, insanın kendini estetik açıdan ifade etme biçimi olan sanat için büyük önem arz etmekte, birçok boyutuyla neredeyse bütün sanat dallarında kendisine esaslı bir biçimde yer bulmaktadır. Bununla birlikte özellikle mimari ve sinema sanatı ile mekân arasında çok daha kuvvetli ve derin bir bağ bulunmaktadır. Bu sanat dalları sahip oldukları enstrümanlar vasıtasıyla mekânı biçimlendirmekte ve onunla estetik bir bağ kurmaktadır. Sinemadan çok daha eski bir sanat dalı olan mimari; mekânları insanların hayatlarını kolaylaştıracak biçimde düzenlemek ve onlar için daha yaşanılabilir kılmanın yanı sıra; tasarladığı mekânlara estetik hasiyet kazandırmakta, bu estetik değer insan zihninde toplumsal ve kültürel kodların etkisiyle farklı algı ve çağrışımlar oluşturmaktadır. Görece daha yeni bir sanat dalı olan sinema mekânla mimari ile benzer fakat çok daha katmanlı bir ilişki içerisinde. Sinemayı mekân hususunda asıl farklı kılan insandan azade bir mekân tahayyülünün bulunmaması, her aşamasında insanın ve haliyle toplumsal faktörlerin yer alması ve mekânla etkileşimde bulunmasıdır.

Sinemanın mekân ile ilişkisi, diğer sanatlara nazaran çok daha karmaşık bir takım süreçler gerektirmektedir. Bunda genç bir sanat dalı olan sinemanın dinamik ve teknolojiye son derece bağımlı yapısının etkisi büyüktür. Sinema, hem gerçek mekânlardan hem de dijital teknolojilerin sağladığı imkânlardan faydalanılarak oluşturulan sanal mekânlardan farklı biçimlerde faydalanabilmektedir. Bununla birlikte ortaya çıkan mekân kavrayışına etki eden birçok önemli sinemasal bileşen mevcuttur. Bunlar çalışmada inceleneceği biçimde “anlatı, mizansen, görüntünün düzenlenmesi ve kurgu”dur. Anlatı diğer bileşenleri de

temelden etkileyecek bir hüviyette olup, filmin hikâyesinin mekânla bağının belirlenmesinde ve filmin sinemasal atmosferinin oluşturulmasında oldukça büyük önem taşımaktadır. Anlatı bir bakıma film özelinde mekânın nasıl örgütleneceğini belirlemekte, mekânın göstergebilimsel ve estetik olarak da fonksiyonunun oluşmasında önemli rol oynamaktadır. Sinemada kameraya ilişkin hususlar ve kurgu dışındaki alanı ifade eden mizansen, yönetmenin anlatıya koşut bir biçimde yansıtmak istediği sinemasal mekânın ve atmosferin oluşturulması için son derece büyük bir önem arz etmektedir. Bir bakıma “neyin” filme alınacağı sorusunun yanıtına tekabül eden mizansen, birçok unsurun bir araya gelmesinden oluşmaktadır (Corrigan, 2007/2015:81). Bu unsurlar çalışmada “aydınlatma, dekor, karakter-oyunculuk, kostüm-makyaj ve renk” başlıkları altında ele alınacaktır. Sinemada mizansen öğeleri ile oluşturulmuş evrenin kameranın çerçevesi ile sınırlandırılması işlemi de sinemasal mekânın oluşturulması bağlamında çok önemli bir aşamaya karşılık gelmektedir. Bu aşamada çerçeveleme, perspektif, çekim ölçekleri, kamera hareketleri, çekim süresi, alan derinliği gibi birçok sinemasal değişken yer almakta olup, bu değişkenler izleyicinin mekân kavrayışına önemli ölçüde tesir etmektedir. Bir bakıma sinemasal mekânın “nasıl” filme alınacağı sorusuna karşılık gelen bu aşama çalışmada “görüntünün düzenlenmesi” başlığı altında ele alınacaktır. Kabaca farklı çekimlerin bir araya getirilerek, filmin nihai halini ortaya çıkaracak biçimde bağlanmasını ifade eden kurgu, zamanda ve mekânda tanıdığı hareket imkânı sayesinde sinemada mekân kavrayışı üzerinde oldukça büyük bir etkiye sahiptir. Kurgu izleyicinin zihnindeki mekân algısı üzerinde sahip olduğu etki nedeniyle, anlatıya paralel bir sinemasal evrenin kurulmasında önemli bir enstrüman görevi görmektedir

Taşra; kendine has sosyolojik yapısının etkisiyle, şahsına münhasır birçok motifli ve sinematografik özellikleriyle Türk sinemasında birçok kez sinemasal mekân olarak tercih edilmiştir. Bunda taşranın hukuki ve mekânsal anlamlarının yanında toplumumuza ve kültürümüze özgü birçok çağrışıma sahip olmasının etkisi oldukça büyüktür. Taşra bir coğrafi bölgeyi ifade etmesinin dışında, “merkez”in sahip olduğu imkân ve değerlerden yoksun olmaya tekabül eder hale gelmiştir. Cumhuriyetle beraber modernleşme hamlelerinin etkisiyle merkezle arasında gerilimli bir hiyerarşi oluşan taşra, modernleşme hareketlerinin nesnesi konumuna indirgenmiş; sahip olduğu çoğu şey, bu hareketin tam karşısı olarak konumlandırılmış; bir bakıma kendisini batılı değerlerin taşıyıcısı olarak gören bir merkezin “öteki”si olarak kurgulanmıştır. Bununla birlikte taşra her ne kadar merkeze ve bu dalgaya mesafeli ve şüphe duyarak yaklaşırsa da, kendisine biçilen rolü

özümsemek durumunda kalmıştır. Buna koştur bir biçimde taşranın süreç içerisinde yavaş yavaş günümüzde sahip olduğu çoğu olumsuz yan çağrışımlara haiz olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bu çağrışımlardan en önemlisini ise taşrayı bir sıkıntı mekânı olarak görme eğilimi oluşturmaktadır. Mahrumiyet, dışarıda kalma, daralma, yoksun olma gibi ruh halleri; taşranın tarifinde ve tanımında uzamsal özelliklerin önüne geçmekte; taşraya eğilen birçok sanat eserinde de bunu yadsımayan bir perspektifin hâkim olduğu görülmektedir. Çalışmada bu konuya “Taşranın Halet-i Ruhiyesi” bölümünde değinilecektir (Argın, 2011; Bora 2011; Gürbilek, 1955).

Tüm bunların ışığında, gerilimli ve problemlili merkez-taşra ilişkisinin ülkemizde sinema tarafından da ilgi çekici bulunduğu görülmektedir. Fakat istisnalar dışında 1980'lere kadar taşranın belirli basmakalıp anlatılar, belirli motifler ve çatışmalar, gerçekçilikten uzak mizansen anlayışları ile ele alındığı söylenebilir. 1980'lerle birlikte taşra ve onun sıkıntılı ruh hali, Ömer Kavur'un filmleriyle birlikte gerçekçi bir bakış açısıyla ele alınmış ve bu filmler bir bakıma yeni Türk sinemasındaki taşra anlayışının öncülü olmuştur. 1990'lı yılların ikinci yarısı ile birlikte yönetmenler; bulduğu parasal kaynaklarla klasik üretim biçiminin dışına çıkmış, bu sayede anlatsal ve biçimsel olarak daha özgür davranabilmişlerdir. Bu, bağımsız bir sinema anlayışını ortaya çıkarmış, 2000'li yıllarla birlikte ana akım sinemaya alternatif bir “Yeni Türk Sineması”ndan söz edebilmek mümkün olmuştur (Barış, 2013; Gürbüz, 2015; Özön, 1995). Bu sinema anlayışında taşra oldukça geniş bir yer bulmuş ve bu akımın temsilcileri konu edindikleri taşraya farklı bir bakış getirmiştir. Bu akımın temsilcisi olan filmlerin genel olarak ele aldıkları taşraya oldukça kişisel perspektiflerden ve içeriden baktıkları, klasik anlatının dışına çıkan sahici bir anlatı ve mizansen yapısına sahip oldukları görülmektedir. Bu yeni anlayışın taşraya olduğu gibi baktığı, haliyle taşranın taşra olmaktan mütevellit yaşadığı sancılara ve onun sıkıntılı ruh hallerine de temas etmekten çekinmediği görülmektedir. Bununla birlikte sinematografik bağlamda başarılı mekân seçimleri, mizansen öğelerinin sahici ve özenli kullanımı, gelişen teknolojinin de yardımıyla başarılı görüntü yönetimi sayesinde ele aldıkları taşrayı bir sinemasal evren olarak oldukça mahir bir biçimde kullandıklarını söylemek mümkündür.

Çalışmada incelenecek filmler de bu çerçevede belirlenmiştir ve bu filmler “Yeni Türk Sineması”nda taşranın sinemasal bir mekân olarak kullanımı açısından önemli ipuçları sunmaktadırlar. Çalışma, bu ipuçlarından yola çıkarak seçilen filmlerdeki taşra izleğinin ortaya çıkarılmasını amaçlamaktadır. Daha önce yapılan akademik çalışmalarda taşranın

buna benzer bir kuramsal çerçeve ile ele alınmadığı, yine çalışma için seçilen “*Bir Zamanlar Anadolu’da*”, “*Tepenin Ardı*” ve “*Sivas*” filmlerinin de bu bağlamda incelenmediği görülmektedir. Seçilen filmler, dış mekân ağırlıklı olup, Anadolu taşrasının üç farklı bölümünden önemli kesitler içermekte; aynı zamanda taşranın sosyal doku bağlamında çeşitliliğinin yansıtılması bakımından önem arz etmektedirler. “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” filmi, Türk Sinemasının önemli yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan’ın filmografisinin en önemli filmlerinden birisi olmasına rağmen, Ceylan’ın üzerinde az çalışılan filmleri arasında yer almaktadır. “*Tepenin Ardı*” filminin yönetmeni Emin Alper ve “*Sivas*” filminin yönetmeni Kaan Müjdeci yeni kuşak genç yönetmenlerden olup, söz konusu filmler bu yönetmenlerin ilk uzun metrajlı çalışmalarıdır. Çalışma bu yönüyle de Yeni Türk Sineması’na ve bu konudaki literatüre katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Çalışmada önemli bir yer tutan ve ele alınan filmlerin incelenmesinde kullanılan mizansen; aydınlatma, dekor, karakter-oyunculuk, kostüm-makyaj ve renk başlıkları ile sınırlandırılmıştır. Aydınlatma başlığında filmlerde kullanılan aydınlatmanın mekânsal bağlamda taşra ile ilişkisi, dekor başlığında filmlerde benimsenen dekor anlayışının sinemasal atmosfere etkisi, karakter-oyunculuk başlığında oluşturulan karakterlerin ve oyunculukların filmlerde sinemasal mekân bağlamında işlevi, kostüm ve makyaj başlığında filmlerde kullanılan kostüm ve makyajın mekân ve anlatı ile bağlantısı, renk başlığında ise filmlerde kullanılan renklerin mekân kavrayışı etkisi incelenecektir.

Çalışmada ele alınan filmler anlatı ve içerik analizine tabi tutulmuş, filmlerin inceleneceği alt başlıklar bu bilgiler ışığında belirlenmiştir. Giriş bölümünden sonra çalışmanın ikinci bölümünde öncelikle mekân kavramı ele alınacak ve mekân üzerine teorik bir arka plan oluşturulacaktır. Ardından sinemada mekân kavramı irdelenerek sinemasal mekânın bileşenleri; mizansen, görüntünün düzenlenmesi ve kurgu başlıkları ile ele alınacaktır. Ardından yine aynı bölümde “Taşra Üzerine” başlığında taşranın tanımı yapılarak, ülkemizdeki özgül konumu ve bu özgül konumun arkasındaki tarihsel köşe taşları ele alınacak, buna ilişkin çeşitli kuramsal yaklaşımlara yer verilecektir. “Taşra’nın Halet-i Ruhiyesi” bölümünde taşranın uzamsal pozisyonunun ötesinde tanımlanmasına sebebiyet veren faktörler ele alınacaktır. “Türk Sinemasında Taşra” başlığında taşranın Türk sinemasında geçirdiği evreler incelenecek, Yeni Türk sinemasının taşraya bakışı ve bu bakışı özgül kılan noktalar ele alınacaktır. Üçüncü bölümde çalışma için seçilen filmler “Anlatı Açısından Taşra”, “Mizansen”, “Görüntünün Düzenlenmesi” ve “Kurgu” alt başlıklarıyla incelenecektir.

2.MEKÂN, SİNEMA VE TAŞRA

2.1. Mekân Üzerine

Mekân, Büyük Türkçe Sözlükte “yer”, “bulunulan yer”, “ev”, “yurt” anlamlarını karşılamaktadır. Mekân sözcüğünün anlamı kullanıldığı disipline göre farklılık gösterebilmektedir. Genellikle mekân sözcüğünün ikamesi olarak kullanılan “uzam” sözcüğü ise aynı sözlükte, bir nesnenin uzayda kapladığı yer olarak tanımlanmaktadır. Mekân kelimesinin tercih edilmesinin nedeni ise; çalışmanın arka planına ve incelenmesi planlanan konuya daha uygun olması, ayrıca birçok çalışmada da bu bağlamda kullanılmasıdır.

Mekân konusunda 3 temel yaklaşım söz konusudur. İlk yaklaşım; mekânı kap veya hazne olarak gören yaklaşımdır. Buna göre mekân içi doldurulup doldurulmadığından bağımsız var olan bir boş bir kaptır. İkinci yaklaşıma göre mekân; var olan şeyler arasındaki dışsal bağlantıyı teşkil etmektedir. Yani şeyler var oldukça mekân da var olur, şeyler olmadığında ise bir mekânın varlığından söz etmek mümkün değildir. Sonuncu yaklaşım ise ilk iki yaklaşımın bir sentezidir. Buna göre mekân ve şeyler birbirlerinin tamamlayıcılarıdır. Düşünce tarihindeki mekân yaklaşımlarını da söz konusu sınıflandırma ışığında şu şekilde sıralamak mümkündür (Cevizci, 1999: 583-584):

- Parmenides’e göre, mekân var olmayan bir şey, mutlak bir yokluktur.
- Temel gerçeklik olarak atomları öne süren atomculara göre, mekân, atomlar arasında var olur ve içinde atomların hareket ettiği boşlukla özdeşdir.
- Locke empirist bir mekân görüşü geliştirmiştir.
- Descartes mekânı maddeyle özdeşleştirirken, bir mekânın gerçekte, o mekânı işgal eden cisimden ayrılmadığı söylemiştir.
- Mekânın içeriğinden bağımsız olarak mutlak, zorunlu ve sonsuz olduğunu ifade eden Newton’a göre, mekân tüm diğer varlıkların koşulu olan zorunlu yapıdır.
- Bağlantısal mekân anlayışını geliştiren ve mekânın bir psikolojik ve bir de ontolojik boyutu olduğunu savunan Leibniz mekânın hiçbir şekilde gerçek olmayıp, mantıksal bir yapım olduğunu dile getirmiştir.

- Kant'ın öznel mekân anlayışına göre, mekân duyarlığın a priori formudur. Kant bizim şeyleri, mekânın algımızın zorunlu bir formu olmasından dolayı, mekân içindeki şeyler olarak algıladığımızı savunur.
- F. Bradley ise mekânın ne gerçekliği olduğunu, ne de gerçekliğin bir parçası olduğunu belirtmiştir. Ona göre mekân yalnızca bir bağıntı, salt bir görünüştür .

Mekân konusunda birçok çalışma yapmış olan sosyolog Henri Lefebvre'a göre mekân, toplumsal yaratım süreci içerisinde mekânsal algı ve pratikleri belirleyen toplumsal bir üründür. Lefebvre, kapitalist düzen içerisinde mekânın ideoloji ve siyasetten azade olmadığını, politik ve stratejik açıdan önem taşıdığını belirtirken, bu kapsamda da yeni mekânların yeni toplumsal ilişkiler ağları oluşturduğunu, mekânda yaratılan faaliyet ve etkileşimlerin de aynı zamanda mekânı inşa ettiğini savunmaktadır. Lefebvre'a göre, ekonomik altyapı yani kapitalist üretim ilişkileri neticesinde mekân işlevsellik kazanmakta, bu üretim ilişkileri mekâna yerleşmekte ve mekânı yeniden üreterek farklılaşan koşullarda da sürdürülebilir kılmaktadır. Burada bahsedilen mekânın üretimi, salt ekonomik bir kavrama işaret etmemektedir. Meydanların, şehir merkezlerinin, bilginin, mekânın algı ve pratiklerinin üretimi gibi önemli toplumsal bileşenler de bu sürece dahildir. Çünkü Lefebvre'e göre mekân dinamiktir, canlıdır ve devinim içerisinde. Bu bağlamda Lefebvre, kartezyen mekân anlayışını eleştiriye tabi tutmuş, mekânın boş bir kap, bir taşıyıcı ya da bir "ürün" gibi olduğu savlarını reddetmiş, mekânın belirli bir anlam manzumesine, kodlara ve sembollere hapsedilmesine karşı çıkmıştır. Mekânın toplumsal bir faaliyetin ürünü olması ve toplumsal faaliyetler tarafından kuşatılması sebebiyle basitçe varlık ve şeyleri içeren bir alan olarak düşünülmesi mümkün değildir. Lefebvre (1974,2014: 21-27) mekânda yer alan sınırların bir soyutlama ürünü olduğunu, mekânın gerçek mevcudiyetini ilişki içerisinde olduğu ağlar ve diğer mekânlar sayesinde sağladığını belirtmektedir.

Lefebvre, mekânı üç boyutu ile ele almıştır. İlk boyut, mekân sayesinde üretim ve yeniden üretimi sağlayacak biçimde maddi ve fiziksel etkileşimleri ele alan maddi mekânsal pratiklerdir. Algılananı tasarlananla özdeşleştiren boyut olarak nitelendirilen ikinci boyut mekân temsilleridir. Bu genelde toplumda hakim olan mekândır. Mekân kavrayışları, sözel olarak oluşturulmuş bir göstergeler düzenine yönelim göstermektedir. Hem günlük hem de akademik dilde maddi pratiklerin anlamlandırılmasına imkân tanıyan gösterge, kod ve anlamları kapsamaktadır. Üçüncü boyut ise temsil mekânları olarak nitelenmektedir ve

mekân ile iç içe olan sembol ve imgeler vasıtasıyla yaşanan mekânı ifade etmektedir. Bu, imgelemin değişikliğe uğratmak ve sahiplenmek istediği, üstünlük kurulan mekândır (1974, 2014: 67-68).

Mekân, coğrafik ampirizmin ötesinde bir tanımlama gerektirmekte olup, bununla birlikte mekânı; grup ve kurumların pratiklerinin, geçmiş nesillerin bıraktığı izlerin dışında bir engelle karşılaşmadan yazıldığı boş bir sayfa olarak görmek, doğanın tamamen kültür tarafından belirlendiği tasavvurundan farksızdır. Bütün sosyal sorunsallar, yaşam mücadelesi içerisinde insan eliyle yürütülen diyalektik bir süreç yoluyla; işgücü üretiminin farklılık gösteren tahsisi için, ayrılamaz iki kavram olan insanın çevresini ve kendisini dönüştürmesi kavramlarından doğmaktadır. Mekân diğer maddesel elementlerle ilişki içerisinde olan maddesel bir üründür. İnsan da diğer türlerden farklı olarak, belirli sosyal ilişkiler aracılığıyla, diğer maddesel elementleri de kullanarak mekâna biçim, fonksiyon ve sosyal anlam vermektedir. Bu, sosyal yapının konuşlanmasının tek sebebi olmamakla birlikte, toplum olarak tanımlanan her tarihi topluluğun somut ifade biçimidir (Castells,1972/1977: 115).

Foucault'ya göre mekân, iktidar mücadelesinin yaşandığı, düzenleyen ve erk sahibi olan ile buna tabi olma durumunda olanların çatıştığı bir alan olup; güç ve bilgiyle ilgili söylemlerin gerçek güç ilişkilerine tahvil olduğu yerdir. Ona göre mekânda meydana getirilecek değişikliklerle insanları, toplumsal ilişkileri, davranış kodlarını etkilemek mümkündür (Rabinow, Foucault, 1984:12-17). Foucault mekânı bilhassa toplumsal mekânları, genellikle kısıtlayan ve denetim altına alan bir iktidar alanı olarak tanımlamaktadır. Foucault'nun toplumsal mekânların baskıcı tarafı üstünde durmasına karşılık, De Certeau onu tamamlayan bir biçimde, toplumsal mekânları insan eylemine ve yaratıcılığına daha açık olarak ele almakta, baskıcı disiplin ağına maruz bırakılan grup ve bireylerin yaratıcılıklarının girdiği biçimleri aydınlatmayı amaçlamaktadır. De Certeau'ya göre mekânların; Foucault'un yaklaşımındakinden daha kolay özgürleştirilebilir olmasının sebebi, toplumsal pratiklerin bu baskı sonucunda sınırlanmaktan ziyade, yeni mekânlar yaratmasıdır (Harvey,1990/2010: 239-241).

“Yer” kavramı ile “mekân” kavramının ayrımını yapmak da mümkündür. “Yer”i “mekân” yapan, temel bir insani deneyim olan iletişimin uğrak noktası olmasıdır. Dünya üzerindeki herhangi bir “yer” potansiyel bir iletişim mekânıdır. Bu potansiyel, insan ve onun

iletişimsel eylemi tarafından harekete geçirildiğinde bu “yer”in mekân haline geldiğinden söz edilebilir. Öte yandan, mekân toplumsal ilişkileri yansıttığı gibi, onlara etki de etmektedir ve bu yönüyle diyalektik bir boyuta sahiptir (Öztürk, 2012: 11-28).

Çok boyutlu ve dinamik olan mekân, zaman ve toplumsal varlıklarla diyalektik bir ilişki içerisinde. Yani coğrafya, tarih ve toplum bu bağlamda birbirleriyle etkin bir temas halindedir (Süalp, 2004: 104-105) :

“Bu ilişkiler içinde, çağımıza hâkim olmuş bütün ana metinler ve söylem sistemleri; onlara muhalif, onlarla çatışan düşünce hareket ve söylem biçimlenmeleri; Lefebvre’in tabiri ile, yeryüzü kabuğunun şekil alışları ve bu kabuğun kırıntıları gibi olan günlük yaşam deneyimleri; kent mimarisi, planlamaları, parklar ve gökdelenler, yeni alışveriş merkezleri; günlük yaşamın kaygıları, boş vakitlerimizde neler yaptığımız, eğlenme biçimlerimiz ve onlara ait mekânlar; toplumsal mekânlar ve alanlar, buralarda kimlerin nasıl katılımlarla var olabildiği; günlük yaşamla mücadelenin temsil edilme biçimleri ve Williams’ın önemle belirttiği gibi, bu temsil edilme biçimlerinin yarattığı insan deneyimlerine ait enerji alanı olan, kültür, yine bu ilişkilerin sarsılarak değiştiği süreçlerde gerisinde bıraktığı izlerde bulunur. Ortak deneyimler zaman içinde mühürlenir, mekânda ise, izleri sürülebilir.”

İnsanın dahliyle “yer”likten çıkan mekân, kendiliğinden bir değer ifade etmeye başlamış ve insanın kendini ifade etmesinde kullandığı bir referans noktası haline gelmiştir. Yani mekân vurgusu artık; insanın varlık alanının yanı sıra toplumsal yeri ile de ilgilidir ve onun toplumsal varlığına dair birçok ipucu içermektedir (Alver, 2007: 12). İnsanın doğduğu, yaşadığı, çalıştığı, eğlendiği mekânlar; onun kimlik bagajına ilişkin veriler içermekte ve bu veriler, onu alımlayan kişinin benzer bir süreçle oluşmuş kimlik bagajına göre farklılık gösterebilmektedir.

Mekân üzerine çeşitli tanımlamalar yapmak mümkündür. Fiziksel mekân, yapının duvarları ve tavanı tarafından sınırlanan hacim olarak nitelenebilecek saf mekândır. Algısal mekân, sınırları duyu organları tarafından algılanabilen mekândır. Kavramsal mekân, algısal mekânla bağlantılı olarak belleğimizde depolanmış plan ve zihinsel harita olarak tanımlanabilecek mekândır. Mimari mekânın davranış şekillendirici olduğunu ve insanın mekândaki devinimini kesin bir biçimde etkilediğini söylemek doğru olacaktır. Bununla birlikte pozitif ve negatif mekândan da söz edilmektedir. Pozitif mekân, bir boşluk olarak tanımlanmış, daha sonra onu tanımlamak ve kapsamak üzere yapılmış bir kabuk veya örtü ile kuşatılan mekândır. Negatif mekân ise hali hazırda var olan bir katılığa oyuk açılarak oluşturulan mekândır. İnsan türünün konut olarak kullandığı ilk mekânlar olan mağaralar

da buna örnek teşkil etmektedir. Öte yandan aynı türün üyelerinin birbirleri aralarına koydukları mesafe olarak tanımlanan kişisel mekândan da söz etmek mümkündür. Telefon tellerine dizilmiş kuşlar arasındaki mesafe buna örnek gösterilebilir. Bu mesafe hayvanlarda genetik olarak kodlanmış olup, farklılık gösterebilmektedir. İnsanların ise kişisel mekânın sınırlarının belirlenmesinde daha esnek olduğu, bunda genetik faktörlerden ziyade kültürel faktörlerin baskın olduğu görülmektedir. İtalyan ve Fransız kafelerinde, Kuzey Avrupa ve İngiliz kafelerine göre daha sık ve yoğun bir düzenleme tercih edilmesi buna örnek teşkil etmektedir (Roth, 1993/2002:75-85).

Paul Virilio “Yok Oluşun Estetiği” ve “Yitik Boyut” çalışmalarında teknoloji ve mekân ilişkisini incelemektedir. Virilio, teknolojiyi siyasal, ahlâksal ve metafizik bir sorun olarak görmekte, enformasyon hızının bireyi paralize edici yönünü vurgulamaktadır. Bu hız, dünyada var olan ama hiçbir “yer” de olmayan bir zaman yaratma sorununu ortaya çıkarmaktadır. Bu sebeple, rasyonalite aslında iddia ettiği gibi objektif mekânlar değil, piknolesi (anlık bir dalgınlık, bilinç kayması) üretmektedir. Virilio’ya göre yer değiştirme hızı, mekânla olan ilişkiyi aşındırmakta ve zamanla olan ilişkiyi ortadan kaldırmaktadır. Öte yandan coğrafi mekânın yerini, mekânsal boyutların iletim hızlarından ayırt edilemez hale gelen ekran almış; mekân ile zaman, mesafe ile hız iç içe geçmiştir (Mutman,1994: 10-11).

Davranış bilimleri açısından mekân kavramı incelendiğinde; toplumsal sistemin ve davranışların fiziksel çevrenin tasarımına etkide bulunduğu görülmektedir. Her toplumsal davranış; belirli bir mekânda, o mekândan etkilenecek veya mekânla etkileşimde bulunarak vuku bulduğundan dolayı aynı zamanda mekânsal bir davranış niteliği kazanmaktadır. Bu davranışın ne kadarının toplumsal, ne kadarının fiziksel çevreden kaynaklandığını ölçmek, girift olmaları sebebiyle oldukça güçtür. İnsan da bu bağlamda, niteliği ve kamusalılığı nispetinde mekânla karmaşık bir ilişki içerisine girmektedir (Erdönmez, 2014: 28-29). Bu ilişki neticesinde ortaya çıkan mekânsal pratikler, daha önce bahsedilen mekânın yeniden üretimi sürecinde önemli bir yer almakta, diğer yandan bireylerin birer fail olarak hareket edebilmelerini olanaklı kılmaktadır. Gündelik yaşamın içinde ortaya çıkan çelişkileri de bünyesinde barındıran mekânsal pratikler, yeniden üretim açısından insanların bilgi birikimlerini işlevsel kılmakta ve anlamlandırma süreçlerine etkide bulunmaktadır. (Lefebvre, 2014:39-41)

İnsan, bir varlık olarak doğası gereği yaşadığı mekâna yeniden şekil vermekte, buna “mekânın örgütlenmesi” denmektedir. Dolayısıyla örgütlenen mekân, insan ilişkilerinin vuku bulduğu ve iletişimsel eylemlerin gerçekleştirildiği yerdir. Yerin nasıl ve ne biçimde örgütleneceği insan ilişkilerine, bilhassa mülkiyet ve güç ilişkilerine bağlı olmaktadır. Mekânın örgütlenmesinde en önemli etmenlerden biri de üretim biçimidir. Mekânın örgütlenmesiyle hem üretim, hem de insanlar arasındaki ilişkiler denetim altına alınabilmektedir. Bu örgütlenme biçimi, yalnızca fiziki yapısal olmamakla birlikte yazılı ve sözlü şekilde de olabilmekte, gelenek ve kültürle de etkileşimde bulunabilmektedir (Erdoğan, 2011:155)

Mekânın örgütlenme biçimi, yerin fiziksel peyzajını ve mimari yapısını da etkilemektedir. Fiziksel peyzaj, egemenlik ilişkilerinden büyük ölçüde etkilenmekte ve bu olağanmış gibi görünmektedir. Bir işyerinde odaların peyzajı, bir okulda sıra ve masalarını dizimi buna örnek olarak gösterilebilir. Bu mekânsal düzenlemenin dışına çıkmayı talep etmek ise gelenek ve düzene aykırı olarak görülmektedir. Fakat düzenlenmiş mekân kendiliğinden egemenlik ilişkisini getirmemektedir. Yani bir masanın yuvarlak olması, o ortamdaki iletişimin demokratik olacağını göstermemektedir (Erdoğan, 2011:159).

Mekân; aynı zamanda içinde hayatını sürdüren bireylerin dünya görüşlerini, değer ve yargılarını iletebilen ve yansıtabilen bir ortamdır. Mekânda kullanılan mimari dil de bu değerler manzumesinin simgelerinden faydalanmakta, gelenek ve kültürden beslenmektedir. Diğer bir deyişle, kültür yaşamımızdaki değerlerin fiziksel çevremizdeki biçimlere dönüşmesini sağlamakta, mekânın kullanımını ve kavranılmasını yoğun bir biçimde etkilemektedir (Erdönmez, 2014: 39).

İnsanın mekân ile geliştirdiği ilişkide en önemli faktörlerden birisi de algıdır. Gerek fiziksel mekânın örgütlenmesinde, gerekse insanın örgütlenen mekâna uygun davranış geliştirilmesinde algı önemli bir rol oynamaktadır. İnsan, algıları sayesinde çevresel uyarıları bileşenlerine ayırarak anlamlandırabilmektedir (Erdönmez, 2014: 58). Diğer taraftan mekâna ilişkin bilginin algı olmadan elde edinilmesi mümkün olmamakta, bu yüzden mekânın örgütlenmesinde ve tasarımında insan algısı göz önünde bulundurulmaktadır. Bu bağlamda mekândaki objeler, hem tasarlayanlar hem de mekânla etkileşimde bulunanlar için birer imge özelliği taşımaktadır. Söz konusu imgeler, mekânın anlamlandırılması açısından büyük önem taşımaktadır (Bayrak, 2015: 53). Mekânın

kültürel ve toplumsal değişim ve gelişimlerle olan ilişkisi, mekân algısını değiştirebilme kuvvetine sahiptir. Bu bağlamda mekânın örgütlenmesinde en önemli faktör fiziksel ve algısal boyutlarıyla insandır (Ersoy, 2010:13-14).

İnsan, algısı sayesinde mekânı sanatın önemli bir parçası haline getirmiş ve dizayn etmiştir. Özellikle mekânın birinci derece öneme sahip olduğu sanat dalları olan mimarlık ve sinema; insanın mekânı görmesi, onu algılaması ve estetik bir dönüşüm sürecinden geçirmesiyle yakından ilgilidir. Yine algısı sayesinde insan söz konusu sanat eserlerini alımlayabilmekte, hayatın önemli bir parçası haline getirebilmektedir.

Sinema ve mimari, farklı mekânlarda büründükleri çağrışımlarıyla birçok ortak paydaya sahiptirler. Mimarlık ve sinema, mekânı donatan sanatlar olup, bizlere bu mekânları duyumsatabildikleri ölçüde başarılıdırlar (Ergin, 2007:23). Mimari hayatın akışındaki mekânları düzenlerken; sinema, mekândan gerek gerçek mekân olarak gerekse post-prodüksiyon sürecinde teknoloji yardımıyla oluşturulan mekânlar olarak faydalanmaktadır. Pallasmaa, yönetmenin senaryoya özgün bir mekân yaratmak durumunda olduğunu ve bunun bazen hiç deneyimlenmemiş bir mekân olabileceğini, sinemanın mimarisinin profesyonel bir disiplin olarak mimarlıktan bağımsız olduğunu vurgulamıştır. Bununla birlikte Pallasmaa; her filmin mimari görüntü içerdiğini çünkü her imgede bir mekân etkisinin bulunduğunu, her olayın yaşandığı mekâna göre farklı anlamlar muhteva edebileceğini, bu nedenle sinemasal bir olayın mimari mekândan ayrılamayacağını belirtmiştir (Beşışık, 2013:9).

Görüldüğü üzere mekân; bütün boyutlarıyla insan hayatı ve onun toplumsallaşması üzerinde oldukça belirleyici bir role sahiptir. Bu çok boyutlu temas durumu, hem insanı hem de mekânı birbirini üzerinde söz sahibi kılmaktadır. İnsan, bir taraftan toplumsal bir varlık olmasının etkisiyle mekâna biçim verirken; diğer taraftan ondan birçok açıdan etkilenmekte, bazen uyum bazen de reaksiyon göstermektedir. Bu ilişkide tarihi, toplumsal, ekonomik, sosyal ve kültürel değişkenler de önemli bir zemin oluşturmaktadır. Sanatın ve bilhassa sinemanın, bu denli insan hayatının içerisinde olan mekândan azade bir anlayış ve kavrayış geliştirmesi mümkün değildir.

2.2. Sinemada Mekân

Daha önce gerek gerçek mekânın yeniden kurgusu olarak, gerekse tasavvur edilen mekânın betimlenmesi yoluyla, edebiyat ve sanatın diğer dallarında görülen mekânın temsili; sinema sanatının sahip olduğu bütün avantajları kullanarak beyaz perdenin görsel-işitselliğinde kendisine yeni bir zemin bulmuştur (Polat, 2012:52). Sinema, farklı gerçekliklerin üst üste bindirilmesi yoluyla elde edilen teknolojik, çerçevelenmiş mekân görüntülerinin sınırlarını aşmak için bir imkân sunmuştur. Önceden görünmez ve keşfedilmemiş olan mekânın deneyim yönü, karşılığını sinemada bulmuştur. Sinema bir taraftan henüz deneyimlenmemiş geleceğin mekânlarını öngörme potansiyeline sahipken, bir taraftan da insan algısını çarpıtan ve onun sınırlarını zorlayan mekânsal imgelerle, mekân deneyimi konusunda yeni ufuklar sunmaktadır (Beşışık, 2013:12-13).

Mekânın sahip olduğu etkileşim potansiyeli, taşıdığı mesajın gücü ile doğru orantılıdır. Mesajlar alıcı için tasarlanan kodlamaları ifade etmekte olup, belirgin ve yalınlığı nispetinde mekânın birey tarafından özümsemesini başarılı kılmaktadır. Bu minvalde insanlar için tasarlanmış mekân, insana özgü eylem ve devinimden etkilenmektedir. Buna paralel olarak mekândan yoğun olarak faydalanan sanat dallarında mekân insana özgü hareket devinimine sahip olarak tasarlanmaktadır (Bayrak, 2015:48). Sinema ve mimarlıkta mekân, beden ve hareketle eklemlenmekte ve böylece mekân deneyimi gerçekleşmektedir. Mekân deneyimi kişinin mekânı hareket üzerinden algılama, tanıma ve adlandırmaya çalışmasıdır. Sinemanın hareket eden resimler bütünü olarak tanımlanması da bu bağlamda sinemanın temelde doğası gereği hareketle ne kadar bütünleştiğini göstermektedir (Ergin, 2007:48).

Sinemanın diğer sanat dallarından en belirgin şekilde ayrılan özelliği; neredeyse sınırsız hareket kapasitesine sahip olmasıdır. Figür ve imajların mekânı kullanımı sınırsız ve sonsuzluğa açılan bir potansiyele sahipken, hareketin anlatıyı bizzat üstlenmesi, sinemanın özellikle ilk dönemlerinde, sesin yokluğu içinde daha belirgin bir biçimde deneyimlenmiştir. Hayal gücünün sınırlarını açan, genişleten ve silikleştiren bu yeni açılım, bu devingen sanat, imgeyi zihnin içinden gözlerin önüne taşımıştır. Sinema ile imge artık zihnin figüratif, soyut ve kuralsız bir yaratımı olmaktan çıkmış ve gerçeğe yaklaşmıştır. Bir bakıma sinema sayesinde hayal gücünün imgesi düşünümsel boyuttan duyuşal boyuta taşınmıştır (Konca, 2011:84). Deleuze de (1983/2014:13-14) hareketin

sinemadaki önemine vurgu yaparak ve mekânın hareketle birlikte sinemadaki işlevinin değişim gösterdiğini belirtmiştir:

“Başlangıcında sinemanın içinde bulunduğu durum neydi? Bir yandan, plan sabitti, bu yüzden mekânsaldı ve biçimsel olarak hareketsizdi; öbür yandan soyut tek biçimli bir zamana sahip projeksiyon aygıtıyla çekim aygıtı birbirine karışmıştı. Sinemanın evrimi, kendi özünün ya da yeniliğinin zaferi, montajla, hareketli kamerayla ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesiyle gerçekleşecektir. Böylece plan mekânsal bir kategori olmaktan çıkıp zamansal bir kategoriye dönüşecektir; kesit de artık hareketsiz olmaktan çıkıp hareketli bir kesit olacaktır. Sinema bize, hareket eklediği bir imge vermez, dolaysız olarak bir hareket-imge verir. Bize bir kesit vermektedir elbette, ama bu, hareketsiz bir kesit ve soyut hareket değil, hareketli bir kesittir.”

Sinemasal mekânı diğer sanat dallarındaki mekân kavrayışından ayıran bir diğer özellik de görsellik ve hareket ögesinin yanına sesi de eklemesidir. Ses ögesi bir taraftan sinemada sahihciliği desteklerken, diğer taraftan sinemada mekânın görsel sınırlarının aşılmasına olanak sunabilmektedir. Ses; sinemasal mekânın özelliklerin görselliğin dışında da izleyiciye aktarılmasını olanaklı kılmakta, sinemasal atmosferin güçlendirilmesi bağlamında da büyük önem arz etmektedir (Özer, 2013:54).

Sinema, mimarlıkla benzer olarak görsellik dışı duyularımızı da harekete geçirebilen ve bizlere yaşantıyı capcanlı taşıyan bir temsiliyet ortamının varlığı ve zenginliğini sunması dışında, varlık ve mekân ilişkilerini kavrayışımızdaki değişimi tartışmamıza imkân vermektedir. Sinema ile görselliğe dayalı ve geometri esaslı mekânın zamansızlığı, yerini bedene dayalı ve dinamik olan mekânın her an yeniden tanımlanabilen zaman bağımlı deneyimine bırakmakta ve farklı bir mekân deneyimi ortaya çıkmaktadır. Bu farklı deneyim; mimarlıkta tasarlanan nesneyi insandan, insanı da nesnesinden bağımsız kılan bir yaklaşımın tersine her ikisini, birbirini belirleyen ilişkiler içerisinde bir bütün olarak ele alan bir anlayışı ortaya koymaktadır. Bu noktada sinema, bu karşılıklı bağı temsil etme yeteneği olan şiirsel bir ortamı ve önemli bir aracı bizlere sunmuş olmaktadır (Uluoğlu, 2011).

Sinemada anlatıyı oluşturan diğer bileşenlerle doğrudan ya da dolaylı olarak etkileşim içinde bulunan mekân, filmde görsel yapının en temel unsuru durumundadır. Sinemada mekânın aracılığıyla fiziksel ögeler ve mekânın ideolojisi birleştirilerek, algısal boyutta istenen mesajın verilebilmesi ve mekâna kimlik kazandırılması mümkün olmaktadır (Ersoy, 2010:14). Sinema mimariye benzer bir biçimde, insanın iletişimsel eylemde bulunabileceği şehirler, binalar ve odalar tasarlamaktadır. Fakat daha önemlisi sinema

izleyicinin zihninde mekânlar inşa etmekte; insan doğasına içkin aklın, düşüncenin ve duygunun arketipik yapısını yansıtan zihinsel imajların mimari projelendirmesini yapmaktadır (Pallasmaa, 2006:10).

İnsan bir taraftan varlığı ve bedeniyle mekânı etkilerken, bir taraftan da mekân tarafından fiziksel, toplumsal, cinsel ve söylemsel olarak üretilmektedir. Mekân, öznelere bedenselliklerinin oluşumunda etkili olup, derin izler bırakabilmektedir. Farklı mekân ve sosyo-kültürel çevreler belirli psikolojiler, duygusallıklar ve somut davranış biçimleri yaratabilmekte ve insan bedenini bu yolla etkileyebilmektedir (Uzunali, 2015:22-23). Bu ilişkiye binaen önemli bir rol üstlenen mimari de mekânı beden merkezli olarak ele almakta ve yaşanılabilir mekânlar yaratmayı hedeflemektedir. Bu sebeple mimarlık işlevsel yapısıyla beden ve mekân etkileşiminin oluşmasında ve mekân deneyiminin yaşanmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Sinema da bu noktada mimarlığa benzemekte, sinemanın kendine has grameri sebebiyle bu etkileşim daha karmaşık bir biçimde gerçekleşmektedir. Hareketle tanımlanan beden, mekân içerisinde devinmekte, sinema da bu devinimden yola çıkarak mekânı kendine has bir biçimde yapılandırmaktadır (Özçınar, 2010: 52-53).

Sinema, kamera vasıtasıyla gerçeği kullanarak başka bir evren yaratmaktadır. Sinemanın yarattığı bu gerçeklik kendine özgü bir gerçekliktir. Sinemanın ilk zamanlarında kaydedilen görüntü, çoğunlukla hiçbir gramer düzeni gözetilmeksizin belge film niteliğinde kullanılmıştır. Fakat dramatik sanatın bu yeni dalı, zamanla aktif ve canlı bir estetik arayış içerisine girmiş; çağdaş sanat içerisinde tartışma konusu olan formun düzenlenmesi ve eşzamanlılık tartışmaları sinemaya da yansımıştır. Bunun sonucunda film gramerinin gelişimi içerisinde dünyanın geniş açılı görüntüsü parçalara ayrılmaya başlanmış, gerçeğin parçaları olan bu çekimler birbirleriyle ilişkilendirilerek düzenlendiklerinde geniş açılı gerçeğin bir illüzyonunu ortaya çıkarmışlardır. Fakat çekimlerin birleşimi ile elde edilen anlam, çekimlerin her birinin taşıdığı ham bilgiden daha farklı olmuştur. Bu da sinemanın üstün yanını ortaya koymaktadır. Gerçek zamanda ve mekânda seçme yapabilmek aksiyonun ileriye götürebilmesi ve gelişimi için en önemli seçenek olarak ön plana çıkmakta, Pudovkin'in belirttiği gibi, sinema gerçeğin öğelerini kurgulayarak onlardan kendine uygun yeni bir gerçek oluşturmaktadır. Zaman ve mekânın yasaları, sinemada tümüyle değişmekte, böylece sinemasal zaman ve sinemasal mekân anlatım sürekliliğini etkileyen temel ilkeler haline gelmektedir (Demir, 1989: 121-123).

Sinema, mekân deneyiminin aktarılması konusunda en başarılı sanat dallarından birisidir. Sinema, mekâna ilişkin esas ölçüleri ve hacmi verebilmekte, bunu da mekânı algılayabilmek için hareket etmek, köşelerden dönmek ve bakmak, yakınlaşıp uzaklaşmak ve ölçek, perspektif, ışık değişimleri vasıtasıyla yapmakta; mekânsal yaratı sürecinde mekân tasarımcısına saf ve kuralsız bir deneysel ortam sunmakta ve hayal gücünün sınırlarını zorlamasına imkân vermektedir (Aktaran, Beşışık, 2013:12). Bununla birlikte sinema, insanın mekân algısının sınırlarını zorlayan mekânsal imgeler aracılığıyla, mekân deneyimi kavramına farklı boyutlar kazandırmaktadır. Yönetmen sinemanın teknik enstrümanları sayesinde, günlük hayatta sıradan bir bakışla farkına bile varılmayacak imgelere odaklanmamızı sağlamakta ve bu sayede mekânsal farkındalık yaratmaktadır (Beşışık, 2013:13).

Mekân, sinema filminin anlamsal bütünlüğü hususunda da büyük önem taşımaktadır. Verilmek istenen mesajlar imgeler aracılığıyla mekânın içine kodlanmakta, böylece mekân ve mekânda kullanılan objeler ile izleyiciye açık veya örtülü bir biçimde mesaj aktarımı yapılabilmektedir (Bayrak, 2015:59). İmgelerin yerleşmesiyle mekân salt bir görsel ifade olmaktan çıkıp, vurgu yapan bir dışavurum ifadesi haline gelmektedir. Bu sayede imgeler izleyici için mekânın duyumsattığı duygu ve düşüncelerin zihinsel mekândaki tezahürü haline dönüşmekte ve bunu başardığı ölçüde anlam kazanmaktadır. Bu imgeler, mekânda gerçeklikten görselliğe geçiş yapılmasında önemli bir işlev üstlenmektedir (Kanlı ve Bilgiç, 2016:132). Bu işlev, mekânı sinema için görsel ve estetik olarak da kullanışlı olan önemli bir bileşen haline getirmektedir. İmgelerin izleyici tarafından alımlanması ve özgülmesi aşamalarında görsel ve estetik öğeler ön plana çıkmaktadır. Bu bakımdan yönetmenin imgeleri için seçtiği mekân ve benimsediği estetik anlayış, onların aktarılması hususunda büyük önem arz etmektedir.

Pallasmaa, sinemada mekân anlayışını tasvir etmek amacıyla “yaşatılan mekân (lived space)” tanımını kullanmıştır. Ona göre, bu mekân anlayışı, geometrinin kurallarını aşan bir yapıya sahiptir. Yapı olarak rüyaya ve bilinçdışına benzeyen, yaşatılan mekân, başlı başına fiziksel mekân ve zamanın sınırlarını organize etmektedir. Yaşatılan mekân; dış mekân ile zihnimizde oluşturduğumuz mekân anlayışının bir birleşimi olup, onun zihni bir izdüşümüdür. Bu mekân deneyimi hafıza, düş, korku, arzu, değer ve anlamın gerçek algı ve duyumla kaynaşması şeklinde ortaya çıkmaktadır. Yaşatılan mekân; nesnelerin eş zamanlı yaşam durumları ile ayrılmaz bir biçimde bütündür. Bu mekân deneyimi, yalnızca

yaşadığımız zamanı ifade etmemekte; dünü, bugünü ve geleceği; zihin dünyamızdaki yaşanmış olan, hatırlanan ve hayal edileni birbirleriyle iç içe geçirmektedir. Yeknesak bir yaşatılan mekân anlayışından söz etmek mümkün değildir. Aynı sahne (öldürme veya öpme) vuku bulduğu yere göre tamamen farklı hikayelere sahip olabilmektedir (banyo, yatak odası, kütüphane, asansör vb.). Her mekân; üzerinde vuku bulan sahne veya olayı sarmalayan kendine has tarihi ve sembolik bir çağrışıma sahiptir. Bu yüzden sinemasal bir olayın sunumunun zaman ve mekânın yapısından ayrı düşünülmesi oldukça güçtür (Pallasmaa, 2000:2-3). Yönetmen, tüm bu veriler ışığında filminin kendine has mimarisini oluşturmak durumundadır. Bu bağlamda yönetmenin filminde sinematografik mekânın yapısını oluşturması; tıpkı mimarın bir yapıyı dizayn etmesine benzemekte, fakat sinemanın kendine has bileşenleri ve grameriyle çok daha karmaşık bir süreci ifade etmektedir.

Film içerisinde anlatıya tabi olan mekân, hikâyeye ve filmdeki karakterlerin tanımına önemli katkı sağlamaktadır. Sinemasal mekânı filmde ayrı bir biçimde tekil olarak anlamlandırmak güç olsa da, bu mekânın nasıl oluşturulduğu analiz edilebilmektedir. Sinemasal mekânı üçlü bir analize tabi tutmak mümkündür. Bunların ilki mimari mekândır. Mizansenin bir parçası olan mimari mekân, dizayn ve dekorasyonu kapsayacak bir biçimde filmin çekildiği fiziksel yerdir. İkincisi fotografik mekândır. Fotografik mekân, resim sanatındaki mekân anlayışına benzemekte olup, filmdeki imajların kadrageye yerleştirilmesi, kompozisyonu, renk durumları ile; kullanılan kamera lensinin tipi, alan derinliği, yükseklik ve eğim gibi bileşenleri kapsamaktadır. Üçüncü ise sinematik mekândır. Sinematik mekân, sesi ve ekran dışındaki alanı da içine almakta; çekim esnasında ya da çekim sonrası stüdyoda hayali mekân ve efektlerin üretilmesi gibi bileşenleri de içermektedir. Bu bileşenler hem mimari mekân hem de fotografik mekân üzerinde kullanılabilmektedir (Carmen, 2010:6).

Fiziksel anlamda mekân, sinema ve mekân ilişkisinin en somut başlangıç noktasıdır. Mekânın sinema kadrageye girmesiyle, mekânın sinemada kurgulanmasında mekânın anlatısal bir öge olarak değerlendirilmesinin yanı sıra temsil edilen, yansıtılan ve algılanan mekân düzlemleri ortaya çıkmaktadır. Sinema; insandan, mekândan ve toplumsal öğelerden yararlanırken, özgül anlatım gücüyle mekân olgusunu derinleştiren bir boyut içermektedir. Sinema, kamera aracılığıyla mekânı bilinçli bir biçimde işleme gücüne

sahiptir ve mekândan seçtiği detayları, alan ve bölümleri farklı bakış açılarından ve farklı uzaklıklardan ele alarak dönüştürür (Adiloğlu, 2003:71).

Sinemada da diğer sanat türlerinde olduğu gibi mekân sınırlıdır ve belirli bir çerçeve tarafından belirlenmektedir; fakat aynı zamanda dünyanın sınırsız mekânına eşbiçimlidir. Tüm sanatlarda var olan ancak görsel sanatlarda daha aleni bir biçimde ortaya çıkan bu çelişkiye sinema bir başkasını eklemektedir. Sinemada mekânı dolduran görüntüler, diğer hiçbir sanat dalında olmadığı kadar, bu mekânın dışına çıkmak ve sınırlarını aşmak için güçlü bir biçimde çaba göstermektedirler. Süregelen bu çatışma, sinematografik mekâna ilişkin sözde gerçekliğin temel bileşeni olmaktadır (Lotman, 1973/1999: 131-132)

Charles ve Mirella Jona Affron sinemasal mekânın dizaynını incelemiş ve bu mekânları ögesel yoğunluk derecelerine göre sınıflandırmıştır. Bunların ilki “düzanlam mekân (denotation)”dır. Bu tür bir mekân, geleneksel ve anlatıya işaret eden bir mekân anlayışını ifade etmektedir. Burada dikkat çekmeyecek bir biçimde gerçeklik etkisi yaratılması hedeflenmektedir. İmge ve objelerin mekâna yerleşimiyle, insanlarda mekânı ekranda görmeden önce de gördükleri ve ona aşına oldukları hissi uyandırılması amaçlamaktadır. Bu mekân türü özellikle gerilim türü filmler için uygun görünmektedir. İkinci mekân biraz daha müdahaleci olan “vurgulu mekân (punctuation)”dır. İmge ve objelerle birlikte mekân, hikâyede bazı noktalarda araya girmekte ve ön plana çıkmaktadır. Düzanlam mekâna kıyasla daha çok bağımsız çalışmalarda kullanılmaktadır. Bu mekân anlayışı, gerçek dünyayı temsil etmektense, yer yer opak, okumaya açık, fotografik ve kompozisyonel bileşenleri olan bir dizaynı ifade etmektedir. Üçüncü mekân ise imge ve objelerin kullanımıyla “zengin mekân (embellishment)”dır. Bu mekânın dizayn yoğunluğu ilk iki mekâna göre daha fazladır. Anlatıyı organize etmek, retorığı yüksek seviyede sergilemek amacıyla güçlü imajlar kullanılmaktadır. Gerçeğe yakın fakat aşinalık uyandırmayan, dikkat çekici, zengin ve belirleyici değerler üzerinde ısrarcı olan bu mekân anlayışı, izleyicinin mekânın dizaynını anlatının bir gerekliliği olarak okumasına mecbur kılar. Dördüncü mekân ise daha derin bir müdahaleci anlayışı temsil eden ve metaforik olarak da nitelendirilebilecek “yapıntı mekân (artifice)”dır. Genellikle dönem filmlerinde ve bilim kurgu filmlerde bu mekân anlayışı kullanılmaktadır. Bu mekân anlayışında, mekânın dikkat çekiciliği özdeşünümsellik unsurunu gerektirmekte, film bu noktada bir tiyatro gösterisinden ayrılmaktadır. Kamera, mekânın öge ve ayrıntılarını vurgulamakta; bu sayede sinemasal dizayn bir dönemi veya ruh halini tiyatrodan çok daha çarpıcı bir

biçimde izleyiciye hissettirebilmektedir. Beşinci mekân ise tasarım-yoğun olarak da tanımlanan “anlatı mekânı (narrative)”dır. Filmin mekânı tek bir mekân veya kısıtlanmış bir mekândır. Tek bir apartman dairesinde geçen Hitchcock’un “*İp (Rope)*” filmi buna örnek gösterilebilir. Bu kategoride mekân anlatı için var olmakta, anlatının en önemli organize edici unsuru olarak ön plana çıkmaktadır (Aktaran Bergfelder, Harris, Street, 2007:18-20).

Barbara Bowman’a göre, yönetmenin görevi görselliğin ve buna paralel olarak mekânın etkin bir biçimde aktarılmasını sağlamaktır. Bowman’ın temelde etkili görsellik için öngördüğü mekânsal ilişkide, mekân tanımlaması ön plana çıkmaktadır. Bowman bu tanımlama üzerinden ikili bir ayrım yapmaktadır. Bunlardan ilki, filmde alışlagelmiş mekân (habitual space) kullanımudur. Bu mekân türü görmeye aşina olunan görüntülerden oluşmakta olup, nispeten geri planda durmakta ve zemin oluşturmaktadır. İkincisi ise filmde görsel olarak etkin mekân (acute space) kullanımudur. Bu mekân türü ayırt edici bir görselliğe sahip olup, oldukça belirgindir. Bu tür, mimari ve sinema gibi mekânı kendi dilleri üzerinden düzenleyen sanat dallarına daha yakın konumlanmaktadır (Adiloğlu, 2005:24-25).

Sinemada anlatıyı oluşturan olaylar, izleyenin zihninde şekillenmektedir. Olaylar, gerçek mekânda ve derinlikli bir biçimde vuku bulmaktadır. İzleyici, dış dünyanın üç boyutlu sunulmadığını hissetmekte, iki boyutlu nesneler zihin tarafından şekillendirilerek hacimsel nesnelere çevrilmektedir. Müstenberg, üzerinde birçok çalışma yaptığı sinemadaki derinlik etkisine şu şekilde değinmiştir: “Perdedeki derinlik ve hareket, nesnel algı ile bu algının öznel çıkarımlarının karışımıdır. Ancak sinemanın karmaşık, psikolojik dünyasına bir kez daldığımızda bunu farketmeyiz bile.” Diğer taraftan sinema sayesinde seyirci zihinsel olarak farklı mekânlara gidebilmekte, filmdeki anlatının izini farklı mekânlarda sürebilmektedir. Bunda nispeten genç bir sanat dalı olan sinemanın teknolojiyle olan yakın ilişkisinin payı büyüktür (Buyan, 2015:21-22).

Sinema aracılığıyla daha önce deneyimleme imkânımız olmayan yer ve zaman dilimleri, düş kurarak devinebildiğimiz, bedenlen katılım göstermeden bilhassa görme ve duyma duyularımızla keşfettiğimiz deneyim alanlarına dönüşmektedir. Filmdeki öge ve imgeler, duyu yoluyla izleyiciye geçerek, onları mekân içerisinde serbest kılmakta, söz konusu deneyim alanını yoruma açık hale getirmektedir (Kale, 2004:15). Filmde yer alan imge ve

ögeler, izleyicinin zihninde yer alan imgelerle birbirine nüfuz etmekte, böylece mekânın her bir izleyicide uyandırdığı his farklılık gösterebilmektedir.

Sinemada mekân, gerçek hayatta olduğu gibi zamanın içinde değişiklik göstererek algılanmakta, bir bakıma zaman-mekân birlikteliği ile farklı bir boyutun kapıları aralanmış olmaktadır. Günümüzde sinema, dördüncü boyutu yakalamanın ötesine geçmiş, seyirci kamera sayesinde bir bakıma fiziksel olarak iştirak edebilir hale gelmiştir. Kamera da seyirci yerine geçerek devinimde bulunmaya; böylece kamera ve dolayısıyla seyirci, kendi devinimiyle mekânı boyutlandırmaya başlamıştır. Mimariyi perspektif, ölçek ve derinlik gibi değerler çerçevesinde kavramak için mekânda çeşitli şekillerde hareket etmek gerekmekte iken, kameranın mekânda gezinerek benzer bir yol izlemesi mekânın duyumsanmasında elzem olan bu ögelerin karşılığını izleyiciye sağlayabilmektedir (Aktaran İnce, 2007:43).

Sinemasal mekânın taşıdığı anlam; olay örgüsüne, karakterlerin konumlanışına ve diyaloglara göre değişiklik gösterebilmektedir. Her sahne, mekânı belirli bir zamansallıkla tanımlamakta ve kurgulamaktadır. Zaman ve mekân arasındaki bu sinematografik ilişki, mekâna dönük bütün özgüllükleri etkilemektedir. Yönetmen mekân aracılığıyla iletisini izleyiciye geçirebilmekte; anlatmak istediği şeyi vurgulayabilmekte, değiştirebilmekte ya da çarpıtabilmektedir (Uzunali, 2015:21-22).

Sinemada mekân kullanımı, ikili bir ayrıma tabi tutulmaktadır. Bunlar “arkaplan olarak mekân” ve “önplan olarak mekân”dır. Önplan olarak mekân “biçim olarak mekân” ve “sembol olarak mekân” olarak kendi içinde ikiye ayrılmaktadır. Mekân, birçok filmde arkaplan olarak kullanılmakta olup, çoğu yönetmen mekânın temsili ve etkin kullanımından sağlanacak fayda ile ilgilenmemektedir. Bu mekân türünde yönetmenler mekânı filme yapacağı katkıya göre değil, ışık ve kamera konumu gibi çekim koşullarına uygunluğuna göre belirlemektedir. Bir bakıma mekân, çerçevede aksiyon dışında kalan alanı doldurmaktadır. Bu mekân türü, Bowman’ın tanımladığı alışlagelmiş mekâna (habitual space) benzemektedir. Mekânın önplan olarak kullanıldığı filmlerde ise yönetmenler mekânın temsili ile yakından ilgilenmekte olup, filmde kullanılacak mekânın analizini yapmakta, onu deşifre etmekte ve dönüştürmektedir. Bu anlayışı benimsemiş yönetmenler, mekânın ve mimarinin filmde temsili ile yakından ilgilenmektedirler. Mekânın önplan olarak kullanıldığı filmler için en önemli örnek olarak 1982 yılında

çekilen ve yönetmenliğini Ridley Scot'ın yaptığı “*Blade Runner*” (*Bıçak Sırtı*) filmi gösterilebilir. Mekânın biçim yani form olarak kullanıldığı filmlerde, mekân, anlatıdan bağımsız olmakla birlikte anlatı kadar önem taşımaktadır. Bu türde mekân bir araçtan çok hedef konumundadır. Bu tarzda; mekânın üstün bir biçimde analiz edildiği ve yüksek estetik değere sahip başarılı filmler mevcuttur. Mekânın sembol olarak kullanıldığı filmlerde ise, mekâna yaklaşım fonksiyoneldir. Mekân oyuncular, senaryo ve müzik gibi filmin ana bileşenlerinden biri olarak görülmektedir. Bir başka deyişle mekân bir mesajın aktarımı amacıyla ön plandadır. Burada mekân anlatının görselleştirilmesini sağlamakta olup, sembolik ve metaforik bir işleve de sahiptir (Kaçmaz, 1996:45-46).

Özetle mekân; hem anlatı üzerindeki etkisiyle hem de estetik fonksiyonuyla sinemanın en önemli bileşenlerinden birisidir. Her mekânın kendisine has toplumsal, sosyal ve kültürel birtakım kodlara ve iletişim ağlarına haiz olduğu düşünüldüğünde; bir sinema yapıtının işlediği mekânı hem anlatısal hem de estetik olarak bunlardan azade bir biçimde ele alması büyük bir eksiklik olacaktır. Özellikle mekânın toplumsal ilişkileri içeren, toplumsal değer üreten veya onları etkileyen katmanlı yapısının; gücünü gerçeklikle kurduğu bağdan alan modern anlatı sineması için önemli bir beslenme kaynağı olduğunu söylemek de doğru olacaktır. Sinema, sahip olduğu enstrümanlar sayesinde çok boyutlu olan mekânı, bir bakıma yeniden yorumlayarak yönetmenin tasarrufunda bir sinemasal mekâna tahvil etmektedir. Bu kapsamda sinemanın mekâna şekil verirken kullandığı enstrümanlar sırasıyla “mizansen, görüntünün düzenlenmesi ve kurgu” başlıklarında incelenecektir.

2.2.1. Mizansen

Kökeni Fransızca olan ve “sahne de yer alan” anlamına gelen mizansen (mise-en-scene); sinemada kameranın konumu, hareketleri ve kurgudan bağımsız bütün özelliklerini ifade etmektedir. Mizansen; aydınlatma, dekor, karakter-oyunculuk, kostüm-makyaj ve renk niteliğiyle birlikte, film sahnesinde yer alan diğer öğeleri içermektedir. Mizansene ait araç ve kavramlar, filmin kendine has özelliklerinin anahtarı niteliğindedir (Corrigan, 2007/2015:81). Yönetmenin karşı karşıya olduğu “neyin filme alınacağı” ve “nasıl filme alınacağı” soruları, mizansenin ilgi alanına girmektedir. Çekilenin nasıl sunulacağı ise kurgunun alanına girmektedir. Mizansenin kodları, yönetmenin çekimin seyirci tarafından nasıl okunacağını düzenlediği araçlardır (Monaco,1981/2002:177).

Eisenstein'a göre (1957/1999:32) mizansenin önemi sinema için oldukça büyüktür. Sinemada hareketin ayrı ayrı çerçevelere bölünmesi ve ardından bu çerçevelerin bir kurgu akışı sağlayacak şekilde bir araya getirilmeleri mizansen tarafından tasarlanmakta ve bir anlamda da ondan kaynaklanmaktadır. Sinemada mizansen başlangıç noktasıdır ve sinemasal anlatımın özgün yapısı buradan doğmaktadır. Senaryoyu ve kurguyu belirleyen yalnız konu değil, aynı zamanda mizansendir; daha doğrusu dramatik aksiyonun zaman ve mekân içinde oyuncular tarafından canlandırılma şeklidir.

Mizansen ve gerçeklik ilişkisi büyük önem arz etmektedir. Filmlerde mizansenin izleyici tarafından çoğunlukla önemsenmemesinin nedeni, sinemanın temelinde yer alan gerçeklik yanılsamasıdır. Gerçeklik yanılsaması, izleyiciyi filmde karşılaştığı, bildiği ve aşına olduğu gündelik yaşama ait görüntülerin var olduğuna inandıran bir çeşit mizansendir. Nitekim, 1976 yapımı “*Rocky*” ve 1995 yapımı “*12 Monkeys*” filmlerinde yer alan Philadelphia mizansenleri arasında yapılacak bir karşılaşma, bu yerlerin gerçekliğinin oldukça kurgusal olduğunu göstermektedir (Corrigan, 2007/2015:81-84).

Bazin'e göre (1967/2013:107-109) sinema gerçekçiliği, fotografik doğa ile doğrudan ilişkilidir. Ekrandaki görüntünün gerçekliği, mucize veya fantastik öğelerle ilgili değildir ve tiyatrodaki gibi izleyici tarafından yazılı olmayan bir uzlaşma temeline dayanmamaktadır. Ekranda yer alan bütün hileler işlemek zorundadır. Bazin sinema gerçeklik ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır:

“Biz, ekran aracılığıyla bize, yaşadığımız dünya ile sinematografik görüntü arasında ortak bir paydanın bulunduğu, yapay bir dünya oluşturulduğuna inandırılmışızdır. Bizim uzam deneyimimiz evrenin bizim için olan kapsamının yapısal temelidir. Burada Henri Gouhier'in tiyatro için kullandığı “Sahne bize gerçekliğin illüzyonu hariç her illüzyonu sunar” şeklindeki formülünü düşünmek yerinde olacaktır. Bunu sinemaya uyarlarsak “Sinematografik görüntü, uzam gerçekliğinden başka bütün gerçeklikleri önemsemez” diyebiliriz. Burada “bütün gerçeklikleri ifadesi belki abartı olabilir çünkü doğa içinde uzamın yeniden oluşturulmasını tasarlamak zordur. Ekranın dünyası ile bizim dünyamız aynı kefeye konulamaz. Evrenin kapsamı uzaysaldır. Bir an için, bir film evrendir, dünyadır ve doğadır. Film, yapay bir dünya ve doğanın yerine geçen bir olgudur. Evrenin parçası konumundaki açık uzayın kurgulanması olmadan sinema olmaz. Belirgin doğallıklar olmadan ekran bize uzamın bir duyu illüzyonunu vermez.”

2.2.1.1. Aydınlatma

Filmde bir karakterin, nesnenin ya da sahnenin çekildiği mekânın, doğal ışıkla ya da yapay kaynaklarla aydınlatılmasını ifade etmektedir. Aydınlatma, yönetmenin izleyicinin dikkatini belirli bir biçimde yönlendirmesinde ve filme özgü atmosferin yaratılmasında kullandığı önemli bir enstrümandır. Işık ve gölge örüntüleri, bir dizi sahneyi ön plana çıkartmak, bazen de dramatik değişiklikleri yansıtmak amacıyla kullanılmaktadır. Örnek vermek gerekirse; genellikle dış mekânda çekilen bir western filminin aydınlatmasının açık ve seçiklik, arka sokaklarda geçen bir gangster filminin aydınlatmasının baskı ve kasvet duygusu yarattığı gözlemlenebilmektedir (Corrigan, 2007/2015:88-89).

Işık, nesneyi görmemizi sağlayan aydınlatmadan daha fazla şey ifade etmekte olup, kontrastlık kompozisyonunun yaratılmasına katkı sunmakta ve çerçeve içinde hangi nesnelere ve aksiyona bakacağımızı da yönlendirmektedir. Işık, nesnelere aydınlatma ve gölge yardımıyla biçim vermekte, nesnelerin doku ve biçimine dair duyumumuzu etkilemektedir. Dolayısıyla dramatik anlatımın önemli bir bileşeni olarak mizansen kurulumunu, film atmosferini ve karakterleri doğrudan etkilemektedir (Özınar, 2010:56). Aydınlatma yoluyla estetik ve psikolojik etkiler yaratılabilmesi mümkün olduğu için, gerçek mekânlarda ve hatta gün ışığında çekim yapılırken dahi o mekânların doğal aydınlatmalarına ek olarak yapay ışık kaynakları kullanılabilmekte, bu sayede sahnenin duygusunu verecek ışığı tam anlamıyla kontrol altına almak amaçlanmaktadır (Sözen, 2013: 152-153).

Filmde kullanılan aydınlatmayı ikili bir sınıflandırmaya tabi tutmak mümkündür. Bunlardan ilki doğal aydınlatmadır. Doğal aydınlatma ile konunun doğada görüldüğü haliyle filme aktarılması; filme alınacak mekânın doğal ışıklılık derecesinin görüntü düzleminde de elde edilmesi amaçlanmaktadır. Diğeri ise dramatik aydınlatmadır. Dramatik aydınlatmada ışığın nesnel ve öznel etkilerinden faydalanılmaktadır. Işığın nesnel etkisi, ışığın geliş yönü ve yoğunluğuna göre varlıkların görünüşlerinin farklılaşabilmesini ifade etmektedir. Işığın öznel etkisi ise belirli bir aydınlatma biçiminin ve yoğunluğunun uyandırdığı duygu ile kendini göstermektedir. Bir varlığın gün ışığında ve loşlukta uyandırdığı duygulanımın farklılık gösterebilmesi buna örnektir. Yönetmen ışığın yönünü, yoğunluğunu ve dağılışı alanını düzenleyerek filme özgü ışıklandırmayı oluşturmakta ve bu mizansenin yapısı için büyük önem taşımaktadır (Özön, 2008:95).

2.2.1.2. Dekor

Yönetmen, filmde kullanılacak mekânları karakter ve öyküyle ilişkili olarak kendine has bir biçimde oluşturmaktadır. Birçok iyi filmin ise mekâna ve nesnelere karakterler kadar anlam yüklemesi tesadüf değildir. Dekor, sahnenin filme alındığı gerçek ya da film için inşa edilmiş yeri ifade etmektedir (Corrigan, 2007/2015:84-85). Sinemada dekor, anlatı aksiyonunun içinde dramatik yapıyı etkileyecek bir şekilde yer almaktadır. Bazı filmler, dekor olmaksızın dış mekânda çekilmekte iken bazen bir stüdyo ortamında dekor kullanılarak çekilebilmektedir. Melies'in stüdyoda çekim yapmanın yönetmenin kontrolünü artırdığını keşfettiği günden bugüne pek çok film, stüdyo içinde dekor kullanımı tercih edilerek çekilmiştir. Eiseinstein, "*Korkunç Ivan*" filminde Çarın sarayını stilize bir dekor yardımıyla canlandırmıştır (Özçınar, 2010:54).

William Cameron Menzies'in dekorlar için; anlatı etkisi olarak adlandırdığı set ve etki arasındaki etkileşimi anlatan dört aşamalı sistematiği şöyledir: Menzies'e göre, ilk olarak setin negatif olarak kullanıldığı durumda izleyicinin dikkati başka tarafa çekilerek rahatsızlık duygusu yaratılacaktır. İkinci durumda, set nötr olarak kullanıldığında, anlatı etkisine herhangi bir katkısı ya da negatif bir etkisi olmayacaktır. Üçüncü durumda ise, set belirli bir etki yaratması hedeflenerek tasarlandysa, etkiyi yaratmada önemli araçlardan biri haline gelebilecektir. Son olarak da set, diğer tüm öğelerden daha fazla ön plana çıkabilmektedir (Tüzün, 2008:24).

Anne Souriau, mekânı anlamlandırılmamızda dekorun üç işlevi olduğundan bahsetmiştir. Bunlar dekoratif işlev, sınırlandırıcı işlev ve sembolik işlevlerdir. Dekor; dekoratif olması sayesinde mekân içinde estetik imajlar yaratırken, sınırlandırıcı olması nedeniyle, filmin nerede ve ne zaman geçtiği hakkında bilgi vermektedir. Sembolik işlev ise salt mekân ile anlatılması güç olan şeylerin dekor sayesinde anlatılabilmesini ifade etmektedir (Aktaran Ersoy, 2010:22) Sinemanın doğası gereği sahip olduğu hareket kabiliyeti ve dekorun estetik açıdan sunduğu imkanlar, mekânı sinema açısından özgül hale getirmektedir.

2.2.1.3. Karakter ve Oyunculuk

Oyuncu, bir filmde herhangi bir kişiyi canlandıran kimseyi belirten genel bir terim olmakla birlikte, neredeyse bütün filmler insanı konu edindiği için oyuncu görüntünün en canlı ögesi konumundadır. Oyuncunun başlıca işlevi, senaryoda kendi payına düşen karakteri

ruh halini yansıtacak bir biçimde en küçük ayrıntılarıyla yansıtabilmektir. Fakat sinemanın “yıldız” sistemi nedeniyle, oyunculuğa atfedilen değerde sinemasal anlam kaymaları yaşanmakta, bu tarzın hakim olduğu ve genelde sinemasal değeri düşük olan bu filmlerde oyuncu diğer tüm öğelerin önüne geçmektedir. Oyunculuk, çok önemli bir denge gerektirmekte, dramatik yapı ve oyunculuk arasındaki ilişkiye yönetmenin kılavuzluk etmesi gerekmektedir (Özön, 2008:111-112).

Sinematografik görüntünün semiotik yapısı içinde insan çok önemli bir yer tutmaktadır. Filmsel görüntüde insanın çevresindeki nesnelerle, davranan kişinin dip düzeyle ilişkisi tiyatrodakinden tamamen farklıdır. Filmsel dizinde insan gerçekliğinin derecesi, bu insanın çevresi ile örtüşmekte ve insan deyim yerindeyse öteki nesnelere benzemektedir. Sinemadaki insan figürü; tiyatro ve görsel sanatlardakinden çok daha güçlü ve ikincil anlamlara açık bir semiotik anlayışa sahiptir ve aşırı ölçüde yaşama yakın, bilinçli olarak teatralizmden ve yapaylıktan uzak bir şekilde hazırlanmaktadır. Bununla birlikte bir gösterge ya da karmaşık bir yan anlamlar sistemini içeren göstergeler dizisi oluşturmaktadır (Lotman, 1973/1999:133-137).

Filmlerin mekânları başarıyla gösterebilmesi, farklı bakışlara ve deneyimlere açık olması ile bağlantılıdır. İzleyiciler, kendi duygularını ve belleğindeki imgeleri filmde gördüğü bir yapıya yerleştirebildiklerinde fiziksel olarak var olan mekânlar, filmde yer alan karakterlerin iç mekânlarına dönüşebilmekte ve niteliği bakımından yeni bir deneyim mekânı haline gelebilmektedir (Ersoy, 2010 :21).

Oyunculukta aşırılıktan kaçış ve gerçekçilik büyük önem arz eden iki öğedir. Doğal olanın dışında bir devinim, aşırı makyaj ve abartılı diyaloglar, hızlı bir biçimde izleyiciyi etkileyebilmektedir. Tiyatrodan farklı olarak; sinemada oyuncunun en ufak davranışı, yüzündeki belli belirsiz değişimler, sesindeki küçük değişimler, titremeler ve fısıltılar, teknik olanaklar sayesinde seyirciye anında ulaşmaktadır. Yönetmen, bu egemenliği sayesinde amatör oyuncularından bile başarılı bir sonuç alınmasını sağlayabilmektedir (Özön, 2008:115-116).

Sinemada mekân tasarımının en önemli unsurlarından olan karakter tasarımı, mekân tasarımının sinemasal açıdan anlamlı kılınması açısından oldukça büyük önem taşımaktadır. Mekân tasarımında oldukça büyük öneme sahip olan karakterin tasarım

aşamasında, öncelikle karakterin işlevsel özelliklerinin ortaya çıkarılması gerekmektedir. İşlevi belirlenen karakterler, özelliklerine göre mizansenin diğer unsurlarıyla desteklenerek imgelerin de yardımıyla belirgin hale gelmekte ve karakterin kendi özelliklerine uygun mekân tasarımıyla özdeşleştiği tasarım aşamasına geçilmektedir (Bayrak, 2015:89). Bu noktada karaktere ve karakterin sergilemesi gereken oyunculuğa uygun mekân seçimi, yönetmenin arzu ettiği sinematografik atmosferi oluşturabilmesi ve mesajını izleyiciye arzu ettiği gibi aktarabilmesi açısından mizansenin diğer ögeleri gibi büyük önem taşımaktadır. Mekânın tüm unsurlarıyla birlikte karakterle uyumu, sinemasal anlatımın gücünü arttırmakta, onu daha gerçekçi ve doğal kılmaktadır.

2.2.1.4. Kostüm ve Makyaj

Sinemada kostüm, dekora benzer şekilde önemli bir işleve sahiptir. Kostüm, yapımda önemli bir motif rolü üstlenmekte; karakterin, anlamın ve atmosferin oluşumuna ve derinleşmesine katkıda bulunmaktadır (Özçınar, 2010:55). Mizansenin önemli bir ögesi olarak kostüm mekânın ve karakterin kimliği konusunda önemli ipuçları sunmakta, anlam zenginliği yaratılması açısından yönetmenin elini güçlendirmektedir. Kostümün mizansenin diğer ögeleriyle uyumlu olması sinematografik bütünsellik açısından büyük önem taşımaktadır.

Filmlerde kullanılan kostümlerle ilgili üçlü bir tasnif yapmak mümkündür. Bunlar gerçekçi kostüm, biçemlendirilmiş kostüm ve simgesel kostümdür. Gerçekçi kostüm karaktere en uygun ve en gerçekçi olan giyim tarzının seçilmesidir. Modanın oldukça hızlı değişmesinden dolayı çok ince araştırma yapılması gerekmekte; bu husus, bilhassa dönem filmlerinde büyük önem arz etmektedir. Biçemlendirilmiş kostüm ise belli bir topluma ve belli bir döneme değil de giysi yaratıcısının düş gücüne dayanan bir giysi çeşididir. Bilim kurgu ve fantastik film türlerinde bu tarz bir kostüm anlayışına rastlamak mümkündür. Kostüm bazen de simgesel bir anlam taşımakta, kişi ile kostümü ayrılmaz biçimde birbirini çağrıştırmaktadır. Şarlo'nun (Chaplin) şapkası, ya da "*V for Vendetta*" filminde kahramanın taktığı maske buna örnek olarak gösterilebilir (Özön, 2008:108).

Makyaj, bir oyuncuya filmin gereklerine ve canlandırılan karaktere uygun bir görünüş sağlama işidir. Makyaj filmlerde genelde karakterin fotojenikliğini sağlamak veya arttırmak, oyuncunun doğal görünüşü dışında bir karakteri canlandırmasını sağlamak

amacıyla kullanılmaktadır (Özön, 1984:68-69). Öte yandan makyaj, sinemada oyuncunun yüzündeki mimikleri etkili hale getirmek ve duyguyu daha etkili bir biçimde aktarabilmek amacıyla da kullanılmaktadır. Korku, bilim kurgu ve aksiyon gibi türlerde ise makyaj; beden deformasyonları, yapay deriler ve organlar şeklinde kullanılabilir (Özçınar, 2010:55). Mizansenin önemli bir bileşeni olarak makyaj, karakterlerin yansıtılmasında ve atmosfer oluşturulmasında önem arz etmektedir.

2.2.1.5. Renk

Mizansenin en önemli öğelerinden birisi de renktir. Mizansenin diğer tüm öğelerini ve kompozisyonu etkileyebilmektedir. Renkli sinemaya geçilmesiyle beraber sinemasal bir bileşene dönüşen renk, teknolojinin ilerlemesiyle giderek önem kazanan bir sinematografik öğe haline gelmiştir. Renk sinemada estetik fonksiyonlarının yanında, anlambilim ve göstergebilim açısından da birtakım işlevler üstlenmektedir. Filmin atmosferi ve duygusu üzerinde de oldukça etkili olan renk, izleyicileri de farklı ruh halleri ve duygu durumlarına sevk edebilmektedir.

Mizansende yer alan öğelerin renklerinin birbirleriyle uyumu, görsel kompozisyon açısından büyük önem taşımaktadır. Örnek vermek gerekirse; aynı büyüklükte iki karşıt renk yan yana kullanıldığında izleyici rahatsız olabilmekte, bu nedenle bu iki renkten birini pasif, birini aktif hale getirmek amacıyla bu renkler, aracı bir renk ile bağlanabilmektedir. Renk uyumunda bir diğer önemli husus, sıcak ve soğuk renk uyumudur. Daha çok algılama ve hissediş açısından yapılan bu tasnifte, sıcak renkleri kırmızı, turuncu, sarı ve tonları; soğuk renkleri yeşil, mavi ve mor tonlar oluşturmakta ve bu renklerin kullanım biçimi de izleyicinin duygu durumunu etkilemektedir. Öte yandan, karşıt renklerle de bir uyum sağlamak mümkün olup, renklerden birinin baskın olması koşuluyla sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılabilir. Genelde korku ve gerilim filmlerinde bu tarz bir kullanım söz konusu olmaktadır (Aktaran Kırık, 2013:78-79).

Mekânda kullanılan renklerin algılama üzerinde etkilerini şu şekilde sıralamak mümkündür (Aktaran Bayrak, 2015:73-74):

-Renk, mekânın atmosferi üzerinde belirleyici olabilmekte; mekânda parlak renklerin kullanılması pozitif duygular, dingin tonlarda renklerin kullanılması ise dinlendirici bir etki yaratmaktadır.

- Renkler, mekâna anlamsal ve duyumsal açıdan bütünlük veya çeşitlilik kazandırabilmektedir.
- Renkler, imgeleri karakterize edebilmekte, görünmeseler dahi onları anımsatabilmektedirler.
- Renk, biçimsel formu da belirlemektedir. Bir çizgi, bir yüzey ya da üç boyutu olan bir hacim, zıt renklerin kullanımı neticesinde belirlenmektedir.
- Renkler, genişlik ve yükseklik algımızı da etkileyebilmektedir. Zıt renklerdeki nesnelerin yatay çizgiler şeklinde kullanımı genişlik hissini, dikey çizgiler halinde kullanımı ise yükseklik hissini arttırmaktadır.
- Renkler, hacmi ortaya çıkartabilmekte, birden fazla renkten oluşan cisim daha kolay algılanabilmektedir.
- Renkler, ağırlık hissi oluşturabilmekte, koyu renkli nesneler daha ağır, açık renkli olanlar ise daha hafif olarak algılanabilmektedir.

Renk diğer mizansen öğeleri gibi içsel bir önem taşımaktadır. Rengin diğer görsel unsurlarla olan ilişkisi oldukça karmaşıktır. Bazen birbirini desteklemekte, bazen birbirlerine karşı koymakta, bazen de beraber bir uyum göstermektedirler. Bu ilişkiler; sinemasal çerçeveye dair gizli beklentilerimiz ve oluşturulan kompozisyona dair duyumumuzun birleşmesiyle okunmaktadır (Monaco, 1981/2002:184). Renk, ayrıca izleyicinin bakışlarının belli bir yerde toplanmasında, aydınlatma ile beraber kullanılarak ilgi merkezinin belirlenmesinde kullanılabilir. Bazı renkler ışığın da etkisiyle parlaklık gösterebilmekte ve arka plandan kopabilmektedir. Bu bağlamda renk seçiminde ışığın ve kamera açılarının da dikkate alınması gerekmektedir (Mascelli,1965/2007:229).

2.2.2. Görüntünün Düzenlenmesi

Sinema, genç bir sanat olmasının da etkisiyle yapısal olarak teknolojiye son derece bağlı bir sanat dalıdır. Sinema sanatı ilk zamanlarında birçok açıdan mekânîk bir nitelik taşımaktayken, hızla gelişerek, günümüzde neredeyse tüm safhalarıyla dijital bir hale gelmiştir. Bu teknolojik olanaklar, yönetmenin istediği sonuca daha kolay ulaşması ve sinematografik evrenini daha etkili bir biçimde oluşturabilmesi açısından etkili olmuştur. Sinemasal mekânın oluşturulmasında ve aktarılmasında da; mizansenle birlikte çekime ilişkin olarak objektifin özellikleri, kamera hareketleri, alan derinliği gibi parametreler büyük önem taşımaktadır.

Sinema, teknik olarak hareketli fotoğraflardan oluşmakta ve her bir fotoğraf karesi de bir çerçeve ile dört taraftan sınırlandırılmaktadır. Üç boyutlu bir mekânın iki boyutlu yansımalarının belli oranlarda bir yüzey üzerinde görüntülenmesi, sinema estetiğinin temel uğraşısını teşkil etmekte ve bu bağlamda çerçevenin oluşturulması büyük önem arz etmektedir. Çerçeve, sinematografik mekânın ortaya çıkarılmasında ve yapısının belirlenmesinde oldukça etkilidir. Bu konuda tam kare (35mm), akademi çerçevesi (1,66/1 ve 1,85/1), geniş perde (70mm) gibi belirli standartlar bulunmakla birlikte yönetmenin inisiyatifi önemlidir (Çınar, 2008:49-50).

Çerçeveleme aynı zamanda bir boğa güreşi terimi olan (cadrer) “Kılıçla son öldürücü darbeyi vurmadan önce boğayı hareketsiz bırakma” anlamına gelmekte, fotoğraf enstantanesi de benzer biçimde anı hareketsiz kılarak ona son darbeyi vermektir. Bu bağlamda çerçeve, objektifin tanıdığı imkanla gerçeklik alanının bir bölümünün taraflı bir biçimde kesimlenmesi anlamına gelmektedir (Bonitzer,1982/2011:163-164). Çerçeve, sinemasal mekân açısından oldukça önemlidir. Birtakım nesneyi gerçek yaşamda görmekle sinemada görmek arasındaki en büyük fark, çerçevenin getirdiği kaçınılmaz sınırlamadır. Günlük hayatta görsel alanı bu şekilde sınırlayan bir dikdörtgen yoktur ve bunun yerini gördüğümüz kadarını algılayabileceğimiz kademeli bir netsizleşme almaktadır. Filmlerde ise öykü mekânının yalnızca bir parçası gösterilebilmekte, çerçeve dışı kalan kısım ise sinemanın diğer olanakları vasıtasıyla “ima edilmekte”dir (Chatman, 1978/2008:89).

Sinemada mekânın oluşturulması ve yansıtılması açısından kamera hareketleri de oldukça önem taşımaktadır. Kamera sağa ya da sola çevrilinebilmekte, yukarı ya da aşağı hareket edebilmekte, kameranın gösterdiği açı, çekilen şeyin imgesini bozuma uğratabilmektedir. Yüksek bir yerden kuş bakışı görünüm sunabilmekte, izleyiciyi belli yönlere bakmaya sevk edebilmekte, izleyicinin anlatının temel bileşenlerini keşfetmesine yol gösterebilmekte, izleyicide şaşkınlık, korku, şüphe gibi belirli bir tepkinin yaratılmasını sağlayabilmekte, izleyicinin bir karakterle özdeşlik kurmasına yardım edebilmekte ya da buna engel olabilmektedir (Butler, 2005/2011:28-29).

Sinemasal çerçevede kullanılan çizgiler karakterlerine ve konumlarına paralel olarak farklı görsel iletişim etkileri oluşturabilmektedir. Görsel çalışma alanına paralel ve yatay yönelimli çizgiler durağanlığı, diyagonal çizgiler ise hareketliliği çağrıştırmaktadır.

Çerçevede yer alan farklı açı, kısalık ve uzunluktaki çizgiler perspektif etkinliği ile derinlik; çizgi etkisiyle vurgu, bölünme, sınır ve gerilim yaratabilmektedir. Kullanılan ölçeğin farklılığına göre nokta ya da lekeye dahi dönüşebilen ögeler, yerleştirme düzenine göre kademeleşme ve düzlem yaratabilmekte, derinlik oluşturabilmektedir (Adiloğlu, 2005:29-30).

Perspektif, bir görüntünün çekime konu olan şeyler arasında kurduğu uzamsal ilişkilerdir. Burada kullanılan lens ve merceklerin de önemli bir işlevi bulunmaktadır. Filmde alan derinliği kullanılarak arka plandaki ögeler en az öndekiler kadar net verilebilmekte, yalnızca belli öge ve karakterleri vurgulamak amacıyla görüntünün yalnızca bir düzlemini net gösteren seçili alan derinliği tercih edilebilmekte, odak kaydırmasıyla da çekimde odağın bir öge ya da karakterden diğerine çevrilmesi mümkün olmaktadır. Kamera çerçevesinin eylemi gösterdiği açı, öge ve karakterlere göre yüksekliği, mekân ve eyleme göre dengesi (eğik çerçeve), çerçevenin öge ve karakterlerden uzaklığı, çerçevenin sınırları dışındaki mekânla ilişkisi bu kapsamda önem taşımaktadır (Corrigan, 2007/2015:95-101). Sinemada perspektifin işlevi; ögeleri mekânda derinlik sağlayacak bir biçimde yerleştirmek, kamera açıları ve görüş noktalarını bu duyguyu uyandıracak biçimde belirlemektir. Özön (1984:32), görünge olarak tanımladığı perspektife ilişkin temel prensibi şu şekilde açıklamaktadır:

“Görüngede belli bir bakış noktası vardır (bu nokta sinemada alıcının merceğinin bulunduğu yerdir). Varlıklar, bu bakış noktasından öteye doğru gittikçe küçülürler. Bakış noktasından öteye doğru çizgi biçiminde uzanan doğrular kaçış çizgileridir. Bu çizgiler, çevren çizgisine (ufuk hattı) doğru ilerledikçe birbirlerine yaklaşırlar ve çevren çizgisindeki bir noktada birleşerek yiterler. Bu noktaya da kaçış noktası adı verilir. Buna göre, görünenin başlıca ögeleri bakış noktası, çevren çizgisi, kaçış çizgisi, kaçış noktasıdır. Bir görüntüde bu ögeler ne denli çok yer tutuyorsa, ne kadar belirginse, görüntünün üçboyutluluğu, derinliği o denli artar” .

Kamera bir sahnenin içerisinde konumunu değiştirerek kaydırmalı bir çerçeve oluşturabilmektedir. Örnek vermek gerekirse yakın plan çekilen bir sahne, kameranın geriye hareket etmesiyle anlam değişikliğine uğrayabilmekte, buna paralel olarak mekân da değişim gösterebilmektedir. Yeniden çerçeveleme adı verilen bu yöntemde, görüntülerin kesme ile kurgulanması yerine çerçevenin hareket ettirilmesi esastır. Örneğin çerçeve, eylemi gören alçak bir yerden yüksek bir yere hareket ettirilerek karakterlerin mekânla olan ilişkilerinde bir değişim vurgulanmak amaçlanıyor olabilir. Çerçevenin, mekâna ya da filmdeki belirli karakterlere ilişkin bir perspektif sunması sebebiyle,

hareketli ya da hareketsiz oluşu, söz konusu çerçevede yer alan sinemasal mekâna dair ipuçları içerebilmektedir. Mekânın yapısı çerçeve hareket ettikçe değişebilmekte ve mekânın yapısına dair birçok ayrıntı ortaya çıkabilmektedir (Corrigan, 2007/2015:100).

Çekime ilişkin bileşenleri mizansenden ayırmak için mizanşat (mise-en-shot) kavramı kullanılmaya başlanmıştır. Mizansen, film yapım sürecinin çekim öncesi aşamasını oluşturmaktadır. Filme alım süreci ise mizansenden faydalanarak mizanşat olarak adlandırmıştır. Buna göre mizansen, filme alınan şeyler, mizanşat ise filme alış yöntemidir. Mizanşatın ana parametreleri kamera pozisyonu, kamera hareketi, çekim ölçeği, tek plan süresi ve kurgu temposudur. Yönetmenin filmdeki sahneleri sunarken üç seçeneği vardır. Bunlar uzun çekim kullanılması, alan derinliğinin kullanılması ve kurgudur. Uzun çekim ve alan derinliği genelde bir arada kullanılmaktadır. Bu, filmde sahnenin zaman ve mekân bütünlüğünü ve devamlılığı sağlamakta, çekim ve dolayısıyla zaman-mekân parçalara ayrılmamaktadır. Başka bir deyişle uzun çekim, mekân ve zamanın dramatik birliğini gözetmektedir (Buckland, 2002:10-13).

Bazin'e göre uzun çekim ve alan derinliği; sinemasal olarak belirleyici olan hakikiliğe, algısal gerçekliğe ve özgül olarak da mekâna vurgu yapmaktadır. Ona göre algısal gerçeklik mekânsal gerçekliktir ve mekân görülebilir fenomenleri birbirinden ayırmaktadır. Gerçekçi bir sinema anlayışı mekânın içinde vuku bulan olayları bütün halinde gösteren, mekânın homojenliği içindeki nesnelerin özerkliğini koruyabilen bir stile sahip olmalıdır. Bazin mekânsal gerçekliğin kurgu tarafından sekteye uğratıldığını, bunun nesnelerin arkasındaki mekâna saygı gösteren bir odak ve derinlik anlayışı ile tesis edilebileceğini savunmaktadır (Andrew, 1976/2010:254). Derinlemesine bir görüntü sayesinde mizansen ve karakter ilişkisi daha bütünlüklü ortaya çıkarılabilmekte, sinemasal evren parçalanmadan ve kesintiye uğratılmadan daha eksiksiz biçimde yansıtılabilmekte, zaman ve mekân gerçekçi bir anlamda daha yetkin bir biçimde kullanılabilmektedir. Ayrıca böyle bir anlayış, izleyiciyi daha etkin bir konumda bulunmaya zorlamaktadır. Mizansenin tüm öğeleri bütünlüklü bir biçimde karşısında olduğu için nereye odaklanması gerektiği izleyicinin kendi inisiyatifindedir. Böylece izleyici, filme daha yakından katılarak, mizansenin kurgulamasını bir bakıma kendisi yapmak durumundadır. Geleneksel yapının hakim olduğu filmde çözümleyici yönetmen iken, derinlemesine görüntü işlemi çözümlemeyi izleyiciye bırakmaktadır (Özön, 2008: 54-55).

2.2.3. Kurgu

Kurgunun sinemasal sözlük anlamı; bir filmin çekimlerini sesiyle beraber, bir hikâyeyi mantıklı ve uyumlu bir şekilde anlatabilecek bir biçimde sıraya koymaktır. Kaba kurgu, seçilen parçaların ilkin mantıksal olarak sıralanmasını, ince kurgu üzerinde daha ayrıntılı çalışılmış bir kurguyu, son kurgu ise filmin nihai halini ortaya çıkaracak kurguyu ifade etmektedir (Singleton,1986/2004:33). Filmin kurgulanması, elmasın kesilerek parlatılması ve yerine yerleştirilmesi işlemine benzemektedir. İşlenmemiş elmasın bu işlemler olmadan elmas olduğunu anlamak güçtür ve aynı şekilde film de karmaşık bir çekim yığından oluşmakta, tıpkı elmas gibi parçalar atılınca zenginleşmekte ve anlatı açığa çıkmaktadır (Mascelli, 1965/2007:153).

Kurgu sayesinde birbiriyle ilişkisi olmayan yerlerde ve zamanlarda çekilmiş görüntüler birleştirilerek, gerçekte var olmayan ama bütünlük taşıyan bir mekân ve zaman ortaya çıkarılabilmektedir. Örnek vermek gerekirse film; bir karakterin çocukluğunu ve çocukken yaşadığı yeri, şimdiki zaman ve yer ile birlikte sunabilmektedir. Bu mekân ve zaman, varlığını filmde kazanan yepyeni bir mekân ve zamandır, bir anlamda sinemasal mekân ve zamandır. Kurgu yönetmene hem zamanda hem de mekânda sıçrama yapabilme kabiliyeti tanımaktadır. Kurgu sayesinde bir çocuğun evden okula gidişi kesintisiz verilmek yerine; evden çıkarken, merdivenden inerken, otobüse binerken ve otobüsten inerken, okula girerken verilen görüntüleri birleştirilerek sunulabilmekte, mekânda ve zamanda devinim sağlanabilmektedir (Özön, 1984:107-108).

Kuleshov, yaptığı deneysel çalışmalar neticesinde kurgunun ve çekimlerin diziminin sinemada anlam yaratmada son derece etkili olduğunu ortaya koymuş, çekimlerin bilinçli müdahaleler ile gerçek mekânlardan kurmaca mekânlara dönüşebileceğini göstermiştir. Gerçek mekân ile oluşturulan çekimlerden kurgu ile kurmaca bir mekân ortaya çıkarılması, sinemasal mekânın gerçek mekândan ne kadar hür olabileceğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır (Tüzün, 2008:35).

Kuleshov'un öğrencisi Pudovkin, sinemada oluşturulan planların devamlılığını sağlamak amacıyla seçimi, zamanlaması ve düzenlenmesini içeren kurgu sürecinin, film üretiminde hayati bir öneme sahip olduğunu düşünmektedir. Pudovkin'e göre yönetmen, yalnızca gerçekliğin yazımlayıcısı değil, aynı zamanda gerçekliğin parçaları olan çekimleri

düzenleyerek, zamanın ve mekânın yeniden örgütleyicisi olabilmektedir. Ona göre zaman ve mekândan bağımsızlaşan yönetmen, küçük bir ayrıntıyı geniş ölçekli bir anlamın ortaya çıkması için kullanabilir (Yıldız, 2015:73-75).

Eisenstein'a göre ise kurgu, filmin yaratıcı gücüdür. İzleyiciler üzerinde güçlü bir psikolojik etkinin yaratılmasını amaçlayan “çarpıcı kurgu” anlayışını savunmaktadır. Bu amaçla kurgu vasıtasıyla yaratılan “çatışma” ve “çağırışım”lardan faydalanmıştır. Buna göre her çekimin kendi anlamı değil, çekimler birleştirildiğinde ortaya çıkan anlam önemlidir ve kurgunun gücü, gerçeğe yorum katmak, bir bakış açısı sunmak için vazgeçilmez bir unsurdur (Küçükdoğan, Yengin, 2015:113-116). Bu minvalde Kuleshov, Pudovkin ve Eisenstein, mekânın sürekliliğini ve bütünlüğünü bir sorun olarak görmemiştir.

Bazin'e göre mekânsal gerçeklik, kurgu ile yerini farklılaştırılmış bir mekâna bırakmakta, kurgu ile algısal sürekliliği kaybetmenin pahasına zihinsel sürekliliği yaratmanın peşine düşülmektedir. Bazin'e göre doğa, muğlak ve çok anlamlı olup, böylesi bir muğlaklık sinemanın koruması gereken ve bizim olasılıkların farkında olmamızı sağlayan bir değerdir. Bazin, Eisenstein'ın yalnızca biri kalana kadar doğurgan gerçekliğin budanması yöntemini eleştirmiştir. Bununla birlikte Bazin'in kurguya topyekün karşı olmadığı görülmektedir (Andrew, 1976/2010:254-256):

“Bazin kurgulama stillerinin psikolojik gerçekçiliği üzerine yaptığı derin düşüncelerine gerçekçiliğin “bilimsel” ya da teknik yanını da eklemiştir. Bütünlüklü mekânın teknik gerçekçiliği hangi genişlikle algının gerçekliklerine karşılık geldiğini soruyordu Bazin. Eğer gerçekçilik nesnelere sadakatten değil de, bunun yerine nesnelerin normal insan algısına olan sadakatten oluşuyorsa, o zaman derin odaklı fotoğrafın teknik gerçekçiliği her şeyin ötesinde doğru ya da tam bir gerçekçilik olmayabilir. İzleyicinin psikolojisiyle ilişkisini düşündüğümüzde, belirli bir miktar montaj çok iyi derecede gerçekçi olabilir.”

Diğer taraftan Godard; Bazin'in öngördüğü mizansen ve kurgu karşıtlığından hareketle bu iki görüşün sentezini oluşturarak, mizansen ve kurguyu sinemasal etkinliğin iki farklı bileşeni olarak tanımlamış ve bu kavramları uzlaştırmıştır. Godard'a göre kurgu, son kertede mizansenin içsel bir parçasıdır ve biri zamanda diğeri mekânda ileriye görmeye çalışır. Ona göre kurgu yapmak mizansenin oluşturmaktır ve Godard bu yaklaşımıyla 1960'lı yıllarda gelişen göstergebilimsel yaklaşımı önceden haber vermiştir. Godard, yönetmenin mizansenle ilişkisine (plastik gerçeklik) veya yönetmenin izleyiciyle olan yönlendirici ilişkisine (psikolojik gerçeklik) değil de, yönetmenin izleyiciyle olan

diyalektik ya da karşılıklı diyaloga dayalı ilişkisine (entelektüel gerçeklik) odaklanılmasını sağlamak amacıyla gerçekliğin sınırlarını yeniden tanımlamıştır. Ona göre mizansen ve kurgunun hizmet etmesi gereken gerçeklik entelektüel gerçekliktir (Monaco, 1981/2002:389).

Kurgu vasıtasıyla geniş açılı gerçeklik küçük parçalara bölünerek sunulabilmekte, bilinmeyen bir bütünün gerçekçi bir parçasını göstermek, seyirciye çerçevede dışında geniş açılı bir gerçeğin varlığını hissettirmektedir. Geniş açılı gerçeğin parçalara ayrılması işlemi, mekânın tüm coğrafyasının gösterilememesine, daha önemlisi, var olduğu sanılan gerçek mekân ya da çekimler arası mekânsal ilişkilerin aktarılamamasına neden olabilmektedir (Demir, 2016:123).

Devamlılık kurgusu mekânda süreklilik etkisi uyandırılması açısından önem taşıyan bir yöntemdir. Çekimler arası geçişlerin neredeyse fark edilmediği devamlılık kurgusunda, bir sekansta yer alan tüm çekimler sürekli bir zaman ve mekân etkisi uyandırmaktadır (Butler, 2005/2011:29). Çekimlerin belli bir devamlılık ve uyumda birleştirilmemesi, izleyicinin çekimler ve mekânlar arasında ilişki kurmasını zorlaştırabilmektedir. Bu bakımdan devamlılık kurgusu belirli teknikler aracılığıyla bu uyum ve devamlılığın sağlanmasını sağlamaktadır. Devamlılık kurgusunun kullandığı teknikler sayesinde, çeşitli çekimler izleyicinin zihninde birleşerek tutarlı bir resim ve mekân anlayışı oluşturmaktadır (Buckland, 2002:14). Bu tekniklerden ilki, 180 derece kuralıdır ve kameranın geçemediği dekor veya bölgeye çizilen rastgele bir çizgi olarak hayal edilmektedir. Karakterleri ve öğeleri açık bir biçimde ters yüz edecek çekimlerden kaçınılmasını ifade etmektedir. Kamera tam dairenin yarıçapından yani 180 dereceden büyük bir açıda hareket ettiğinde, objelerin yerleri farklılık gösterebilmekte, bu da izleyicideki sürekli mekân hissine zarar verebilmektedir. Diğer bir teknik 30 derece kuralıdır. Kamera konumundaki fazla küçük atlamalar bunun bir kesme olduğu hissini vermeyebilmektedir. Açılarda 30 dereceden daha az bir değişiklik olduğunda, izleyici bunu bir kurgudan öte, filmdeki bir hata, bir kopma şeklinde algılayabilmektedir (Butler, 2005/2011:30-32).

Devamlılık kurgusu için kullanılacak 4 teknik daha bulunmaktadır. Bunlardan ilki bakış hattı uyumudur (eyeline match). İlk çekimde karakterin çerçevede dışına bakışından hemen sonra, bakışın yöneldiği yerin veya objenin çekilmesini ifade etmektedir. Bu iki çekim birleştirilerek uzamsal uyum sağlanmaktadır. İkincisi bakış açısı çekimidir (point of view

cutting). Bakış hattı uyumuna benzemekle beraber, burada yer veya obje kahramanın optik bakış noktasıyla verilmekte, kamera kahramanın gözü gibi kullanılmaktadır. İlk iki teknik, diyalog sekanslarında da oldukça yaygın bir biçimde kullanılmaktadır. Üçüncüsü aksiyon uyumu gözetilen kesmedir (the match on action cut). Aksiyon devam ederken yapılan bir kesme ile söz konusu aksiyonun başka açıdan devam etmesini ifade etmektedir. Bir bakıma aksiyon devam eder ve kamera söz konusu aksiyona farklı noktalardan bakar. Dördüncüsü ise yönsel devamlılıktır (directional continuity). Örnek vermek gerekirse eğer karakter çekimde aksiyon halinde çerçevenin sağından görüntüden çıkarsa, ardışık çekimde çerçevenin solundan girmek durumundadır (Buckland, 2002:15).



2.3. Taşra Üzerine

Taşra sözcüğü, Büyük Türkçe Sözlükte, “bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık” anlamlarına karşılık gelmektedir. Ülkemizde kanuni olarak taşra sözcüğü, başkent dışındaki tüm teşkilatlanmayı ifade etmekte olup, yine buna benzer şekilde Ankara, İstanbul ve İzmir dışındaki illeri veya büyükşehir olmayan illeri tanımlamak için de kullanılabilir. Bunun yanında taşra sözcüğü, kültürümüzde birçok anlamsal çağrışım yaratmakta olup, bunlar temelde taşranın sözlükte geçen anlamının etrafında dolaşmakta ve ona dokunmaktadır. Çalışmada taşra; hem coğrafi hem de sosyolojik boyutu olan bir kavram olarak ele alınacaktır.

Taşra ile merkez arasındaki ilişkide mesafe ve ulaşılabilirlik belirleyici bir nitelik taşımaktadır. “Taşra merkezi kat edemeyen bir mesafe ve bu erişimsizlik tarafından yaratılmış olan mekânsal bir dışarlanmadır” (Özarlan, 2016: 29). Bu dışarlanma, Anadolu coğrafyasında, sosyo-ekonomik yapının ve mekânın belirleyiciliğinin de etkisiyle özgül bir durumu ifade etmektedir.

Taşra kavramı, birçok kültürde merkezle organik bir bütünlük arz eden periferileri ve haliyle normal ve sıradan bir ilişkiyi anlatırken; Türkiye’de ise vurgulu bir hiyerarşiyi, başkalık tınısı içeren gerilimli bir ilişkiyi ifade etmektedir. Metropol ve merkezlerin siyasi, ekonomik ve kültürel olarak belirleyici konumu, merkez-periferi ilişkisi açısından doğal görünürken; Türkiye taşrasında durum farklılık arz etmekte, bu ilişki dayatılan bir hiyerarşi şeklinde algılanabilmektedir. Olağan bir merkez-periferi ilişkisinde, periferi tarafından metropoldeki hayat tarzı kendininkinin uzanımında, onun karmaşık ve farklılaşmış bir biçimi olarak algılanırken; Türkiye taşrası kendini merkeze uzak ve yabancı görmekte, bununla birlikte onu dayatmacı bir hayat tarzı ile kendisini ezen ve ikincilleştiren bir güç olarak niteleyebilmektedir (Laçiner, 2011:14).

Taşra sözcüğü, bir mekâna işaret ettiği halde, diğer taraftan yersiz-yurtsuzluğu da çağrıştırmakta, deyim yerindeyse “göçebe” bir nitelik taşımaktadır. Taşra sözcüğü, masum olduğu kadar mahzun bir çağrışıma sahip olup, nitelediği yeri tali ve talihsiz kılmaktadır. Örnek vermek gerekirse, Dinar Afyon’un Afyon İzmir’in, İzmir İstanbul’un, İstanbul ise Londra’nın taşrasıdır. Çünkü taşra kavramı; “çeper”in ve “kenar”ın diğer adıdır, varlığını kendi dışındaki bir “merkez”in varlığına borçlu olan bir “dış”tır (Argın, 2011:273-274).

Taşranın mutlak bir tarifinin yapılması oldukça güç olup, onu mistik bir haleti ruhiye olarak nitelendirmek mümkündür. Örnek vermek gerekirse, Diyarbakır batı için taşradır, fakat doğuda yaşayanlar için büyük bir şehirdir. Yani taşra ile birlikte taşranın da taşrasından da söz etmek mümkündür. “Üç-beş büyük şehir dışındaki yerler taşradır” şeklindeki zımnî mutabakat konusunda ise en ufak ayrıntıda ihtilaf çıkması mümkün görünmektedir. Şehir sakinine göre kasabalı, kasabalıya göre ise köylü “taşralı”dır (Pekdemir, 2011:78-79).

Taşra, Tanzimat Dönemi ile bugünkü anlamında kullanılmaya başlanmıştır. Bürokratik yapının batı model alınarak revize edilmesi ve merkezileştirme çabaları, yurdun çeşitli yerlerinde bürokrat görevlendirilmesini gerekli kılmıştır. Burada görevlendirilen bürokratlar ise kendilerini bir çeşit tecritte veya doğal habitatından uzak kalmış bir canlı gibi hissetmiş, bu görevler zaman içerisinde onlar için bir sürgün ve katlanılan bir meşakkat haline gelmiştir (Alkan, 2011:68-70). II.Meşrutiyet sonrası dönemde Türkçülük akımının da etkisiyle taşra sürgün yeri olmasının yanı sıra; ihmal edilmiş, gelişmemiş olmasından ötürü ıslah edilmesi gereken ve bunun için çeşitli çözüm önerileri sunulan bir mekân olarak görülmeye başlanmıştır (Solak, 2014:55)

Taşranın konumlandırılması açısından Cumhuriyet öncesi ve sonrası, farklılıklar arz etmektedir. Taşranın içine kapanık hale gelişi ve kendini “taşra” olarak kabul edişi Cumhuriyet öncesinde başlamış olsa da, bu duruma eşlik eden “mahcubiyet”, Cumhuriyet sonrası oluşmuştur. Örneğin taşra, her iki dönemde de yoksulluğa işaret etmesine karşın; Cumhuriyet sonrasında yoksullukla beraber yoksunluk ve eksiklik vurguları taşımaya başlamış; bir bakıma Cumhuriyet öncesinde taşranın “kenara çekilen” vakur tavrı, yerini “kenara itilen”, mahcup ve mahrum bir tavra bırakmıştır. Cumhuriyet öncesi taşrasını; Foucault’nun her şeyin özgül bir pozisyonu olduğu, hiyerarşik, zamana karşı korunaklı, kımıltısız ve kuytu mekânlar olarak tanımladığı ortaçağ mekânına benzetmek mümkündür. Cumhuriyet ile birlikte taşra, merkezin tesirine daha açık bir vaziyet almış ve taşranın bu kendine özgü karakteristiği aşınmaya başlamıştır. Taşranın yarı-uhrevi memnuniyet hali, yerini dünyevi bir mahcubiyet hissine bırakmış, taşra yoksul ve zenginiyle topyekûn “yoksunlaşmış” ve “yerli yerinde” olma duygusu yerini “yanlış yerde” olma duygusuna bırakmaya başlamıştır. Bu, Cumhuriyet’in modernleşme projesinde taşrayı; müdahil bir özne konumunda değil, edilgen bir nesne olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Bu süreçle birlikte merkez kendini taşraya bir model olarak sunmuş, varlığının ona bağlı

olduğunu hissettirmiştir. Bu anlayış, bir bakıma merkezi asıl, taşrayı ise suret olarak resmetmiştir (Argın, 2011:275-281).

Cumhuriyet taşraya ulaştığında onu yeniden tanımlamak durumundadır. Bunu yaparken de sınıfsal stratejisini gizlemek, gelecek tahayyülünü ve toplum mühendisliğini evrensel bir dile tahvil etmek amacındadır. Bundan dolayı kavramlar arasında hiyerarşiler üreterek taşrayı sabitlikle, muhafazakârlıkla, tarihsizlikle itham etmektedir. Cumhuriyet'in sahip olduğu "kültür" ve "üslup" karşısında taşra, modernin ve medenin karşıtı; manevi yoksulluğun mekânı olarak kurgulanmaktadır. Yani taşra modernin ve kentin ters yüz edilmiş hali olmakla mükelleftir (Güneş, 2010:270-271). Bundan dolayı Cumhuriyetin hızlı bir şekilde, inkılâplar vasıtasıyla taşrayı modernleştirmeye çalışması, taşranın kimlik bagajını yeni ve "modern" ile doldurma çalışmaları, sıkıntılarla karşılaşmıştır. Taşra modernizme ve onun hamiliğini yapan Cumhuriyete mesafeli durmuş, şüphe duymuş ve reaksiyon göstermiştir.

Bu noktada Edward Shils'in "Merkez ve Çevre" (1961:117-124) kuramı, taşra-merkez ilişkisini anlamlandırabilmek adına önemli bilgiler sunmaktadır. Buna göre toplum; sosyal yapının çekirdeğini oluşturan, toplumda yaşayanları etkileme kudretine sahip bir "merkez"e sahiptir. Bu merkez, uzamsal bir fenomen olmayıp, inançlar ve değerler dünyası ile ilişkilidir. Merkez, toplumu yöneten sembol, inanç ve değerler üzerinde belirleyici bir role sahiptir. Kurumsal ağ içerisinde; merkezi olan değerleri ve inançları kutsayan faaliyetler, roller ve kişilerden oluşan bir yapıdır. Merkez; alt sistemleri ve bu alt sistemlere hâkim elitlerin sayesinde hâkimiyetini sürdürmektedir. Elitler de merkezi değerlere sahip çıkarak ve bir bakıma koruyuculuğunu üstlenerek, hem merkezi değerler otoritesinin bir parçası olarak konumlarını hem de merkezi değer sistemini korumuş olmaktadır. Toplumun bir parçası olabilmek de bu merkezi değerleri benimseye ve kabul etmeye bağlıdır. Merkezi değer sistemi, aynı zamanda bu rol dağılımını meşru gösteren ikincil değerler de üretmektedir. Çevre ise bu değerleri içselleştirmek dışında farklı biçimlerde, kısmi ya da etkisi azalmış olarak deneyimleyebilmektedir. Shills'e göre, özellikle modern öncesi toplumlarda nüfusun önemli bir bölümü, merkezi değer sisteminin etki alanının dışında kalabilmektedir. Bu modern öncesi topluluklar kendi değer sistemine sahip olabilmekte, bu sistem de merkezi değer sistemine parçalı bir biçimde eklemlenebilmektedir.

Modernizmin süreksizlikçi yönü toplumların yapısına derinden tesir etmekte, ortaya çıkan yeni yaşam tarzları geleneksel toplumsal düzen türlerinden kopmaktadır. Bu dalga hem oldukça hızla yayılabilen bir yapıda, hem de günlük yaşamın özel ve kişisel nitelik taşıyan pratiklerini bile etkileyebilecek yoğunluktadır. Bu süreksizlik; geleneksel yapıdaki kesimleri modern kesimlere kıyasla daha çok etkilemekte, çünkü geleneksel yapıda devinim ve değişim hızı daha yüksek olmaktadır (Giddens, 1992/1998:12-13). Modernleşmenin dönüştürücü gücünün görece yoğun yaşandığı bu mekânların dışında yani “taşrasında” olmak, dönüşüm tarafından ele geçirilmeyi beklemek ile köhneleşmeye bırakılmanın sınırında olmayı ifade etmektedir. Bu çelişki, taşra üzerinde farklı bir biçimde ifade bulmaktadır. Taşra bu eşikte küçük burjuvazisi ile sınıf atlamayı, dönüşmeyi, refaha erişip merkez gibi olmayı, merkezin büyüklü karmaşası ve nimetlerini beklemekte ve buna erişmek için ona öykünmektedir. Aynı zamanda özünde tuttuğu, bozulmamış ve otantik gördüğü küçük burjuva gidişatını kutsamakta; belirsiz, karışık ve bozulmuş olarak gördüğü kentin karşısında bu özellikleriyle avunmaktadır (Süalp, 2010:90-91).

Bu minvalde batı-dışı modernleşme pratikleri de göz önüne alınması gereken bir faktör olarak ön plana çıkmaktadır. Batılı olmayan medeniyetler, kendi deneyimlerini anlamak noktasında batı modernliğini referans almakta, kendi tarihini ve toplumsal pratiklerini bu model karşısında dikey bir biçimde konumlandırmaktadırlar. Batı modernliğinin dışında ve kenarında kalan toplumlar, kendi kültürel ve tarihsel rotalarında evrilerek değil, bu rotayı ancak topyekün geride bırakarak modernleşeceklerine inanmışlardır. Batı dışı medeniyetlerin gecikmişlik ve eksiklik hissetmeleri “ekstra modernlik” durumu yaratmaktadır. Bu durumda modernlikle ilişkilendirilen bazı kavram ve durumlara olağanın dışında önem atfedilmesi ve fetişleştirilmesi mümkün olmakta, buna bir bakıma aidiyetin ispatı çabası sebebiyet vermektedir. Göle (2011:165-172), bu duruma örnek olarak “laiklik” kavramını göstermiş, batıdaki örneklerine hiç benzemeyen laiklik anlayışının bazen demokrasi ile karşıtlık gösterdiğini belirtmiştir. Diğer taraftan batı-dışı toplumlarda gelenek ve modernlik arasında bir kopukluk ve süreksizlikten söz etmek mümkündür. Modernliğin Türkiye’de olduğu gibi gönüllü otoriter modernizasyon projeleri şeklinde yürütüldüğü durumlarda bu kopuş daha da radikal bir şekilde olabilmektedir. Gelenekler yeniden yorumlanarak modernliğin içerisine enjekte edilmemekte, bunun yerine dondurulmakta ve folklorikleştirilmektedir. Direnen gelenek ve pratikler ise sistemin kıyısında kalarak hayatını sürdürmektedir.

Yunanistan'ın modernleşme deneyimini inceleyen Jusdanis (1991/1998:11-14), Türkiye'deki modernleşme tartışmalarına da fayda sağlayacak tespitler yapmıştır. Buna göre feodal ve parçalı bir toplum yapısına belirli kültürel ve siyasal yapılar ithal edilmiş, entegrasyon gücünden yoksun bırakılmış toplumlar, modernleşme ile dayatılan düşünce ve hayat tarzına şüphe ile yaklaşmaktadır. Jusdanis bu yüzden bu modernleşmeyi eksik ve gecikmiş olarak nitelemekte; bu modernleşmenin bilhassa batı dışı medeniyetlerde batılı modellere sadık kalma dayatmasının da etkisiyle tamamlanmamış olduğunu belirtmektedir. Bu modeller yerel bir dirençle karşılaşmakta, batılı asıllar ile yerel gerçeklikler arasındaki uyumsuzluk yapısal bir yetersizlik olarak içselleştirilmekte ve modernliğin yokluğu bir kusur olarak görülmektedir. Modernleşmeye kolay teslim olmayan ve onunla beraber yaşamaya çalışan gecikmiş toplumlar, bir çeşit huzursuzluk nöbeti deneyimlemektedir.

Modernizme eklemlenmiş olan kapitalizm ile birlikte çevre, aynı zamanda ekonomik olarak da tasfiye edilmiş; sermaye gücü merkez aracılığıyla kırsal kesimi bir bakıma sindirmiştir. Kullanım değerini esas alan üretim yerine meta üretimini esas alan bir anlayış yaygınlaşmış, merkezden çevreye yayılan bu genişlemede araziler giderek özel mülkiyete dönüşmüş, sanayi üretimi yoluyla yerel pazarlar parçalanmış, bu sayede ortaya çıkan emek fazlası ise merkeze doğru bir göç dalgası oluşturmuştur. Kendine yeten üretim birimleri ve pazarların parçalanması, parasal ekonominin toplumun her kesimine nüfuz etmesi, bu bölgelerde yaşayanların emek-yoğun bir biçimde bu üretim sürecine dâhil olmalarını gerektirmiştir (Aktaran Aydoğan, 2012:19). Bunun neticesinde kentte biriken emek talebi ve köyde artan emek arzının mübadelesi, göçler ile mümkün kılınmış, çevrenin merkeze tabiiyeti kuvvetlenmiştir.

Cumhuriyetin ilanından sonra; Köy Kanununun çıkarılması, aşar vergisinin kaldırılması, ziraat okullarının açılması ve köy enstitülerinin kurulması merkezin kırsal kesime karşı olumlu fakat dikey yaklaşımı konusunda önemli ipuçları sunmaktadır (ÇelİKaslan, 2008:19). 1940'ların başında artan tarım ürünü talebiyle de batı kesimindeki köyler ve kasabalar arasında ulaşım, yönetim ve piyasa ayaklarından oluşan yeni tip bir bütünleşme ortaya çıkmıştır. 2. Dünya Savaşı'nın yarattığı savaş ekonomisi durumu ve besin ürünlerine artan talep bu bütünleşmenin aktörlerinin toplumun tamamı üzerinde denetime sahip hükümet ile ilişki kurmasını zorunlu kılmıştır. Nitekim Demokrat Parti 1950'de, bu bütünleşmenin gerçekleştiği kesimlerde sıkı bürokrasinin yarattığı bunalma hissiyle, bütünleşmenin olmadığı kesimlere göre daha fazla destek bulmuştur. Mardin (1990: 68-

73), bu süreçte Demokrat Parti ile birlikte kırsal kesim ile ilişkilerin artık eskisi kadar dikey olmadığını, ekonomik temele dayanan bir nitelik taşımaya başladığını ve merkezle Cumhuriyet Halk Partisi döneminden daha anlamlı bir münasebeti ifade ettiğini belirtmektedir.

Kapitalizmin kırsal yaşamın sosyo-ekonomik yapısında yaptığı değişikliklerin ve tarımda makineleşmenin etkisiyle 1950’lerde merkeze doğru göçler başlamıştır. Bunda köyün içinden kaynaklanan nedenlerden ziyade kentteki gelişmeler daha etkili olmuştur. Kentin de köyden gelenlere iş yaratabilme konusunda ağır kalması, kırdaki çözülme hızını yavaşlatmış ama engelleyememiş, 1963 yılından sonra başlayan kırsaldan yurtdışına göçler kentler üzerindeki baskının yoğunlaşmasını engellemiştir (Tekeli, 2003:3-4). 1950’lerde başlayan göç hareketleri, 1960’lar ve 1970’lerde de artarak devam etmiş, merkez ve taşra arasındaki ayrım boyut değiştirmeye başlamıştır. Köylerin altyapı olanakları artsa da göçü engellememiş, varlığın tarımdan sanayiye kaydırılması, kent ve kırsal bölgeler arasındaki gelir uçurumunun giderek büyümesi, iç ve dış göçü ivmelendirmiştir. 1980’lerde de bu ivme devam etmiş, gelir uçurumuna eğitim ve okur-yazarlık oranı arasındaki fark da eklenmiş, bu fark merkez-taşra ayrımının en önemli belirtkelerinden birisi olmuştur (Kurt, 2003:71-81).

Çok partili dönemle birlikte taşra potansiyelinin farkına varmaya başlamış; modernleşme hamlelerinin edilgen öznesi olarak, hesaba katılmayı mümkün kılacak bir yaptırıma sahip olduğunun farkına varmıştır. Merkezin kendine olan ihtiyacının farkına varan taşra, siyasi kanallar vasıtasıyla dönüşüm konusunda tavrını ortaya koymuştur. Taşra aynı zamanda merkez şehirlerde çıkan sol ideolojik örgütlenmeler tarafından “halk”, sağ tandanslı örgütlenmeler tarafındansa “millet” olarak addedilmiştir. Bu kavramların taşra ile özdeşleştirilmesi, taşrada kimlikel kırılmalar yaşanmasına sebebiyet vermiştir (Narlı, 2013: 287-288).

1980’li yıllara kadar belirgin biçimde etkili olan sol-sosyalist hareketin merkezlerle olan kökensel bağına karşın, aynı dönemde bu hareketlere tepki olarak gelişen milliyetçi ve dini hareketler de belirgin bir biçimde taşranın kimlik bagajından faydalanmıştır. Bu hareketin merkezin temsil ettiği değerler karşısında, ezik taşra ruh halinin tüm belirtilerini taşıdığı görülmektedir. Söz konusu hareket, hızlanan göç hareketleri vasıtasıyla, hemşerilik

ilişkinini muhafaza eden taşra kökenli topluluklarla batıya ve merkeze ulaşmış, buraların meskun mahallerinde kendine yer bulmuştur (Laçiner, 2011:31-32).

Ekonomik dengelerin değişmesinin etkisiyle birlikte, doğu ve iç bölgelerden merkeze veya merkeze yakın taşralara göç yoğunlaşınca; hemşehricilik, mezhepçilik ve etnisite gibi kimlik merkezli yeni dayanışma arayışları daha da ön plana çıkmıştır (Mert, 2011:147). Türk modernizminin en büyük problemlerinden birisi; yerleşmiş şehir kültürünün kendisine akın eden bu taşrayı eritebilecek bir kudrete haiz olamamasıdır. Bu nedenle şehirlerde bir bakıma taşra adacıkları meydana gelmiş, bunlar yavaş yavaş şehrin çeperlerine yayılmıştır. Bu dışarıda kalmışlık bir bakıma şehir yaşamına tutunmaya çalışan taşralıları farklı aidiyet arayışlarına itmiştir. Neticesinde İstanbul’da bir Sivas veya Erzincan, Ankara’da bir Kırşehir bulabilmek mümkün hale gelmiştir (Bora, 2011:40).

Tekeli’nin göç kapsamında önemini vurguladığı kentten kaynaklanan faktörlerin ortaya çıkmasında, kapitalizmin doğası gereği kent üzerinde oluşturduğu çekim alanının payı büyüktür. Neoliberal politikaların hakim olduğu kentsel mekân, artan bir ekonomik kuralılaşmanın ve üretimin bununla birlikte kolektif tüketimin mekânı haline gelmiştir. Piyasa birincil, vatandaşlar ise ikincil konuma gelmiş, kamusal sorunlardan ziyade kişisel çıkarlar ön plana çıkmıştır (Bayat, 2014: 30-49). Kapitalizm birçok arzu ve isteğin üst üste yığıldığı, kıyas kültürünün insanlar üzerinde egemen olduğu bir toplumsal atmosfer yaratmıştır. Kapitalist pazar kendisini sınırsız imkânların sunulduğu cömert bir evren olarak sunmakta; bu amaçla kullandığı imgeler, daha önce tatmin edilmemiş ve belki de hiçbir zaman tatmin edilemeyecek olan hazları harekete geçirmektedir. Gürbilek’in deyimiyle bu imgeler; “nasip olmuş” fakat elimizden alınmış olana değil, “bir türlü nasip olmayan”a yöneliktir. Kapitalist pazar bir bakıma eldekini sönük bir taşraya dönüştürmekte, eksiği kendisinin kapatabileceğini ima etmektedir. Pazarın vaadi taşraya yöneliktir, taşrayı taşra yapan da bu vaadin kendisidir (Gürbilek, 2012:136-137).

Bu ilişkiye paralel olarak taşrada da kent kesitleri bulmak mümkün hale gelmekte ve taşranın da bir değişim içerisinde olduğu görülmektedir. Eskiden yalnızca büyükşehirlerde bulunabilen tüketim kalıpları ve imgeler, artık taşrada da erişilebilir hale gelmiştir. Kapitalizmin doğasına içkin olan dağınıklık ve ayrıştırıcılığın etkisiyle şehrin işlevleri ve mekânları atomize hale gelmekte, esnekleşen ve akışkanlaşan üretim ve sermaye döngüsü mekânı da söküp takılabilir hale getirmektedir. Merkezin işlevleri, tam anlamıyla

bütünlüklü bir merkezin dışında “şubeler” aracılığıyla yerine getirilebilmektedir. Merkez-çevre bağının ekonomik düzlemde hızlandığı ve kayganlaştığı bu sürece koşut olarak sosyolojik ve kültürel bir süreç de işlemektedir. Şehre özgü toplumsal ve kültürel yapılar; mekânsal bütünlüğünü, tarihsel sürekliliğini ve ağırlık merkezini yitirmekte, konsantre ve yüzeysel bir biçimde çeşitli yerlerde konuşlandırılabilir. Bu durum yabancı ülkelerdeki temsilciliklere benzemektedir. Taşraya bakıldığında ise şok edici kent deneyiminin konsantre bir halde yaşanabildiği görülmektedir. Fakat bu durum, taşranın mahremine zarar vermekte, kentli kültürel kodların taklidi taşranın dokusunu bozmaktadır. Taşranın kendine has kamusal alanları tahrip olmakta, toplumsal ve kültürel eşzamansızlıklar belirlemektedir. Aynı zamanda tamamına bakıldığında bu süreç yeknesaklaştırıcı bir nitelik taşımaktadır. Her yerde görülmesi mümkün hale gelen şehir ve taşralar da kültürel yapılarıyla, mekânlarıyla, manzaralarıyla gitgide tektipleşmekte ve özgünlüklerini yitirmektedir (Bora, 2011:41-47).

Varlık (2010:239-240), Bora’nın saptamalarından hareketle merkez ve taşra etkileşiminden ortaya çıkan bu durum için, iki kelimeyi birleştirerek “meşra” kelimesini önermektedir. Buna göre sistem her noktasında farklı oranlar nispetinde hem taşrayı hem de merkezi birlikte içermektedir. Klasik merkez-taşra ayrımı modernizm ve kapitalizm eliyle dönüşmekte ve bu değişimin şu anki evresi de Varlık tarafından “meşra” olarak adlandırılmaktadır. Meşra, merkez ve taşranın arasında uzunca bir süredir örülmeekte olan bir ağıdır ve bu ağın içerisinde yaşayanlar da ne merkezde, ne taşrada fakat hem merkezli hem taşralı olan meşralılardır. Bu nedenle taşra söz konusu olduğunda klasik ve modern olarak iki farklı taşradan bahsetmek gerekmektedir. Varlık, meşranın klasik ve modern dönem merkez-taşra karşıtlığının diyalektiğinden oluşan ve bugün deneyimlenen bir süreç olduğunu belirtmektedir.

2.4. Taşra’nın Halet-i Ruhiyesi

Taşra kelimesi yapısı gereği muğlâk olup, onu mistik bir halet-i ruhiye olarak tanımlamak mümkündür. Taşrayı mistik kılan, merkezin de baş harfı olan “m” ile başlayan ve merkezin karşıtı olarak tanımlanmasına sebebiyet veren, taşraya has durumlarıyla mahrumiyet, mahremiyet ve masumiyettir (Pekdemir, 2011:86).

Önceleri coğrafi, idari, iktisadi ve tarihsel boyutlara sahip bir birim olarak merkezin dışını ifade eden taşra, zaman içerisinde kırsal coğrafya üzerinden tanımlanan bir mekân olmanın ötesinde; sınırlayıcı ilişkiler ağı tarafından kuşatılmışlığın ortaya çıkardığı klostrofobi ve buna bağlı ortaya çıkan sıkıntılı ruh hali üzerinden tanımlanan yeni bir mekâna işaret eder olmuştur. Taşra böylece uzamsallıktan ziyade, duygulanım ve ruh hali aracılığıyla konumu belirlenen bir mekân haline gelmiştir (Özarslan, 2016:36). Bu akışkanlığın; Bora'nın bahsettiği topyekûn taşrallaşma ile illiyetinin olduğu aşikârdır. Zira, bu türden bir ruhsal daralmaya, uzak bir kırsal ile birlikte artık şehirden veya merkezden çok uzaklaşmadan, onun kıyısındaki bir taşra adacığında da rastlamanın mümkün olması, taşranın tanımındaki bu değişime işaret etmektedir.

Taşra; uzamsal boyutuyla, yaydığı zihniyet ve taşıdığı ruh haliyle dünyanın önemli edebiyatlarında kasvetin, yalnızlığın ve sıkıntının kaçmakla uzaklaşılamayan bir hali olarak tasvir edilmiştir. Taşra, Türk edebiyatında da bir ruh, izlek ve üslup birliği olarak önemli bir yer tutmaktadır (Ergülen, 2011:217-218).

Taşrayı oluşturan, merkezle olan ilişkisi ve hatta merkezin bizzat kendisidir. Bu merkez, salt siyasi bir kavram olmayıp birçok farklı çağrışıma sahiptir. Nitekim, taşraya içkin yoksunluk duygusu, egemen bir kabalıkla öne çıkan bu çağrışımların gücüne boyun eğmeyi ifade etmektedir. Taşra, merkeze tabi olmanın sıkıntısını hissetmekte, bu “arada” var olma durumu merkezin birincil vaziyeti ile zedelendiğinden taşra kendisini hep “geride” kalan bir zamana ayarlamakta; bir nevi prekapitalist ve premodern bir dünyanın tortusu olarak somutlaşmaktadır. Fakat taşra, değişme eğilimini eyleme dönüştürecek bir potansiyelden yoksun olması sebebiyle kendi içine çökmekte ve sönümlenmekte, eski dünyanın “görmekli” kaybedenlerinden biri olarak varlığını sürdürmektedir. İşte taşrayı kasvetli bir ruh hali olarak tanımlamaya sebebiyet veren en önemli unsur bu “yaşlılık”tır. Bu yaşlılık, mahrumiyetin ve yoksunluğun hâkim olduğu doyuma ulaşmamış bir yaşlılıktır. Taşranın insanları, mekânları, ilişkileri, nesneleri vs. bu yaşlılıkla kuşatılmıştır (Çiğdem, 2011:104-105).

Taşra kapitalizmle birlikte cazibesini kaybetmeye, ekonomik ve nüfus olarak yoksullaşmasının da etkisiyle daha içe kapanık bir hale gelmeye başlamıştır. Taşra tıpkı bir gardiyan gibi mahkûmlarıyla beraber kendisine de özendirmelerle, kabullendirmelerle ve seçeneeksizlikle kuşatılmış bir hapis hayatı yaşatmaktadır (Çur, 2011:122). Yaşadığımız

coğrafyanın tek bir merkezden ibaret olduğu, bu merkezin de çevreyi yuttuğu artık açık bir biçimde çeşitli mecralarda yüzümüze vurulmakta; merkezin dışında kalan tüm kentler, kasabalar, buralarda yaşayan insanlar ve buralarda yaşanan hayatlar zihniyet dünyamızdan uzaklaşmaktadır. Taşra, tıpkı Osmanlı dönemindeki gibi uçsuz, bucaksız, önemini yitirmiş, ürperti verici ve uzak bir yerdir. Kapitalizme eklenmiş modernizme ayak uyduramayan, yeterince tüketemeyen ve küreselleşmesi mümkün görünmeyen taşra; yekpare bir parantez içerisinde görülmeye, insan ve sorunlarıyla günümüz entelektüellerinin de görüş mesafesinden uzaklaşmaya başlamıştır (Türkeş, 2011:158-159).

Nurdan Gürbilek (1995:50), bir ruh hali olarak “taşra sıkıntısı”ndan bahsetmiştir. Taşra sıkıntısını; taşra sözcüğüne salt mekânsal bir anlam atfetmeden, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi de kast ederek bir dışta kalma ve daralma olarak tanımlamıştır. Gürbilek bir başka eserinde ise de taşradan şu şekilde bahsetmiştir (2012:137):

“Taşra denince illa uzaktaki kırı, ücra toprakları, ıssız bölgeleri, medeniyetten nasibini alamamış insanları değil; merkezden yayılan güçlü ışığın sırf daha güçlü diye bir anda sönükleştirdiği her şeyi, ışığın hem cezbedip hem imkansız bıraktığı, kendi gözümüzde bile köhne ve yavan kılınmış yanımızı, kendi imkansız taraflarımızı da düşünelim.”

Gürbilek’in tanımlamasına paralel olarak taşranın geniş anlamda sınırları muğlâklaşmış bir ruh iklimine işaret ettiği, hatta doğrudan sıkıntıyı çağrıştıran bir sözcüğe dönüştüğü görülmektedir. Bu dönüşüm; Argın’ın bahsettiği, cumhuriyet sonrası taşraya gölgesi düşen “mahcubiyet”le beraber okunduğunda daha anlamlı hale gelmektedir. Merkezin kendisini taşraya bir model olarak sunması ve taşrayı kendisine benzetme fetişizmi, taşraya modernleşme sürecinde bir özne olarak değil modernleşmenin muhatabı olabilecek bir nesne olarak yaklaşılması, bahsi geçen ruh ikliminin oluşmasında etkili olmuştur. Nitekim taşra merkezin varlığını tanımakla kalmamış, varlığının ona bağlı olduğunu kavramak ve bu ikincilleştirmeyi içselleştirmek durumunda kalmıştır. Argın’a göre bu; merkezi “varlık”la donatan, taşrayı ise “yokluk” ile kuşatan; merkezi “asıl”, taşrayı “suret” olarak resmeden ikiyüzlü bir süreçtir (Argın, 2011:279-281).

Taşranın kendisini bahsedilen geniş anlamda “taşra” olarak tanımlaması için, kendisinden esirgenmiş bir hayatın, uzağında kaldığı bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi ve yoksunluğu hissetmesi gerekmektedir. Bu noktada taşrada yaşayanlar için taşra dar gelmeye ve onları boğmaya başlamakta; şehir artık taşranın ufku haline gelmektedir. Anadolu taşrası uzun zamandır bu ruh hali içerisinde (Gürbilek, 1995:52).

Taşranın bir sıkıntı mekânına dönüşmesinde, Cumhuriyet dönemindeki modernleşme sürecindeki dinamikler oldukça etkili olmuştur. İslam kültüründe münzevilik, dünya işlerinden el etek çekme, boş geçen zamana karşın sıkınlık duymamayı öğrenme, beden ve nefis terbiyesi önemli bir yer tutmaktadır. Cumhuriyetle birlikte ise ekonomik ve sanatsal üretimin olmadığı anlar tembellik olarak addedilmiş ve çalışmak kutsanmıştır. Bir bakıma Cumhuriyet boş zamanların da yeniden tanımını yapmış; protestanca bir etik hâkim kılınarak İslam kültürüne has münzevice sıkıntı çeşitli vurgu ve müdahalelerle modern tembellik haline dönüştürülmüş ve itibarsızlaştırılmıştır. Bununla birlikte Cumhuriyet yeniden tanımladığı eğlence kalıplarıyla birlikte sıkıntısını da taşraya ihraç etmiş; Hacivat-Karagöz ve orta oyunu gibi geleneksel eğlence formları Cumhuriyetin modern eğlence anlayışına uymadığı gerekçesiyle desteklenmemiş ve bir bakıma folklorikleştirilmiştir. Bununla birlikte halkevleri ve köy enstitüleri aracılığıyla kendi eğlence biçimlerini de taşraya ihraç etmeye çalışmış, ne var ki taşra bu eğlence biçimlerini sessiz de olsa dirençle karşılamış ve kabullenmemiştir (Aktaran, Özarslan, 2016:51-54). Bu eğlence biçimlerinin en önemlilerinden olan balolarda yaşanan zamanla, taşranın zamanının uyumsuzluğu gülünç ve tuhaf durumlara sebebiyet vermiş olup, bu uyumsuzluğun oluşması tüketim ekonomisinin henüz her yeri ele geçirmemiş olması ile yakından ilişkilidir (Güneş, 2010:268).

1950'lerden sonra eğlencenin metalaşarak piyasa ürünü haline gelmesiyle, eğlence sözcüğü kentli eğlencesini ifade etmeye başlamış, Cumhuriyet'in pejoratif tutumu sayesinde taşranın muhafazakârlığın ve sıkılmanın mekânı olduğu bir bakıma tescillenmiştir. Bu noktada metalaşan eğlence anlayışının diğer eğlenceleri dışlayıcılığı onun temel özelliği niteliğindedir (Özarslan, 2016:56). Bu dönem taşraya bir şekilde yolu düşenler de bu kentli eğlence ritüellerini gerçekleştirebildikleri ölçüde taşraya uyum sağlayabilmekte, sıkıcı ve yeknesak taşra onlar için bu eğlence tarzı sayesinde çekilebilir hale gelmektedir (Türkeş, 2011:175). Kapitalizmin doğası gereği metalaşan ürünün değişim değerinin kullanım değerinden yüksek olması; metalaşan kentli eğlencesinin bir tüketim kalıbı haline gelmesine, taşraya içkin geleneksel eğlence biçimlerinin ise kullanım değerinin düşmesi sebebiyle gözden çıkarılmasına sebebiyet vermektedir.

Bu dışlanma ve ikincilleştirilme neticesinde taşra birtakım reaksiyonlar göstermiştir. Bu reaksiyonların temel güdüsünü marjinalleşme korkusu ve varlığını gösterme çabası oluşturmaktadır. İlçelerin il olma sevdası, Anadolu futbol kulüplerinin İstanbul

takımlarının oligarşisine karşı takındıkları dayanışmacı tavır, merkeze tutunma isteği ile taşralaşma endişesi arasındaki tedirgin ruh halinin belirtkelerinden bazılarıdır. Artık taşra; “memleket bütünlüğünün” parçalılığını ve tartışmalı durumunu ortaya koyarcasına, kaynakların dağıtımı konusunda merkez siyasi kurumlara tepkisini ortaya koymakta ve görmezden gelinmesine çıkışmaktadır (Bora, 2011:47-48).

Taşranın; taşrayı kutsayan muhafazakar bakışı da rahatsız edecek bir biçimde parçalı hale gelmesi ve ikincilleştirilmesinin etkisiyle kendisini marjinal bir biçimde ifade eden bir taşra radikalizminden ve buna bağlı öfke nöbetlerinden de bahsetmek mümkün hale gelmiştir. Bunu bir bakıma taşra ruhunun hafakan patlaması olarak nitelendirmek mümkündür. Taşranın şehirlerin periferilerine tutunması ve taşralaşmanın yurt sathına yayılmasıyla birlikte bu hafakan patlamaları da artış göstermektedir (Bora,2011:54-55).

Gürbilek (1995: 51), taşrayı “çocukluk” dönemine benzetmekte, taşranın da tıpkı bir çocuk gibi uzaklarda yanıp sönen bir ışığın umuduyla, parçası olmak istediği bir dünyanın hayaliyle yaşadığını ve var olduğunu belirtmektedir. Bu uzaktaki anlam vaadi ortak noktalarıdır.

Lacan’ın benliğin oluşmasında önemli bileşenlerden biri olarak gördüğü “öteki” kavramı, taşrayı tanımlamak konusunda oldukça kullanışlıdır. Buna göre, benliğin özgül varlığının farkında olabilmesi için bir öteki ile karşı karşıya gelmesi gerekmektedir. Ontolojik bir öneme sahip öteki, hem arzulanmakta hem de benliğin bütünlüğü için bir tehdit oluşturmaktadır. Taşra da bu bağlamda bir taraftan makine için önem arz eden bir dişliye, bir taraftan ayrıksı bir tehlikeye tekabül etmektedir. Simgesel düzleme giriş, taşranın anlamlandırılmasında önemli bir aşamayı ifade etmektedir. Çocuk için “baba yasası” olan şey, taşra için “iktidar yasası”nı ifade etmektedir. Tıpkı çocuğun simgesel düzene geçmek için babanın yasasının kabul etmesi gerektiği gibi; taşranın bütünün bir parçası olması da sembolik düzene karşılık gelen iktidarın yasasını onaylaması ile mümkün hale gelmektedir. Çocuk da, taşra da oluşumunda müdahil olmadığı yasaların taşıyıcısı olmakta, varlığını sürdürmek için “öteki”liği içselleştirmekte ve “büyük öteki”nin bir parçası haline gelmektedir (Zengin, 2008:265-266).

Dışlanan, ikincilleştirilen ve gerçek anlamda bir “madun”u temsil eden taşra, birçok açıdan problemli bir modernleşme deneyiminin “öteki”si haline gelmiştir. Kendisine

modernleşmenin muktedir aktörleri tarafından özne payesi verilmeyen taşra, bunun da ötesinde bir “öteki” olarak tanımlanmaya başlamıştır. Bu ötekilik hali taşrada bir eksiklik ve geride kalmanın verdiği tedirginlik olarak ortaya çıkmakta, varoluşsal bir sıkıntı ve bunalıma dönüşmektedir (Bozkurt, 2004:75-76). Bu durum batı-dışı diğer bir deyimle “taşra” toplumlarının modernleşme sürecinin karakteristik zafiyetinin bir sonucudur. Türk modernleşmesi, kendi taşrasıyla kurduğu asıl-suret, muktedir-öteki ilişkisini; kendisine rol-model aldığı batı karşısında da sergilemekte ve bu sefer kendisi “taşra” konumunda bulunmaktadır. Bundan dolayı geride ve geç kalmışlık hissinin doğurduğu sıkıntı ve buhran, tıpkı Türk modernleşmesinde taşranın yaşadığı gibi; Türk toplumunun dünya ve batıyla kurduğu ilişkide de aksaklıklara yol açmaktadır (Argın, 2011:282).

Öte yandan, bir duruş ve tavır olarak ön plana çıkan “yerlilik”, taşranın zihin dünyasında önemli bir yer tutmaktadır. Yerlilik, “otantik” yerli öznenin çağrışımsal olarak “milli” kavramına yakınsayan, kimlik vurgulu düşünce ve tutumunu ifade etmektedir. Romantik ögeler de barındıran yerlilik, milliyetçilik ile kurduğu illiyetten dolayı farklı bir boyutta kalıcı nitelikte bir ötekinin-yabancıнын yaratılmasına sebep olmaktadır. Başlı başına karmaşık ve tanımlanması zor bir yapıya sahip olan yerliliğin, en yalın anlamda karşıtı olan yabancı kavramı bile belli bir anlamsal düzleme sahiptir. Fakat neyin yerli, neyin yabancı olduğu konusundaki ayrım da “yerli” kavramından kaynaklı muğlâk bir alan söz konusudur. Bunda en büyük etken batı-dışı modernleşme ve bu deneyiminin yarattığı bazı unsurların yerleştirilmesi ihtiyacının ortaya çıkardığı problemlerdir. Nitekim yerlilik kavramı, sağ-muhafazakâr bir çerçeveye hapsolarak modernin evrensel nitelikteki idealleri yerine kendini muhafaza etme ve içe kapanma olarak vücut bulmuş; geçmişe özlem duyan ve nostaljiyi kutsayan bir perspektife doğru kayma göstermiştir (Aktaran, Bulut, 2007:61-62).

Diğer taraftan tüketim toplumunun kentli yaşam pratiklerinin taşraya yönelik romantik ve nostaljik bir bakışın ortaya çıkmasına da sebebiyet verdiği görülmektedir. Kentin kalabalığından uzak, zamanın aritmiye düşmediği, mekânın görece doğal bileşenlerden oluştuğu, tüketimin piyasa ilişkisine tahvil edilmediği ve teknoloji tarafından bozulmaya maruz bırakılmamış bir taşra arayışı bu nostaljik özlemin dayanak noktalarını oluşturmaktadır (Çelik, 2017: 40-41). Bu bakış özelinde taşranın, edilgen bir pozisyon içerisinde, bahsi geçen yaşam pratiklerinin tüketim kalıplarından birine dönüşme eğiliminden söz etmek mümkündür.

2.5. Türk Sinemasında Taşra

Taşra; hem bir ilham kaynağı olarak, hem de bazen anlatının öznesi olarak birçok sanat eserinin ortaya çıkmasında birincil rol oynamıştır. Süalp (2010:87-88), taşranın bu husustaki önemini şu şekilde ifade etmektedir:

“Masallardaki kahramanlar gibi yenedünyalar keşfetmek için geride bırakılacak yerin ilham veren, kışkırtan, kendinden uzağa savuran yeri olarak önem kazanıyor. Edebiyattan sinemaya, müzikten resme ürettirip duran, bir yerden, evden, memleketten, bir halden öte gibi olan vuslatın, hasretin, reddedişin, özlemin mekânsal olgusudur taşra. Uzun bir eşitsizlik, adaletsizlik serüveniyle belirlenmiştir. Hem coğrafi bir mesele değildir, hem de coğrafi bir meseledir... Siyasi ve iktisadi olarak dışarıda kalandır; edilgen ve belirlenendir ama aynı zamanda bir ülkenin dinamiklerinin ortalamasının da merkezidir. Kapitalizmin küçük burjuvazisinin huyları, adapları, duyguları, söylemleri buradan belirlenir. Ülkenin karnı, kalbi, kafası buradan doyurulur. Dolayısıyla buradan üretilen söz, edebiyat, sanat, sinema hem vasatı, normali, geçerli olanı, muhafazakârlığı biçimlendirebilir ve yeniden üretebilir, hem bunlardan kaçışı, marjinalliği üretir hem de bir toplumun en acımasız eleştirisi de buradan görünür olabilir.”

Cumhuriyetin kurulması ile birlikte tek partili dönemin (1923-1950) tek yönetmeni olarak ön plana çıkan Muhsin Ertuğrul’un çektiği filmler, rejimin taşraya ve kırsala bakışı konusunda önemli emareler ihtiva etmektedir. Tek parti dönemine tekabül eden bu sinemasal döneme, Türkiye’deki modern tiyatronun kurucularından olan Muhsin Ertuğrul’un etkisiyle “Tiyatrocular Dönemi” de denmektedir (Güleryüz, 2010:211). Bu dönemde sinemanın devlet eliyle geliştirilmesi ve yürütülmesinin maksadı, sanatsal kaygı ve bir sinema kültürü oluşturmaktan ziyade, ondan ideolojik olarak faydalanma amacı güdülmesidir. Cumhuriyetin elitleri, sinemayı bir sanattan ziyade halk eğlencesi olarak görmüş ve bu konuda ciddi bir yatırım yapılması konusunda çaba göstermemişlerdir. Diğer taraftan da sinemayı; toplumsal mühendislik projesinin bir nesnesi olan taşrayı dönüştürmek için ideolojik bir aygıt olarak tahayyül etmişlerdir (Güleryüz, 2010:216).

Muhsin Ertuğrul, tiyatroyu daha yüksek bir sanat olarak görmüş olup, sinemaya yeteri ihtimamı göstermediği ve filmlerinin teatral tutuculuğu hususunda eleştirilmiştir. Fakat bu tartışmalar, bir bakıma Ertuğrul’un sinemasının gerçek işlevini perdelemektedir. Çektiği filmleri doğrudan propaganda filmi olarak nitelendirmek mümkün olmasa da, bu filmlerin Cumhuriyetin elitlerinin içinden konuşan ve onların fikirlerini seslendiren bir sinema anlayışını temsil ettiğini söylemek mümkündür. Ertuğrul’un hayali taşrası, Cumhuriyet modernleşmesinin aşkın idealizminin görsel yansımalarını taşımaktadır.

Verimli araziler, ekin biçen işçiler, sağılan inekler gibi pastoral öğeler yoğun bir biçimde kullanılarak tarım alanındaki üretim ve verim konusuna sıklıkla vurgu yapılmıştır. Modernleşmenin sembolü olarak görülen kadınlar genel olarak bu filmlerde oldukça fedakâr birer başkarakter niteliğindedir. Ancak tıpkı kadın karakterler gibi tüm karakterler yüzeysel ve karikatürize bir nitelik taşımaktadır. Köylüler, İstanbul Türkçesiyle konuşmakta, kültürel farklılıklardan soyutlanmış, arı bir topluluğu canlandırmaktadır. Kültürel pratikler ve farklılıklar göz ardı edilerek ideal vatandaşın yaşadığı hayali bir köy yaratılmış, burası genellikle mutluluk ve umut dolu bir yer olarak tasavvur edilmiştir (Güleryüz, 2010:221-225).

Taşrayı sosyo-ekonomik koşullar dâhilinde ele alan, bu koşulları anlatının merkezine koyan, taşrayı ve taşralıyı daha sahici bir biçimde resmeden yapıtlar, Nijat Özön'ün "Sinemacılar Dönemi" olarak nitelendirdiği 1950-1969 yılları arasında ortaya çıkacaktır. "*Beyaz Mendil*" (Lütfi Akad, 1955), "*Gelinin Muradı*" (Atıf Yılmaz, 1957), "*Yılanların Öcü*" (Metin Erksan, 1962), "*Susuz Yaz*" (Metin Erksan, 1963), "*Hudutların Kanunu*" (Lütfi Akad, 1966), "*Kızılırmak Karakoyun*" (Lütfi Akad, 1967) ve "*Seyyit Han*" (Yılmaz Güney, 1968) gibi filmler bu dönemde öne çıkan filmlerden bazılarıdır. Tek partili dönem ve Yeşilçam sinemasından farklı anlatı yapılarına sahip olan bu filmlerin ortaya çıkmasında dünya genelinde etkili olan İtalyan "yeni gerçekçilik" akımının payı oldukça büyüktür (Atamer, 2011:57-58). Bu gerçekçilik çabaları, 1960'lı yılların ikinci yarısından sonra çok nadir bireysel çıkışlarla kendini göstermiş olup yavaş yavaş ortadan kaybolmuştur (Özön,1995:33).

Cumhuriyetçi modernleşme ideolojisinin bir yansıması olarak merkez değerlerinin taşraya yayılması ve bu yolla taşranın modernleşmeye tabi tutulmasının sinemaya yansıması; öğretmen, doktor, mühendis gibi aktörlerin taşraya bu değerlerin temsilcileri olarak gönderilmesi şeklinde olmuştur. Mekânın taşra olduğu filmlerde genelde merkez-taşra çatışması karakterler ve bu karakterlere atfedilen belirgin motifler (medeni-kaba, yiğit-korkak vb.) üzerinden yürümüştür (Atamer, 2011:58-59). Her ne kadar farklı temalar çerçevesinde ve anlatı tarzlarıyla ele alınmış olsa da, genel olarak bakıldığında Yeşilçam olarak da adlandırılan ana akım sinemada taşranın çok yüzeysel bir biçimde işlendiği, bazen bir dekordan öteye geçemediği; bununla birlikte bu sinema anlayışında problemleri modernleşmenin taşraya dayattığı ön kabullerin yansımalarına sıklıkla rastlanıldığı görülmektedir. Nitekim Özön (1995:32), Yeşilçamı şu şekilde

tanımlamıştır: “Karagözdeki kadar kalıplaşmış tipler, kalıp öyküler, kalıp durumlar, ağdalı melodramlar, çapraşık entrikalar, akıl almaz rastlantılar, gözyaşı ticareti, yoksul kız-zengin oğlan ya da tersi, ağa-yoksul sevgililer üçgeni, kitabi konuşmalar...” Yeşilçam melodramlarında genelde kentli bakışın taşrayı kavrayışı önyargı ve klişe üreten oryantalist bir bakış açısının uzantısı biçimindeyken, filmlerde temsil edilen batılı ve kentli karakterlerin algısı da yine stereotip biçimlerle şekillenerek oksidental bir söylem ortaya çıkarmaktadır. Yeşilçam sineması batıyı bir yandan bir arzu nesnesi haline getirirken, diğer yandan çeşitli ikonografik öğelerle ahlaki açıdan yozlaşmışlığın anlam dünyası içerisinde değerlendirmektedir (Güleryüz, 2013:85). Bunun yanında sonraki yıllarda gerek klasik Yeşilçam sinemasında gerekse toplumsal gerçekçiliği benimseyen filmlerde taşra bir kaçış mekânı olarak ön plana çıkmıştır. Türkiye’nin sosyo-ekonomik gerçeği göçten etkilenen taşranın sakinlerinin merkeze yolculukları ve merkezde yer edinme çabaları önemli bir tema olarak ön plana çıkmıştır.

Göç temasının ve taşranın bir kaçış mekânını temsil etmesinin en önemli örneklerini Lütü Akad’ın yönettiği “*Gelin*” (1973), “*Düğün*” (1973) ve “*Diyet*” (1974) üçlemesi oluşturmaktadır. 1970’li yılların sonuna doğru Erden Kıral’ın yönettiği “*Kanal*” (1978), “*Bereketli Topraklar Üzerinde*” (1979) ve “*Hakkari’de Bir Mevsim*” (1979) taşra ve sınıfsal ilişkilerin toplumsal gerçeklik penceresinden yansıtıldığı filmler olmuştur. Taşranın salt köy ve kırsaldan ayrılıp bir sıkıntı mekânı haline gelmesi, 1980’lere tekabül etmektedir. 2000’ler sonrası Türk Sinemasındaki taşra anlayışına benzeyen bu dönem sinema anlayışının en önemli temsilcisi Ömer Kavur olmuştur. Kavur’un çektiği filmlerde taşranın sıkıntısı ve melankolisi ön plana çıkmaktadır. Filmlerdeki karakterlerin ise buna paralel bir biçimde genelde dış dünya ile ilişkisi problemli ve melankoliktir. Kavur’un yönettiği “*Kırık Bir Aşk Hikayesi*” (1981), “*Gece Yolculuğu*” (1987) ve “*Anayurt Otel*” (1987) filmleri bu sinema anlayışının en önemli örneklerini oluşturmaktadır. Kavur daha çok batı taşrasını ele almış olup, taşrayı oldukça gerçekçi bir biçimde yansıtmıştır (Barış, 2013:132-139).

1990’lı yılların ikinci yarısından itibaren Türk Sinemasında sanatsal üretim ilişkilerinin değişmesiyle ve bu sayede yaratımcı yönetmenlerin sinema anlayışlarını sergileme fırsatı bulmasıyla görece bağımsız bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu bağımsızlık; ekonomik anlamda parasal kaynağın sistem içerisinde değil de, yönetmenin kendi kaynakları ya da sistem dışı fonlardan karşılanmasını ifade etmekte, aynı zamanda

temasal ve anlatısal bir bağımsızlığa da karşılık gelmektedir. 1990'lı yıllara kadar Türk sinemasında önemli bağımsız yapımlar olsa da, bu tarz sinemanın bir akım haline gelmesi ve süreklilik kazanması, 1990'lı yıllarla beraber mümkün olmuştur. 2000'li yıllara gelindiğinde ise bu sayı artış göstermiş ve artık ana akım sinemaya alternatif olarak “Bağımsız Türk Sineması” ya da diğer adıyla “Yeni Türk Sineması”ndan söz edilir hale gelmiştir. Böyle bir sinema anlayışının ortaya çıkabilmesi ve yaygınlaşabilmesinde Eurimages ve Kültür Bakanlığı fonları oldukça etkili olmuştur. Değinilen koşullar içinde sinema ürünleri veren Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenleri yeni (bağımsız) sinemanın ilk temsilcileri olarak görmek mümkündür. Bu yönetmenler oluşturdukları sinema dilleri, uluslararası arenada kazandıkları görünürlük ve ödüller ile özellikle 2000'li yıllarda ortaya çıkacak, çalışmada da filmleri incelenecek Emin Alper ve Kaan Müjdecı gibi bu anlayışın yeni temsilcileri için ilham kaynağı olmuşlardır (Gürbüz, 2015: 272-274).

Yeni üretim ilişkilerinin de etkisiyle gelişen yeni Türk sinemasında taşra oldukça önemli bir yer tutar hale gelmiştir. Cebenoyan (2010:51-52), bu taşraya dönüşü bir regresyon-gerileme olarak nitelendirmektedir. Cebenoyan, bireyin kent hayatında ve modernitede bir çıkış noktası bulamaması sonucu taşraya bakan filmlerin ortaya çıktığını belirtmektedir. Diğer taraftan Güneş (2010:57-58), taşranın kimlik inşası açısından tamamlandığını fakat kültür piyasası açısından henüz tamamlanmamış bir kavram olduğunu, yeniden üretilerek parçalar halinde kültür tüketimine dönüştüğünü, küreselleşmenin de buna koşut olarak yerel olana bir ilgi ve talebi olduğunu belirtmektedir. Güneş, Jameson'un alegori kavramının her ne kadar sorunlu olsa da, kültür piyasasının bir talebi haline geldiği belirtmiş ve bunu taşraya dönüşün sebeplerinden birisi olarak göstermiştir. Güneş, “Cannes” gibi saygınlığı oldukça yüksek film festivallerinde bile görünürlük elde edebilmek için, bir alegori anlatmanın gerekliliğinden bahsetmekte; bu alegorinin ise kentin karmaşık ve kozmopolit yapısı içerisinden elde edilmesinin çok zor olduğunu belirtmektedir. Güneş'in deyimiyle “Onun için ister istemez o Üçüncü Dünya fotoğrafını taşra üzerinden gösteriyorsunuz. Ve aslında yine bir oto-oryantalizmle kuruyorsunuz taşrayı.”

Bu yeni sinema anlayışının taşrası, genel olarak sıkıntı ve melankolinin farklı tonlarını ihtiva etmekte, farklı taşra manzaraları ve farklı sinematografik bakış açılarıyla

oluşturulsa da özünde taşranın bunalımlı ruh haline bir biçimde temas etmektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın Kasaba üçlemesi (*Kababa* (1997)-*Mayıs Sıkıntısı*(1999)- *Uzak* (2002)), Zeki Demirkubuz'un "*Masumiyet*" (1997), Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf üçlemesi (*Yumurta* (2007)- *Süt* (2008)-*Bal* (2010)), Reha Erdem'in "*Beş Vakit*" (2006), Reis Çelik'in "*İnat Hikayeleri*" (2004) ve "*Lal Gece*" (2012), Derviş Zaim'in "*Devir*" (2013), Özcan Alper'in "*Sonbahar*" (2008), Atalay Taşdiken'in "*Mommo- Kız Kardeşim*" (2009), Mahmut Fazıl Coşkun'un "*Yozgat Blues*" (2013), Atıl İnaç'ın "*Daire*" (2013), Erden Kıral'ın "*Yük*" (2013), Uğur Yücel'in "*Yazı Tura*" (2004) ve "*Soğuk*" (2014) filmleri, Yeşim Ustaoglu'nun "*Araf*" (2013), Pelin Esmer'in "*Gözetleme Kulesi*" (2012), Ufuk Bayraktar'ın "*Kümes*" (2015) filmleri bu minvalde taşra sıkıntısının çeşitli tonlarını ihtiva etmesi açısından önemli örneklerdir. Öte yandan bu yeni sinema anlayışı içerisinde, sıkıntılı ruh haline mizah tonunu ekleyen filmler de yok değildir. Bu bağlamda Ahmet Uluçay'ın "*Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*" (2004) filmi, hem sahici ve doğal taşrasıyla, hem de taşrayı salt sıkıntının mekânı olarak görmeyen ve ona içeriden bakan anlatısıyla büyük önem arz etmektedir. Algan (2010:140), Uluçay'ın taşraya ürkütücü ve dışarıklı bir perspektiften bakmadığını, taşrayı mutluluk ve mutsuzluk dâhil tüm yönleriyle sahici biçimde aktardığını bunu yaparken kendi varoluşu ve deneyimlerinden yola çıktığını ifade etmektedir. Durul ve Yağmur Taylan'ın yönettiği "*Vavien*"(2009) filmi de bu bağlamda önem arz etmektedir. Vavien, taşranın sıkıntısını ve yalnızlığını kara mizah tonu ile harmanlayarak, kent ve taşra arasında sıkışmışların, daha önce bahsedildiği üzere Varlık'ın deyimiyle "meşralıların" hikâyesini anlatmaktadır. Varlık (2010:246) lambanın iki bağlantı ucundan da açılıp kapanmasını sağlayan düzeneği ifade eden "vavien"ın uçlarını merkez ve taşra, bağlantıyı ise modernite olarak tasvir etmiştir. Öte yandan Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın yönettiği hem belgesel hem de kurmaca özellikleri taşıyan "*İki Dil Bir Bavul*" (2009) filmi de sunduğu trajikomik ve gerçek taşra manzarası ile bu bağlamda dikkate değerdir. Ayrıca Onur Ünlü'nün yönettiği "*Sen Aydınlatırsın Geceyi*" (2013) filmi de alışılmışın oldukça dışında, taşranın sıkıntısını fantastik ve mizahi öğelerle harmanlayan yenilikçi anlatısı ile dikkat çekmektedir.

Yeni ve bağımsız sinema anlayışına paralel olarak ana akım sinemada ise taşra, sıklıkla nostaljik öğeler barındıran bir mutluluk mekânı olarak resmedilmiştir. Semir Aslanyürek'in yönettiği "*Şellale*"(2001), Yılmaz Erdoğan'ın yönettiği "*Vizontele*"(2001) ve "*Vizontele Tuuba*"(2004) (Suner, 2006:51), Sırrı Süreyya Önder

ve Muharrem Gülmez'in yönettiği "*Beynelmilel*" (2006), Yüksel Aksu'nun yönettiği "*Dondurmam Gaymak*" (2006) ve "*Entelköy Efeköy'e Karşı*" (2011), Sermiyan Midyat'ın yönettiği "*Ay Lav Yu*" (2010) ve "*Hükümet Kadın*" (2013), Mahsun Kırmızıgül'ün yönettiği "*Mucize*" (2015) filmleri buna örnek gösterilebilir. Bununla birlikte taşra ana akım sinemada zaman zaman melodram mekânı olarak da yer bulmuştur. Çağan Irmak'ın "*Babam ve Oğlum*" (2005), Abdullah Oğuz'un "*Mutluluk*" (2007), Mahsun Kırmızıgül'ün "*Güneşi Gördüm*" (2009), Şerif Gören'in "*Ay Büyürken Uyuyamam*" (2011) filmleri buna örnek gösterilebilir.

Bu taşraya yönelik sayesinde; taşra kentin hiç sahip olamadığı ölçüde bir temsil edilme gücüne erişmiştir. Bu kentle başa çıkamamanın ya da onun layıkıyla temsil edilemeyeşinden oluşan boşluğu taşra üzerinden yeniden tanımlayarak tamamlama arzusunun neticesidir (Özgüven, 2010:186).

Nuri Bilge Ceylan, romantik ve nostaljik öğelerden azade bir biçimde Bora'nın deyişiyle (2011:47) "Hem 'klasik' taşranın çöküşünü hem de söz konusu yeni taşralaşmayı anlatan" sinema anlayışıyla Yeni Türk Sinemasının en önemli yönetmenlerinden birisi olmuştur. Suner (2006:106-107) Ceylan filmlerinin taşraya bakışının nostaljiden uzaklığını şu şekilde vurgulamıştır:

"Bu filmlerin temel ekseninde yer alan "taşra", geçmişe ait, geçmişte kalmış, kaybolmuş, bugün artık var olmayan, o nedenle de özlemle anılan bir yer ve yaşantı biçimi olarak çıkmaz karşımıza. Tersine bu filmler evin, çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılamayacağını, daima şimdiye ait meseleler olarak kalacağını imler gibidir. Bu haliyle, Ceylan'ın filmlerinde karşımıza çıkanın bir tür "karşı-nostalji" olduğunu bile söyleyebiliriz... Ceylan'ın filmleri, geçmişte var olduğu tasavvur edilen, masumiyet çağı ya da toplumsal çocukluk dönemi olarak idealleştirilen, masalsı bir taşraya değil, doğrudan doğruya bugün yaşandığı haliyle taşraya, taşradan ne kaldıysa ya da taşra neye dönüştüyse ona bakmaktadır."

Bora (2011:11) "Taşraya Bakmak" adlı derleme kitabının ilham kaynağının da Ceylan olduğunu şöyle belirtmektedir: "Nuri Bilge Ceylan da filmleriyle bakıyor 'yiten' taşraya. Hem taşrada/taşradan yitip gidene, hem kalıcı, 'evrensel' olana... Aynı zamanda, -belki de asıl- taşra ile 'merkezin'/şehrin taşrayla yüzleşme/yüzleşmeme biçimlerine..." Kariyerinin başlangıcından itibaren içinden taşra geçen filmler üreten Ceylan'ın "*Koza*" (1995), "*Kasaba*" (1997), "*Mayıs Sıkıntısı*" (1999), "*Uzak*" (2002), "*Bir Zamanlar Anadolu'da*" (2011) ve "*Kış Uykusu*" (2014) filmleri bu bağlamda büyük önem taşımaktadır.

Nuri Bilge Ceylan'ın taşraya bakışını Slovaj Zizek'in "yamuk bakış" kavramıyla birlikte ele almak oldukça ufuk açıcıdır. Zizek'in "yamuk bakış"ı; doğrudan bakıldığında ulaşılması güç olan gerçeği görünür kılan, muğlâklaştıran değil aksine netleştiren bir bakış temsil etmektedir. Buna göre bir şey, bazen dosdoğru ve nesnel bir bakış yerine, öznenin müdahil olduğu, arzunun eşlik ettiği ve hatta saptırdığı şahsi bir bakış ile belirgin hale gelmektedir. Ceylan; klişeler üreten bakışın dışına çıkarak taşranın kendisinin ve gerçeğinin görünür kılınmasını dert edinen, Argın'ın deyimiyle "izleyicinin taşrayı gözetleme lükslerini ellerinden alarak, izleyen ile izleyicinin göz göze gelmelerini mümkün kılan" bir bakış geliştirmiştir. Yine Argın'ın dediği gibi "Taşrayı merkezin, merkezi de taşranın gözünden görmek yerine, bu ikisinin karşılaşmasını görünür kılacak türden bir 'yamuk bakış'tır" bu. Ceylan, zamanın yavaş aktığı, sıkıntı verici, aşındırıcı taşra ataleti içerisindeki derinliği, filmleriyle yansıtabilmeyi başarmaktadır (Argın, 2011:291-293).

Ceylan'ın taşraya içeriden bakan sinema anlayışında taşrayı iyi tanımasının, oradan gelmesinin önemli bir etkisi olduğu; Ceylan filmlerinde bu birikimin fotoğrafçı olmasının da etkisiyle stilize bir sinematografik anlayışla buluştuğu görülmektedir. Uzak filmi ile tamamlanan süreçte taşraya bakma tarzı karakteristik bir hal alan Ceylan, ülkemizdeki diğer sinemacılar için de sinematografik açıdan taşraya bakışın öncülü olmuştur (Süalp, 2010:63-100).

Ceylan'ın taşra anlatısını farklı kılan onun kendine has gerçekçiliği, insan ve doğaya yakınlığı ve sinematografisinin gücüdür. Ceylan'ın özellikle kasaba üçlemesinde (*Kababa-Mayıs Sıkıntısı-Uzak*) İtalyan yeni gerçekçiliğinin çekim ölçeği, sabit tablolar, parçalı olay örgüsü gibi klasikleşmiş anlatım biçimlerini sıklıkla kullandığı görülmektedir (Algan, 2010:131).

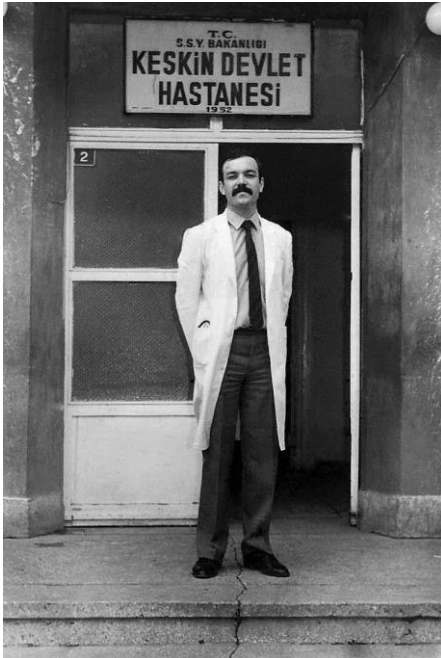
Bu bağlamda Ceylan'ın taşra anlayışı, çalışmada incelenecek diğer filmlerin seçilmesinde oldukça etkili olmuştur. Çalışmada öncelikle Nuri Bilge Ceylan'ın en önemli filmlerinden olan ve taşrayı çok incelikli bir biçimde ele alan "*Bir Zamanlar Anadolu'da*" filmi; daha sonra bu taşra anlayışının izini süren ve yeni dönem Türk Sinemasının önemli örneklerinden olan Emin Alper'in "*Tepenin Ardı*" (2012) ve Kaan Müjdeci'nin "*Sivas*" (2014) filmleri ele alınacaktır.

3. YENİ TÜRK SİNEMASINDA TAŞRANIN KURGULANIŞI

3.1. Bir Zamanlar Anadolu’da

3.1.1. Anlatı Açısından Taşra

“*Bir Zamanlar Anadolu’da*” filminde taşra, hem sinemasal evren hem de anlatı açısından oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Uzamsal olarak taşra, hem öykünün hem de karakterlerin derinliklerinin ortaya çıkarılmasında filmin en önemli unsurlarından birisi olmuştur. Bunda hikâyenin yaşanmışlıkla olan bağının ve gerçeklikten beslenmesinin etkisi oldukça büyüktür. Nitekim, hem senarist hem de oyuncu olarak filmde yer alan Ercan Kesal’ın doktor olarak şark görevini yerine getirmek üzere gittiği Keskin’de yaşadığı bir olay, filmin en temel esin kaynaklarından birisini oluşturmaktadır. Film mekânı olarak yine bu coğrafyanın, bizzat Ercan Kesal’ın görev yaptığı hastanenin (Resim 3.1) ve hatta onun görev yaparken kullandığı odanın kullanılması bu bağlamda yönetmenin yansıtmak istediği taşra anlayışı hakkında önemli ipuçları sunmaktadır.



Resim 3.1. Ercan Kesal’ın görev yaptığı yıllardan bir fotoğraf karesi (Kesal:2014,6)

Nuri Bilge Ceylan kendisiyle film üzerine gerçekleştirilen hemen hemen tüm röportaj ve söyleşilerde filmin atmosferinin oluşturulmasında Çehov’un ve onun hikâyelerinin

ilham kaynağı olduğunu belirtmiştir. Çehov'un yaşamın bütün hallerine temas eden, incelikli, ayrıntılara önem veren fakat fazlalık kaldırmayan; aynı zamanda da hayatın gerçeklerini doğal ve yapmacıklık barındırmayan bir biçimde yansıtan sanat anlayışının izlerini Ceylan'ın filmlerinde bilhassa “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” da sürmek mümkündür. Ceylan insan doğasının dünyanın her yerinde birbirine benzediğini, gerçekçiliğin ve doğallığın bu bağlamda büyük önem taşıdığını, Çehov'un anlatılarının evrenselliğinin temelinde de bunun olduğunu belirtmektedir (Kopan, 2011)

Atmosferin oluşturulması öykü için son derece önem taşımaktadır. Bu hususta öykücünün anlattığı kadar, anlatmadıklarının da kıymetli olduğunu ve bunun iyi öykücülerin bir hasiyeti olduğunu söylemek doğru olacaktır. Gürle, Çehov'un da bu konuda en iyilerden biri olduğunu ve hayranlık uyandırıcı örnekler sunduğunu belirtmekte olup, Ceylan'ın “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” filminde bu anlayışın sinemadaki izdüşümüne tekabül eden bir anlatı kullandığını şu şekilde ifade etmektedir (Gürle, 2011):

“Çehov'dan devraldığı mirası layıkıyla taşıyan yönetmen Nuri Bilge Ceylan da, bu anlamda hikayeciliğinin doruğuna ulaşmış. “*Bir Zamanlar Anadolu’da*”yı çekerken kullandığı sinema diline aşinayız elbette. Bunu daha önceki filmlerinde de gördük. Ama kendi adıma konuşmam gerekirse, onu bu kadar mahirce kullandığına ilk kez tanık oluyorum. Öyle ki, her bir detay incelikle düşünülmüş planlanmış: yalnızca imgeler değil kişiler, diyaloglar, hatta sessizlikler bile atmosferi oluşturacak (ya da güçlendirecek) şekilde düzenlenmiş.”

Ceylan'ın sinema anlayışında Çehov'un sanat anlayışına paralel olarak tesadüf ve kendiliğinden gerçekleşen şeylere yer olmadığı görülmektedir. Örneğin, üzerinde birçok tartışma yapılan filmdeki elma sahnesi de bunun en önemli göstergelerinden birisi olarak ön plana çıkmaktadır. Söz konusu sahnede ‘Arap’ karakteri, cesedi arama çalışmaları sürerken bir elma ağacından elma koparmaya çalışmaktadır. Ağacın dalından tutarak çırpmakta ve düşen elmalardan toplamaktadır. Düşen elmalardan birçoğu etrafa dağılırken, kamera bir elmanın peşine takılmaktadır. Bu olgun ve kızarmış elma, yokuş aşağı ivmeyle yuvarlanarak sığ bir suya düşmekte, akan su içerisinde ivmesini giderek kaybeden elma, tıpkı kendinden önceki elmalar gibi bir noktada takılmaktadır. Bu noktada elma kurtulmak için son bir hamle yapsa da kendisinden önce takılmış, artık lekeli ve çürümüş bir halde olan diğer elmalardan uzaklaşamamakta ve onlarla aynı kaderi paylaşmaktadır (Resim 3.2). Argın çürük elmalardaki lekelerle ‘Savcı’ karakterinin yüzündeki lekeler (Resim 3.3) arasında bir ilişki bulunduğunu, bu imgelemin aynı zamanda bütün filmin dikkate değer bir

hülasası olduğunu ifade etmektedir (Argın, 2011:21). Diğer yandan Hasan Ali Toptaş, bu elma imgesinin izleyeni “Adem ile Havva”nın hikayesinden “Habil ile Kabil”in hikayesine doğru yolculuğa çıkardığını; “Kabil”in öldürdüğü ve gömdüğü “Habil”in cesedini devlet görevlileriyle birlikte aramak durumunda kaldığını ifade etmiştir (Toptaş, 2015).



Resim 3.2. Yuvarlanan elma ile çürük ve lekeli elmalar



Resim 3.3. Savcının yüzündeki lekeler

Bahsi geçen elma sahnesi; bunun yanında filmin bütünü açısından birçok ufuk açıcı okumaya da açıktır. Elmanın giderek yavaşlaması ve ivmesini kaybetmesi, bize taşrada zamanın akışı ve taşranın sıkıntılı ruh halinin kuşatıcılığı hakkında hatırı sayılır ipuçları sunmaktadır. Elmanın geçirdiği yolculukta taşranın yeknesaklaştırıcılığı; çürük elmaların da bir zaman sağlıklı ve taze olduğu gerçeği ile yüzleşmemize olanak sağlayan ve taşranın kimyasından kaynaklanan entropiyi (Fizikte her sistemin bozulma yönünde, düzensizliğin ise artma yönünde eğilim göstermesi) görmek mümkündür.

Mekân, bu filmin en önemli öznelerinden birisi olarak ön plana çıkmakta ve karakterler bu “Anadolu coğrafyası” içerisinde sinemasal bir sahicilik kazanmaktadırlar. Mekân karakterleri ruh dünyalarının derinliklerini ortaya çıkarma konusunda teşvik etmekte, onları iletişime sevk etmekte ve bir bakıma failleştirmektedir. Film mekânı, doğa ve özne bütünleşmesini son kertede olanaklı kılacak bir biçimde dizayn edilmiştir (Sütçü, 2012: 100-102). Nitekim “Doktor”un, üçüncü çeşme civarında arama yapılırken (Resim 3.4) “Arap” ile girdiği diyalog sonunda yüzü doğaya dönük bir biçimde (Resim 3.5) , gerçek ile düş arası söylediği şu cümleler buna önemli bir örnek teşkil etmektedir:

“İğdebeli’ne yağmur yağıyor, yağsın. Yüzyıllardır yağıyor ne fark eder? Fakat bundan sadece 100 yıl sonra bile Arap, ne sen ne ben ne savcı ne komiser. Yani şairin dediği gibi : yine yıllar geçecek ve geride benden bir iz kalmayacak yorgun ruhumu karanlık ve soğuk kuşatacak”



Resim 3.4. Arap ve Doktor’un diyalog ve monologlarının olduğu sahnenin genel plan görüntüsü



Resim 3.5. Doktor’un yüzü doğaya dönük bir biçimde gerçekleştirdiği monolog

Filmin yarısından fazla bir bölümünün cesedi arama macerası ile geçtiği coğrafya, genel itibariyle yılkavi yollar, birbirine benzeyen çeşmeler, seyrek ağaç ve elektrik direkleri

dışında pek bir şey bulunmayan biteviye düzlüklerden oluşmaktadır (Resim 3.6, 3.7.). Öte yandan ceset arama faaliyetlerinin büyük bir bölümü gece gerçekleşmekte, bu bakımdan taşranın karanlık atmosferi neredeyse cesedin bulunacağı son bölüme kadar hüküm sürmektedir. Karanlık atmosfer, tekdüze taşra ve bunlara eşlik eden estetik aydınlatma ile anlatı da boyut değiştirmekte, ortaya çıkan bu sinemasal evren içindeki her şeyi daha mistik ve gizemli kılmaktadır (Resim 3.8, 3.9, 3.10). Bu mistik yolculuğu gerçekleştiren karakterler ve aralarında geçen diyaloglar ise Ceylan'ın izini sürdüğü sahicilik ve doğallıktır. Söz konusu karanlık atmosfer, aynı zamanda yukarıda bahsedildiği gibi karakterlerin karanlık taraflarını daha görünür kılmakta, mekân aynı zamanda karakterlerin iç dünyalarının karşı karşıya gelmesine olanak sağlamaktadır. Tüm bunların yanında film atmosferinin yarattığı uçsuz bucaksızlık, tekinsizlik ve tekdüzelik de bir bakıma bu hikâyenin “medeniyet”ten çok uzakta yer alan ve onun kötücül değerler atfederek dışarlıklı baktığı bir “taşra”ya ait olduğu gerçeğini anlatmaktadır.



Resim 3.6. Arama çalışmaları için durulan ilk çeşme



Resim 3.7. Ekip arama çalışmalarının devam edeceği 3. çeşmeye ulaşmak üzere



Resim 3.8. Cesedi arama çalışmaları devam ederken



Resim 3.9. Cesedi arama çalışmaları devam ederken



Resim 3.10. Cesedi arama çalışmaları devam ederken

Bora (2011:28-29) filmin sinemasal evrenini “Derin Anadolu” olarak nitelemiş; bu evrenin biteviyeliği, ıssızlığı ve karanlığı ile bir dekor olmanın ötesinde insanlık halleri üzerinde oldukça etkili bir role sahip olduğunu ifade etmiştir. Bora, filmde yer alan, birbirine benzeyen tepeler, düzlükler ve çeşmelerden oluşan, yalnızca görev bölgesinin

hesaplanması ve otopsi tutanağına yazılacak isim gibi konularda önem arz eden, uzama indirgenmiş homojen coğrafya imgesini; Türk milliyetçiliğinin vatan tahayyülünün bir yansıması olarak salt sınırlarla çevrili, değerlerinden arındırılmış veya aslı bozulmuş isimlendirmelerle istimlâk edilmiş, vatanlaştırılırken coğrafyasızlaştırılmış şeklinde aktarmaktadır.

Filmin anlatı yapısı açısından “suç” ve “ölüm” temaları büyük önem taşımaktadır. Ceylan kendisi ile yapılan bir söyleşide (Kopan, 2011) anlatıda “suç”un işlevine değinmiştir. Ceylan’a göre suçun merkezde yer aldığı, değim yerindeyse “bıçak sırtı” durum ve olaylar insan ruhu üzerine eğilmek için bir takım olanaklar sunmaktadır. Zira bu tarz durumlar insan ruhunun sadece belli hallerinde ortaya çıkabilmekte ve böylece gölgede kalmış taraflar ortaya konabilmektedir. Nitekim, “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” filminde zanlı “Kenan” karakterinin “Yaşar”ı öldürmesi ceset arama yolculuğunu başlatmakta; karakterler, diyaloglar ve sinemasal evren bu suç etrafında şekillenmektedir. Öte yandan, filmde oldukça geniş bir yer alan “ölüm” teması da anlatıda taşra-şehir ikiliği açısından önemli bir tutamak teşkil etmektedir. Filmde sıklıkla ölümün taşrada hayatın ve günlük rutinin bir parçası olduğuna ve taşra sakinlerinin bu durumu yadırgamak bir yana içselleştirdiğine tanık olunmaktadır. Filmde cesedi arayan ekipte yer alan karakterlerin işlerinin de etkisiyle ölüme aşına oldukları, onu hayatın çok da sıra dışı olmayan bir parçası olarak gördükleri açıkça hissedilmektedir. Ekip arabasının bagajına sığdırılması amacıyla, domuz bağı ile bulunan daha sonra çözülen cesedin yeniden domuz bağı yapılması fikrinin dillendirilmesi, Arap karakterinin tarladan topladığı kavunları hiçbir çekinme ve tiksiniye duymadan bagaja, cesedin başının hemen yanına koyması buna örnek teşkil etmektedir (Resim 3.11, 3.12). Diğer taraftan cesedi arayan ekipte yer almamasına ve gündelik hayatında çok karşılaşmamalarına rağmen muhtar ve kızı da ölümü oldukça olağan karşılamaktadırlar. Muhtar, evine bir maktul ve ceset arama çalışması yapan bir ekip gelmesine karşın oldukça soğukkanlı ve misafirperver bir tavır sergilemekte, ortamda cinayetin yarattığı gerginlik hissedilmemektedir. Muhtarın kızının, maktule cinayette yardım eden zihinsel engelli kardeşinin kola isteğini yerine getirmesi, maktulün de aralarında olduğu ekibe misafirperver bir biçimde çay servis etmesi de bu bakımdan önem taşımaktadır. Ceylan film üzerine Geoff Andrew ile British Film Institute tarafından yayınlanan “Sight & Sound” dergisi için yaptığı söyleşide (2011), kentli yaşamda ölümün izole edilerek ona sıra dışı bir şeymiş gibi muamele yapıldığını ve ölüm konusunda ketum bir tutum takınıldığını; buna karşın taşra ve taşralının ölüme karşı doğal ve sahici bakışının

kendisini etkilediğini belirtmektedir. Ceylan’a göre, ölüm ve insan ilişkisinin taşradaki hali kentli yaşamdaki halinden daha sağlıklı bir duruma tekabül etmektedir.



Resim 3.11. Cesedin arabanın bagajına sığdırılması için verilen uğraş



Resim 3.12. Arap'ın tarladan topladığı kavunları cesedin hemen yanı başına koyması

Filmde tanık olunan bürokratik çekişmeler ve erk mücadelesinin taşraya içkin hali de anlatı açısından önem taşımaktadır. Komiser Naci ile Savcı Nusret ceset bulununcaya dek, unvanının da etkisiyle savcının zaferiyle sonlanacak bir çekişme içerisindedir. Savcı Nusret zaman zaman Komiser Naci ile azarlar bir üslupla konuşurken, zaman zaman onu yatıştırmaya çalışan akliselim bir tutum takınmaktadır. Ceset bulununcaya dek ekibi yönlendirme konusunda inisiyatif sahibi olarak görünen Komiser Naci, cesedin bulunmasıyla ipleri Savcı Nusret'e kaptırmakta ve bu konuda Arap'a şu şekilde yakınmaktadır:

“Komiser Naci: Şahlandı seninki
Arap: Şakıyor

Komiser Naci: Sabaha kadar biz koşalım halayı sen çek. Halay başı olacaksın bu dünyada Arap.”

Komiser Naci de altında çalışan polislere karşı nispeten sert davranmakta, hatta cesedi bulmak için kazı yapmakla görevli iki kişiye “kazma-kürek” olarak hitap etmektedir. Diğer taraftan polis ekibinin şoförü Arap ile savcının şoförü arasındaki çekişme, ekibe eşlik eden jandarma komutanının cesedin bulunduğu yerin mücavir alan dışı olduğu gerekçesiyle polisin değil kendi görev alanlarına girdiğini ve kendilerine imza açılması gerektiğini iddia etmesi, muhtarın köye yapılmasını istediği morg ve gasilhane projesi için savcıdan kaymakamla konuşmasını istemesi de bu bürokratik çekişmelere örnek teşkil etmektedir. Civelek (2011), filmde yer alan bürokratik ağı aynı zamanda iktidarın gezinim alanı olduğunu, bu bürokratik yapının ise taşranın kendine has dinamiklerinin de etkisiyle klasik piramitten farklı bir biçimde dairesel bir yapıda olduğunu belirtmektedir. Film, bu minvalde iktidarın dolaşım ağının ve onun araçlarının taşrada büründüğü vaziyetin bir bakıma biyopsisini yapmaktadır:

“Biz Zamanlar Anadolu’da filminde hikayeye konu olan iktidarın dolaşım araçlarının hepsi, yoksunlaştıkları ve başat becerilerini kaybettikleri için nitelikli analiz yapmaktan acizdirler; öyle ki köhneleşme ve işlevsizleşme, bürokratik araçlardan otopside kullanılan cerrahi araçlara kadar yayılmıştır. Dahası, bir zamanlar kusursuz çalıştıkları bile şüphelidir.”

3.1.2. Mizansen

Aydınlatma:

“Bir Zamanlar Anadolu’da” filminde atmosferin ve sinemasal mekânın oluşturulmasında aydınlatmanın rolü oldukça fazladır. Bunda filmin büyük bir bölümünün gece ve dış mekânda geçmesinin payı oldukça büyüktür. Cesedi arama yolculuğunda mizansene göre aydınlatma yalnızca araba farları ve ay ışığı ile sağlanmaktadır (Bkz. Resim 3.6, 3.7, 3.8, 3.9, 3.10). Ceylan, film hakkında yaptığı röportajlarda bunu sağlamanın; ay ışığının genelde düzlüklerden oluşan büyük bir mekânı eşit derecede aydınlatıyor olması gerekliliğinin ve filmin yarısının yalnızca üç araba farıyla aydınlatılıyormuşçasına ışıklandırılmasının oldukça zor ve maliyetli olduğundan bahsetmiştir.

Filmde uzak plan çekimde yıllankavi yollar ve tepeler arasında seyreden üç aracın far ışıkları ve bu ışıkların koreografisi mekânın uçsuz bucaklığı, biteviyeliği aynı zamanda

tekinsizliği hakkında izleyiciye önemli ipuçları sunmaktadır. Bu araçların far ışıklarının bazı sahnelerde ise doğrudan kameraya yönlendirildiği görülmektedir (Resim 3.13, 3.14). Ceylan, bunun bilinçli ve riskli bir tercih olduğunu belirtmekte, bununla izleyici üzerinde farklı bir etki uyandırmayı amaçladığını belirtmektedir. Nitekim, zaman zaman kameraya yönelen far ışıklarıyla Argın'ın (2011:22) ifadesiyle “izleyici seyreden pozisyonundan sıyrılmakta, güvenli bir mesafeden izlemek yerine uzamın bir parçası haline gelmektedir”. Diğer taraftan cesedin bulunması amacıyla durulup keşif yapıldığı sıralarda jandarma aracının kuvvetli far ışığı araziye yansıtılmaktadır. Bu ışığın sarı rengi ile rüzgârla birlikte dalgalanan ekinlerin solgun sarısının bir araya gelmesi mistik bir atmosfer oluşturulmasına katkıda bulunmaktadır (Resim 3.15). Üçüncü çeşmenin başında arama çalışması devam ederken doktorun ekipten uzaklaşarak tuvalet ihtiyacını giderdiği sırada, gök gürültüsünün yaydığı ışık ile kaya üzerindeki yüz figürü bir anda belirgin hale gelmekte ve doktorun ürkmesine sebep olmakta, aynı zamanda mekânın netameli ve mistik atmosferini desteklemektedir (Resim 3.16).



Resim 3.13. Araba farının ışığının kameraya yönelmesi



Resim 3.14. Araba farının ışığının kameraya yönelmesi



Resim 3.15. Far ışığıyla aydınlanan ve rüzgârda dalgalanan ekinler

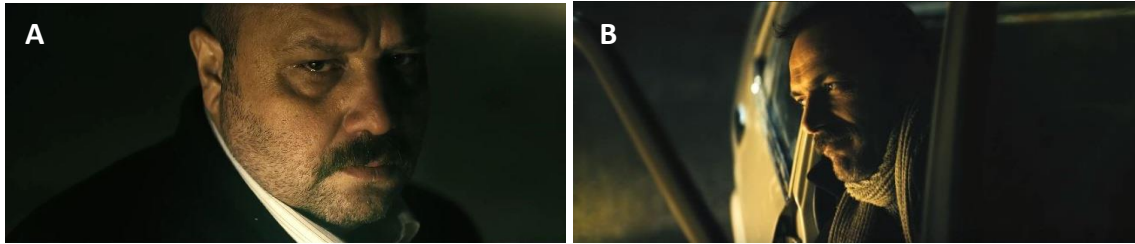


Resim 3.16. Gök gürültüsüyle belirgin hale gelen ve Doktor'u ürküten kaya figürü

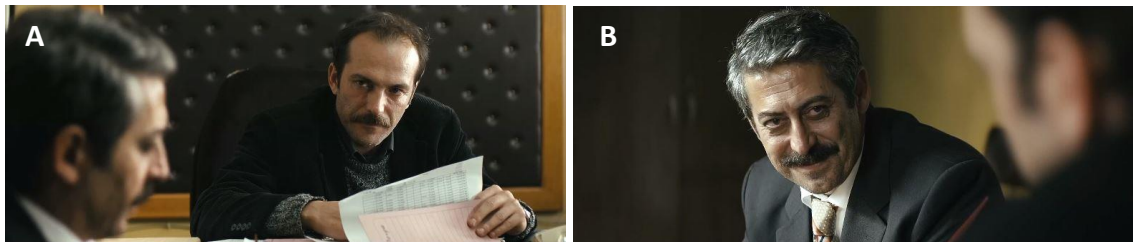
Ceylan (Kopan, 2011) ışığı karakterlere ve onların ruh durumlarına uygun hale getirmek için hem çekim sırasında hem de çekim sonrasında çalışmalar yaptığını, bu sayede karakterlerin psikolojilerini daha iyi yansıtmayı amaçladığını belirtmiştir. Muhtarın kızının gaz lambası ışığında çay dağıttığı sahnede, hem kızın hem de karakterlerin yüzlerindeki ışık (Resim 3.17); doktor ve Arap karakterlerinin 3. çeşme etrafında arama çalışmaları devam ettiği sıradaki masalsi monologları esnasında yüzlerindeki ışık (Resim 3.18); doktor ve savcı arasında hem gece arama çalışmaları esnasında, hem de gündüz hastanede geçen diyaloglarda her biri için kullanılan ışık (Resim 3.19); buna örnek teşkil etmektedir. Bu bağlamda genel olarak değerlendirildiğinde filmde doğal ışıktan ziyade dramatik bir aydınlatmanın kullanıldığını söylemek isabetli olacaktır.



Resim 3.17. Muhtarın kızı (A) çay dağıtırken, sırasıyla Doktor'un (B), Savcı'nın (C), zanlı Kenan'ın kardeşinin ve Kenan'ın yüzleri



Resim 3.18. 3. Çeşme etrafında arama çalışmaları devam ettiği sırada gerçekleşen masalsı monologlar esnasında sırasıyla Arap (A) ve Doktor'un (B) yüzlerindeki ışık



Resim. 3.19. Gündüz hastanede geçen diyalogda sırasıyla Doktor (A) ve Savcı'nın (B) yüzlerindeki ışık

Dekor:

Filmde kullanılan dekor, oluşturulmak ve yansıtılmak istenen taşra için kilit bir nitelik taşımaktadır. Öncelikle filmin ceset arama çalışmalarının yapıldığı gece bölümünde çoğunlukla doğal mekân kullanılması sebebiyle dekor kullanımı sınırlı olmakla birlikte; arazinin daha önce bahsedilen yapısı, çeşmeler, elektrik direkleri ve ağaçlar doğal dekor olarak işlev görmüştür. Arama ekibi için seçilen araçlar ise oldukça eski modeldir (Resim 3.20). Filmin geçtiği zaman ile ilgili kesin bir emare olmadığından bunu; merkezden uzak ve ikincil konumdaki taşranın bürokrasisinin de tıpkı taşra gibi atalet durumu içerisinde oluşunun bir yansıması olarak yorumlamak mümkündür. Ayrıca araçların modellerinin mekânın netameli, ıssız ve her yerden uzak havasının yansıtılması bağlamında oldukça işlevsel oldukları görülmektedir.



Resim 3.20. Arama ekibinde yer alan araçlar

Geniş bir avludan ve ahır da olan taştan birkaç yapıdan oluşan muhtarın evi de taşra atmosferini yansıtması açısından önem taşımaktadır (Resim 3.21, 3.22). Evin iç dizaynı, duvardaki tablolar, konuklar için kurulan yer sofrası, elektrikler kesildiğinde kullanılan gaz lambası, avluda yanan ateş ve bazlama pişiren kadınlar bu bakımdan önem arz eden ayrıntılardır.

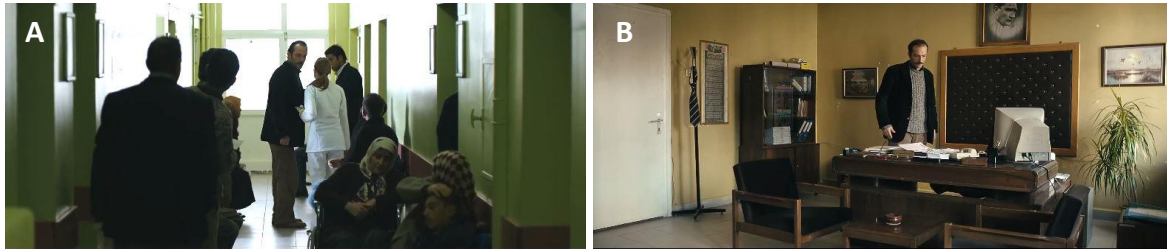


Resim 3.21. Muhtarın evinin genel planda görüntüsü (A) ve muhtarın ahır (B)



Resim 3.22. Muhtarın evinin duvarı (A) ve konuklar için kurulan yer sofrası (B),Bahçede yanan ateş, bazlama pişiren kadınlar ve kadınlardan aldığı bazlamayı yiyen Arap(C)

Diğer taraftan filmin büyük bir bölümünün geçtiği hastane de sinemasal mekân bağlamında önemli ayrıntılar barındırmaktadır. Hastanenin, filmin senaristlerinden biri aynı zamanda esin kaynağı olan Ercan Kesal'ın çalıştığı Kırıkkale Keskin Devlet Hastanesi olması (Bkz. Resim 3.1) ve doktorun lojman odasının yıllar önce Ercan Kesal'ın da kullandığı oda olması mekânı diri kılmakta, anlatının doğallığına ve sahiciliğine katkıda bulunmaktadır. Hastane; lojmanı, muayenehaneleri, araç gereçleri ve genel görüntüsü itibariyle tıpkı arama ekibinde kullanılan araçlar gibi taşranın maduniyetini ve bürokrasinin ataletini yansıtmaktadır (Resim 3.23, 3.24). Nitekim maktule otopsi yapılacağı sırada otopsi teknisyeni Şakir karakterinin otopsi aletlerinin eskiliği ve kullanışsızlığı ile ilgili Doktor'a yakınması, yenilenmesinin önünde bürokratik engellerden şikâyetçi olması ve bunu aşmak konusunda savcı ile mütalaa etmesi, yeni açılan hastanede otopside kullanılan aletlerin teknolojikliği ve kullanışlılığından bahsetmesi, bu savı destekler niteliktedir.



Resim 3.23. Hastane koridoru (A) ve Doktor'un hastanedeki ofisi (B)



Resim 3.24. Otopsi odası

Doktorun odasındaki çalışma masasının hemen yanında ünlü fotoğrafçı Eugene Smith'in "Taşra Doktoru" sergisinden, Amerika'nın Colorado taşrasında görev yapan Ernest Guy Ceriani'nin fotoğrafı göze çarpmaktadır (Resim 3.25). Civelek (2011:84-85) bu serginin Ceriani'nin idealistliğini, mesleğine duyduğu aidiyetini ve taşra ile kurduğu bağı yansıttığını belirtmektedir. Bu fotoğraf, Doktor Cemal'in kendisini Ceriani gibi taşranın izleyeni değil faili olmaya inandırmaya çalışmasının, tıpkı Ceriani gibi kendi taşrasının kahramanı olduğunu benliğine doğrulatma isteğinin bir yansımasıdır. Ayrıca odada asılı Beyoğlu haritası da (Resim 3.26) doktor karakterinin taşradaki ruh halini ve pek açık etmese de kentli yaşama duyduğu özlemi yansıtmaları açısından önemli bir ayrıntı olarak göze çarpmaktadır. Genel olarak filmdeki dekor değerlendirildiğinde, daha önce bahsedilen Menzies'in sınıflandırmasına göre setin ve dekorun belirli bir etki yaratmak amacıyla oluşturulduğu ve taşranın ruh halini yansıttığı görülmektedir.



Resim 3.25. Doktorun lojmanındaki masası ve arkada asılı fotoğraf



Resim 3.26. Doktorun lojman odası ve duvarda asılı Beyoğlu haritası

Karakter ve Oyunculuk:

Filmdeki karakterlerin birçoğu, aynı zamanda senaristlerden birisi olan Ercan Kesal'ın anılarından ve Keskin Devlet Hastanesinde görev yaptığı sırada başından geçen bir hikâyeden esinlenilerek ortaya çıkarılmıştır (Kesal, 2014:9). Bu yaşanmışlığın etkisiyle de karakterlerin oluşturulan sinemasal evrene koştur olarak oldukça doğal ve sahici bir biçimde çizildiği görülmektedir.

Filmdeki temel ve diğerlerine göre daha derinlikli karakterler Savcı Nusret, Doktor Cemal, Komiser Naci, Şoför Arap, Muhtar ve Zanlı Kenan'dır. Savcı'nın aksanı ve tavırlarından taşralı olmadığı belli olmakla birlikte, taşra ile görece konformist bir ilişki içerisinde olduğunu, bunda temsil ettiği siyasi ve bürokratik gücün payı olduğunu söylemek mümkündür. Muhtarın evinde yemek yenilen sahnede; ceset arama yolculuğunun gerginliğini, telaşlılığını hissetmeden ve hiçbir çekinme duymadan, tadını beğendiği baldan bir kavanozu muhtardan buyurgan bir tavırla istemesi bize bu konuda önemli bir ipucu sunmaktadır. Cesedi arayan ekipte bürokratik erk olarak en üstte yer alan savcı, bu erki kullanmaktan çekinmemekte, kimi zaman ekipte yer alan diğer karakterlere ve hatta evine konuk olduğu muhtara hoyratça tavırlar takınabilmektedir. Yalnızca taşraya ait olmayan doktorla nispeten yatay bir ilişki içerisinde. Nitekim, sırrını da taşraya belli bir mesafede duran doktora açmakta, neticesinde kendini kandırdığı ve görmeyi arzu etmediği şeyleri de doktor lalettayın bir biçimde yüzüne vurmakta ve onun bir bakıma hastalıklı taraflarını ortaya çıkarmaktadır.

Doktorun ise genelde izleyici bir tutum takındığını, karakterler içerisinde taşra ile ilişkisi en eğreti duran karakter olduğunu söylemek doğru olacaktır. Nitekim, daha önce bahsedilen, odasının duvarına astığı Ernest Guy Ceriani'nin fotoğrafı ve Beyoğlu haritasından taşra konusunda duygularının karışık olduğu görünmektedir. Doktor, gerek gördüğünde konuşmakta, bazen şakalara gülerek eşlik etmekte, hatta sigara isteyen zanlı Kenan'a sigara uzatmaktadır. Doktor'un bu bağlamda taşraya uyum sağladığından bahsetmek güç olsa da, eğreti durumuna bir anlama ve uzlaşma çabasının eşlik ettiği görülmektedir. Bunun tepe noktası ise otopside maktulün canlı bir biçimde gömülmüş olduğu gerçeğini görmezden gelmesidir.

Komiser Naci; taşralı olduğu hal ve tavırlarından oldukça belli olan karakterlerden birisi olarak ön plana çıkmaktadır. Komiser Naci, ceset arama yolculuğu boyunca bir taraftan cesedin yerini söylemesi için zanlı Kenan ile, diğer taraftan Savcı Nusret'in bürokratik erkinin gölgesiyle psikolojik bir savaş vermektedir. Savcı, ceset buluncaya dek inisiyatifi Komiser Naci'ye bırakmış görünse de baskısını onun üzerinden eksik etmemekte, ara ara yaptığı işi sorgular bir tavır takınmaktadır. Komiser Naci, bir taraftan da eşi tarafından engelli çocuğunun ilacını alması konusunda sıkıştırılmakta hatta telefonda ondan azar işitmektedir. Bu bağlamda Komiser Naci'nin taşrada sıkışmış bir karakter olduğunu, kimi zaman öfke nöbetleri geçirse de taşrada yaşama konusunda incelikli becerilere sahip olduğunu söylemek isabetli olacaktır. Zanlı Kenan ile öfke ve merhamet arasında gidip gelen ilişkisi buna önemli bir örnek teşkil etmektedir. Komiser Naci, kimi zaman mavra yapılan muhabbetlerin içinde yer almakta, hatta insanlar ve taşra konusunda ahkâm kesmekte, kimi zaman ise güç savaşı verdiği Savcı'yı arkasından eleştirmektedir. Fakat aynı zamanda kendi hasta çocuğu ile birlikte zanlının çocuğu için de endişe duyacak kadar merhametlidir. Hasta çocuğu için Allah'a "Niye bizi seçtin" diyen karısına "İsyankar mı olacaksın... her şeyin bir sebebi var yazıldıysa bitti" diyecek kadar sebatkâr olması da taşra ile ilişkisi hakkında fikir verici niteliktedir.

Arap karakteri polis otosunun şoförlüğünü yapmakta, ceset aranan coğrafyayı iyi bildiğinden dolayı ekibe aynı zamanda mihmandarlık etmektedir. Arap'ın, çoğunlukla ceset arama hengâmesinden kendisini soyutlanmış ve olaylara dışarıdan bakan bir karakter olduğu görülmektedir. Ceset aranan yerlerde gerilim atmosferi içerisinde elma ve kavun toplama ile ilgilenmesi hatta topladığı kavunları cesedin yanı başına koyabilmesi bu konudaki duyarsızlığını göstermesi açısından önemlidir. Diğer taraftan Arap, doktor ile

taşranın tekin bir yer olmadığı, silahın gerekliliği, av bulamasa da rahatlamak için 40-50 mermi havaya ateş ettiği üzerine sohbet etmekte ve daha sonra kendi taşrası hakkında önemli veriler sunan monologda şunları söylemektedir:

“Bizim buralarda böyle Doktor. Kendi göbeğini kendin kesmek mecburiyetinde kalıyorsun bir yerde. Ha yok ben kesemem arkadaş diyorsan, iki dakikada alırlar çapını. Nereden geldiğini şaşarsın. Yok işte öyle. Hem şoför mahalli olsun, hem cam kenarı olsun hem de bedava. Yemezler. Maalesef hayvan terli. Adamın gözünden sürmeyi çekerler üstüne üstlük bir de seni borçlu çıkarırlar. Onu bilir onu söylerim. Dairede duracaksın. Merkezi kollayacaksın. Haa çember olsa olmaz mı? Olur o da olur. Fakat yerinde ve zamanında...”

Arap karakterinin taşra ile ilişkisi bağlamında filmin sinemasal atmosferine büyük katkı sağladığını, orada doğup büyümesinin de etkisiyle filmin sinemasal evreni içerisinde taşrayı temsil açısından en önemli karakterlerden birisi olduğunu söylemek mümkündür.

Muhtar karakteri de filmde çok kısa bir bölümde yer almasına karşın oluşturulan taşra atmosferine büyük katkı sağlamıştır. Muhtar, kurduğu sofraya ile gecenin bir yarısı da olsa konuklarına taşra ile özdeşleştirilen misafirperverliği ve cömertliği göstermektedir. Bununla birlikte muhtar, üst düzey bir devlet görevlisi olan savcuyu görmenin heyecanı ile köye morg ve gasilhane yaptırılabilmesi için kaymakam ile görüşmesini rica ederek bir bakıma taşranın maduniyetini de göstermektedir. Muhtar karakterinin tüm öğeleriyle oldukça sahici, doğal ve taşranın içinden çizildiğini söylemek yerinde olacaktır.

Zanlı Kenan karakteri ise diyaloglardan ziyade oyunculuğu ön plana çıkartacak bir biçimde çizilen ve cesedin arandığı coğrafyaya benzer bir biçimde tekinsiz görünen bir karakterdir. Kenan suçunun ve bulunduğu durumun etkisiyle, ancak soru sorulduğunda ve sigara istemek için konuşmaktadır. Cesedi gömdüğü mevkii bir türlü hatırlayamayan, durdukları yerlerin orası olup olmadığını bir türlü idrak edemeyen ve bu biteviyeliğin kendisini yordduğu her halinden belli olan Kenan, suçun ve ölümün de etkisiyle bir bakıma kendi taşrasına yabancılaşmıştır. Cesedin bulunmasıyla birlikte hastane önüne getirilen Kenan, burada taşra eşrafının tepkisiyle karşılaşmakta ve apar topar karakola götürülmektedir.

Ceylan, senaryoyu oluştururken yalnızca katil zanlısı Kenan karakteri için aklında Fırat Tanış olduğunu, diğer oyuncuların ise sonraki süreçte belli olduğunu belirtmektedir. Ercan Kesal da “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” filminin güncesi olarak kaleme aldığı “Evvel Zaman” kitabında (2014:81-90) karakterlere uygun oyuncuların seçimi işinin ne kadar

zahmetli olduğunu, birçok oyuncunun çeşitli karakterler için denendiğini ve birçok kez deneme çekimi yapıldığını belirtmektedir. Filmde oyunculukların sinemasal atmosferin oluşumu için karakterlerin yapısı kadar büyük bir önem taşıdığını söylemek doğru olacaktır. Bu bakımdan çizilen karakterler için seçilen oyuncuların ve bu oyuncuların sergiledikleri oyunculukların sinemasal mekânla olan ahengi film için büyük önem taşımaktadır. Kesal da Ceylan'ın sinemasında oyunculuğun büyük önemi olduğunu, Ceylan'ın istediğini alana kadar bazen 10-15 defa tekrar çekim yaptırabildiğini belirtmektedir. Keza, filmde oyunculukların Ceylan'ın sinema anlayışına paralel olarak doğal, sahici ve abartısız olduğu; oyuncuların mekânın ruhunu taşıma ve yansıtmada konusunda oldukça mahir oldukları görülmektedir. Muhtarın evindeki yemek sahnesi ve sofrada geçen diyaloglar, ekip arabası içerisinde geçen manda yoğurdu muhabbeti de bu konuda oldukça önemli örnekler olarak ön plana çıkmaktadır.

Kostüm ve Makyaj:

Filmde kostümler karakterlerin mekânla uyumunu destekleyecek bir biçimde dikkatlice seçilmiştir. Ercan Kesal filmin güncesinde bu konudaki görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir (2014:108):

“Giysi meselesine geçildi. Kostümcüler oldukça şık ve düzgün kıyafet örnekleri getirmişler. Olmaz... Gönüllü mankenlik yaptım. Bence tüm kıyafetler sakil, biçimsiz, gri ve zevksiz olmalı. Ama onu giyenlerin şapşalca değil de sanki çok bilinçlice bir araya getirilmiş olduklarına inandıkları bir giyinme türü (kasaba, taşra tarzı).”

Karakterlerin kıyafetlerinin genel olarak sakil ve taşranın göz önünde olmama durumuna paralel bir biçimde özensiz olduğu görülmektedir. Arama faaliyetleri boyunca kravat takan ve görece şık olan Savcı, bunun tek istisnasını oluşturmaktadır. Bunu Savcı'nın bürokratik erkin ve merkezi gücün temsilcisi olmasına bağlamak mümkündür.

Filmde makyaj da kostüme paralel olarak oldukça başarılı bir sinematografik enstrüman olarak kullanılmıştır. Gerek oyuncuların ruh halinin yansıtılması açısından, gerekse estetik açıdan sinemasal evreni ve atmosferi destekleyen bir makyaj kullanımından söz etmek mümkündür. Bu bağlamda savcının yüzündeki leke (Bkz. Resim 3.3, 3.17), maktulün ölü bedeni (Resim 3.27) (Bkz. Resim 3.24) ve Muhtar'ın çay dağıtan kızının gaz lambası ile aydınlanan duru yüzü, bu konuda önemli örnekler olarak ön plana çıkmaktadır.



Resim 3.27. Maktulün cesedinin topraktan çıkarılışı

Renk:

Filmi renk açısından gece ve gündüz bölümü olarak ikiye ayırmak mümkündür. Gece çekimlerinde mizansen gereği arabanın sarı far ışıkları ile aydınlatma sağlanmaktadır (Resim 3.28). Sarı ışığın bu tona yakın olan kıraç bozkıra, sararmış ekinlere ve bazen de dökülmüş yapraklara vurmasının etkisiyle gece çekimlerinde genelde sarı tonları hakimdir (Bkz. Resim 3.9, 3.10, 3.15). Bu sarı renk, gecenin karanlığı ile kontrast oluşturmakta, bu da gerilim atmosferini desteklemektedir.



Resim 3.28. Arama çalışmaları sırasında jandarma otosunun farının sağladığı aydınlatma

Hristiyanlıkta yaygın bir biçimde sarı rengin günahın rengi olduğu ve tinsel anlamda ihaneti temsil ettiğine inanılmaktadır. Bununla birlikte Van Gogh'un "Gece Kahvesi" tablosunda da sarı rengin kötücül değerlerin temsil ettiği belirtilmektedir (Aktaran, Yolcu, 2002:652,653). Yasak aşk yaşadığı kişinin eşini öldürmesi neticesinde zanlı Kenan'ın kendisini sürekli bu mistik sarı ışığın önünde bulmasının ve modernitenin kötücül değerler

atfettiği taşranın doğasının bu renkle resmedilmesinin bu bağlamda okunması ufuk açıcı olmaktadır.

Gündüz çekimlerine baktığımızda ise renklerin görece solgun olduğu, şehrin genel görüntüsüne boz bir grinin hakim olduğu görülmektedir (Resim 3.29). Bilhassa, hastane içinde geçen sahnelerde sinemasal atmosfere uygun bir biçimde ölgün renklerin ağırlığı hissedilmektedir (Bkz. Resim 3.23, 3.24, 3.25, 3.26). Karakterler açısından bakıldığında ise, insan yüzünün kusurlarını nispeten gizleyen sarı ışık yerini daha açık edici bir gün ışığına bırakmakta, bilhassa Savcı ve Doktor karakterlerinde bunun psikolojik yansımalarını görmek mümkün olmaktadır (Bkz. Resim 3.19).



Resim 3.29. Şehrin genel görüntüsü

3.1.3. Görüntünün Düzenlenmesi

Öncelikle filmde kullanılan çerçeveleme anlayışı hem estetik hem de sinematografik açıdan Ceylan'ın sinema anlayışından önemli izler taşımaktadır. Bu bağlamda çerçevelerde estetik açıdan Ceylan'ın fotoğrafçı kimliğinin de etkisinin olduğunu söylemek doğru olacaktır. Filmde sinemasal mekânı ön plana çıkaran geniş açılı objektiflerin kullanıldığı birçok uzak plan çekime yer verilmiştir (Resim 3.30, 3.31, 3.32). Bununla birlikte genel plan çekimlerde de sinemasal mekânın daha önce bahsedilen karakteristik özelliklerine rastlamak mümkündür (Bkz. Resim 3.9, 3.11, 3.14, 3.20, 3.28). Filmin ilk yarısında ceset arama yolculuğu devam ederken, arabalarla her bir durak arası yapılan seyahatlerin uzak ve genel planlarla görece yüksek bir açıdan çekildiği ve böylece izleyiciye sinemasal mekânı keşfetme olanağı (Bkz. Resim 3.6, 3.7, 3.30), bununla birlikte ekibin hemen yanında kameraya çarpan far ışığıyla az önce kuşbakışı bakılan uzamın bir parçası olma

imkânı sunulduğu görülmektedir (Bkz. Resim 3.13, 3.14). Filmin ilk yarısındaki uzak ve görece geniş açılı genel planlarda genelde alan derinliği, karakterlerin de yer aldığı daha dar açılı bazı genel planlarda ise seçili alan derinliği kullanılması (Resim 3.33, 3.34) filmde mekânın, sinemasal atmosferin oluşturulması açısından işlevi hakkında önemli ipuçları sunmaktadır. Öte yandan çerçevenin, sınırları dışındaki alanla ilişkisine bakıldığında; bu ilişkinin mekânın alabildiğine geniş, uçsuz bucaksız aynı zamanda biteviye olarak algılanması hususunda etkili olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bununla birlikte arazinin ve ekip arabalarının yolculuk yaptığı yolların kavisli, diyagonal ve kaçış noktasına uzanan yapısı mekânda derinlik hissi oluşturulmasında önemli bir işleve sahiptir (Bkz Resim 3.6, 3.7, 3.9, 3.11, 3.30, 3.31, 3.32). Diğer taraftan filmin genelinde atmosferle uyumlu olarak kamera hareketleri oldukça yumuşaktır.



Resim 3.30. Arama ekibinin gece uzak plan görüntüsü



Resim 3.31. Arama ekibinin cesedi buldukları yerin uzak plan görüntüsü



Resim 3.32. Araba ekibinin dönüş yolunda uzak planda görüntüsü



Resim 3.33. Seçili alan derinliğinin kullanıldığı cesedin taşınma sahnesi



Resim 3.34. Seçili alan derinliğinin kullanıldığı ceset arama çalışmalarından bir sahne

Filmde görüntülerin kesme ile kurgulanması yerine çerçevenin hareket ettirilerek düzenlenmesi anlamına gelen yeniden çerçevelemeye birçok örnek bulmak mümkündür. Elmanın ağaçta başlayan ve çürük elmaların yanında son bulan yolculuğu, yine Doktor ve Arap'ın 3. çeşme etrafında arama çalışmaları esnasındaki diyalogları devam ederken, kameranin yerdeki ekinlerden başlayıp yavaşça yukarıya doğru yönelerek tepelerin

arasından karşı düzlükte yol alan treni göstermesi yeniden çerçevelemeye örnek teşkil etmektedir.

Cesedin bulunmasından sonra şehir merkezinde geçen ve filmin yaklaşık yüzde otuzunu oluşturan bölüm, genelde iç mekânda geçmekte; bundan dolayı kullanılan planlar, kamera hareketleri ve perspektif mekândan ziyade karakterlere odaklı olacak şekilde düzenlenmektedir. Bu bölümün çoğunun geçtiği hastane; oldukça eski ve kasvetli haliyle bir bakıma taşranın sıkıntılı ruh halini yansıtmakta olup, görüntü düzenlenmesinin de buna paralel bir biçimde oluşturulduğu görülmektedir. Bununla birlikte Doktor'un hamam sahnesinden sonra yaptığı şehir turuna eşlik ettiğimiz bölümde kamera, doktora üst bir açıdan uzak bir planla eşlik etmekte (Resim 3.35) burada çerçevenin kaydırılması ile şehri daha geniş açılı bir uzak planda görmek mümkün olmaktadır (Bkz. Resim 3.29). Ayrıca bu bölümde şehirden çeşitli manzaralar sunan uzak ve genel planlar ile detay çekimler de görülmektedir (Resim 3.36, 3.37).



Resim 3.35. Doktor'un şehre yaptığı gezi esnasında uzak plan görüntüsü



Resim 3.36. Doktor çorbacıda esnafla sohbet ederken



Resim 3.37. Doktor'un şehre yaptığı gezi sırasındaki detay çekimler (A ve B)

Bazin'in sinemada mekânsal gerçeklik için elzem olarak gördüğü uzun çekim ve alan derinliği, Ceylan'ın sinema anlayışından aşına olunduğu üzere bu filmde de sinemasal mekânın ve atmosferin ortaya çıkarılması bağlamında oldukça etkilidir. Buna, ekip otolarının her bir durak öncesi yaptıkları yolculuğun uzak planda kadrage girmesinden çıktığı ana kadar kesintisiz bir planla sunulmasını ve elmanın ağaçtan çürük elmaların yanına kadar aldığı yolun uzun bir çekimle verilmesini örnek göstermek mümkündür. Özön'ün belirttiği gibi bu tarz derinlemesine bir görüntü anlayışı, izleyiciyi daha aktif kılmakta, onların mizansen ve sinemasal mekân ile daha dinamik ve derinlikli bir ilişki geliştirmesini sağlamaktadır.

3.1.4. Kurgu

Ceylan, film üzerine yaptığı söyleşide (Alam, 2011:123-124) filmin kurgu ve post-produksiyon sürecinin bir buçuk yıl sürdüğünü belirtmiştir. Ceylan yine aynı söyleşide bol alternatifli çekim yapmasının nedenini şu şekilde açıklamaktadır:

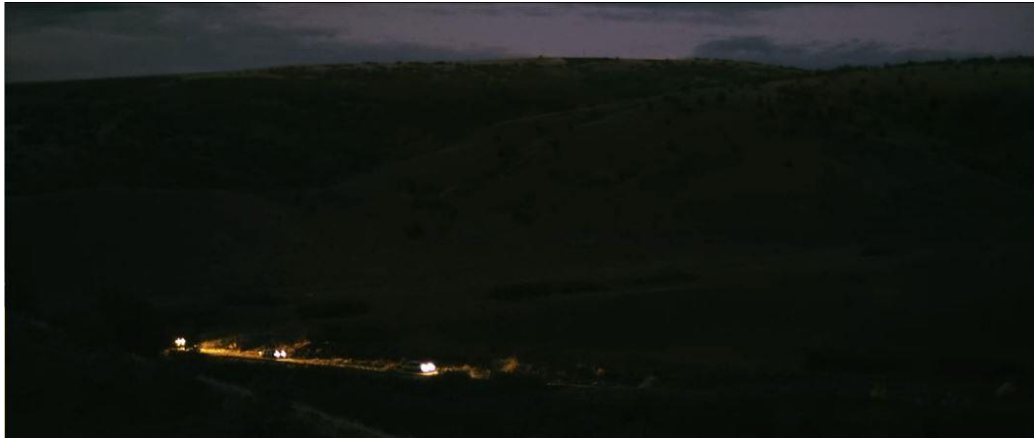
“...sadece çektiklerinize oynamak durumundasınız sonuçta. Çektiklerinizin kölesi durumundasınız artık. Bu nedenle olabildiğince esnek ve varyasyonlu çekmeye çalışıyorum. Bir sahnede farklı bir şeyin daha iyi olabileceğine dair en küçük bir kuşku bile varsa, onu da çekmeyi tercih ederim. Çünkü kurguda mucizeler yaratılabileceğini çok gördüm. Bu bilgiyi, kurguyu da kendim yapmak öğretti bana.”

Filmdeki kurgu anlayışının; gerçek mekânlardan kurmaca mekânlar elde edilebileceği tezini ortaya koyan Kuleshov'u destekler biçimde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda, filmde ortaya çıkan özgün sinemasal evrenin, Eisenstein'ın kurgu üzerine görüşlerine paralel olarak, mekânsal açıdan farklı özellikler taşıyan çekim ve planların incelikli bir biçimde bir araya getirilmesinin bir sonucu olduğunu söylemek mümkündür. Mizansen öğeleri ve görüntünün düzenlemesi ile birlikte kurgu da, daha önce özelliklerinden bahsedilen filme özgü sinemasal mekânın ortaya çıkarılmasında etkili olmuştur. Ceylan; film özelinde uzun çekim ve alan derinliği konusunda Bazin'in

görüşlerini destekler biçimde bir anlayış benimsemiş olsa da, kurgu konusunda Bazin'in savunduğu gibi katı bir tutuma sahip değildir.

Filmde kurgu, mekânsal devinim bağlamında oldukça işlevseldir. Ceset arama yolculuğunun birçok bölümünün uzak plandan detay çekime kadar farklı parçaların birleştirilmesinden meydana geldiği, bunun mekânın bütünlüğüne zarar vermediği; hatta aksine mekânda derinlik hissinin oluşturulmasına, karakterlerin mekânla olan katmanlı ilişkilerinin ortaya çıkarılmasına ve sinemasal atmosferin daha etkili bir hale gelmesine katkıda bulunduğu görülmektedir.

Filmin bilhassa ilk yarısında ceset arama yolculuğunun sürdüğü bölümlerde, bazı sahnelerde diyalogların devam ettiği esnada uzak ve genel planda sinemasal evrenin ve mekânın ekrana yansıdığı görülmektedir. Örnek vermek gerekirse araba içinde geçen manda yoğurdu muhabbetinin büyük bir bölümünde uzak planda arabaların arazide seyir ettiklerini görmekteyiz (Resim 3.38). Yine duraklardaki bazı diyaloglar esnasında ekip üyelerinin tamamını ya da büyük bir bölümünü içerecek genel planların kullanıldığı, bu geniş açılı çekimlerin mekânsal açıdan da birçok ayrıntı içerdiği görülmektedir (Bkz. Resim 3.20, 3.28). Bununla birlikte özellikle ilk bölümde bazı ikili diyaloglarda aç-karşı aç çekimlerde diyalog sürerken karakterin çekimlerinin arasına sinemasal mekâna ilişkin görüntülerin girdiği görülmektedir.



Resim 3.38. Araç içinde manda yoğurdu muhabbeti esnasında uzak planda araçların seyirleri

Filmde kurgunun devamlılık açısından mekânda sürekliliği sağlayacak biçimde ele alındığı ve Ceylan'ın bu konu üzerinde titizlikle durduğu görülmektedir. Devamlılık kurgusunda kullanılan tekniklerden de bu konuda faydalandığı göze çarpmaktadır. Örnek vermek

gerekirse ekip otolarının cesedi bulduktan sonra şehre dönüş yolunda şehir merkezine girişlerini, aksiyon uyumunun gözetildiği dört farklı plandan görmekteyiz. İlk planda araçlar arkadan, yüksekçe bir açıdan, uzak planla çekilmiş olup tepeye doğru çıkmakta (Resim 3.39); akabinde gelen planda ise araçlar yine uzak planla aynı tepeden inerken bu sefer önden görülmektedir (Resim 3.40). Sonraki planda araçlar binaların başladığı şehir sınırına yaklaşırken, arkadan, arabaların seviyesine dek bir açıdan genel bir planla (Resim 3.41); akabinde ise şehrin içi olduğu belli olan bir yoldan, önden, yine arabaların seviyesine dek bir açıdan genel bir planla görüntülenmektedir (Resim 3.42).



Resim 3.39.Araçların şehre dönüş yolunda tepeye doğru çıkışının uzak plan görüntüsü



Resim 3.40.Araçların şehre dönüş yolunda aksiyon uyumu içerisinde tepeden inişinin uzak plan görüntüsü



Resim 3.41.Dönüş yolunda şehir sınırına yaklaşan araçların arkadan genel plan görüntüsü



Resim 3.42.Dönüş yolunda şehir sınırlarına giren araçların aksiyon uyumu içerisinde önden genel plan görüntüsü

3.2. Tepenin Ardı

3.2.1. Anlatı Açısından Taşra

“*Tepenin Ardı*” filminde taşranın anlatı açısından oldukça fonksiyonel olduğunu söylemek isabetli olacaktır. Filmdeki hikâyede taşra, yönetmen Emin Alper’in deyimiyle bir laboratuvar olarak işlev görmektedir. Diğer bir deyişle yönetmenin hikâyesini anlatması ve meramını aktarması açısından oldukça kullanışlı bir işleve sahiptir. Filmin hikâyesinin yönetmenin doğup büyüdüğü coğrafyada sıklıkla karşılaşılan bir hikâye olması, babasının avukat olarak filmdekine benzer birçok davaya bakması ve oldukça yakından bildiği bir hikâye olması; yönetmenin buna mukabil sinemasal mekân olarak doğup büyüdüğü, çok iyi bildiği ve benzer hikâyelerin yaşandığına tanıklık ettiği Karaman’ın Ermenek ilçesindeki bir bölgeyi seçmesi; sahici, katmanlı ve incelikli bir sinemasal evrenin ortaya çıkmasına katkıda bulunmakta ve yönetmenin taşrayı ele alış biçimi açısından da önemli ipuçları sunmaktadır. Bununla birlikte, çalışmada taşraya kuramsal açıdan bakılan ve bilhassa taşra-merkez ilişkisinin ele alındığı bölümde sıklıkla rastladığımız kavramlardan olan “maduniyet” ve “öteki” kavramları, bir taşra hikâyesinin anlatıldığı “*Tepenin Ardı*” filminde anlatısal açıdan da oldukça görünürlük kazanmaktadır.

Alper; verdiği bir röportajda (Aytaç, Göl, 2013) önce sinemasal mekânın ardından da hikâyenin western türü anlatılara benzediğini ve hatta “yörükler yerine kızıldirililer koyulduğunda gayet bir western hikâyesi” olduğunu keşfettiklerini belirtmektedir. Alper filmde; bu benzerlikten yola çıkarak kahramanlık tonunu destekler bir biçimde, zaman zaman western tarzı stilize bir biçimsel yaklaşım izlediklerini belirtmektedir.

Alper, film üzerine yapılan bir söyleşide (Bora, 2012), filmde anlatılan pek çok şeyin taşraya özgü olmasına rağmen, dünyanın başka bir yerinde başka karakterlerle de anlatılabileceğini düşündüğünü belirtmektedir. Alper’e göre; filmde yer alan mülkiyet meselesi ve mülkiyetin savunulması için şiddet kullanılması, mülk sahibi ile ortakçının maduniyet ilişkisi, doğaya karşı haşin tavır, erkeklik sınavları, aile arası husumet gibi hususlar anlatının taşraya özgü taraflarını oluşturmaktadır. Alper 28 Ocak 2013 tarihli Altyazı Dergisi röportajında “*Tepenin Ardı*” filminin oluşumunda; William Faulkner’den, ondan etkilenen Yaşar Kemal’den ve onun “Dağın Öte Yüzü” üçlemesinden, bununla birlikte Flannery O’Connor’dan ve bilhassa onun kötücül ve hain taşra anlayışından etkilendiğini belirtmiştir.

Alper (2014), minimalizmi bir gerilim unsuru olarak gördüğünü; filmde sinemasal mekânın klostrofobik ve tehdit unsuru barındıran bir şekilde kullanılmasının amaçladığını belirtmiştir. Bu bağlamda Alper'in mekânın; estetik kaygılardan ziyade hikâyeye ve gerilimli sinemasal atmosfere daha fazla katkı sağlayabilecek bir biçimde kullanmasını tercih ettiği görülmektedir. Alper, yine aynı söyleşide bu konuda ilham kaynağının Uzak Doğu sineması olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte Alper, bir söyleşisinde (Civan ve Yüksel, 2012:68) taşranın karakterleri izole etmeye ve onların daha etkin bir şekilde tasvir edilebilmelerine olanak sağladığını belirtmektedir.

Filmdeki taşrayı; uzaktan duyulan silah seslerinin, şiddetin, paranoya ve riyanın eksik olmadığı, erkeklik gösterilerinin sıklıkla tatbik edildiği, tüfeğin neredeyse erkeklerin bir uzvu olarak işlev gördüğü, devlet otoritesinin dahi nüfuz etmekte zorlandığı gerilimli bir mücadele alanı olarak tanımlamak mümkündür. Alper biraz daha ileri giderek (Bora, 2012), filmin her biri tek başına tamamen kötü denilemeyecek karakterler tarafından ince ince örülen kolektif bir kötülük üzerine olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda filmdeki taşranın, modernleşmenin henüz nüfuz etmediği, patriarkal kodların hâkim olduğu, karanlık ve kötücül yüzünü yansıttığı görülmektedir.

Filmde köpeğin Caner tarafından öldürülmesi, Sülü'nün Nusret'i vurması, Faik ve yanındakilerin yörüklerin keçilerini vurması, buna mukabil yörüklerin Faik'in sürüsüne ateş açmaları gibi büyük yarılmalar yaratan olaylara şahit olmamamız; bununla birlikte filmin ötekisi olarak tepenin bu tarafının örgütlenmesinde büyük bir fonksiyonu olan yörüklerin hiç görünmemesi de filmin atmosferindeki gizem ve paranoya dozunu artırmaktadır. Alper, filmde yörüklerin hiç görünmemesinin anlatısal fonksiyonu üzerine şu ifadeleri kullanmıştır (Civan ve Yüksel, 2012:68):

“Yani Yörükler olmayabilir gibi bir soru uyanıyor seyircinin kafasında ama daha dikkatli bakıldığında Yörükler var kuşkusuz. Faik deli değil sonuçta, Faik birileriyle kavga ediyor. Onu göstermememizin sebebi; bunun bir önemi yok, onların yaptığı eylemlerin önemi yok, orada bunların üstlendiği işlev önemli demektir. Elbette ki işlev ailenin birlikteliğini yapay bir şekilde kurma işlevini görüyor.”

Anlatının politik ve alegorik tonu yansıtılan taşra açısından da önem ihtiva etmektedir. Bu noktada Alper'in, taşranın kendine has karakterleri ve hikayesiyle evrensel bir mesel anlatma hususunda da oldukça başarılı bir sinemasal evren oluşturduğunu söylemek

mümkündür. Bu bağlamda filmde, öteki ve ötekinin düşmanlaştırılması temaları ön plana çıkmaktadır. Filmdeki sinemasal evren, tepenin bu tarafındaki cemaatin üyelerinin birbirlerine duydukları güvensizliğin paranoya ile birleşerek kümülatif bir biçimde “öteki”ne yansıtılmasına oldukça elverişlidir. Film boyunca ardında yörüklerin konuşlandığını düşündüğümüz, üstünde belli belirsiz silüetler beliren, bazen üzerinden taşların yuvarlandığı tepeler ve kayalıklar (Resim 3.43,3.44), Mehmet’in arasından soluk soluğa yol aldığı sık kavaklar (Resim 3.45) ve üzerinde zaman zaman Zafer’in fantezi evreninin ürünü olan askerlerin de yol aldığı, içinden derenin geçtiği (Resim 3.46), çalılık ve ağaçlarla dolu engebeli araziye (Resim 3.47), sinemasal atmosferi bu bağlamda güçlendiren etmenlere örnek olarak göstermek mümkündür.



Resim 3.43. Faik ve Mehmet tepenin ucunda beliren silüete bakarken



Resim 3.44. Faik ve Mehmet tepenin ucunda beliren silüetin peşinden giderken



Resim 3.45. Mehmet'in arasında yol aldığı sık kavaklar



Resim 3.46. Zafer'in fantezi dünyasının bir ürünü olan askerlerin içinden geçtiği dere



Resim 3.47. Filmin genelinin geçtiği çalılık ve ağaçlarla dolu engebeli arazi

Filmde “öteki”ye karşı oluşan ve pragmatik temellere dayanan birlikteliği Alper (Key, 2012), "Filmde kollektif bir delilik var. Ama bu nevrotik karakterlerin aşama aşama sürüklendiği bir delilik değil, bu gündelik hesapları olan sıradan insanların yarattıkları bir

delilik. Bence bu daha etkileyici.” şeklinde açıklamaktadır. Yine Alper (Civan ve Yüksel, 2012:63) bu konudaki görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir: “...filmde ön plâna çıkması gereken hikâye bir tür suç, suç işlemek, kabahat ve bu kabahati bastırma isteği. Bu kabahati bastırmak isteyen insanların bu kabahatleri zaten görmek istemeyen bir otorite ile yaptığı iş birliği.”

Konuşlu (2013), “*Tepenin Ardı*”nı mekânsal bağlamda analiz ederek filmi Lefebvre ‘nin mekân kuramı çerçevesinde incelemiştir. Konuşlu, tepenin bu tarafındaki mekân tanımını maddi ve temsili açıdan Faik’in yaptığı; mülkiyetten kaynaklanan bu güce erkeklik ve cemaat kaynaklı dinamiklerin de eşlik ettiğini belirtmektedir. Konuşlu, bu egemen mekân tanımını sarsabilecek tek karakterin Zafer olduğunu, Zafer’in mekânı kendi deneyimlerinin ve bilinçaltının etkisiyle yeniden tanımladığını ve her ne kadar Faik’in iktidarına karşı direnme etkisi az olsa da kendi fantezi mekânını oluşturduğunu belirtmektedir.

Politik ve alegorik açıdan filme bakıldığında milliyetçilik bağlamında bir okuma yapılabilmesinin mümkün olduğu görülmektedir. Milliyetçiliğin en önemli bileşenlerinden birisi olan “öteki” bu bağlamda ön plana çıkmaktadır. Alper bu konuda görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir (Aytaç, Göl, 2013):

“Hikâye evrensel bir hikâye, Türkiye’ye özgü değil, pek çok coğrafyaya, tarihsel dilime uyan bir hikâye, çok tekrar etmiş bir hikâye. Ama tabii ki şu an Türkiye’de yazılıyor olmasının da bir anlamı var. Türkiye siyaseti bundan mustarip. ‘Öteki’ler inşa etmekten, suçu başkasına atmaktan, kendi problemini görmezden gelme hastalığından yıllardır mustarip.”

Filmde anlatı açısından çatışma merkezlerinden en önemlisini mülkiyet oluşturmaktadır. Mülkiyet sahibi olmayan, yazları hayvanları için uygun otlakların olduğu yerlere göç eden yörükler ve onların hayvanları Faik’in arazisinin içindeki bahçe ve fidanlıklarına zarar vermekte, mülkü artık varoluşunun bir uzantısı haline gelen Faik için bir tehdit oluşturmaktadır. Faik’in ortakçısı olan Mehmet ile ilişkisi de mülkiyet çerçevesinde şekillenmektedir. Ortakçılığın yarattığı tabiiyetin etkisiyle Faik’in patriarkal ve ekonomik boyunduruğu altında ezilen, hatta Faik tarafından borcunu zamanında ödeyememesinden dolayı keçilerinin yarısına el konulması ile tehdit edilen Mehmet de öfkesini Faik’in bir uzantısı olarak gördüğü kavak fidanlarından çıkarmakta; bir bakıma hiddetini Faik’in iktidarının kaynağı olarak gördüğü mekâna yöneltmektedir. Faik, iktidarını güçlendiren mekânını korumak için şiddet kullanmaktan hiç çekinmemekte, hatta yörüklerin bir

keçisine el koymakta, kesip erki altındakilerin cılız itirazlarına rağmen yine onlarla beraber tüketmektedir. Öte yandan Faik, oğlu Nusret'in, mekânını yalnızca bir kaçamak ve keyif mekânı olarak görmesini de bir türlü hazmedememekte ve bunu iktidarının kaynağına yapılan bir saldırı olarak görmekte; kendisi öldükten sonra “ata yadigarı” olarak nitelendirdiği arazisini satacağını düşünmektedir.

3.2.2. Mizansen

Aydınlatma:

Filmin yaklaşık üçte ikilik bir bölümünün gündüz ve dış mekânda geçiyor olmasından dolayı filmde yoğun olarak doğal ışıktan yararlanıldığı görülmektedir. Alper'in yukarıda adı geçen röportajda belirttiğine paralel bir biçimde; gündüz çekimlerinde western filmlerinde görülen açıklık ve netlik ile gün ışığının sarı tonunun hakim olduğunu görülmektedir (Resim 3.48). Filmin yaz mevsiminde çekildiği ve gün ışığının şiddetinin yoğun olduğu gözlemlenmektedir. Bununla birlikte filmde; arazinin etrafı yüksek tepelerle kaplı bir vadiye yer alması, içinde sık ağaçlıkların olmasının olanaklı kıldığı bir biçimde gölgelerden de faydalanıldığı görülmektedir (Resim 3.49). Filmde sinemasal mekânın atmosfer üzerindeki etkisini ortaya koyacak bir biçimde iç mekân çekimi çok azdır. Bu bağlamda kameranın daha çok karakterlere odaklandığı düşünüldüğünde, doğal aydınlatmanın sıklıkla dramatik aydınlatma ile birlikte kullanıldığı görülmektedir.



Resim 3.48. Faik ve Sülü'nün diyaloguna eşlik eden ve stil olarak western filmlerini andıran sarı tonu



Resim 3.49. Faik, Nusret ve Mehmet ağaçların gölgesinde sohbet ederken

Filmin yaklaşık üçte birini oluşturan gece çekimlerinde mizansene göre aydınlatma; kayanın önünde ateş başında geçen sahnelerde ateşle, açık havada ay ışığı ile iç mekânda geçen sahnelerde ise gaz lambası ile sağlanmaktadır (Resim 3.50, 3.51, 3.52). Gece çekimlerinde arazinin aydınlatmasının atmosferin paranoya ve gerilim dozunun artmasına sağladığı katkı açık bir biçimde hissedilmektedir. Bu bağlamda, Zafer'in arazide yürüdüğü sahne (Resim 3.53), yine Caner'in abisi Zafer ile diyaloga girdiği sahne, Zafer'in bilinçaltının ürünü olan asker ile karşılaşp sohbet ettiği sahne (Resim 3.54), jandarmanın Faik'e sorular sorduğu sahneler (Resim 3.55), Caner'in küçük kız, Sülü ve köpeğiyle karşılaştığı sahneler önem arz etmektedir (Bkz. Resim 3.51). Bununla birlikte gece çekimlerinde aydınlatmanın atmosfere koştut olarak, karakterlerin ruh durumunun yansıtılması bakımından da oldukça önemli olduğunu söylemek yerinde olacaktır (Resim 3.56) .



Resim 3.50. Jandarmaların ateş başından ayrıldığı sahne (A) ile Faik, Nusret ve Mehmet'in ateş başında oturduğu sahnede (B) aydınlatma



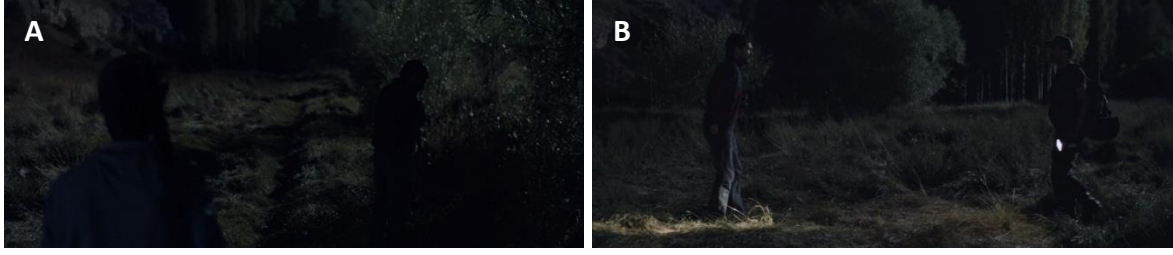
Resim 3.51. Caner'in Sülü ve köpeğiyle arazide karşılaştığı, aydınlatmanın mizansen gereği ay ışığıyla sağlandığı sahne



Resim 3.52. Faik ve Meryem'in sohbet ettiği, aydınlatmanın mizansen gereği gaz lambası ile sağlandığı iç mekân çekimi



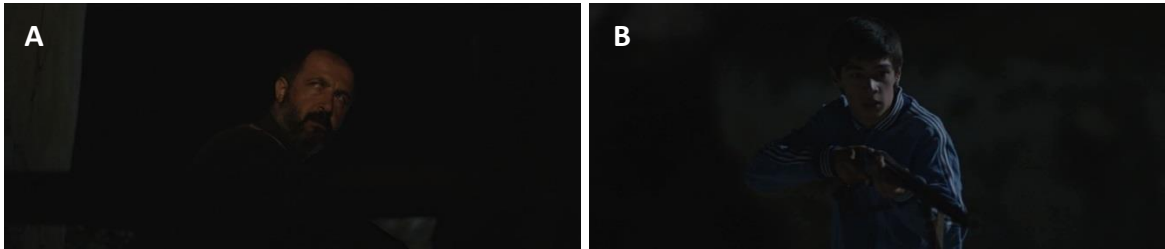
Resim 3.53. Zafer gece arazide yol alırken



Resim 3.54. Caner'in gece arazide abisi Zafer ile karşılaştığı sahne (A) ile Zafer'in hayal gücünün ürünü olan asker ile gece karşılaştığı sahne (B)



Resim 3.55. Jandarmanın Faik'e sorular yönelttiği sahne



Resim 3.56. Faik ve karısının diyalogunu gizlice dinlerken Mehmet'in (A), gece köpeklerle karşılaştığında Caner'in (B) yüzlerindeki aydınlatma

Dekor:

Filmin dekor açısından oldukça sade olduğu, Alper'in de belirttiği üzere filme oldukça minimalist bir anlayışın hakim olduğu görülmektedir. Arazinin tepeler ve kayalıklardan oluşan yapısının, ağaçların, derenin, çalılık ve ekinlerin; özetle mekânın doğal elemanlarının dekor açısından filmde önemli bir işleve sahip olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte kullanılan ev sinemasal atmosferin oluşumunda önemli rol oynamaktadır. Mutfağın da içinde yer aldığı yalnızca bir göz odası bulunan (Bkz. Resim 3.52) , eski ve sakil görünen bu ev hem taşra atmosferini yansıtmayı, hem bir taşra sakininin, hem de

filmin ana kahramanı Faik'in mekâna bakışını göstermesi açısından önem taşımaktadır (Resim 3.57). Bu bağlamda Faik'in enerjisinin ve dikkatinin doğaya ve mekâna yoğunlaştığı; evi az vakit geçirilen, kadınla özdeş, daha çok barınma ihtiyacını gören bir yapı olarak gördüğünü söylemek mümkündür. Bunu destekler biçimde çocuğu ve torunlarının geldiği gün onlarla birlikte kayanın önünde açık havada uyumaktadır (Resim 3.58). Öte yandan filmde, taşranın sinemasal bir mekân olarak yansıtılması açısından sanat yönetiminin dekor bağlamında oldukça incelikli bir biçimde ele alındığı görülmektedir. Bu açıdan keçinin derisinin yüzüldüğü sahne (Resim 3.59), evin içindeki eşyalar (Bkz. Resim 3.52) Faik'in nöbet tutarken yemek yediği kaplar (Resim 3.60) önemli birer örnek teşkil etmektedir.



Resim 3.57. Evin genel görüntüsü



Resim 3.58. Faik torunlarıyla beraber gece kayanın önünde açık havada uyumakta



Resim 3.59. Mehmet ve Faik yörüklerin keçisinin derisini yüzerken



Resim 3.60. Faik'in nöbet tutarken yemek yediği kaplar

Filme dekor açısından Menzies'in sınıflandırmasına göre bakıldığında; mekânın belirli bir etki yaratılmasının amaçlanarak seçildiği ve dekorun da bu doğrultuda oluşturulduğu görülmektedir. Nitekim Alper, senaryoyu yazmadan önce film için aklında filmin çekildiği mekânın olduğunu belirtmektedir (Key, 2012). Bu bağlamda mekânın sinemasal atmosferin oluşturulmasında oldukça önemli bir işlevi olduğunu söylemek doğru olacaktır. Öte yandan Souriau'nun sınıflandırmasında bahsedildiği üzere mekânın ve dekorun; filmin anlatısının alegorik tonuna paralel bir biçimde sembolik işlevi de olduğu görülmektedir.

Karakter ve Oyunculuk:

Alper, filmin ortaya çıkmasında (Key, 2012) kendi hayat deneyimi ve gözlemlerinden yararlandığını belirtmekte olup, karakterlerin oluşumunda da bunun yansımalarını gözlemlemek mümkündür. Bu bağlamda karakterlerin ve diyalogların oldukça sahici ve özenli olduğunu; oluşturulan karakterlerin sinemasal mekânla kurdukları bağın atmosferi

güçlendirecek bir biçimde oldukça canlı ve yapaylıktan uzak olduğunu söylemek isabetli olacaktır.

Filmin temel karakterlerini emekli orman muhafaza memuru Faik, oğlu Nusret, torunları Zafer ve Caner, Faik'in ortakçısı Mehmet, karısı Meryem, kızı Aliye ve oğlu Sülü oluşturmaktadır. Faik; tavır ve tutumlarıyla taşralı olduğu her halinden belli olan, kendi taşrasını bir mücadele ve savaşım alanı olarak gören bir karakterdir. Mekânsal iktidarını patriarkal iktidara da tahvil eden Faik, diğer karakterlerin üzerinde de örgütleyici bir güce sahiptir. Hem mülkiyetin hem de ataerkil bağın verdiği kuvvetle diğer karakterleri etkisi altında tutan Faik, düşmanın yavaş yavaş oluşturulması hususunda, diğer karakterlerin kendi kabahatlerinin de etkisiyle takındıkları edilgen tutuma paralel olarak onları mobilize etmektedir. Bununla birlikte diğer karakterlerle dikey bir ilişki içinde olduğu görülen Faik, zaman zaman buyurgan ve sert tavırlar gösterebilmektedir. Devlet otoritesinin ve kolluk güçlerinin de sağladığı adalete inanmayan Faik, kendi adaletini kendi sağlamakta, bunun için şiddete başvurmaktan hiç çekinmemektedir. Devriye gezen ve kesilen keçi ile ilgili sorular yönelten jandarmaya karşı takındığı tutum da bu durumu gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda Faik'in tutum ve tavırları ile; *“Bir Zamanlar Anadolu’da”* filminde Arap karakterinin taşra üzerine monoloğu arasında bağlantı kurmak mümkün görünmektedir.

Nusret'in ise taşralı olmadığı, kendisini taşraya ait hissetmediği her halinden belli olmaktadır. Nusret taşrayı güzel tabiatının da etkisiyle kısa bir tatil için makbul olan, anlık hazların yaşanabileceği bir mekân olarak görmektedir. Mehmet'e yörüklerden bahsettiği sırada “Bırak gelmişsin kaç yaşına, şuranın tadını çıkar”, Faik'e “Baba vallaha emekliliğin keyfini iyi çıkarıyorsun ha” demekle, akşam ateşin başında sofrada alkolün de etkisiyle şiir okuyacak kadar zevke gelmektedir. Fakat bunun ötesinde genel olarak taşrayı bir sıkıntı mekânı olarak görme eğiliminde olduğu görülmektedir. Mehmet ile sofrada baş başa kaldığında “sen burada sıkılmıyor musun bütün yıl” sorusu bu konudaki yaklaşımı hakkında ipuçları sunmaktadır. Nitekim Faik de Nusret'i “sefa düşkünü” olarak görmekte ve kendisi ölünce ata yadigârı olarak gördüğü bu toprakları satacağını düşünmektedir. Bununla birlikte babasının çocukların bakımı için kendisini evlendirmek istemesi üzerine “hizmetçi mi alıyorsun,, hayat arkadaşı mı” diyecek kadar duyarlı ve kibar görünen Nusret'in Meryem'e tecavüz etmesini; şiddetin ve erilliğin hüküm sürdüğü taşranın vahşiliğine uyumlanmasına ve yukarıda bahsedildiği üzere taşrayı bir anlık haz mekânı olarak görmesine bağlamak mümkündür.

Mehmet; aksanı, giyimi, tavır ve hareketleri ile taşralı olduğu belki de en çok belli olan karakterlerin başında gelmektedir. Mehmet, ailesi ile birlikte yılın altı ayını Mersin'in Mut ilçesinde, altı ayını da Faik'in çiftliğinde geçirmektedir. Mehmet'in mekân ile ilişkisi Faik ile olan ilişkisine koşut olarak gelişmektedir. Faik ile arasındaki ortakçılık ilişkisinden kaynaklanan tabiiyete eklemlenen Faik'in buyurgan tavırları ve hoşgörüsüz tutumları, Mehmet'te öfke nöbetlerine sebep olmakta; Mehmet öfkesini bu ilişkinin kaynağı olarak gördüğü mekâna yöneltmektedir. Alper; Mehmet karakterinin Faik ile olan ilişkisini (Bora, 2012) "maduniyet" çerçevesinde değerlendirmiştir. Alper akademik bağlamda "tam manasıyla hegemonize edilememiş zayıf grupların idare etme stratejileri" olarak tanımladığı maduniyetin Mehmet karakterinin oluşumundaki etkisini şu şekilde açıklamaktadır:

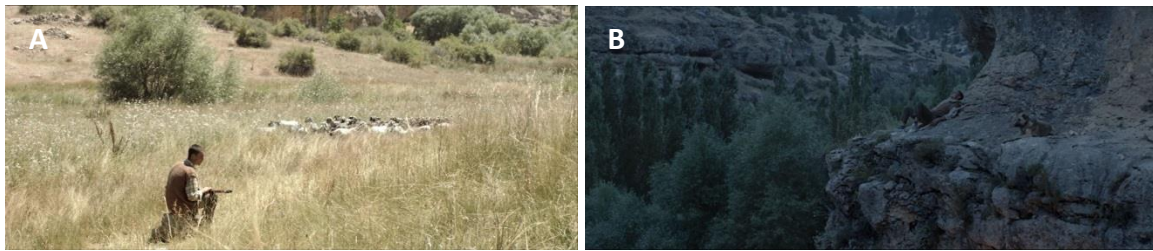
"Maduniyet okulunun riyayı bir direniş stratejisi olarak estetize etme eğiliminden ya da madunların tarihte oynamadıkları rolü onlara biraz zorlama biçimde atfetmeye çalışmalarından da çok hoşlanmıyorum galiba. Oysa iyi edebiyat bu karakterlerin temsilini ve hayatta işgal ettikleri rolü müthiş dengeli tasvir ediyor. Riyanın düpedüz ve haince bir riya olduğunu gösterip, bu durumdan insanlık adına çok umut yaratmadan, aynı anda ezilenin ezene karşı girdiği sinsice eylemlerden hınzırca zevk alma halini tattırabiliyorlar okuyucuya. Ben de biraz edebiyattan biraz da kendi deneyimlerimden esinlenerek ortaya çıkardım bu Mehmet tiplerini."

Kendisi de bir yörük olan Mehmet, Faik'in belirlediği mekân tanımının ve sınırlarının ablukası altındadır. Mehmet için taşranın Faik'in egemenliğinde olan bölümünün; aidiyetten azade bir biçimde hayatını idame ettirme mücadelesi verdiği bir uzamın ötesine geçemediği görülmektedir.

Nusret'in büyük oğlu olan Zafer, askerde yaşadığı travmanın etkisini hala üzerinde taşımakta ve filmin gerilim dozuna koşut olarak Zafer'in gördüğü halüsinasyonlar sıklaşmaktadır. Yaşadığı travma nedeniyle mekân kavrayışı diğer karakterlerden daha farklı olan Zafer, taşrayı kişisel geçmişinin ve kimlik bagajında derin bir iz bırakmış olan savaşın yansımalarının gölgesinde duyumsamaktadır. Zafer filmde çoğunlukla yalnız bir biçimde mekânda gezinmekte ve mekânı keşfetmekte; kendisinin mekâna yabancılık çekmediği görülmektedir. Bu bağlamda Zafer'in taşra ile kendi kişisel geçmişi vasıtasıyla bir aidiyet kurduğunu söylemek doğru olacaktır.

Nusret'in küçük oğlu olan Caner için ise taşra silahla haşır neşir olma, alkol alma gibi şiddet de içeren erkeklik gösterilerinin tatbik edilebileceği bir mekân olmanın ötesinde önem arz etmemektedir. Hatta Caner'in taşrayı bir sıkıntı mekânı olarak görme eğiliminde olduğunu söylemek dahi mümkündür. Nitekim akşam sofrada sıkılarak oturduğu belli olan Caner, dedesinden silahı temizlemek için izin istemekte, bir süre sonra yine sofrada dedesinin "sıkıldın mı" sorusuna evet diye yanıt vermektedir. Silahla kendi kentli hayatının bir parçası olan filmlerde gördüğü aksiyon sahnelerini canlandırarak eğlenmeye çalışan Caner için mekân şiddetin fantezisi için müsaitken, gece Sülü'nün köpeği ile karşılaşınca bu fantezi gerçek bir vahşete dönüşmektedir.

Mehmet'in oğlu olan ve çobanlık yapan Sülü, filmde çok görünmemesine rağmen hem gerilim atmosferinin hem de taşraya özgü sahici bir sinemasal evrenin oluşmasında oldukça önemli bir role sahiptir. Bu bağlamda Sülü karakterini yöre halkından gerçek bir çobanın canlandırması da oldukça önemlidir. Yabani tavırlar sergileyen Sülü, çobanlığın etkisiyle mekânı iyi tanımakta, filmde birçok sahnede tepe ve kayalıkların üstünde görünmekte, hatta bazı geceleri yanından ayırmadığı köpeğiyle bir kaya kovuğunda geçirmektedir (Resim 3.61). Hem köpeğinin öldürülmesine, hem de annesinin tecavüze uğramasına tanık olan Sülü, bunlardan sorumlu olan ve kendisi bakımından bir bakıma kentli değerlerin taşıyıcılığını yapan Nusret ve ailesine düşmanlık besler, nihayetinde şiddetini Nusret'e yöneltir. Bu bağlamda kent-taşra geriliminin hissedilmesi bakımından Sülü karakterinin büyük önem taşıdığını söylemek doğru olacaktır.



Resim 3.61. Mekânı çok iyi tanıyan Sülü koyun güderken (A) ve köpeğiyle birlikte geceyi geçirdiği kaya kovuğunda uzanırken (B)

Filmin tek kadın karakteri olan Meryem'in filmde ağırlığı görece oldukça azdır. Alper, (Civan ve Yüksel, 2012:65-66) Meryem karakterinin, düşman yaratma sürecinin eril tarafını tenkit etmek amacıyla derinlikli bir biçimde ele alınmadığını, hatta yine bu amaçla pasif ve "erkeklerin şiddetlerini, özellikle cinsel şiddetini göstermesi amacıyla konulmuş bir figür" olarak resmedildiğini belirtmiştir. Meryem, eril erk tarafından ev işlerinin

yapılmasının ve erkekliğin cinsellik üzerinden tatmininin bir vasıtası olarak görülmektedir. Meryem, film boyunca hemen hemen hep evin içerisinde görünmekle birlikte, sadece erkekleri yatıştırmaya çalıştığı ya da sağduyuya çağırdığı birkaç sahnede evin avlusunda görülmektedir (Resim 3.62). Bu bağlamda filmde ataerkil kodlara koştur bir biçimde kadının mekânının ev ile sınırlandığı görülmektedir. Öte yandan filmde erkek dünyasının mağdurlarından birisi olan Meryem'in sağduyu ve akliselim sahibi tek karakter olduğu görülmektedir. Meryem düşman yaratılması sürecinde erkekleri yatıştırmaya ve dizginlemeye çalışmakta fakat başarılı olamamaktadır. Bir sahnede Aliye Nusret'e annesi Meryem'in kendileri de yörük olduğu için yörüklerin onlara bir şey yapmayacağını söylediğini ifade etmekte, fakat Nusret'ten "onlar kötü yörükler" cevabını almaktadır.



Resim 3.62. Meryem erkekler için et döverken (A) ve evin dışında bu defa onları yatıştırmaya çalışırken (B)

Filmde atmosferin ve sinemasal evrenin oluşturulmasında oyunculuğun etkisinin oldukça fazla olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Çoğunluğu gerçek taşralı olan karakterlerin filmde Özön'ün belirttiği gibi aşırılığa düşmeden, gerçekçi ve öykünün dokusuna uygun bir biçimde canlandırılmaları bu bağlamda önem taşımaktadır. Buna koştur bir biçimde Alper (2014), Sülü ve Aliye karakterlerini canlandıran oyuncuların o yöre sakinleri olduğunu, daha önce oyunculuk tecrübeleri bulunmadığını; Caner karakterini canlandıran oyuncunun da profesyonel bir oyuncu olmadığını belirtmektedir. Zafer karakterinin karmaşık ruh halinin ve bilinçaltının oluşturduğu alemin, Faik karakterinin patriarkal iktidarının ve mülkiyetin verdiği güçle sergilediği aksi ve buyurgan tavırlarının, Mehmet karakterinin maduniyetin gerektirdiği bir biçimde sergilediği tavırlarının yansıtılmasının bu bağlamda önem arz eden örnekler olduğu görülmektedir. Faik'in oturuş biçiminin (Resim 3.63), tespah çekişinin, torunun getirdiği yemeği iştahlı bir biçimde yemesinin; Mehmet'in aksanının, sigarasını tutuşu ve içişinin (Resim 3.64), keçinin derisini yüzüşünün (Bkz. Resim 3.59); Meryem, Sülü ve Aliye'nin aksanlarının incelikli gözlemlerin ve başarılı bir oyuncu yönetiminin neticesinde ortaya çıktığını söylemek de isabetli olacaktır.



Resim 3.63. Faik ve yanındakiler bahçede sohbet ederken



Resim 3.64. Mehmet düşünceli bir biçimde sigara içerken

Kostüm ve Makyaj:

Filmde kullanılan kostümlerin, taşra atmosferinin derinleşmesinde ve karakterlerin kimliklerinin yansıtılmasında oldukça işlevsel olduğu görülmektedir. Oldukça sahici ve doğal olan kostümler filmde karakterlerin uzamla olan ilişkilerinin yansıtılması bakımından büyük önem arz etmektedir. Mehmet'in şalvarı, çizmesi, cebine sigarasını koyduğu çizgili tişörtü, promosyon olduğu belli olan eskimiş şapkası (Bkz. Resim 3.59, 3.63, 3.64); Sülü'nün süveteri, elinden düşürmediği sopası, kumaş pantolonu altına giydiği eskimiş spor ayakkabı (Resim 3.65); Faik'in ökçesine basılmış ayakkabısı, eski kol saati ve elinden düşürmediği tespihi bu minvalde örnek olarak gösterilebilir (Bkz. Resim 3.60, 3.63). Nusret ve oğullarının kıyafetlerinin ise şehirli değerlerini yansıtacak biçimde görece şık ve diğerlerinininki kadar sakil olmadığı görülmektedir. Filmde kullanılan makyajın ise film atmosferini belirgin bir biçimde etkilediğini söylemek mümkün değildir.



Resim 3.65. Sülü'nün kostümü

Renk:

Filmde; arazideki zeminin, ekinlerin, otlakların ve gün ışığının etkisiyle sarı tonları (Bkz. Resim 3.44, 3.48); yer yer görünen sık ağaçlıkların etkisiyle yeşil tonları (Bkz. Resim 3.43, 3.46, 3.57); araziye kaplayan sarp kayalıkların etkisiyle gri tonları (Bkz. Resim 3.47, 3.61-B) hâkimdir. Araziye hakim sıcak renk tonları ile ağaçlıkların ve bitki örtüsünün oluşturduğu soğuk rengin ortaya çıkardığı zıtlığın filmin gerilimli atmosferini destekleyici nitelikte olduğu görülmektedir. Filmde doğal mekân kullanımının oldukça fazla olmasından dolayı kullanılan renklerin kompozisyonunda mekânın ve doğanın kendi dinamiklerinin de etkisi oldukça büyüktür. Bununla birlikte gündüz çekimlerine gün ışığının da etkisiyle parlak renklerin; gece çekimlerine ise ay ışığının, ateşin ve gaz lambasının etkisiyle solgun fakat sıcak renklerin hakim olduğunu söylemek doğru olacaktır.

3.2.3. Görüntünün Düzenlenmesi

Filmde görüntünün düzenlenmesinin, sinemasal atmosferin oluşumunda büyük öneme sahip olduğunu söylemek doğru olacaktır. Filmin genelinde görüntünün; gerilimin tırmanmasına eşlik edecek ve atmosferin tansiyonunu yüksek tutacak bir biçimde düzenlediği görülmektedir. Alper, filmin genelinde kameranın manipülatif kullanılması hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir (Aytaç, Göl, 2013):

“...kamera manipülatif kullanıldı bir sürü yerde, yer yer yönetmen bakışı olarak kullanıldı, yer yer seyirciyi kandırmak için, yer yer de “acaba mı?” sorusunu sordurmak için yapıldı bu çekimler. Yani bilerek muğlaklaştırmaya çalıştık. Zaten onların çoğunu alternatifli çektik. Omuz kamerasıyla yani sübjektif kamera izlenimi vermek için çekilen açılar da vardı, tripodla çekilmiş sabit açılar da. Sonuç olarak ikisini de

kullandık. Onun dışında epey yakın çekim de kullandık karakterlerin tedirginliğine, psikolojisine biraz yaklaşmak için. Özellikle kabahatler ve suçlar işlendikçe hepsinin ufak ufak tedirginliklerini yakalamak için. Bir de benim çok sevdiğim steadycam çekimler var. Bir gizem yaratıyor, hem karakterin kim olduğunu anlamakta ilk başta biraz zorluk çekiyorsun hem de karanlıkta tek başına yürürken etraftan gelebilecek tehdit hissini artırıyor.”

Filmin genelinde kamera karakterlere oldukça yakın durmakla birlikte; mekânın karakteristiğini ortaya koyan ve atmosfer içerisindeki yerini güçlendiren birçok uzak plan çekime de yer verildiği görülmektedir (Bkz. Resim 3.47) (Resim 3.66). Bununla birlikte filmde genel plan (Resim 3.67) ve görece daha yakın planlı çekimlerde dahi (Resim 3.68) sinemasal mekânın izlerini sürmek mümkün olmaktadır.



Resim 3.66. Faik ve Mehmet'in filmin başındaki uzak plan görüntüsü



Resim 3.67. Mehmet ve Sülü'nün ölü köpeği buldukları sahnenin genel plan görüntüsü



Resim 3.68. Zafer'in mekânı keşfettiği ve kameranın arkasında seyrettiği yakın ölçekli bir plan

Alper (Aytaç, Göl, 2013), mekânın ve anlatının western ile benzerliğini keşfettikten sonra filmde bilinçli olarak western'e özgü stilize planlardan faydalandığını belirtmiş (Resim 3.69, 3.70, 3.71, 3.72, 3.73), bununla birlikte Kurosawa'nın mizansenlerinden de esinlendiğini söylemiştir (Civan ve Yüksel, 2012:68). Alper bu stilize öğeleri şu şekilde açıklamaktadır (Aytaç, Göl, 2013):

“Mesela en sonda karakterlerin tek sıra yürümeleri. Tek sıra yürüme fikri çok gerçekçi bir mizansen değil, stilize bir mizansen. Kayaların başında dürbünle yörükleri beklerkenki pozları, evden çıkarkenki alt kamera açıları, evin önünde dört kişinin karşılıklı ellerinde tüfekler toplandıkları plan da öyle. Ya da en sonunda cesedin başında yaptıkları toplantı gibi, western ikonografisini kullanarak filmi biraz daha stilize bir hale getirmeyi arzuladım.”



Resim 3.69. Karakterlerin tepenin ardına doğru tek sıra yürüyüşü



Resim 3.70. Faik tepede dürbünle nöbet tutarken



Resim 3.71. Faik evden çıkarken kullanılan alt kamera açısı



Resim 3.72. Karakterlerin evin önünde tüfekle toplandıkları plan



Resim 3.73. Karakterlerin Zafer'in cesedinin önünde toplandıkları plan

Bununla birlikte akşam kayalıkların önünde kurulan sofralar, Faik'in ve Sülü'nün kayalığın ucunda arka üst açıdan çekildiği sahneler de bu minvalde önem taşımaktadır (Resim 3.74, 3.75).



Resim 3.74. Akşam kayalıkların önünde kurulan sofralar



Resim 3.75. Faik'in (A) ve Sülü'nün (B) kayanın ucundan üst ve arka açıdan çekildikleri planlar

Perspektif açısından filme bakıldığında; filmde belirgin bir üslubun hakim olduğunu söylemek güçtür. Filmde alan derinliği, bilhassa uzak ve genel planlarda sinemasal

mekânın incelikli bir biçimde sergilenmesi; seçili alan derinliği ve yer yer kullanılan odak kaydırması da sinemasal atmosferin gerilim tonu açısından önem taşımaktadır.

Filmin genelinde kameranın oldukça hareketli olduğu görülmektedir. Kamera filmde çoğu zaman karakterlerin arkasında yakın planda onları takip etmekte, bazen Faik'in dürbünün ekranı (Resim 3.76), bazen de jandarmanın feneri olarak ortama bakmakta (Resim 3.77), bazen de steadycam çekimler vasıtasıyla karakterle birlikte mekânda yol almaktadır. Filmde yeniden çerçeveleme örnekleri de mevcuttur. Gün batarken ve kayalığın önünde sofra kurulurken kamera uzak planda önce tepedeki Sülü ve köpeğini (Resim 3.78), sonra biraz aşağıya kayarak kayanın üzerinde oturan Zafer'i (Resim 3.79), ardından aşağıya kayarak kayalığın önündeki sofrayı (Resim 3.80), daha sonra yana kayarak odun toplayan Caner'i (Resim 3.81) göstermektedir. Filmin daha sonraki bir bölümünde Faik kayalıkların önünde nöbet tuttuğu esnada Sülü ve Mehmet onun yanından ayrıldıklarında kamera uzak planda yine aynı yöntemle kayarak sırayla karakterleri görüntülemektedir. Bu yöntemin kullanıldığı sahnelerde kullanılan uzak planlar sinemasal mekânın karakteristik özelliklerinin sergilenmesi açısından da önem arz etmektedir.



Resim 3.76. Kamera Faik'in baktığı dürbünün ucundan tepeyi gösterirken



Resim 3.77. Kamera jandarmanın fenerinin ucundan önce yeri göstermekte (A), ardından yükselerek Faik ve Mehmet'e yönelmekte (B)



Resim 3.78. Uzak plandan Sülü ve köpeği



Resim 3.79. Uzak planda kayanın üzerinde oturan Zafer



Resim 3.80. Uzak planda ateş başındaki sofa



Resim 3.81. Odun toplayan Caner

Filmde, Bazin’ın sinemada mekânsal gerçeklik için elzem olarak gördüğü alan derinliği ve uzun çekimlerin oldukça etkili olduğu görülmektedir. Filmde uzun çekimlerin, mekânın özelliklerini ortaya çıkaracak bir biçimde uzak plan çekimlerdeki ağırlığının “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” filmindeki kadar olmadığı gözlemlenmektedir. Filmin başında Faik ve çocuklarını getiren cipin uzak planda kadrajdan çıkana kadar bir planda kesintisiz bir biçimde verildiği sahnenin ve daha önce yeniden çerçeveleme kapsamında bahsedilen sahnelerin bu bağlamda değerlendirilebilecek örnekler olduğu görülmektedir. Filmde uzun çekimlerin ağırlığı daha çok yakın ve genel planlarda hissedilmektedir. Özellikle yakın plan çekimlerde, karakterlerin arkasında ve yakınında seyreden uzun çekimler izleyiciye bir anlamda mekânı ve atmosferi daha yakından deneyimleme imkânı sunmaktadır.

3.2.4. Kurgu

Alper, (Civan ve Yüksel, 2012:68) kurgunun filmdeki işlevi hakkında görüşlerini şu şekilde belirtmiştir:

“Senaryoyla son ürünün arasında çok büyük fark yok. Tabii ki fark kaçınılmaz ama bu farkın minimum olduğu filmlerden biri sayılabilir. Kurguda çok az şeyi değiştirdik. Bazı sahneleri attık, senaryo biraz daha gevezeydi, konuşmaları azalttık. Tekrar işlevi görebilecek birkaç sahneyi attık. Bir de ufak yer değiştirmeler, yani kronolojide ufak yer değiştirmeler yaptık. Onun dışında aşağı yukarı plânlandığı gibiydi. “

Bu bağlamda Alper’in filmde benimsediği kurgu anlayışının “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” filminde Ceylan’ın benimsediği kurgu anlayışından ayrıldığını söylemek doğru olacaktır.

Filmde Kuleshov'un yaklaşımına paralel bir biçimde; hali hazırda yönetmenin arzu ettiği sinemasal atmosferin oluşturulmasına oldukça müsait olan mekânın, kurgu vasıtasıyla bu yönünün daha da güçlendiği ve izleyiciye daha iyi aksettirilebildiği görülmektedir. Bu bağlamda filmin genelinde bazen genel planları ve görece daha yakın ölçekli planları izleyecek biçimde, bazen de sahne geçişleri arasında mekânın klostrofobik ve netameli atmosferinin daha net duyumsanmasına imkân verecek bir biçimde uzak ve daha genel planlara yer verilmesinin büyük önem arz ettiğini söylemek isabetli olacaktır. Pudovkin ve Eisenstein'ın sinemada parçaların birleşiminin, her birinin birbirine eklenmesinden daha öte ve geniş ölçekli bir anlam manzumesi oluşturulması için elzem gördükleri kurgunun; filmin anlatısının güçlü alegorik tarafı göz önüne alındığında, "*Tepenin Ardı*" filminde benzer bir işlev gördüğünü söylemek mümkündür.

Genel anlamda Alper'in filmde kurguya Bazin'in yaklaşımındaki gibi mesafeli olduğunu söylemek güçtür. Filmdeki kurgu anlayışının, Godard'ın mizansen ile kurguyu uzlaştıran yaklaşımına görece yakın olduğunu söylemek daha isabetli olacaktır. Keza Alper (Civan ve Yüksel, 2012:68), filmde yer yer kullandığı stilize mizansenler ve kurgunun hanesinde değerlendirilebilecek olan filmin sonundaki marş vasıtasıyla seyircinin filme olan mesafesini sorgulamalarını istediğini belirtmiştir.

Filmde genel olarak mekânda süreklilik algısı için önem arz eden devamlılık kurgusuna riayet edildiği görülmektedir. Bununla birlikte, Buckland'ın devamlılık kurgusunun önemli bileşenleri olarak gösterdiği bakış hattı uyumunun ve bakış açısı çekimlerin, filmde sinemasal mekân kavrayışını ve atmosferi destekleyecek bir biçimde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Filmde bazen bakış hattına uygun biçimde, bazen de karakterin bakış açısından çekimle uzak ve genel plan çekimler yer almakta, bazı sahnelerde ise bunu uzak ve genel planla karşı çekim takip etmektedir. Filmde Zafer'in arazide uzanmış yatarken Sülü'yü tepenin ucunda ilk kez gördüğü sahnede kamera önce Zafer'i, ardından Zafer'in şaşkınlıkla baktığı tarafı onun bakış açısından göstermekte (Resim 3.82), sonra Zafer'in tepenin ucunda gördüğü Sülü'nün hemen arkasından Zafer'i kuşbakışı bir biçimde sergilemektedir (Resim 3.83). Yine Faik ile Mehmet'in keçiyi kesmeye hazırlandıkları sahnede önce genel planda Faik, Mehmet ve tepenin ucu (Bkz. Resim 3.43), ardından yakın çekim Faik'in yüzü, sonra onun bakış açısından tepe uzak planda ekrana yansıtılmaktadır (Resim 3.84). Faik Mehmet'ten dürbünü istemekte hemen ardından tepedeki kişinin bakış açısından uzak planla Faik ve Mehmet, daha sonra aynı şekilde

Faik'in bakış açısıyla dürbünün ucundan tepe (Bkz.Resim 3.76), yakın çekim Faik ve Mehmet'in görüntüsünden sonra ise tekrar tepeden uzak planla Faik ve Mehmet gösterilmektedir (Resim 3.85). Aksiyon uyumunun gözetilmesi açısından, filmin sonunda karakterlerin tek sıra halinde tepenin ardına yaptıkları yolculuk önem arz etmektedir. Kamera önce genel planda karakterleri arkadan takip etmekte, daha sonra karakterleri tepeye doğru tırmanırken sabit bir açıdan, önden ve yukarıdan uzak planla göstermekte (Resim 3.86), daha sonra sabit bir açıdan genel planda yan taraftan karakterler sırayla kadrja girmekte (Bkz. Resim 3.69), son olarak kamera yine sabit bir açıdan yan taraftan bu defa uzak bir planla karakterlerin tırmanışını sergilemektedir (Resim 3.87).



Resim 3.82. Kamera önce Zafer'i (A), daha sonra onun bakış açısından tepedeki Sülü'yü Gösterirken (B)



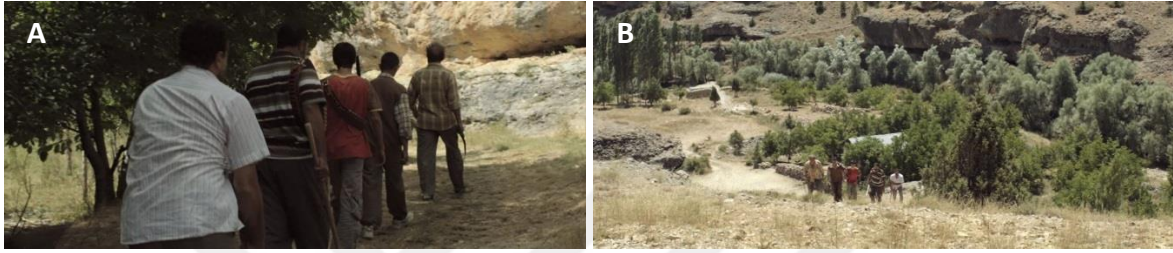
Resim 3.83. Kamera Sülü'nün hemen arkasından uzak planda Zafer'i gösterirken



Resim 3.84. Kamera önce Faik'in yüzünü (A), ardından Faik'in bakış açısından tepeyi (B) gösterirken



Resim 3.85. Kamera önce Faik ve Mehmet'i yakın planda (A), ardından tepedeki kişinin bakış açısından onları uzak planda (B) gösterirken



Resim 3.86. Kamera karakterleri arkadan takip ederken (A) ve daha sonra önden üst açıdan sabit bir planla gösterirken (B)



Resim 3.87. Kamera karakterlerin tepeye tırmanışını uzak planla gösterirken

3.3. Sivas

3.3.1. Anlatı Açısından Taşra

“*Sivas*” filminin anlatısının taşranın içinden, taşraya özgü ve yalnızca taşrada deneyimlenebilecek birçok ögeye sahip olduğunu, bu bağlamda oluşturulan sinemasal evrenin film için büyük bir önem arz ettiğini söylemek doğru olacaktır. Filmin anlatısında insan, hayvan ve doğa ilişkisinin yoğun yaşandığı; bu bağlamda filmin sinemasal mekânı olarak sahici bir taşra coğrafyasının seçilmesinin atmosferi son derece güçlendirdiği görülmektedir. Film, buna koşut bir biçimde yönetmen Kaan Müjdeci’nin memleketi de olan Yozgat’ın Yerköy İlçesi’ne bağlı Küçüknefes Köyü’nde çekilmiş olup; filmdeki oyuncuların çoğunluğunu aynı zamanda bölge sakinleri olan amatör oyuncular oluşturmaktadır.

Taşraya oldukça bireysel bir perspektiften bakan film; bir çocuğun taşrada var oluşunu ve bu var oluşun çocuğun hayatına giren bir köpekle birlikte nasıl biçim değiştirdiğini birçok değişken ile birlikte anlatmaktadır. Bu bağlamda anlatı açısından insan ve hayvan ilişkisi önem taşımaktadır. Filmde taşra sakinlerinin hayvanlara yaklaşımının genelde şiddet ve iktidar çerçevesinde şekillendiği, taşra sakinlerinin hayatın akışına içkin bir biçimde hayvanlara karşı oldukça hoyrat bir tutum içerisinde bulundukları ve hatta bunu köpek dövüşleriyle hazza ve kazanca tahvil ettikleri görülmektedir. Filmin başında, Aslan’ın yolda giderken ördek sürüsünü tekmelemeye çalışması, yine Aslan’ın yaşlı atı doğaya bırakırken ona taş atması ve filmin büyük bir bölümünde karakterlerin köpeklere karşı tutumları taşradaki insan-hayvan ilişkisi üzerine önemli ipuçları sunmaktadır. Müjdeci (Kaplan, 2015), film üzerine yapılan bir röportajda; filmin ortaya çıkmasında internette rastladığı köpek dövüşlerinin ve bu “insanla hayvan arasındaki analogi, insanın hayvan veya hayvanın insan metaforu olması hali”nin kendisini oldukça etkilediğini belirtmiştir.

Öte yandan film, taşrada çocukluğun ve büyümenin güçlüklerle dolu taraflarını ortaya koyan sahici bir anlatıya sahiptir. Filmin taşrasında ataerkil kodların hüküm sürdüğü, çocukların ve bilhassa başkarakter Aslan’ın bu kodlarla birlikte yaşamayı birçok zorluğa rağmen öğrenmek durumunda kaldığı görülmektedir. Bu noktada daha önce aktarıldığı üzere Gürbilek’in taşra ve çocukluk ilişkisine ilişkin saptaması önem taşımaktadır. Gürbilek’in deyimiyile filmdeki çocukların “hayatı büyüklerin dünyasının taşrasında yaşamaya mahkûm olmanın sıkıntısıyla” karşı karşıya olduklarını, bu anlayışın buyurduğu

tutum ve davranışları bazen hayvanlara bazen de birbirlerine yansıttıklarını söylemek mümkündür.

Filmde anlatının en öne çıkan noktasını ise taşrada erkeklik halleri oluşturmaktadır. Filmde ana kahraman Aslan'ın patriarkal erk ile faydacı bir ilişki içerisinde, çocukluktan erkeklığe oldukça sancılı bir biçimde gerçekleşen “terfi”sine tanık olunmaktadır. Osman'ın sınıfta pamuk prenses ve yedi cüceler müsamesinde babasının muhtar olmasının yarattığı taşraya özgü statüyle öğretmen tarafından prens olarak, Aslan'ın hoşlandığı Ayşe'nin prenses olarak belirlenmesi ve Aslan'ın ancak cüce rolüne layık görülmesi; daha önce de kız kaçıran oynarken iddialaştığı Osman'ın fiziksel müdahalesine maruz kalan Aslan için erkeklik bağlamında büyük bir kırılmaya işaret etmektedir. Nitekim Aslan, bu durumu kabullenmekte güçlük çekmekte ve sorgulamakta; daha sonra durumu anlattığı abisi Şahin'in kendisinin boğazına sarılarak kaba kuvvetle ve şiddetle işini çözmesi gerektiğini ima eden davranışları, Aslan'a erkeklik konusunda izlemesi gereken yolu adeta empoze etmektedir.

Aslan için erkeklik bağlamında dönüm noktası ise; kendisinin de şahit olduğu muhtarın oğlu Osman'ın köpeği Bozo'nun galip geldiği köpek dövüşü sonrası ölmek üzere olduğu düşünülerek terk edilen kanlar içerisindeki bitkin Sivas'ı tekrar hayata döndürmesidir. Gedik bu dönüm noktasını (2014) “Korkusuna yenilmeden, soğuğa, karanlığa ve köpeğin dehşet haline rağmen tüm gece bir an bile köpeğin yanından ayrılmadan, geceyi onunla geçirmesi çocukça korkularından kurtulup erkeklığe geçiş töreni gibiydi” şeklinde tanımlamaktadır (Resim 3.88). Bu gecenin dönüşünde abisi ve annesi tarafından “erkek mi oldun sen” nidalarıyla karşılanan Aslan'ın, filmin sonraki bölümlerinde tavır ve tutumlarında bariz bir değişim gözlenmeye başlanmaktadır. Sivas'la giderek yaklaşan Aslan, yönetmen Müjdeci'nin de dile getirdiği gibi insanlara yabancılaşmakta, okula uğramamakta, arkadaşlarıyla yalnızca Sivas'ı göstermek veya onu sevdirmek için okulun çevresinde bir araya gelmektedir. Aslan için bir diğer önemli dönüm noktasını ise Ayşe ile branda üzerinde yaptığı konuşma oluşturmaktadır. Ayşe'nin Osman'ın onun köpeği hakkında söylediği olumsuz şeyleri Aslan'a aktarması ve öğretilmiş patriarkal kodların etkisiyle köpeğini dövüşürmesi gerektiğini ima etmesi; köpeğiyle “seninle çocuğumuz olsa dövüşür müsün” diyecek kadar özdeşlik kurmuş Aslan'ı oldukça etkilemekte, Aslan erkeklik yolundaki bu meydan okumayı vicdanına rağmen kabul etmek durumunda kalmaktadır.



Resim 3.88. Aslan yaralı Sivas'ın başında beklerken

Ardından kaçınılmaz bir biçimde kabul ettiği meydan okumada Sivas'ın Osman'ın köpeği Bozo'yu yenmesi ile Aslan'da gözlenmeye başlayan değişimler ataerkil kodların gerektirdiği biçimde radikallik göstermeye başlamaktadır. Aslan erkeklik göstergesi olarak sigara içmeye başlamakta, eskiden abi diye hitap ettiği abisine ismiyle hitap etmekte, onun erkeklik konusunda merteye atlamasını sağlayan Sivas'ı satmaya çalışan abisine sözlü ve fiziksel saldırıda bulunmakta, hatta şiddet ve küfür dolu öfke nöbetleri geçirmektedir. Nihayetinde Aslan, yetişkin erkeklerin toplandığı ve silah söküp takma gibi taşraya özgü erkekliğin eğlence biçimlerinin uygulamalarının yer aldığı meclislerde kendisine yer bulmakta; abisi, muhtar ve onun şürekâsının da bir parçası olduğu patriarkal erkin dayatması ile gönülsüz olmasına rağmen Sivas'ı köpek dövüşlerinde kullanmaya mecbur kalmaktadır. Bu bağlamda Sivas'ın; Aslan'a ve onunla birlikte o zamana kadar bu camianın makul bir mensubu olmadığını gördüğümüz abisi Şahin'e erkeklerin dünyasında bir statü ve konfor sağladığı görülmektedir.

Gedik, film üzerine yazdığı yazıda filmin yansıttığı taşradaki erkeklik dünyasını şu şekilde özetlemiştir (2014):

“Sadece kendi aralarında sosyalleşen, bu sosyalleşmede hiyerarşik erkeklikler kuran, köpek dövüşü ile iktidarlarını, güçlerini sınavan, köpek dövüşü dışında silah söküp takarak birbirlerini test eden ve zaferlerini (başka bir deyişle erkekliklerini) geneleve giderek kutlayan erkeklerin dünyasına bir pencere açıyor yönetmen Müjdeci. Yönetmen sadece tek tip erkeklik olmadığını da köpek dövüşü turnuvasına giderken çevirmede otoritedeki erkeklik ile (Jandarma kontrolü) karşılaştıklarında muhtar ve tayfasının takındıkları tutum ile bize göstermiş. Yönetmenin tüm film boyunca taşraya ve taşradaki erkekliğe bakışı ne didaktik ne de karikatürize edilmiş bir bakış açısı. Minimal bir perspektiften, gerçekçi bir şekilde taşrayı önümüze sunuyor.”

Saydam (2014), Aslan'ın, Lacan'ın tanımladığı “adil olmayan yasa”nın kurbanı olduğu ve “simgesel düzen”in kıyısına itildiğini; bu simgesel düzene dâhil olmasının da Sivas'ın varlığı ile mümkün olduğunu belirtmektedir. Aslan, ilkin Sivas'a bir benlik atfetmekte, fakat sonra Sivas Aslan'ın kayıp erkini ikame eden bir aktöre dönüşerek Aslan'a yetişkin erkeklerin kötücül dünyasında bir prestij sağlamaktadır (Keten, 2014: 37-38).

Bununla birlikte Aslan'ın dövüş sonrasında herkes galibiyeti kutlarken yenilen köpeğin bacağının kırılmasına takılması, Sivas'ın dövüşten sonra tedavisi yapıldığı esnada başında beklerken yüzünden okunan kaygısı, dönüş yolunda araç içerisinde Sivas'ın yaraları ile göz göze seyahat ederken artık Sivas'ı dövüştürmeyeceğini söylemesi, henüz bir çocuk olan Aslan'ın erkeklerin dünyasındaki eğreti pozisyonu hakkında önemli ipuçları sunmaktadır.

Turan'a göre (2014), “Türkiye sinema geleneğinin taşra çözümlemesinden farklı olarak taşra “sıkıntısının” artık bireysel tecrübelerle ağırlık verilerek yorumlanması, bunun da ayrı bir egemen erkeklik tanımı olarak ortaya çıkmasını engellemiyor.” Bu minvalde “*Tepenin Ardı*” filminde sıklıkla rastladığımız patriarkal ağlarla örülmüş taşra erkekliği manzaralarının; bu sefer küçük bir çocuğun merkeze alındığı kendine has bir anlatıyla “*Sivas*” filminde de karşımıza çıktığını söylemek doğru olacaktır.

3.3.2. Mizansen

Aydınlatma:

Filmin büyük bir bölümünün gündüz ve dış mekânda geçiyor olmasının da etkisiyle, filmde doğal ışık ağırlığının fazla olduğunu görülmektedir. Bununla birlikte gündüz dış mekân çekimlerinde, filmin neredeyse genelinde hikâyenin kış mevsiminde geçmesinin de etkisiyle kapalı bir havanın hâkim olduğu gözlemlenmektedir (Resim 3.89, 3.90). Bunun yaratılmak istenen taşra atmosferine koşut olarak bilinçli bir tercih ve aynı zamanda taşranın sıkıntılı ruh halinin bir tezahürü olduğunu söylemek isabetli olacaktır. Ayrıca filmdeki bu aydınlatma tercihini, filmin taşradaki erkeklerin şiddetle dolu karanlık dünyası üzerine olması ile birlikte okumak mümkündür. Bununla birlikte kameranın “*Tepenin Ardı*” filminde olduğu gibi karakterlere oldukça yakın olduğu, bilhassa dış mekân ağırlıklı çekimlerde dramatik aydınlatmanın, ağırlığı daha fazla olacak bir biçimde, doğal aydınlatma ile birlikte kullanıldığı görülmektedir. Tıpkı *Tepenin Ardı* filminde olduğu gibi

sinemasal mekânın atmosfer üzerindeki etkisini ortaya koyacak bir biçimde iç mekân çekimi çok azdır.



Resim 3.89. Aslan ve abisi ata bakmak için koşarken



Resim 3.90. Aslan Ayşe'nin yanından ayrılırken (A), dövüş sahasında köpekler hazırlanırken (B)

Filmde ağırlığı az olan gece çekimlerinde kameranın genelde karakterlere oldukça yakın olduğu, ışık yoğunluğunun ise oldukça az olduğu görülmektedir. Filmin anlatısına koşut bir biçimde taşra atmosferinin yansıtılması açısından; Aslan'ın yaralı Sivas'ı beklediği ve abisinin onları bulup götürdüğü sahnelerde, filmin son kısmında köpek dövüşlerinin yapıldığı yerdeki sahnelerde yapılan gece çekimlerinin oldukça işlevsel olduğu görülmektedir. Bu sahnelerde ışıklandırmanın mizansen gereği araç farları ve arazide yakılan ateşlerle yapıldığı görülmektedir (Resim 3.91, 3.92).



Resim 3.91. Sivas'ın yanında bekleyen Aslan'ı aydınlatan abisinin traktörünün far ışığı



Resim 3.92. Gece traktörün arkasında eve götürülen Sivas'ın (A) ve gece dövüş alanının görüntüsü (B)

Dekor:

Filmde dekor açısından oldukça minimalist bir anlayışın benimsendiğini söylemek doğru olacaktır. Aynı zamanda yönetmenin memleketi olan köyün doğal haliyle ve tüm bileşenleriyle kullanıldığı; içerisindeki hayvanlar, odun sobası bulunan köy okulu, eski ve yıpranmış köy evleri, ahırları, asfaltsız yolları, kırıç düzlük ve tepeleri ile köyün doğal unsurlarıyla filmde dekor açısından önemli bir işleve sahip olduğu görülmektedir (Resim 3.93, 3.94, 3.95).



Resim 3.93. Çocuklar oyun oynarken köyün genel görüntüsü



Resim 3.94. Aslan köyde ördeklerin içerisinde ilerlerken (A), sınıfta müsamere seçmesi yapılırken (B), Ayşe evden okula giderken (C) ve Aslan ile abisi hayvanları güderken (D)



Resim 3.95. Aslan yaşlı atı doğaya bırakmak için kırıç tepeye doğru yol alırken

Filmde genel olarak sanat yönetiminin oldukça başarılı olduğu, yönetmenin doğal dekoru da atmosfer oluşturulması bağlamında oldukça etkili bir biçimde kullandığı görülmektedir. Bununla birlikte seyahat edilen muhtarın arabasının (Resim 3.96), okulda müsamere için bahçeye kurulan düzeneğin (Resim 3.97), filmin son kısmında dövüş alanında geçen gece ve gündüz sahne düzenlerinin (Resim 3.98) dekor bağlamında öne çıkan örnekler olarak değerlendirilmesi doğru olacaktır. Menzies'in sınıflandırması bağlamında, film genelinde benimsenen dekor anlayışı ile anlatıya paralel olarak belirli bir etki yaratma amacı güdüldüğünü söylemek doğru olacaktır.



Resim 3.96. Muhtarın arabasının dış (A) ve iç (B) görüntüsü



Resim 3.97. Okulda müsamere için yapılan hazırlık



Resim 3.98. Dövüş alanının gece (A) ve gündüz görüntüsü (B)

Karakter ve Oyunculuk:

Filmde en öne çıkan mizansen ögesinin karakter ve oyunculuk olduğunu söylemek mümkündür. Filmdeki karakterlerin, film için seçilen taşranın dokusuna uyumunun sinemasal atmosfere güç kattığını söylemek isabetli olacaktır. Karakterlerin ve diyalogların filmde yansıtılmak istenen taşradaki erkek dünyasına paralel bir biçimde oldukça sahici ve sert olduğu, aynı zamanda senarist olan yönetmenin bu minvalde küfür ve şiddet kullanımı konusunda yapaylığa düşmeyecek bir biçimde oldukça cömert davrandığı görülmektedir.

Filmin temel karakterlerini taşrada sancılı bir çocukluk geçiren Aslan, abisi Şahin, köyün Muhtar'ı, Aslan'ın rakibi aynı zamanda Muhtar'ın oğlu olan Osman ve Öğretmen oluşturmaktadır. Bununla birlikte filmde kullanılan köpek Sivas'ın da bu bağlamda

oldukça önemli bir figür olduğunu söylemek doğru olacaktır. Filmde, çalışmada incelenen diğer filmlere kıyasla başrol oyuncusunun yani Aslan'ın ağırlığı oldukça fazla, diğer karakterlerin ağırlığı ise buna koşut olarak oldukça azdır.

Filmin ana karakteri olan Aslan 10 yaşlarında olup, varlıksız bir ailenin çocuğu olarak hayatını bir taşra köyünde idame ettirmektedir. Aslan'ın doğa ve hayvanlarla ilişkisinin taşradaki hayatın zorunlu kıldığı bir biçimde oldukça sert olduğu, bununla birlikte arkadaşları ile ilişkisinin de nispeten sıkıntılı olduğu görülmektedir. Okulda boyunun da etkisiyle müsamere seçmelerinde yedi cücelerden birisi olarak seçilen Aslan, büyük rakibi olarak gördüğü Muhtar'ın oğlu Osman'ın kendisinin hoşlandığı Ayşe ile prens ve prensesi canlandırmasını hazmetmekte güçlük çekmektedir. Bu onu yavaş yavaş okul hayatından uzaklaştıran ilk gelişme olmaktadır. Daha sonra kanlı bir dövüş sonrası sahip çıktığı Sivas'ın hayatına girmesiyle, Aslan'ın taşra ile ilişkisinin de seyrinin değiştiği gözlemlenmektedir. Anlatı kısmında bahsedilenlere ek olarak Sivas'ın varlığının Aslan'ın taşraya olan aidiyetini arttırdığı, onun patriarkal erkin hâkim olduğu bu coğrafyada var olma itkisini ivmelendirdiğini söylemek doğru olacaktır. Ayşe'nin de etkisiyle Sivas'ı, rakibi olarak gördüğü Osman'ın köpeğiyle dövüştürmek durumunda kalan ve galip gelen Aslan, artık kontrolün kendisinden yavaşça çıkacağı bir sürece girmiş bulunmaktadır. Sivas'ın varlığı ile arkadaşlarının hatta Muhtar'ın oğlu Osman'ın bile erişmekte güçlük çekeceği bir prestij elde eden Aslan okuldan ve arkadaşlarından daha da uzaklaşmakta, taşradaki yetişkin erkeklerin dünyasına çok küçük bir yaşta dahil olmak durumunda kalmaktadır. Yetişkin erkeklerin meclislerine ve köpek dövüşlerine çok değer verdiği köpeği Sivas sayesinde artık önemli bir figür olarak dahil olan Aslan; bu süreçte çocukluğun verdiği masumiyeti ve vicdanı yavaş yavaş kaybetmekte, iyileştirmek için büyük çaba gösterdiği Sivas'ın yeni yaralar almasına göz yummak durumunda kalmaktadır. Tüm bunlara karşın filmin sonunda Aslan'ın artık Sivas'ı dövüştürmek istememesini söylemesiyle araç içinde geçen konuşmalar, Aslan'ın bu yetişkin taşra erkeklerinin dünyasında yerini bulamamasını ve bu konuda çektiği güçlüğü gözler önüne sermektedir.

Aslan'ın abisi Şahin ise 20'li yaşların ortasında, ailesi ile birlikte yaşayan, ailesinin hayvanlarına bakan, sakil giyimli, diğer erkekler tarafından hakir görülen tipik bir taşralıdır. Nitekim filmin başındaki dövüş sahnesinden sonra köye geri dönenlere arabalarında yer olup olmadığını sorduğunda sert bir biçimde terslenmesi bunu kanıtlar

niteliktedir. Aslan ile ilişkisi de oldukça hoyrat olan Şahin; hocası ile nasıl konuşması gerektiğini anlatırken onun boğazını sert bir biçimde sıkmakta, hayvanların bakımı ve yaşlı atın doğaya salınması için de Aslan'dan faydalanmaktadır. Şahin'in Aslan ile arasındaki dikey ilişki Sivas'ın dövüşlere katılması ve oldukça başarılı olmasıyla değişim göstermektedir. Aslan artık abisine ismiyle hitap etmekte, Sivas'ı satacağını düşündüğünde ona saldırmaktan çekinmemektedir. Ardından köyün diğer erkekleriyle birlikte Sivas'ın dövüşlerde kullanılması ile Şahin de, Aslan'ın velisi olarak yetişkin erkek dünyasında kabul görmekte, erkek meclislerine katılmakta ve statü elde etmektedir. Hatta son dövüşten sonra Muhtar tarafından geneleve götürülerek ödüllendirilmektedir. Filmin başında Aslan'a benzer bir biçimde makul görülmeyen ve patriarkal erk tarafından dışarıda bırakıldığını gördüğümüz Şahin'in, taşradaki erkek dünyasında konforlu bir yer elde etmesinde Aslan ve Sivas'ın payının oldukça büyük olduğu görülmektedir.

Filmde; Muhtar'ın, köyde bir taraftan yasal otoriteyi ve diğer taraftan patriarkal erki temsil ettiğini söylemek doğru olacaktır. Dövüş organizasyonlarının merkezinde bulunan muhtar; filmin son kısmında olduğu gibi gerektiğinde arabasıyla şehir dışındaki dövüş organizasyonlarına dahi katılma olanak sağlamak, dövüşe giderken yolda jandarmaların durdurmasını ve nereye gittiklerini sorgulamalarını savuşturma görevi de Muhtar'ın olmaktadır. Muhtar, araçta dövüşe giderken Aslan'ın motive olmasını, dönüşte Aslan'ın Sivas'ı dövüştürmekten vazgeçtiğini söylemesi üzerine onun ikna olmasını sağlamaya çalışmakta, Şahin'i geneleve götürmekte; filmde bir bakıma taşra erkekliğinin taşıyıcı gücü görevi görmektedir.

Filmde ağırlığı görece az olan; Muhtar'ın oğlu, aynı zamanda Aslan'ın sınıf arkadaşı ve rakibi olarak gördüğümüz Osman da taşradaki erkeklik kodlarına uygun davranış kalıpları sergileyen büyüme çağındaki bir çocuktur. Köpek dövüşüne büyük ilgi duyduğu görülen Osman'ı, köpeği Bozo'ya idman yaptırırken ve dövüşlerde yanı başında onu motive etmeye çalışırken görmek mümkün olmaktadır. Hem babasının statüsü hem de uzun boyu sayesinde müsamerede prens rolü için seçilen Osman, nihayetinde kendisini rakibi olarak gören Aslan'a, erkini pekiştirmek amacıyla köpeği Bozo ile Ayşe'nin de vasıtasıyla meydan okumakta, bu defa galip gelen ise Aslan ve köpeği Sivas olmaktadır.

Filmde ağırlığı çok az olan Öğretmen karakteri, kentli yaşam biçiminin tek temsilcisi olması sebebiyle önem arz etmektedir. Müsamere seçmelerinde taşradaki iktidar

ilişkilerine intibak gösterdiği görülen Öğretmen'in, Muhtar'ın konuğu olarak köpek dövüşü izlemeye de katıldığı görülmektedir. Üzerinde bulunan kulaklıkla ders aralarında sürekli telefonla konuşan ve hatta konuştuğu kişiye “Buralardan kurtulacağım oğlum” dediği görülen Öğretmen'in taşrayı bir sıkıntı mekânı olarak gördüğünü ve aidiyet sıkıntısı çektiğini söylemek doğru olacaktır. Aslan prens rolünü istediğini belirtmek için evinin önüne geldiğinde evinden porno film sesleri gelen Öğretmen'in, erkeklik bağlamında taşradakinden daha farklı bir eğlence anlayışına sahip olduğu görülmektedir.

Filmde taşra atmosferinin oluşturulmasında en önemli bileşenlerden birini teatrallikten uzak, doğal ve sahici oyunculuğun oluşturduğunu söylemek isabetli olacaktır. Buna koşut olarak filmdeki Aslan, Muhtar, Aslan'ın Babası, Osman ve diğer çocuk karakterleri, erkek meclisindeki birçok karakteri daha önce oyunculuk deneyimi olmayan amatör oyuncular canlandırmıştır. Çoğunluğu gerçekten taşralı olan oyuncuların senaryonun da verdiği güçle, doğal oyunculuklarıyla filmin atmosferine büyük katkı sağladıkları görülmektedir. Bununla birlikte Şahin karakterinin de gerek giyimi, gerek aksanı, gerek de hal ve hareketleri ile filmin dokusuna oldukça uygun ve filme bu bağlamda güç katan bir performansla canlandırıldığı gözlemlenmektedir (Resim 3.99). Filmin uzak ara başkarakterleri olan Aslan'ı canlandıran Doğan İzci'nin performansının bu bağlamda filmde oldukça öne çıktığını görülmektedir (Resim 3.100). Özellikle babası ve abisine karşı öfke nöbeti geçirdiği ve köpeklerin dövüştürüldüğü sahnelerdeki performansları bunu kanıtlar niteliktedir. Nitekim İzci bu performansıyla Venedik Film Festivalinde de En İyi Erkek Oyuncu dalında Altın Aslan ödülüne layık görülmüştür. Ayrıca filmde oldukça önemli bir yere sahip olan köpeklerin; kullanıldığı ve dövüştürüldüğü sahnelerin izleyenlere rahatsızlık verecek kadar gerçekçi olarak icra edilmesi de filmin atmosferine anlatıya paralel bir biçimde büyük güç katmıştır. Genel olarak filmde oyunculuk yönetiminin, ayrıntıları ve taşranın incelikli yönlerini yansıtmada konusunda oldukça başarılı olduğunu söylemek doğru olacaktır.



Resim 3.99. Şahin Aslan'ın atı bıraktıktan sonra dönmesini beklerken

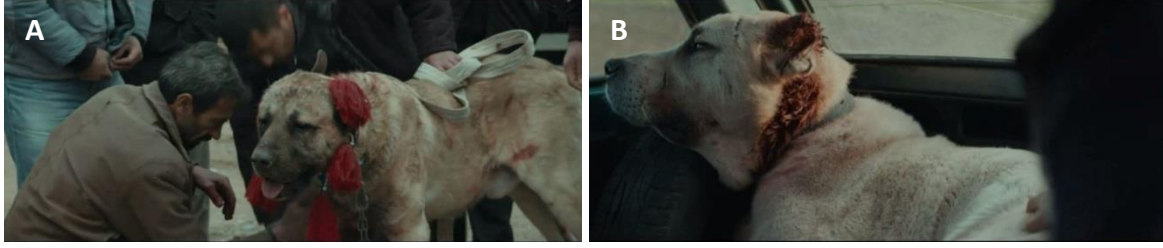


Resim. 3.100. Aslan abisine sinirlenip sinir krizi geçirirken (A ve B), köpeğini muhtarın oğlunun köpeğiyle dövüştürürken (C) ve dövüş alanında Sivas'a taktik verirken (D)

Kostüm ve Makyaj:

Filmde kullanılan kostümlerin, benimsenen dekor anlayışına paralel olarak minimalist ve aynı zamanda sahicilikten ödün vermeyecek bir biçimde seçildiğini söylemek doğru olacaktır. Kostümlerin genelde herhangi bir taşra köyünde rastlanacak şekilde yoksulluğun ve gözden uzak olmanın etkisiyle sakil, biçimsiz, birbirleri ile uyumsuz olduğu; bu durumun filmde karakter ve oyunculuklarla sinemasal evrenin ahenginin sağlaması bağlamında büyük önem arz ettiği görülmektedir. Filmde görece daha itinalı giyindiğini gördüğümüz tek karakter, kentli değerlerin filmde tek temsilcisi olarak öne çıkan Öğretmen'dir. Bununla birlikte filmde oldukça önemli bir yere sahip olan köpek dövüşlerinde, etkileyici bir gerçekçiliğin sağlanması bağlamında makyajın rolünün büyük olduğunu söylemek isabetli olacaktır (Resim 3.101). Özellikle köpeklerin dövüş esnasında

ve sonrasında aldığı yaraların yansıtılması açısından makyajın oldukça başarılı kullanıldığı görülmektedir.



Resim 3.101. Dövüş sonrası Sivas'a yenilen köpek (A) ile Sivas (B)

Renk:

Filmin genelinde; hikâyenin kış mevsiminde geçmesinin ve yönetmenin tercihinin de etkisiyle solgun ve soğuk renklerin hâkim olduğu görülmektedir. Kasıtlı olan bu tercihin; taşradaki sert ve şiddet dolu erkek dünyasının atmosferinin yansıtılmasına ve izleyici tarafından daha iyi duyumsanmasına hizmet ettiğini söylemek mümkündür (Bkz. Resim 3.89, 3.90-B, 3.98-A, 3.99). Filmde köye coğrafyanın ve mevsimin de etkisiyle kahverengi tonlarının hâkim olduğu (Bkz. Resim 3.95, 3.99), gökyüzünün genelde kapalı ve kamerada kullanılan filtreye bağlı olarak gri tonlarında olduğu (Bkz. Resim 3.89, 3.95) , başta yetişkin erkeklerin giydikleri olmak üzere kostümlerin de buna koşut olarak genelde koyu renklerde olduğu (Bkz. Resim 3.90-B, Resim 3.98-A) görülmektedir.

3.3.3. Görüntünün Düzenlenmesi

Filmin görüntünün düzenlenmesi bağlamında oldukça özgün bir anlayışa sahip olduğunu söylemek doğru olacaktır. Kameranın, filmde karakterlere ve bilhassa önemli bir role sahip olan Aslan'ın köpeği Sivas'a oldukça yakın olduğu görülmekte, Müjdeci bu konuda görüşlerini filmle ilgili röportajında şu şekilde dile getirmektedir: (Yıldız, Karsan, 2014) “...görüntü yönetmeniyle çalışırken köpeklerle köpek, çocuklarla çocuk, büyüklerle büyük olarak onlara kişisel göz seviyelerinden bakmaya özen gösterdim.” (Resim 3.102, 3.103, 3.104)



Resim 3.102. Gece Aslan'ın seviyesinden onun yakın plan çekimi



Resim 3.103. Muhtarın oğlu ve köpeğinin boylarına uygun bir planla çekimi



Resim 3.104. Sivas'ın kendi baş seviyesinden yakın plan çekimi

Filmin genelinde sinemasal mekândan ziyade aksiyonun ve bilhassa aksiyonun merkezindeki Aslan'ın kameranin odağında olduğu görülmektedir. Aslan'ın ve köpeği Sivas'ın boylarının kısa bir seviyede olmasının, yönetmenin bazı genel planlarda ve görece daha yakın ölçekli planlarda çerçeve dışı kalan alanlar açısından tercih yapmasını gerekli kıldığı görülmektedir (Resim 3.105, 3.106). Bununla birlikte filmin sinemasal evreninden

önemli kesitler sunan ve mekân ile atmosfer ilişkisini güçlendiren uzak plan çekimlere de yer verildiği görülmektedir (Bkz. Resim 3.89, 3.95) (Resim 3.107, 3.108). Filmde çoğu genel plan çekimin (Resim 3.109, 3.110) ve görece daha yakın ölçekli bazı çekimlerin (Resim 3.111) sinemasal evrene ilişkin birçok ayrıntıyı gözler önüne serdiği ve bu çekimlerin sinemasal mekânın izlerini sürmek bağlamında elverişli oldukları görülmektedir.



Resim 3.105. Aslan'ın boyundan dolayı dövüş alanındaki diğer kişilerin omuz hizasının üst kısımlarının çerçeve dışında kalması (A ve B)



Resim 3.106. Aslan ve Sivas'ın boy hizalarından dolayı sinemasal mekânın önemli bir bölümünün plan gereği çerçeve dışında kalması



Resim 3.107. Aslan ve atın uzak plan görüntüsü



Resim 3.108. Aslan uzaktan abisine doğru koşarken



Resim 3.109. Aslan ve abisinin atı ararken genel plan görüntüsü



Resim 3.110. Koyun sürüsünün genel plan görüntüsü



Resim 3.111. Aslan Ayşe ile konuşurken (A) ve mezarlıkta sigara içerken (B)

Filmde kamera hareketlerinin yer yer izleyici rahatsız edebilecek derecede hareketli ve dinamik olduğu, hatta bazı sahnelerde kısa süreli de olsa netlik kaybı yaşandığı dahi görülmektedir. Bunda filmin büyük bir bölümünde aktüel kamera tekniğinin kullanılmasının payı büyüktür. Barış, film üzerine yazdığı yazıda kamera hareketlerinin filmdeki etkisi üzerine görüşlerini şu şekilde açıklamaktadır (2014):

“Filmin belgesel olmadığı halde gündelik bir gerçeklikten beslenerek ilerlemesi ve özellikle de Aslan’ın peşinde dolanan hareketli kamera yönetmenin bilinçli tercihiyle gerçeklik hissini artırıyor. Kamera yokmuş gibi, sürekli kameranın varlığını unutturmaya çalışarak yapıyor bunu ve böylelikle ardından sürüklendiğiniz sahneler hareketli kamera eşliğinde size de çarpıyor.”

Kamera genelde filmin baş karakteri Aslan ve köpeği Sivas ile birlikte mekânda devinim halindedir. Bilhassa köpeklerin dövüştürüldüğü sahnelerde kameranın aşırı hareketli ve canlı, çekim ölçeğinin de oldukça değişken olduğu gözlemlenmektedir. Yönetmen Müjdeci de (Yıldız, Karsan, 2014) söz konusu kaos ortamını oluşturabilmek için iki görüntü yönetmeniyle uzun süre uğraş verildiğini belirtmektedir. Bu minvalde kamera hareketlerinde mekân bütünlüğünden ziyade karakter, aksiyon ve atmosferin önceliklendirildiği gözlemlenmektedir.

Filmde yönetmenin tercihiyle kameranın karakterlere oldukça yakın olmasının ve kullanılan objektiflerin de etkisiyle, perspektifsel bağlamda derinliğin birincil bir öneme sahip olmadığı görülmektedir. Bununla birlikte bazı genel ve uzak planlarda Özön’ün deyimiyle perspektif olarak derinlik sağlayan kaçış çizgilerinin de kullanıldığı görülmektedir (Bkz. Resim 3.89, 3.95, 3.99, 3.108). Özellikle köyde dış mekânda geçen birçok planda, köyü kuşatan dağların ve tepelerin ufukta belirgin olarak çerçevenin içinde yer aldığı; bu durumun hem perspektif olarak derinliğin sağlanması, hem de anlatı açısından taşranın yalıtılmışlığının yansıtılması bağlamında oldukça işlevsel olduğunu söylemek doğru olacaktır (Bkz. Resim 3.89, 3.100-C, 3.107, 3.108, 3.109). Ayrıca filmde aktüel kameranın kullanılması, kameranın karakterlere paralel bir biçimde çok hareketli

olması ve bazı sahnelerde çekim ölçeğinin de sıklıkla değişmesi sebebiyle filmde yeniden çerçeveye sıkça rastlanmaktadır.

Mizanşatın önemli unsurlarından olan ve Bazin'in sinemasal gerçekliğin önemli sacayakları olarak tanımladığı uzun çekimlerin filmde oldukça etkili olduğu, buna karşın alan derinliğinin etkisinin kameranın karakterlere yakınlığı sebebiyle filmde görece az olduğu gözlemlenmektedir. Filmde alan derinliğinin etkisinin bilhassa uzak ve genel planlarda hissedildiğini, ağırlığının ise incelenen diğer filmlere nazaran az olduğunu; uzun çekimlerin ise incelenen diğer filmlerde olduğu kadar sinemasal mekânın özelliklerini ortaya çıkaracak nitelikte olmadığını söylemek doğru olacaktır. Bununla birlikte tıpkı *“Tepenin Ardı”* filminde olduğu gibi yakın plan çekimlerde, karakterlerin etrafında seyreden uzun çekimler izleyiciye mekânı ve atmosferi daha yakından deneyimleme imkânı sunmaktadır.

3.3.4. Kurgu

Sivas filminde hâkim olan kurgu anlayışının incelenen diğer filmlerdekilerden farklı olduğunu söylemek doğru olacaktır. *“Bir Zamanlar Anadolu’da”* ve *“Tepenin Ardı”* filmlerinin film zamanlarının daha doğrusal olduğu, hikayenin kesintisiz bir zaman diliminde anlatıldığı; *“Sivas”* filminde ise bu minvalde hikâye ve anlatının gerektirdiği bir biçimde mekân ve zamanda sıçramalar yaşandığı görülmektedir. Örnek vermek gerekirse Aslan'ın yaralı Sivas'ı alıp eve getirmesinden hemen birkaç sahne sonra, gayet sağlıklı görünen Sivas ile evin avlusunda yakından ilgilendiği görülmekte, aradan ne kadar zaman geçtiği açıkça kestirilememektedir.

Müjdecî, film üzerine yaptığı bir röportajda (Çolak, 2014), kurgu neticesinde ortaya çıkan filmin çekilenden daha iyi olması gerektiğine inandığını ve filmde de bu anlayışa göre hareket ettiğini belirtmektedir. Bu bağlamda Müjdecî'nin filmde benimsediği kurgu anlayışının; Eisenstein'ın kurguyu film için yaratıcı bir güç, Pudovkin'in ise zamanın ve mekânın yeniden örgütlenmesine imkan veren bir araç olarak gören yaklaşımlarına benzer bir işlev gördüğünü söylemek mümkündür. Filmde Kuleshov'un yaklaşımına koşturarak; anlatının, mizansen öğelerinin ve kamera hareketlerinin bütünüyle oluşturulan sinemasal evrene hâkim olan atmosferin daha da güçlendirilmesi, izleyicinin de bu evren ve atmosferi daha iyi duyumsaması bağlamında kurgunun oldukça işlevsel olduğu gözlemlenmektedir.

Müsamere hazırlıklarından hemen sonra giren, tepenin yamacında başıboş atların otladığı ve arkada uzayan bozkırın görüldüğü sahneyi (Resim 3.112), dövüşten sonra dövüş alanının boşalmış ve etrafında başıboş köpeklerin dolaştığı halinin yansıtıldığı sahneyi (Resim 3.113) bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. Tüm bunların ışığında filmde benimsenen kurgu anlayışının Bazin'in kurgu yaklaşımı ile bağdaşmadığı söylemek doğru olacaktır.



Resim 3.112. Başıboş dolaşan atların genel plan görüntüsü



Resim 3.113. Tepesinde başıboş hayvanların gezdiği dövüş alanının uzak plan görüntüsü

Filmin genelinde, mekânda süreklilik algısının oluşturulması bakımından önem arz eden devamlılık kurgusuna riayet edildiği görülmektedir. Filmde bilhassa, başkarakter olan Aslan'ın bulunduğu birçok sahnede bakış hattı uyumuna uygun ve bakış açısından yönelen çekimlere yer verildiği, bu çekimlerin anlatıya koşut olarak filmin atmosferine ve filmdeki mekân kavrayışına katkıda bulunduğu görülmektedir (Resim 3.114, 3.115). Filmde hem karakterlerin hem de buna paralel bir biçimde kameranın devinim halinde olmasının ve kameranın karakterlere ve aksiyona oldukça yakın bir pozisyonda bulunmasının gerektirdiği biçimde aksiyon uyumunun gözetildiği görülmektedir. Örnek vermek

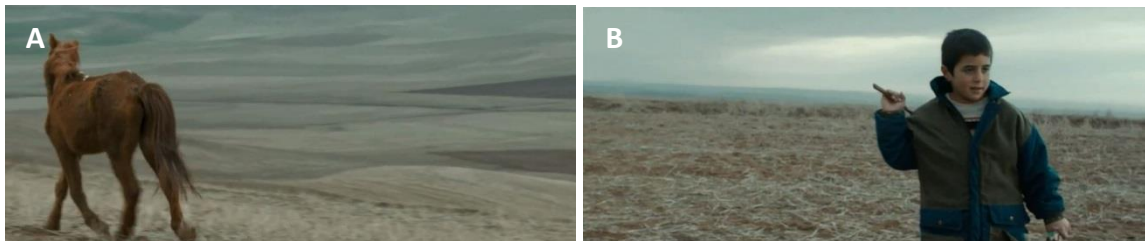
gerekirse Aslan'ın yaşı atı doğaya bıraktığı sahnede Aslan önce atı kovalarken uzak planda görülmekte (Bkz Resim 3.107), bunu eylem devam ederken sırasıyla at ve Aslan'ın yakın çekimleri takip etmektedir (Resim 3.116).



Resim 3.114. Aslan'ın bakışını hemen ardından (A ve C) bakış hattına uygun çekimlerin takip ettiği sahneler (B ve D)



Resim 3.115. Aslan'ın bakış açısından yönelen bir çekimle dövüş meydanı



Resim 3.116. Aslan atı kovalarken sırasıyla önce atın (A) sonra Aslan'ın (B) yakın Çekimleri



4. SONUÇ

Mekân; hem anlatı üzerindeki etkisiyle hem de sinematografik görüntünün oluşturulmasındaki estetik fonksiyonuyla sinemanın en önemli bileşenlerinden birisidir. Her mekânın kendisine has toplumsal, sosyal ve kültürel bir takım kodlara ve iletişim ağlarını haiz olduğu düşünüldüğünde; bir sinema yapıtının işlediği mekânı hem anlatısal hem de estetik olarak bunlardan azade bir biçimde ele alması büyük bir eksiklik olacaktır. Özellikle mekânın toplumsal ilişkileri içeren, toplumsal değer üreten veya onları etkileyen katmanlı yapısının; gücünü gerçeklikle kurduğu bağdan alan modern anlatı sineması için önemli bir beslenme kaynağı olduğunu söylemek de doğru olacaktır. Sinema sahip olduğu enstrümanlar sayesinde çok boyutlu olan mekânı, bir bakıma yeniden yorumlayarak yönetmenin tasarrufunda bir sinemasal mekâna tahvil etmektedir.

Ülkemizde taşra; gerek tarihi, gerek toplumsal ve sosyolojik yapısı, gerekse temsil ettiği değerler itibarıyla oldukça özgün bir mekânsallığa tekabül etmektedir. Sözlük anlamı olarak “bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi, dışarlık” anlamına gelen, bunun dışında büyük şehir dışındaki yerleri ifade etmek için de yaygın bir biçimde kullanılan taşra bunun dışında birçok yan anlam ve çağrışımlara da sahiptir. Ülkemizde Cumhuriyet dönemi ile birlikte ikincilleşme süreci başlayan taşra; ekonomik olarak da merkeze tali hale gelmeye ve giderek merkezi değer sisteminin dışında kalmaya başlamış, sahip olduğu özgün değerler bu değer sisteminin tesirine yoğun bir biçimde maruz kalmıştır. Bu baskın değer sistemi, taşranın sahip olduğu farklılıkları kendisini güçlendirmek için kullanmış; kültürel kodlarını bu farklılıklara karşıt bir biçimde konumlandırarak onları sönükleştirmiş ve değersizleştirmiştir. Bu çok boyutlu dışta kalma durumu, taşranın zaman içerisinde olağan bir uzamsallığın ötesinde mahrumiyet, uzakta kalma, daralma, sıkıntı gibi ruh halleriyle tanımlanmasına sebebiyet vermiştir.

Taşra, ilk yıllarından itibaren Türk sinemasında oldukça geniş bir yer bulsa da, 2000’li yıllara kadar ender bireysel girişimler dışında taşranın bu özgül pozisyonunun, oluşturduğu farklı çağrışım ve ruh durumlarının, sahip olduğu farklılık ve çeşitliliğin etraflıca yansıtıldığı bir sinemanın varlığından söz etmek oldukça güçtür. Bunda sinema sektöründe hâkim olan üretim ilişkilerinin de payı oldukça büyüktür. 1990’li yılların ikinci yarısı ile birlikte yönetmenler bu üretim ilişkilerinin dışına çıkmaya başlamış; filmleri için yeni kaynaklar bulmuşlar ve ana akım sinemanın dışında alternatif bir sinema anlayışının ortaya çıkması mümkün hale gelmiştir. Bu alternatif sinema anlayışı, çalışmada “Yeni Türk

Sineması” olarak addedilmektedir. Zira, yönetmenler filmleri için sistem dışından buldukları fonları kullanmaya başladıklarında (Kültür Bakanlığı, Euroimages) taşraya bakışın değişim gösterdiğinin gözlemlenmesini tesadüf olarak yorumlamak güçtür. Buna koşut bir biçimde, çalışmada incelenecek 3 filmin de bu fonlardan faydalandığı görülmektedir.

Çalışmada incelenen filmler de, bu bağlamda ihtiva ettikleri taşra kesitleri itibariyle bu farklı bakışı temsil etmektedirler. Taşraya oldukça bireysel pencerelerden bakan bu filmler, taşrayı nostaljik, romantik ve melodramatik basmakalıplardan azade bir biçimde farklı hikayelerin farklı taşralarını ele almaktadır. Yine incelenen filmlerin ortak noktaları; taşraya içerden bakan, ona bütün ruh hallerini içerecek biçimde bütüncül yaklaşan, taşrayı gözetlemekten ziyade deneyimleme imkânı sunan, en önemlisi taşranın hâlihazırdaki vaziyetini ve gerçeğini görünür kılmayı amaçlayan yapılarıdır. Bu bağlamda yönetmenlerin taşra ile mesafeleri de büyük önem taşımaktadır. Zira incelenen filmlerin yönetmenlerinin filmde incelenen taşra kesitlerini çok iyi tanıdığı, bu kesitlerin kişisel geçmişleri içerisinde önemli bir yeri olduğu, bunun da taşraya dışarıksız bir bakış geliştirmelerinde etkili olduğu görülmektedir.

Öte yandan, çalışmada incelenen filmlerin anlatıları itibariyle taşra ile kurdukları bağın katmanlı ve farklı okumalara açık olduğunu söylemek doğru olacaktır. Filmlerin seçilmesinde bu faktör de göz önünde bulundurulmuştur. “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” filmindeki suç, ölüm, iktidar, bürokrasi; “*Tepenin Ardı*” filmindeki şiddet, erkeklik, paranoya, riya, ötekileştirme; “*Sivas*” filmindeki erkeklik, şiddet, çocukluk ve büyümek gibi her filmin kendisine has anlatısına ve sinemasal evrenine eşlik eden farklı temalar bu bağlamda önem arz etmektedir. Fakat asıl önemlisi, bu temaların yapaylıktan uzak bir biçimde taşraya içkin halleriyle ele alınması, yani gücünü taşranın gerçeğinden almasıdır. Çalışmada da filmlerin bu yönlerinin ortaya çıkarılması, bilhassa anlatı açısından filmlerdeki taşraların ele alındığı bölümlerde bu temalar ile taşranın bağlantı noktalarına ışık tutulması amaçlanmıştır. Taşranın sinemasal temsili bağlamında çalışmada ele alınan filmlerin, ele aldıkları bu mikro taşralara yaptıkları farklı okumalara gebe ve dışarlık arz etmeyen bütüncül bakışların değerli olduğunu söylemek doğru olacaktır.

Hikâye ve anlatı, bir filmde sinemasal mekânın oluşturulması için büyük önem arz etse de, bununla birlikte sinemasal mekânın oluşturulması bağlamında kritik öneme sahip başka bileşenler de mevcuttur. Çalışmada bunlar mizansen, görüntünün düzenlenmesi ve kurgu

başlıkları altında ele alınmıştır. Tüm bu öğelerin birbirleri ile uyumu ve ahengi, yönetmenin filmde oluşturmak istediği sinemasal mekân ve atmosferin oluşumunda son derece etkilidir. Bu bağlamda filmlerdeki taşraya bütüncül bakışın gözler önüne serilmesi amacıyla çalışmada bu bileşenlere ayrıca yer verilmiş; bu öğeler öncelikle kuramsal olarak ele alındıktan sonra filmlerin incelenmesi için kullanılmıştır. Bu çerçevede mizansen; aydınlatma, dekor, karakter-oyunculuk, kostüm-makyaj ve renk başlıkları altında ele alınmış; görüntünün düzenlenmesi bölümünde çerçeveleme, perspektif, çekim ölçekleri, kamera hareketleri, çekim süresi, alan derinliği gibi parametreler değerlendirilmiş; kurgu bölümünde de kurgunun mekân kavrayışı üzerindeki etkileri üzerinde durulmuştur.

Çalışmada incelenen filmlerin taşraya bakışının bu bağlamda da farklılık arz ettiği görülmektedir. Bu filmlerde yönetmenlerin Yeni Türk Sinemasında yaygın olduğu biçimde, klasik anlatının dışına çıkan bir üslup benimsedikleri, modern anlatının yöntemlerinden faydalandıklarını, hatta yer yer ayırıksı bir bakış kullandıklarını söylemek doğru olacaktır. Yer yer ayırıksı bakışlar içeren bu farklı üslubu; taşraya, gerçeği görünür kılan ve netleştiren bir “yamuk bakış” olarak nitelendirmek mümkündür.

Bu kapsamda çalışmada filmler, sinemada mekânın bileşenleri bağlamında incelenmiş, bu farklı üslup ve ayırıksı öğeleri de içerecek bir biçimde filmlerin taşra ile bağlarının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Öncelikle filmlerin en önemli ortak noktalarından birisini, doğal mekân kullanımının oldukça fazla, yapay dekor kullanımının ise oldukça az olması oluşturmaktadır. Filmlerde kullanılan mekânların ise filmlerdeki anlatılarla organik bir bağının olduğu ve bütünlük arz ettiği, ayrıca yönetmenlerin mekânı oldukça iyi tanıdıkları görülmektedir. “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” filminin filmin esinlendiği hikâyenin bizzat geçtiği mekânlarda çekilmesi; “*Tepenin Ardı*” filminin mekânı olarak yönetmen Emin Alper’in esinlendiği hikâyenin geçtiği aynı zamanda çocukluktan aşına olduğu bir coğrafyayı seçmesi, “*Sivas*” filminde mekân olarak yönetmen Kaan Müjdecî’nin yakından tanıdığı kendi memleketini tercih etmesi bu bağlamda önemlidir. Bu çerçevede çalışmada incelenen filmlerin, hedeflenen sinemasal atmosferin oluşturulması açısından mekân seçiminde oldukça doğru tercihler yaptıklarını söylemek isabetli olacaktır.

Öte yandan, çalışmada ele alınan her bir filmde, taşranın sinemasal bir mekân olarak kullanımında farklı sinemasal bileşenlerin görece ön plana çıktığı görülmektedir. “*Bir Zamanlar Anadolu’da*” filminde bu bağlamda mizansen öğelerinden aydınlatmanın, karakter ve oyunculüğün, renk kullanımının ön plana çıktığını, görüntü yönetimi ve

kurgunun da yine bu bağlamda oldukça mahir bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. “*Tepenin Ardı*” filminde ise mizansen öğelerinden dekor ve kostümün öne çıktığı, görüntü yönetiminin ise hem anlatı hem de mekân deneyimi için oldukça işlevsel olduğu görülmektedir. Ayrıca filmde ayırksı olarak western filmlerinden ve Kurosawa’dan esinlenen planlar gibi stilize öğeler taşraya içkin haliyle sunulmuştur. “*Sivas*” filminde ise bilhassa karakter ve oyunculuğun diğer mizansen öğelerinden daha fazla öne çıktığını söylemek doğru olacaktır. Filmde çocuk oyuncuların ve köpeklerin ağırlığının fazla olmasına rağmen oyunculuk yönetiminin sinemasal atmosfere koştur bir biçimde oldukça başarılı olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bununla birlikte filmde benimsenen görüntü yönetimini ve bilhassa kamera hareketlerini ayırksı olarak nitelemek mümkündür. Bu farklılıkların yönetmenlerin sinema anlayışından, hikâye ve anlatıdan ve de ele alınan taşraların kendine özgü yapılarından kaynaklandığını söylemek mümkündür.

Çalışmada incelenen filmlerin yer yer farklı biçimsel tercihler yaptıkları görülsede, sinemasal mekânın anlatıya paralel bir biçimde duyumsanması ve deneyimlenmesi konusunda oldukça başarılı oldukları görülmektedir. Çalışmada bu tercihler ile ortaya çıkan mekân kavrayışının arasındaki bağlantının da ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Yeni Türk Sinemasında taşranın sinemasal bir mekân olarak kullanımında ve taşraya bakışta belirgin bir farklılık olduğu görülmektedir. Yönetmenler taşraya artık daha bireysel nitelik taşıyan pencerelerden ve içerden bakmakta, bu sayede farklı taşralar ile taşranın farklılıkları temsil imkânı bulmaktadır. Taşranın sinematografik açıdan da zengin coğrafyasının sunduğu imkânlarla; yönetmenlerin dışarlık arz etmeyen, yeknesaklaştırıcılıktan uzak, özgün ve sahici anlatılarına eşlik eden, klasik anlatının dışına çıkan ve şahsına münhasır üsluplarının bir araya gelmesiyle taşra çok katmanlı ve zenginlik arz eden bir sinemasal mekâna dönüşmüştür. Çalışmada ele alınan ve incelenen “*Bir Zamanlar Anadolu’da*”, “*Tepenin Ardı*” ve “*Sivas*” filmleri de bu bağlamda önemli birer örnek teşkil etmektedir.

KAYNAKLAR

- Adiloğlu, F. (2003). “Mekânın/ Uzayın Dönüşümü: İç / Dış, Aşağı/ Yukarı, Alanlar, Sınırlar, Cepheler, Mekânlar”. D.Bayrakdar ve E.Özcan (Editörler). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. Birinci Basım. İstanbul. Bağlam Yayıncılık, s.71.
- Adiloğlu, F. (2005). **Sinemada Mimari Açılımlar: Halit Refiğ Filmleri**, İstanbul: Es Yayınları, 24-25, 29-30.
- Alam, M. (2011). “ Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi”. **Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı**, 123-124.
- Algan, N.(2010). “Üç Yönetmenden Taşra Görünümleri”. Z.Tül Akbal Sualp ve Aslı Güneş (Editörler). *Taşrada Var Bir Zaman*. Birinci Baskı. İstanbul. Çitlembik Yayınları, s.131.
- Alkan, A.T. (2011). “Memleketin Taşra Hali”. Tanıl Bora (Editör). *Taşraya Bakmak*. Beşinci Baskı. İstanbul. İletişim Yayınları, s.68-70.
- Alver, K. (2007). **Siteril Hayatlar** (Birinci Basım). Ankara: Hece Yayınları, 12.
- Andrew, J.D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık. (Eserin orijinali 1976’de yayımlandı), 254, 254-256.
- Argın, Ş. (2011). “Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür?”. Tanıl Bora (Editör). *Taşraya Bakmak*. Beşinci Baskı. İstanbul. İletişim Yayınları, s.273-274, 275-281, 279-281, 282, 291-293, 293.
- Argın, Ş. (2011). “Bir Zamanlar Anadolu’da: Asimetrik Şikâyet Toplumu”. **Birikim Dergisi**. Aralık (272), 21, 22.
- Atamer, O. (2011). *Orhan Gencebay ve İbrahim Tatlıses Filmlerinde Merkez-Taşra İlişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Aydoğan, D. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması’nda Taşra, Taşralı ve Taşracılık Olgusu*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Barış, J. (2013). *2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması’nda Kent Ve Taşra Melankolisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bayat, A. (2014). “Tersyüz-olmuş-şehir’de Siyaset”. S. Torlak ve Ö. Kulak (Editörler). *Mekân Meselesi*. Birinci Baskı. İstanbul. Tekin Yayıncılık, s. 30-49.
- Bayrak, T. (2015). *Türk Sinemasında Mekân Yaklaşımı: Yılmaz Güney’in “Yol” Ve Nuri Bilge Ceylan’ın “Kış Uykusu” Filmlerinin Mekânsal Çözümlemesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Bazin, A. (2013). *Sinema Nedir?* (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları (Eserin Orijinali 1967’de yayımlandı), 107-109.
- Bergfelder, T., Harris S., Street S. (2007). **Film Architecture And The Transnational Imagination Set Design In 1930s European Cinema**, Amsterdam: Amsterdam University Press, 18-20.
- Beşışık, G. (2013). *Sinema ve Mimarlıkta Mekân Kurgusu ve Kavrayışı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (Çev. İzzet Yaşar). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1982 ve 1985’te yayımlandı), 163-164.
- Bora, T. (2011). “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye”. Tanıl Bora (Editör). *Taşraya Bakmak*. Beşinci Baskı. İstanbul. İletişim Yayınları, s.11, 40, 41-47, 47, 47-48, 54-55.
- Bora, T. (2011). “Yalnız ve Güzel Ülke”. **Birikim Dergisi**. Aralık (272) , 26-29.
- Bozkurt, A. (2004). “Taşrada Şiir Hazırlıkları”, **Kitaplık Dergisi**, Sayı 73, 76-78.
- Buckland, W. (2002). **Film Studies**. London: Hodder And Stoughton- Teach Yourself Books, 10-13, 14, 15.
- Bulut, D. (2007). *Türk Edebiyatı’nda ‘Taşra’*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Butler, A.M. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev. Ali Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları. (Eserin orijinali 2005’te yayımlandı), 28-29, 29, 30-32.
- Buyan, B. (2015). “Hugo Müstenberg”. Zeynep Özarslan (Editör). *Sinema Kuramları-1*. İkinci Baskı. İstanbul: Su Yayınevi, s.21-22.
- Carmen, A. M. (2010). “Architectural Representation And Experiencing Space In Film”. **Universidad ORT Uruguay Documento de Investigación**, Nro.1, 6.
- Castells, M. (1977). *The Urban Question A Marxist Aprooach* (İngilizceye çev. Alan Sheridan). London: Edward Arnold. (Eserin orijinali 1972’de yayımlandı), 115.
- Cebenoyan, C. (2010). “Yuvarlak Masa: “Taşra”yı Tartışırken”. Z.Tül Akbal Sualp ve Aslı Güneş (Editörler). *Taşrada Var Bir Zaman*. Birinci Baskı. İstanbul. Çitlembik Yayınları, s.51-52.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü* (Gözden Geçirilmiş 3. Basım). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Ceylan, N.B. (2011). “Bir Zamanlar Anadolu’da Kurgu Günlüğü” . **Altyazı Dergisi (Ek)**, Ekim (110).
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev. Özgür Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Eserin orijinali 1978’de yayımlandı), 89.

- Civan, C. , Yüksel, A.H. (2012). “Tepenin Ardı Bir Milliyetçilik Alegorisi- Röportaj”. **Hayal Perdesi Dergisi**, Aralık (31), 63-68.
- Civelek, O. (2011). “Bürokratik Ağda Dolaşım”. **Altyazı Dergisi**. Kasım (111), 84-85.
- Corrigan, T. (2015). *Film Eleştirisi El Kitabı* (Çev. Ahmet Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları (Eserin Orijinali 2007’de yayımlandı), 81, 81-84, 84-85, 88-89, 100, 95-101.
- Çelik, C. (2017). “Taşrayı Anlamak: Dönüşen Taşra Tasavvuru”. Köksal Alver (Editör). *Taşra Halleri*. Birinci Baskı. Konya. Çizgi Kitabevi Yayıncılık, s. 40-41.
- Çelikaşlan, Ö. (2008). *Türk Sinemasında Taşra Ve Çocuğun Temsili: Kasaba (1997), Masumiyet (1997) ve Beş Vakit (2005)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Çınar, C. (2008). *Sinema Estetiğinde Sinematografik Uzam ve Hareket Algısı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çiğdem, A. (2011). “Taşra Karalaması- Küçük Bir Sosyolojik Deneme”. Tanıl Bora (Editör). *Taşraya Bakmak*. Beşinci Baskı. İstanbul. İletişim Yayınları, s.104-105.
- Çur, A. (2011). “Kadınlar: Taşranın Yurtsuzları”. Tanıl Bora (Editör). *Taşraya Bakmak*. Beşinci Baskı. İstanbul. İletişim Yayınları, s.122.
- Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge*. (Çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Eserin Orijinali 1983’te yayımlandı), 13-14.
- Demir, Y. (1989). “Filmde Zaman ve Mekân Üzerine”. **Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi**, 5(5), 121-123, 123.
- Eisenstein, S.M. (1999). *Sinema Dersleri* (Çev. Engin Ayça). İstanbul: Öteki Yayınları (Eserin Orijinali 1957’de yayımlandı), 32.
- Erdoğan, İ. (2011). **İletişimi Anlamak**. (Geliştirilmiş 4.Baskı). İstanbul: Erk Yayınları, 155,159.
- Erdönmez, E. (2014). **Kamusal Alan ve Toplum** (Birinci Basım). İstanbul: Esenler Belediyesi Şehir Düşünce Merkezi Şehir Yayınları, 28-29,39,58.
- Ergin, S. (2007). *Mimarlık Ve Sinema Etkileşiminin Sinemasal Mekâna Etkileri Ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasından Bir Örnek : “Uzak”*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- Ergülen, H. (2011). “Şiir Taşraya Aittir”. Tanıl Bora (Editör). *Taşraya Bakmak*. Beşinci Baskı. İstanbul. İletişim Yayınları, s.217-218.
- Ersoy, E. (2010). *Mimarlık ve Sinema Etkileşimi Bağlamında Mekânsal İmge Kullanımıyla Durağan Mekânın Dinamik Mekâna Dönüşümü*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

- Ertürk, M. (2013). *Mekânın Diyalojisi: Kent Mekânı-Kent Öznesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Giddens, A. (1998). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev. Ersin Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1992’de yayımlandı),12-13.
- Göle, N. (2011). **Melez Desenler**.(Dördüncü Basım). İstanbul: Metis Yayınları, 165-172.
- Güleryüz, B. (2010). “Muhsin Ertuğrul’un Köy Filmleri ve Cumhuriyet Aydınının İkilemi”. Z.Tül Akbal Sualp ve Aslı Güneş (Editörler). *Taşrada Var Bir Zaman*. Birinci Baskı. İstanbul. Çitlembik Yayınları, s.211, 216, 221-225.
- Güleryüz, B. (2013). *Türk Sinemasında Taşranın Temsili*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güllüpınar, F. (2013). “Kent Kuramları”. F.Güneş (Editör).*Kent Sosyolojisi*. Birinci Baskı. Eskişehir. Anadolu Üniversitesi Yayını No:2978, s.69-70.
- Güneş, A. (2010). “Taşraya Zaman Geçici Olanla Gelir”. Z.Tül Akbal Sualp ve Aslı Güneş (Editörler). *Taşrada Var Bir Zaman*. Birinci Baskı. İstanbul. Çitlembik Yayınları, s. 268, 270-271.
- Güneş, A. (2010). “Yuvarlak Masa: “Taşra”yı Tartışırken”. Z.Tül Akbal Sualp ve Aslı Güneş (Editörler). *Taşrada Var Bir Zaman*. Birinci Baskı. İstanbul. Çitlembik Yayınları, s.57-58.
- Gürbilek, N.(1995). **Yer Değiştiren Gölge**. (Birinci Basım). İstanbul: Metis Yayınları, 50, 51, 52.
- Gürbilek, N.(2012). **Kötü Çocuk Türk**. (Dördüncü Basım). İstanbul: Metis Yayınları, 136-137, 137.
- Gürbüz, Ö.N.E. (2015). “Yeni (Bağımsız) Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili”. **Selçuk İletişim Dergisi**, 8 (4), 272-274.
- Harvey, David.(2010). *Postmodernliğin Durumu*.(Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1990’da yayımlandı), 239-241,246-247.
- İnce, E. (2007). *Mimarlık Sinema İlişkisinin Sokak Mekânı Üzerinden İncelemesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- İnternet: “Özgen Berkol Doğan Bilimkurgu Kütüphanesi- Emin Alper ile Tepenin Ardı Üzerine Söyleşi” (2014). Web: <https://www.youtube.com/watch?v=MAQ0SKvXGcw> adresinden 25 Ekim 2017’de alınmıştır.
- İnternet: “Yekta Kopan- Nuri Bilge Ceylan ile Bir Zamanlar Anadolu’da filmi üzerine Cannes Film Festivali öncesi Röportaj” (2011). Web: <https://www.youtube.com/watch?v=ZOkriuARIWA> adresinden 14 Ekim 2017’de alınmıştır.

İnternet: Aytaç, S., Göl, B. (Ocak, 2013). “Emin Alper’le Söyleşi - Aristo Varsa Brecht de Var”. Altyazı Dergisi. Web: <http://www.altyazi.net/soylesiler/emin-alper-aristo-varsa-brecht-de-var/> adresinden 22 Ekim 2017’de alınmıştır.

İnternet: Barış, J. (Kasım, 2014). “Aslan’ın Sivas’ı”. Web: <https://m.bianet.org/biamag/sanat/159602-aslan-in-sivas-i> adresinden 20 Kasım 2017’de alınmıştır.

İnternet: Bora, T. (Aralık, 2012). “Emin Alper ile Tepenin Ardı Üzerine Söyleşi: Milli Karakter, Paranoya, Güvensizlik...”. Birikim Dergisi. Web: <http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/431/emin-alper-ile-tepenin-ardi-uzerine-soylesi-milli-karakter-paranoya-guvensizlik#.WcOjsLKrSUI> adresinden 23 Ekim 2017’de alınmıştır.

İnternet: Çolak, S. (Ekim, 2014). “Kaan Müjdecî ile Söyleşi”. Web: <https://filmhafizasi.com/kaan-mujdecî-ile-soylesi/> adresinden 23 Kasım 2017’de alınmıştır.

İnternet: Gedik, E. (Aralık, 2014). “Sivas: Bir çocuktan nasıl erkek yaratılır?”. Web: <http://www.ranini.tv/ozel/2208/1/sivas-bir-cocuktan-nasil-erkek-yaratilir> adresinden 6 Kasım 2017’de alınmıştır.

İnternet: Gürle, M. (Ekim, 2011). “Bir Atmosfer Yaratmak”. *Birgün gazetesinde yayınlanan yazısından*, Web: <http://edebiyathbr.weebly.com/birzamanlaranadoluda.html> adresinden 15 Kasım 2017’de alınmıştır.

İnternet: Kaplan, B. (Ocak, 2015). “Kaan Müjdecî İle Sivas Üzerine”. Web: <http://www.sanataak.com/view/kaan-mujdecî-ile-sivas-uzerine> adresinden 4 Kasım 2017’de alınmıştır.

İnternet: Key, E. (Aralık, 2012). “Tepenin ardında ikiyüzlülük mü var?” Habertürk gazetesi röportaj. Web: <http://www.haberturk.com/yazarlar/elif-key/805703-tepenin-ardinda-ikiyuzluluk-mu-var> adresinden 26 Ekim 2017’de alınmıştır.

İnternet: Konuşlu, F. (Şubat, 2013). “Tepenin Bu Yanı: Mekânsal Bağlamda Tepenin Ardı”. Altyazı Dergisi. Web: <http://www.altyazi.net/yazilar/tepenin-bu-yanı-mekânsal-baglamda-tepenin-ardi/> adresinden 28 Ekim 2017’de alınmıştır.

İnternet: Pallasmaa, J. (2000). “Lived Space in Architecture and Cinema”. The Architecture of Image: Existential Space in Cinema kitabından, Web: http://www.ucalgary.ca/ev/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable_architecture/Juhani_Pallasmaa/index.html adresinden 10 Mayıs 2017’de alınmıştır.

İnternet: Saydam, B. (Ekim, 2014). “Taşrada Büyümenin Zorlukları”. Web: <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/43/tasrada-buyumenin-zorluklari> adresinden 7 Kasım 2017’de alınmıştır.

İnternet: The Sight & Sound Magazine of British Film Institute -Geoff Andrew interviews with Nuri Bilge Ceylan (2011). Web:

<https://www.youtube.com/watch?v=ltZ2GJ8u4ZY> adresinden 20 Ekim 2017’de alınmıştır.

İnternet: Toptaş, H.A. (Şubat, 2015). “Elma Attım Yuvarlandı”. *Altyazı dergisinde yayınlanan yazısından*, Web: <http://hasanalitoptas.com/tr/elma-attim-yuvarlandi-hasan-ali-toptas/> adresinden 17 Ekim 2017’de alınmıştır.

İnternet: Turan, Z. (Ekim, 2014). “Zoraki Bir Serüven: Erkeklik” .Hayalperdesi Dergisi. Web: <http://www.hayalperdesi.net/vizyon-kritik/253-zoraki-bir-seruven-erkeklik.aspx> adresinden 10 Kasım 2017’de alınmıştır.

İnternet: Uluoğlu, B. (Mayıs, 2011). “Hayalle Hakikat Arasında Bir Yerde”. Web: <http://www.hayalperdesi.net/dosya/85-hayalle-hakikat-arasinda-bir-yerde.aspx> adresinden 04 Mayıs 2017’de alınmıştır.

İnternet: Yıldız, E., Karsan, K. (2014). “Röportaj: Kaan Müjdecı – Sivas”. Web: <http://eksisinema.com/roportaj-kaan-mujdeci-sivas/> adresinden 18 Kasım 2017’de alınmıştır.

Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1991’de yayımlandı), 11-14.

Kaçmaz, G. (1996). *Architecture and Cinema: A Relation Of Repesantation Based On Space*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü, Ankara.

Kale, G. (2004). *Sinemada Görsel Deneyim ve Mimarlık*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kanlı, İ.B., Bilgiç, M. (2016). “Modernizm Eleştirilerinin "Yok-Yer" Bağlamında Sinema Mekânı Kurgusunda Analizi”. **İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 3(1), 132.

Kesal, E. (2014). **Evvel Zaman**. (Birinci Basım). İstanbul: İthaki Yayınları 6, 9, 81-90, 108.

Keten, E. T. (2014). “Sivas ve Kötülüğün Hiyerarşisi”, **Spot Dergi**, Sayı 9, 37-38.

Kırık, A.M. (2013). “Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi”. **21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum**, 2(6), 78-79.

Konca, G. (2011). *Bir Mitin İki Ucu: Kent ve Sinema*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kurt, H. (2003). **Türkiye’de Kent-Köy Çelişkisi** (Birinci Baskı), Ankara: Siyasal Kitabevi, 71-81.

Kurtar, S. (2013). “Mekânı Yaşamak: Lefebvre ve Mekânın Diyalektik Oluşumu”. **TÜCAUM-Coğrafyanın Felsefesi, Tarihi ve Metodolojisi Panel Bölümü**, 349-356.

- Küçükdoğan, B., Yengin, D. (2015). “Sergel Mikhailovich Eisenstein”. Zeynep Özarslan (Editör). *Sinema Kuramları-1*. İkinci Baskı. İstanbul: Su Yayınevi, s.113-116.
- Laçiner, Ö. (2011). “Merkez(ler) ve Taşra(lar) Dönüşürken”. Tanıl Bora (Editör). *Taşraya Bakmak*. Beşinci Baskı. İstanbul. İletişim Yayınları, s.14, 31-32.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin Orijinali 1974 yılında yayınlandı), 21-27, 67-68.
- Lotman, Y.M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları: Filmin Semiotiğine Giriş* (Çev. Oğuz Özügül). Ankara: Mart 1986/De Yayınevi. (Eserin Orijinali 1973'te yayımlandı), 131-132, 133-137.
- Mardin, Ş. (1990). **Türkiye’de Toplum ve Siyaset** (On üçüncü Basım). İstanbul: İletişim Yayınları, 68-73.
- Mascelli, J.V. (2007). *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. (Çev. Hakan Gür). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1965’te yayımlandı), 153,229.
- Mert, N. (2011). “Taşra ve Aydınları”. Tanıl Bora (Editör). *Taşraya Bakmak*. Beşinci Baskı. İstanbul. İletişim Yayınları, s.147.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur* (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık (Eserin Orijinali 1981’de yayımlandı), 177,184, 389.
- Mutman, M. (1994). “Üretilen Mekân, Yokolan Mekân”. **Toplum ve Bilim Dergisi**, güz (64-65), 181-196.
- Narlı, M. (2013). “Romanlar ve Taşralar: Türk Romanında Taşra Algıları Üzerine Bir Değerlendirme”. **Bilig-Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı 64, 287-288.
- Özarslan, O. (2016). **Hovarda Alemi**. (Birinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 29, 36, 51-54, 56.
- Özçınar, M. (2010). *Sinematografik Zaman ve Mekân’ın Oluşumunda Felsefi Arka Plan*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Özer, Y. (2013). *Sinemasal Anlamın Oluşumunda Mekânın Etkisi ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Mekân Kullanımı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Özgüven, F. (2010). “Film Seyredeninin Taşrası”. Z.Tül Akbal Sualp ve Aslı Güneş (Editörler). *Taşrada Var Bir Zaman*. Birinci Baskı. İstanbul. Çitilembik Yayınları, s.186.
- Özön, N. (1984). **100 Soruda Sinema Sanatı** (Gözden Geçirilmiş İkinci Basım). İstanbul: Gerçek Yayınevi, 32, 68-69, 107-108.
- Özön, N. (1995). **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları 1.Cilt**. (Birinci Basım) Ankara: Kitle Yayınları, 32, 33.

- Özön, N. (2008). **Sinema Sanatına Giriş** (Birinci Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı, 54-55, 95,108, 111-112, 115-116.
- Öztürk, S. (201.). **Mekân ve İktidar**, (Birinci Basım). Ankara: Phoenix Yayınları, 11-28.
- Pallasmaa, J. (2006). “Lived Space in Architecture and Cinema”. B. Uluoğlu, A.Enşici ve A. Vatansever (Editörler). *Design and Cinema: Form Follows Film*. Birinci Baskı. Cambridge, Cambridge Scholars Press, s.10.
- Pekdemir, M. (2011). “Taşranın “taşı toprağı altın” da ne vardır?”. Tanıl Bora (Editör). *Taşraya Bakmak*. Beşinci Baskı. İstanbul. İletişim Yayınları, s.78-79, 86.
- Polat, N. (2012). *Bir Kent Vizyonu Olarak Ütopya Olgusunun Sinema Bağlamında Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Rabinow, R. (1984). “Michel Foucault ile Söyleşi: Mekân, Bilgi ve Erk”. (Çev. Mehmet Adam). **Mimarlık Dergisi**, (Eserin Orijinali 1982 yılında yayınlandı), 22(7-8), 12-17.
- Roth, L.M. (2002). *Mimarlığın Öyküsü: Ögeleri, Tarihi ve Anlamı* (Çev. Ergün Akça). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Eserin Orijinali 1993’te yayımlandı),75-85.
- Saygılı, E. (2012). *Orhan Pamuk’un Romanlarında Taşra*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Shills, E. (1961). “Centre and Periphery”. Michael Polanyi. (Editör). *The Logic of Personal Knowledge: Essays Presented to Michael Polanyi*. London. Routledge & Kegan Paul, s.117-124.
- Singleton, R.S. (2004). *Amerikan Film Terimleri Sözlüğü*. (Çev. Selçuk Taylaner). İstanbul: Es Yayınları. (Eserin orijinali 1986’da yayımlandı),33.
- Solak, Ö. (2014). **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Merkez - Taşra Çatışması**. (Birinci Basım). İstanbul: Hikmetevi Yayınları, 55.
- Sözen, M. (2013). “Sinemada Anlam Yaratan Bir Öge Olarak Işık Tasarımı Ve Örnek Çözümler”. **Selçuk İletişim Fakültesi Dergisi**, 7(4), 152-153.
- Suner, A. (2006). **Hayalet Ev**. (Birinci Basım). İstanbul: Metis Yayınları, 106-107.
- Süalp, T.A.(2004). **ZamanMekân**, (Birinci Basım). İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 99, 104-105.
- Süalp, Z.T.A. (2010). “Taşrada Saklı Zaman- Geri Dönülemeyen”. Z.Tül Akbal Sualp ve Aslı Güneş (Editörler). *Taşrada Var Bir Zaman*. Birinci Baskı. İstanbul. Çitlembik Yayınları, s. 87-88, 90-91, 100.
- Süalp, Z.T.A. (2010). “Yuvarlak Masa: “Taşra”yı Tartışırken”. Z.Tül Akbal Sualp ve Aslı Güneş (Editörler). *Taşrada Var Bir Zaman*. Birinci Baskı. İstanbul. Çitlembik Yayınları, s.63.

- Sütçü, Ö.Y. (2012). “Gece, Sis ve Bilincin Akışı: Bir Zamanlar Taşrada”. **Birikim Dergisi**. Mayıs (277), 98-104.
- Tekeli, İ. (2003, 19 Aralık). *Türkiye'nin Göç Tarihindeki Değişik Kategoriler*. Uluslararası Göç ve Türkiye; Yeni Eğilimler, Sorunlar ve Çözüm Arayışları Sempozyumunda sunuldu, Ankara.
- Türkeş, A. Ö. (2011). “Orda Bir Taşra Var Uzakta”. Tanıl Bora (Editör). *Taşraya Bakmak*. Beşinci Baskı. İstanbul. İletişim Yayınları, s.158-159,175, 177-178.
- Tüzün, S. (2008). *Türk Sinemasında Mekân- Tek Mekânda Geçen Filmler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Uzunali, G. (2015). *Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekân Kullanımı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Varlık, M. (2010). “Gölgesizler ve Taşrasızlar”. Z.Tül Akbal Sualp ve Aslı Güneş (Editörler). *Taşrada Var Bir Zaman*. Birinci Baskı. İstanbul. Çitlembik Yayınları, s.239-240, 246.
- Yıldız, S. (2015). “Vsevolod Illarionovich Pudovkin”. Zeynep Özarslan (Editör). *Sinema Kuramları-1*. İkinci Baskı. İstanbul: Su Yayınevi, s.73-75.
- Yolcu, E. (2002). “Renklerin Öznel Kullanımı ve Ekinsel Olarak Algılanması”. **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**. Sayı 13, 652-653.
- Zengin, H.S. (2008). *Modernleşme Sürecinde İktidar-Taşra İlişkileri: Türk Edebiyatında ‘Taşra’*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.





EKLER

EK-1- FİLMLERİN KÜNYELERİ

BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senarist: Nuri Bilge Ceylan, Ercan Kesal, Ebru Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Oyuncular: Muhammet Uzuner (Doktor Cemal), Taner Birsel (Savcı Nusret), Yılmaz Erdoğan (Komiser Naci), Fırat Tanış (Zanlı Kenan), Ahmet Mümtaz Taylan (Arap), Ercan Kesal (Muhtar).



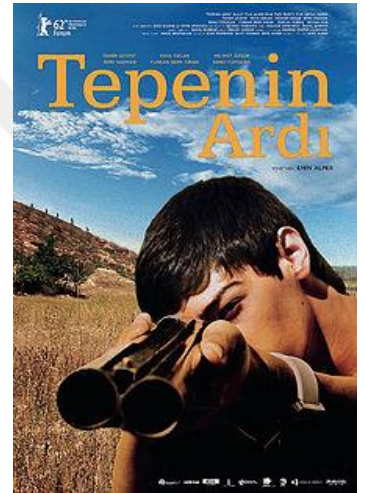
TEPENİN ARDI

Yönetmen: Emin Alper

Senarist: Emin Alper

Görüntü Yönetmeni: George Chiper-Lillemark

Oyuncular: Tamer Levent (Faik), Mehmet Özgür (Mehmet), Reha Özcan (Nusret), Berk Hakman (Zafer), Furkan Berk Kıran (Caner), Banu Fotocan (Meryem), Sercan Gümüş (Sülü).



SİVAS

Yönetmen: Kaan Müjdecı

Senarist: Kaan Müjdecı

Görüntü Yönetmeni: Armin Dierolf, Martin Hogsnes Solvang

Oyuncular: Doğan İzci (Aslan), Ozan Çelik (Aslan'ın Abisi Şahin), Muhtar (Muttalip Müjdecı), Furkan Uyar (Muhtar'ın Oğlu Osman), Öğretmen (Okan Avcı).



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : KALE, Ensar
 Uyruğu : T.C
 Doğum tarihi ve yeri : 23.08.1989, Mersin
 Medeni hali : Evli
 Telefon : 537 587 87 89
 Faks :
 e-posta : ensar.kale@kulturturizm.gov.tr



Eğitim Derecesi	Okul/Program	Mezuniyet yılı
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi/ Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü	2019
Lisans	Hacettepe Üniversitesi/Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi	2011
Lise	Salim Yılmaz Lisesi	2006

İş Deneyimi ,Yıl	Yer	Görev
2012- devam ediyor	Kültür ve Turizm Bakanlığı	Kültür ve Turizm Uzmanı

Yabancı Dili

İngilizce

Yayınlar

1. Turkish Studies 13/10 – “Yeni Türk Sinemasında Anlatı Bağlamında Sinemasal Bir Mekân Olarak Taşra: “Bir Zamanlar Anadolu’da” Örneği”

Hobiler

Fotoğraf çekmek, yemek yapmak, gitar çalmak.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR...

