



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

**DOKTORA
TEZİ**

**İKİ BİNLİ YILLAR
TÜRK SİNEMASINDA
ÇİRKİNİN ESTETİĞİ**

SELÇUK ULUTAŞ

**RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TV SİNEMA BİLİM DALI**

NİSAN 2015



İKİ BİNLİ YILLAR TÜRK SİNEMASINDA ÇİRKİNİN ESTETİĞİ

Selçuk ULUTAŞ

DOKTORA TEZİ
RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TV SİNEMA BİLİM DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

NİSAN 2015

Selçuk ULUTAŞ tarafından hazırlanan "İki Binli Yıllar Türk Sinemasında Çirkinin Estetiği" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında Radyo-Televizyon ve Sinema Bilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman ve Başkan : Prof. Dr. Zakir AVŞAR

Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye: Prof. Dr. Sezer AKARCALI

Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye : Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye : Prof. Dr. Cem YAŞİN

Gazetecilik Anabilim dalı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye : Doç. Dr. M. Sezai TÜRK

Radyo-Televizyon ve Sinema, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum

Tez Savunma Tarihi: 09/04/2015

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



Prof. Dr. Suna BAŞAK

Sosyal Bilimler Enstitüsü 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.


Selçuk ULUTAŞ
09.04.2015

İKİ BİNLİ YILLAR TÜRK SİNEMASINDA ÇİRKİNİN ESTETİĞİ

(Doktora Tezi)

Selçuk ULUTAŞ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Nisan 2015

ÖZET

Bir felsefi disiplin olarak estetik, insanların duygu dünyaları ile ilgili olup, insan üzerinde akıl dışı bir etki alanına işaret etmektedir. Bu alan günümüzde sinema sanatı ile etkisini arttırarak sürdürmektedir. Estetik fenomen ile insanların üzerinde oluşan etkinin sinemada nasıl meydana geldiği çalışmanın çıkış notasıdır. Sinema sanatını estetik bilimi çerçevesinde inceleyen bu çalışma, özelde estetik kategorilerden olan "Çirkinin" sinemada kullanımlarını ve Türk sinemasına olan yansımaları "Çirkin olay ve çirkin beden" kapsamında farklı bakış açılarından ele almaktadır. Çalışmada geliştirilen "Estetik Çözümleme Metodu" ile Türkiye'de iki binli yıllarda çekilmiş olan ve estetik açıdan çirkin kategorisine giren 3 ayrı film de incelenmektedir.

Bilim Kodu : 111. 2.107

Anahtar Kelimeler : Estetik, sinema, çirkin, estetik çözümleme

Sayfa Adedi : 365

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Zakir AVŞAR

UGLY OF AESTHETICS IN TWO THOUSAND YEARS OF TURKISH CINEMA

(Ph. D. Thesis)

Selçuk ULUTAŞ

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES

April 2014

ABSTRACT

Aesthetics as a philosophical discipline, which is related to man emotion world, points out that explicit of consciousness area. This area recently has been rising on its effects in art cinema. Starting point of this work is that aesthetic phenomenon, which impress on man how occurred in cinema. This work is mainly focused on art cinema on the basis of aesthetic theories in particular “ugly” as one of the categories of aesthetic. This work has been pointed out that in different views of using “ugly” in art cinema and its reflection of Turkish cinema, based on “ugly occurrence” and “ugly body”. With the “Aesthetic Analyzing Method” that is developed for this work to propose to examine three different films, which filmed around the time of two thousand in Turkey, each of these bared of aesthetic category of “ugliness”.

Science Code : 111. 2.107
Key Words : Aesthetic, Cinema, Ugly, aesthetic analysis
Page Number : 365
Supervisor : Prof. Dr. Zakir AVŞAR

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın hazırlanmasında her türlü desteğini yoğun iş tempolarına rağmen benden esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Zakir Avşar'a teşekkürü borç bilirim. Çalışmanın her aşamasındaki desteklerinden ötürü Prof. Dr. Serdar Öztürk ve Prof. Dr. Sezer Akarcalı'ya teşekkürlerimi sunarım. Tez konusunun belirlenmesinde ve şekillenmesinde sohbetleri ile bana destek olan Prof. Dr. Ata Yakup Kaptan ve eşim Ümit Güvendi Ulutaş'a yardımlarından ötürü teşekkür ederim. Ayrıca çalışmam ile ilgili fikirlerini ve ilgili kaynakları benle paylaşan Arş. Gör. Murat Aytaş ve Arş. Gör. Serhat Koca'ya teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	xi
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	xii
 1. GİRİŞ.....	1
 2. ESTETİK.....	13
2.1. Estetik Kavramı ve Kavramın Felsefî Bir Sisteme Dönüşme Süreci.....	13
2.2. Estetik ve Gerçeklik.....	28
2.3. Estetik Fenomen.....	42
2.3.1. Estetik süje	43
2.3.2. Estetik obje.....	45
2.3.3. Estetik yargı	46
2.3.4. Estetik değer veya güzellik	48
2.3.5. Estetik Objektivasyon	50
2.4. Estetik Kategoriler	55
2.4.1. Güzel kategorisi ve sanatta güzel.....	56
2.4.2. Çirkin Kategorisi.....	63
 3. SİNEMADA ÇİRKİNİN ESTETİĞİ.....	73
3.1. Sinema Estetiği	73

3.1.1. Öykü anlam ve duygu.....	77
3.1.2. Sinema anlatısında söylemin estetiği	83
3.1.2.1. Görüntü estetiği	84
3.1.2.1.1. Çerçeveleme, bakış açısı ve kamerayı Konumlandırmak	87
3.1.2.1.2. Kamera hareketleri.....	92
3.1.2.1.3. Kompozisyon	95
3.1.2.1.4. Işık	108
3.1.2.1.5. Renk	116
3.1.2.2. Ses estetiği	120
3.1.2.3. Montaj ve zamanın kullanımı	123
3.2. Sinemada Çirkinin Estetiği.....	132
3.2.1. Çirkinin estetiğinde bakış açıları.....	139
3.2.1.1. Dekadan estetiği ve çirkin	142
3.2.1.2. Toplumcu gerçekçilerde çirkin.....	151
3.2.1.3. Ticari bakış açısı, Kitsch sinema ve çirkin	156
3.2.2. Sinemada çirkin varlıklar	163
3.2.2.1. Sinemada dekadani bakış açısından çirkin beden.....	169
3.2.2.2. Sinemada toplumcu gerçekçi bakış açısından çirkin beden.....	170
3.2.2.3. Sinemada ticari bakış açısı Kitsch ürünlerde çirkin bedene yaklaşımlar	171
3.2.3. Çirkin olay	175
4. İKİ BİNLİ YILLAR TÜRK SİNEMASINDA BAKIŞ AÇILARINA GÖRE ÇİRKİNİN ESTETİĞİ, ÖRNEK FİLMLERİN ESTETİK ÇÖZÜMLEMESİ.....	187
4.1. Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi Estetik Çözümlemesi.....	187

4.1.1. Bir Zamanlar Anadolu'da filminin anlatısının oluşturulduğu bakış açısı.....	187
4.1.2. Bir Zamanlar Anadolu'da filminin öykü olayları ve söylemi	188
4.1.3. Bir Zamanlar Anadolu'da filminin öykü karakterleri.....	217
4.1.4. Bir Zamanlar Anadolu'da filminin yarattığı anlam dünyası.....	220
4.1.5. Bir Zamanlar Anadolu'da filminin genel görüntü estetiği.....	223
4.1.6. Bir Zamanlar Anadolu'da filmde montajın estetik kullanımı.....	225
4.1.7. Bir Zamanlar Anadolu'da filmde sesin estetik kullanımı.....	226
4.1.8. Estetik süjenin Bir Zamanlar Anadolu'da filmine katılımı	227
4.1.9. Estetik değer ve yargı açısından Bir Zamanlar Anadolu'da filmi.....	228
4.2. Çoğunluk Filmi Estetik Film Çözümlemesi.....	230
4.2.1. Çoğunluk filminin anlatısının oluşturulduğu bakış açısı	230
4.2.2. Çoğunluk filminin öykü olayları ve söylemi	230
4.2.3. Çoğunluk filminin öykü karakterleri.....	260
4.2.4. Çoğunluk filminin yarattığı anlam dünyası.....	261
4.2.5. Çoğunluk filminin genel görüntü estetiği.....	263
4.2.6. Çoğunluk filmde montajın estetik kullanımı.....	265
4.2.7. Çoğunluk filmde sesin estetik kullanımı.....	266
4.2.8. Estetik süjenin Çoğunluk filmine katılımı	267
4.2.9. Estetik değer ve yargı açısından Çoğunluk filmi.....	268
4.2. Av Mevsimi Filmi Estetik Film Çözümlemesi.....	268
4.2.1. Av Mevsimi filminin anlatısının oluşturulduğu bakış açısı	268
4.2.2. Av Mevsimi filminin öykü olayları ve söylemi	269
4.2.3. Av Mevsimi filminin öykü karakterleri.....	296
4.2.4. Av Mevsimi filminin yarattığı anlam dünyası.....	298

4.2.5. Av Mevsimi filminin genel görüntü estetiği.....	300
4.2.6. Av Mevsimi filminde montajın estetik kullanımı.....	300
4.2.7. Av Mevsimi filminde sesin estetik kullanımı.....	301
4.2.8. Estetik süjenin Av Mevsimi filmine katılımı	302
4.2.9. Estetik değer ve yargı açısından Av Mevsimi filmi.....	303
 5. SONUÇ	 305
KAYNAKLAR	319
EKLER.....	329
EK-1. Resimlerin listesi devamı	330
EK-2. Çizelgelerin listesi devamı	351
ÖZGEÇMİŞ	364

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 3.1. Boş alanların az olduğu çerçeveleme örneği. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın “Bir Zamanlar Anadolu’da” filminden bir kare	88
Resim 3.2. Boş alanları çok olduğu çerçeveleme. Yönetmen Pelin Esmer’in “ Gözetleme Kulesi” filminden bir kare	89
Resim 3.3. Öznel bakış örneği. Yönetmen Reis Çelik'in "Lal Gece" filminden bir kare.	90
Resim 3.4. Nesnel bakış örneği. Yönetmen Reis Çelik'in "Lal Gece" filminden bir kare.....	90
Resim 3.5. Alttan görüş örneği. Yönetmen Erden Kıral'ın "Vicdan" filminden bir kare	91
Resim 3.6. Üstten bakış örneği. Yönetmen Reis Çelik'in "Lal Gece" filminden bir kare.	91
Resim 3.7. Yatık çerçeveleme örneği. Yönetmen Zeki Demirkubuz' un Masumiyet" filminden bir kare	92
Resim 3.8. Şemaların kullanımına örnek. Yönetmen Semih Kaplanoğlu’ nun “Süt” filminden bir kare.....	98
Resim 3.9. Sadeleştirme Örneği. Yönetmen Semih Kaplanoğlu’nun “Bal” filminden bir kare.....	99
Resim 3.10. Sadeleştirme Örneği. Yönetmen Derviş Zaim’in “Cenneti Beklerken” filminden bir kare	99
Resim 3.11. Ritim Örneği. Yönetmen Pelin Esmer’in “ Gözetleme Kulesi” filminden bir kare	100
Resim 3.12. Ritim ve Şemalara örnek. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan’ın “Uzak” filminden bir kare.....	100
Resim 3.13. Biçimsel ve renksel uyum örneği. Yönetmen Reha Erdem’in “Beş Vakit” filminden bir kare.	101
Resim 3.14. Biçim Kontrastı Örneği. Yönetmen Derviş Zaim’in “Cenneti Beklerken” filminden bir kare	101

Devamı EK 1’de

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.1. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 1’in görüntü düzenlemesi	189
Çizelge 4.2. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 1’in diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	189
Çizelge 4.3. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 2’nin görüntü düzenlemesi	189
Çizelge 4.4. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 2’nin diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	190
Çizelge 4.5. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 3’ün görüntü düzenlemesi.....	190
Çizelge 4.6. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 3’ün diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	190
Çizelge 4.7. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 4’ün görüntü düzenlemesi.....	191
Çizelge 4.8. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 4’ün diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	192
Çizelge 4.9. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 5’in görüntü düzenlemesi	192
Çizelge 4.10. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 5’in diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	192
Çizelge 4.11. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 6’nın görüntü düzenlemesi	193
Çizelge 4.12. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 6’nın diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	193
Çizelge 4.13. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 7’nin görüntü düzenlemesi	194
Çizelge 4.14. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 7’nin diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	195
Çizelge 4.15. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 8’in görüntü düzenlemesi	195
Çizelge 4.16. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 8’in diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	195

Devamı Ek 2’dedir.

1. GİRİŞ

İnsanoğlunun önemli özelliklerinden bir tanesi karşılaştığı objeler, süjeler, durum veya olaylarla ilgili duygular geliştirmesidir. Doğadaki diğer canlılardan farklı olarak bu duygu dünyası insan var oluşu açısından son derece önemli ve çok boyutludur. Günlük hayatta insan için duyu alanları içine giren ve etki bırakan pek çok şeyle ilgili düşünceler de bu duygular etrafında dolaşarak oluşmaktadır. Duyumsal alanın etkisi ve nasıl işlediği estetik felsefenin temel konusudur. 18. yüzyılda modern anlamıyla gündeme gelen estetik kavramı duyumsal alanın insan hayatına etkisi üzerine düşünen pek çok düşünür tarafından ele alınmış ve detaylı olarak incelenmiştir. Ancak estetik ile ilgili tüm bu incelemelerin geçmişinin 18. Yüzyıl ile başladığını düşünmek hatalı olacaktır. Her ne kadar son üç yüz yıldır estetik bir felsefi ve bilimsel disipline dönüşme konusunda tüm tarih boyunca yapamadığı atılımı yapsa da kavramın tarih içinde pek çok toplumda kullanıldığı bilinmektedir.

Estetik, bedene yönelik bir söylemdir. Estetik modern anlamıyla kullanılmasından çok önce, felsefe alanında önemli gelişmeler yaşanan Antik Yunan yazılı kaynaklarında da beden ve bedenin duyu alanı ile ilgili bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Duyumsal alanın ve duygu dünyasının farkına varan ve düşünceler sunan Antik Yunan’ dan sonra, Ortaçağ düşünürlerinin estetik ile ilgili yazıları olduğu bilinmektedir. Gerek Antik Yunan gerekse Ortaçağ düşünürlerinin duyumsal alan ve duygu diğer taraftan da estetik ile ilgili düşünceleri kavramın tarihsel gelişimi ve değişimini göstermesi açısından son derece önemlidir.

Antik Yunan estetiği güzel, sanat eseri ve genel olarak sanat üzerine düşünülmüş ve bunun sonucu olarak da bir güzellik felsefesi ve bir sanat felsefesi halinde meydana gelmiştir. Buna dayanarak felsefi estetik daha antikitede kurulmuştur. Oysa bazılarının göre estetik modern bir bilimdir. Ama estetiğin babası sayılan Baumgarten veya Kant’ın anladığı anlamda bir felsefi estetik modern değil antik bir disiplindir (Tunalı, 2011a:19). Bu anlamda antik çağda o dönemin paradigması içinde bu felsefi disiplinin gelişimini anlamak modern çağların oluşturduğu estetik düşüncesini anlamak için son derece önemlidir.

Bu anlamda ilk çağlardan günümüze insanoğlunu duygusal anlamda etkileyen sanat yapıtlarının bu etkileri ile ilgili bilginiz antikiteden bu güne gelişerek artmıştır. Artık kabul edilen bir gerçek olarak ister gerçekliği birer taklidi, ister birer kavram olsun sanat eseri kategorisindeki eserler insanların irrasyonel alanı olarak kabul edilen duygu dünyalarını doğrudan etkilemektedir.

Estetik felsefesindeki önemli ayrıntılardan birisi “ güzel bir yüzü resmetmek ile bir yüzü güzel resmetmek” arasındaki ayrımdır. Bu iki edimin birbirlerinden farkı bize doğada çirkin olarak görülen doğal ya da doğal olmayan nesne, özne ve öznenin eylemlerini vb bir sanat eserinde estetize edilebilme imkânını sunmaktadır. Nitekim sanat tarihinin çeşitli dönemlerinde çirkin olanın çeşitli nedenler ile sanatsal ürünlerde kullanıldığını görülmektedir.

Toplumsal yapının sanatsal üretimin konularını belirleme hususundaki etkisi göz önüne alınarak çirkin olanın sanat objelerinde yer almasının hemen her dönem estetik ereğin ötesinde başka toplumsal ereklere olduğu söylenebilir. Örneğin şeytan figürünün ya da cehennemin Hristiyan sanatında kullanılması ve bu örneklerle çirkinliğin estetize edilmesi Hristiyan inancının o dönemin toplumsal yapısıyla bağlantılı egemenlik mücadelesi ile yakından ilgisi vardır. Edebi alanda da fazlasıyla karşılığını bulan çirkinin estetize edilmesi durumu toplumsal yapıyla bağlantılı olarak örneğin Shakspeare de farklı Victor Hugo da farklı biçim ve amaçlarda ortaya çıkmıştır. Modern dönemlerde ise gerek edebi alanda gerekse görsel sanatlarda, sanatın kat ettiği yol ve toplumun geldiği noktada çirkinin estetize edilmesi felsefi, sosyolojik ve sanatsal düzlemde pek çok farklı ve çelişkili anlamı barındırmaktadır.

Genel hatları ile çirkin, sanat tarihinde hemen her dönem sanat eserleri içine sızmayı başarmıştır. Süjenin gündelik hayatta çirkin olarak nitelendirdiği olay veya bedenlerin estetize edilmesi durumu ve yarattığı estetik haz güzelin yarattığı estetik hazdan farklıdır. Bu estetik hazzın ötesinde sanatçının çirkin olanı tercih etmesi ve izleyicinin de aynı şekilde tercihi bundan yana kullanmasının toplumsal ve bireysel bir takım nedenleri olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenler çelişkili bir yapıya sahiptir ve çalışmada ortaya konulacaktır. Modernizmin yarattığı yenedünyada estetize edilen çirkinlik sinema için özellikle belli türlerde vazgeçilmez öğelerden birisine dönüşmüştür. Bu çalışmada bu olgunun diyalektik incelemesi yapılarak çirkinliğe yönelimin görülmeyen ve çelişkili doğası

incelenmeye çalışılacaktır. Bu anlamda sanat tarihinde hemen her dönem karşılaştığımız çirkinin ne olduğu ve estetik objenin onun ile ilgisi gibi temel sorunlar değerlendirilerek çalışmada bir alt yapı oluşturulmuştur. Bu alt yapı ile çirkinin sanat eserleri ve estetikle bağlantısı çalışmada kurulmuş ve bunun üstüne ise sinema estetiği ve çirkinin sinemada kullanımı irdelenmiştir.

Sinema sanatı diğer plastik sanatlarla benzer estetik bir yapıya sahip olsa bile var oluş olarak onlardan farklılaşmaktadır. Bu anlamda filmin estetik var oluşunu da onu diğer türlerden ayıran özel katmanlarında incelememiz gerekmektedir. Bir estetik objektivasyon olan sinema filmleri diğer estetik fenomenler gibi bir taşıyıcı maddi yapı ve o maddi yapının taşıdığı manevi yapıdan oluşmaktadır. Bir anlatı olarak sinema için bu durum maddi yapıyı söylem ile manevi yapıyı ise öykü ile anlatmak mümkündür. Söylem kendi içinde diğer sanatlara göre farklı katmanlara ayrılmaktadır. İlk katman fotoğraf ya da resim sanatı içinde geçerli olan “Görüntü” katmanıdır. Işık, renk ve kompozisyon gibi öğeleri barındırır. Diğer katman filmde zaman ve hareket imgenin belirleyicisi olan ve pek çok kareyi birbirleri ile bağlayan “Kurgu” dur. Bunlara ek sinemada anlamın en önemli taşıyıcılarından ses katmanını da unutmamak gereklidir. Öykü kısmı ise anlamı ve bağlantılı olarak izleyicinin yaşayacağı düşünce ve duyguları barındırmaktadır.

Sinemada çirkinin estetize edilmesi, maddi yapının yani biçimin nasıl olması gerektiği sorunu gündeme getirmektedir, Çirkinin estetize edilmesinin ereği bu anlamda biçimsel olarak temel sorundur. Tüm bunların ışığında bu çalışmada sinemanın anlatı yapısının bir estetik sanat eseri olarak ortaya çıkacak filmde ne gibi rollerinin bulunduğu ve çirkin olanın estetize edilmesinde nasıl bir işleve sahip olduğu tartışılmaktadır.

Her şeyden önce çirkin olan olay veya beden günümüz toplumlarınca görülmek istenmeyen, kaçılan bir şeydir. Bu çalışmanın içinde belirlenen üç ayrı bakış açısı ile, sinema filmlerinde çirkinin estetize edilmesinin farklı boyutları olduğu gösterilmeye çalışılmaktadır. Bir çirkinliği göstermek ile o çirkinliğe bakan kişinin dünya görüşü arasında ciddi bir bağlantı söz konusudur. Örneğin dilenme edimi bir bakış açısından tembellik gibi görülürken diğer bakış açısından toplumun koşullarının yarattığı kötü ve üzücü bir durumdur diğer bakış açısı ise bunu olağan karşılayacaktır. Bunun gibi sinema filmleri de sanatçıların bakış açılarını yansıttıkları ürünler olarak, çirkinini ele alış biçimlerine göre çalışma içinde sınıflandırılmıştır. Çirkin için oluşturulan bu bakış açılarını

dekadan¹ bakış açısı, toplumcu gerçekçi² bakış açısı ve ticari bakış³ açısı olarak tanımlamak mümkündür. Dekadanlar çirkinliği aristokratik ve Nietzscheci bir perspektiften görürken toplumcu gerçekçiler ise kapitalist koşullarda ezilen kitlelerin perspektifinden görmektedir. Gösteri sineması olarak adlandırılabilir Kitch bakış açısından üretilen eserlerin ise pek çok bakış açısında eksik bir gezinti yaptığı ve asıl amacının kitlesel bir satış olduğu söylenebilmektedir. Sinemada çirkin beden ve olaylar her bir bakış açısında, diğerlerine göre farklı ele alınmıştır. Çalışmanın 3. Bölümünde çirkin beden ve olayın bakış açılarına göre nasıl işlendiği gösterilmektedir.

Tüm sanat tarihinde yer aldığını bildiğimiz çirkinlik aslında hep bir bakış açısının ürünüdür. Bu bakış açıları toplumun içinde bulunduğu yapısal koşullar ekseninde ortaya çıkmaktadır. Yukarıda bahsedilen bakış açıları ise kapitalizm etkisindeki modern toplumların yapısal koşulları ile ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda estetik ile siyasal ve ideolojik alan arasındaki bağlantıda çalışmada kurulmaktadır.

Çirkinliğin çeşitli şekillerde 2000'li yıllar öncesinde de sinemada sunulduğu bilinmektedir. Bu araştırmada ise 2000'li yıllar sinemasından örnekler seçilmiştir. Modernizm olgusu ile onun estetize edilmiş sanatsal formları 2000'li yıllar Türk Sinemasında çarpıcı örnekler bulmuştur. Bu anlamda düşünce sinemadan seçilen örneklerle çirkin olay ve bedenin sunumu ve görsel anlamda estetize edilişi ile anlatı yapısının diğer estetik değerleri üzerine çalışılacaktır. Düşünce sinemasının dışında gösteri sinemasının örneklerinden bir tanesi seçilerek estetik açıdan incelenmiştir.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada öncelikle estetik biliminin genel hatları çizilerek, sinema estetiğinin özgün yönlerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Çalışmada, estetik bir fenomen olarak bir sinema eserinin nasıl var olduğu araştırılmaktadır. Diğer taraftan sinemanın estetik açıdan özgün yönlerinin ve diğer sanat eserlerinden farklı estetik varoluşunun, sinemada yaygın bir şekilde kullanılan estetik kategorilerden çirkinin estetiğinde nasıl işlediğinin araştırılması gerçekleştirilmektedir. Diğer bir ifade ile çirkin olay veya bedenin bir sanat

¹ Felsefi anlamda Nietzsche etkisinde oluşturulan filmler için kullanılmıştır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak diğer bakış açıları ile farkları ortaya konulmuştur.

² Sanat alanında bilinen anlamıyla kullanılmaktadır. Çalışmanın 3. Bölümünde incelemektedir.

³ Kitch olarak tanımlanacak eserler için kullanılmıştır.

eseri olarak sinemada estetize edilmesi durumunun var oluşunun incelenmesi temel amaçlardandır.

Çirkin olay veya bedenin farklı bakış açısından sinemada bir objektivasyona dönüşmesi, anlam ve duygu açısından farklı etkilere neden olabilmektedir. Bu açıdan çirkinini ele alan bakış açılarının detaylı bir şekilde ortaya çıkarılması gerekmektedir. Çalışmada bu bakış açılarından çirkin olay ve bedene yaklaşımlar ve yaratılmaya çalışılan anlam ve duygu dünyaları irdelenmektedir.

Tüm bunların ışığında çalışmanın önemli amaçlarından bir tanesi de bir sinema filmini estetik var oluşu açısından incelemeye tabii tutmaktır. Bu inceleme için geliştirilen yöntem aşağıda aktarılmaktadır.

Araştırmanın Problemi

Estetik güzel ile özdeşleştirilmiş bir kavramdır. Ancak bir sanat eserinin ontolojik yapısı onun güzelin çok daha ötesinde olduğunu göstermektedir. Bu durum estetik objektivasyon⁴ kuramı ile anlatılmaktadır. Bu anlamda sanat tarihinin pek çok aşamasında hemen her türde eserin çirkin ile bağlantısı olması gibi genelde sinemanın özelde ise Türk sinemasının da çirkinle ilgisi ortadadır. Ancak zaten güzel bir şeyi güzel göstermekten ziyade çirkin bir fenomeni özellikle de sinemada aktarmak son derece zor ve ustalık isteyen bir iştir.

Diğer taraftan izleyici veya alan araştırması yapan kişiler için sinemada çirkinin estetize edilişi son derece temel bir sorunu teşkil etmektedir. Özellikle Adorno'nun da belirttiği⁵ üzere kapitalist koşullarda hem de 2. Dünya savaşından sonra sanatçı için gösterilecek hiçbir güzel şey kalmamıştır. Diğer taraftan jön kavramının keskin çizgilerinin kaybolduğu ve bedensel olarak da çirkinin sık kullanımının söz konusu olduğu belirtilmelidir. Bu anlamda izleyicinin güzel film olarak tanımladığı filmlerin bile estetik var oluşlarının çirkin ile ilgili olduğu ortaya konulmalıdır. Problemlerden diğeri ise, film yapan, eleştiren veya izleyen kişilerin izledikleri filmin estetik açıdan çirkin ile ilgili

⁴ Çalışmada, objektion yani nesneleşme kelimesinin dilimizde sanat eserlerini anlatmak için yetersiz kalması yüzünden doğrudan objektivasyon kavramı kullanılmıştır. Kavram sanat alanında bir düşünce, duygu veya kimi düşünürlerce tinin nesneleşmesi anlamına gelmektedir. Objektion veya dilimize aktarıldığı haliyle nesneleşme durumunda nesnenin kendinde bir anlam veya duygu söz etmek mümkün değildir.

⁵ Güzel sanatlar alanında 2. Dünya savaşı ve gelişen kapitalist koşullar altında ezilen insanlık için artık hiçbir şeyin güzel olmadığını söyleyen Adorno, sanatta güzel yalan söylemektir iddiasıyla gündeme gelmiştir (Erzen, 2012: 165)

olduğunu bilmedikleri için değerlendirmelerinin felsefi düzlemde uzaklaşmasıdır. Bu açıdan çirkin fenomenin tanınması hem filmlerin felsefi hem de estetik açıdan daha iyi analiz edilmesine olanak tanıyacaktır.

Bu çalışmanın temel probleminden bir tanesi de sinema filmlerin estetik açıdan analiz edilmesi durumudur. Sinema filmleri birer anlatı olarak çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bunun için estetik bir analiz oldukça titiz bir çalışma ile gerçekleştirilmelidir. Çalışmanın son kısmında kullanılan estetik çözümleme ile 3 örnek film incelenmiş ve filmin maddi ve manevi katmanları değerlendirilmiştir.

Araştırmanın Önemi

Felsefe tarihinin önemli bir kısmında düşünürler “güzel nedir?” sorusu üzerine eğilmişlerdir. Bu sorunun yanıtları literatürde yerlerini alırken farklı dönemler de kimi düşünceler geçerliliğini tamamen ya da kısmen kaybetmişlerdir. Diğer taraftan ise çirkin olan tüm zamanlarda var olmuş ve hatta sanat eserlerinde yer almayı başarmıştır. Buna rağmen çirkin, güzeli tanımlarken kullanılan bir yan unsur gibi algılanmış ve başlı başına bir çirkin kuramı üretilmiştir. Bugün ise genel hatları ile güzele olan ilginin çirkine olan ilgiden fazla olduğu söylenebilmektedir. Ancak günümüzde çirkinin de estetize edilebileceği kabul görmektedir. Son yıllarda estetik objektivasyon kuramları ve modern sanatın genel görüntüsü bu durumu kanıtlamaktadır. Çalışmanın ilerleyen kısımlarında bu durum incelenmiştir.

Tüm bunların ışığında bu çalışmada sanat tarihinin içinde yer almayı başaran çirkinin sinemada da estetize edilmesi durumunun çok boyutlu ve disiplinler arası bir ifade ile işlenecek olması alana ciddi bir katkı sağlayacaktır. Özellikle modernizmin etkisi altındaki toplumlarda sinema için çirkin olay ve beden oldukça önemli bir konumdadır. Başka bir ifade ile çirkin sinemanın önemli bir unsuru haline gelmiştir. Bu açıdan bakıldığında çalışmanın aslında var olan koşullarda sinemaya yeni bir felsefi perspektif kazandıracağı söylenebilir.

Çalışmanın teorik kısmında sinema estetiği çok boyutlu olarak incelenirken, uygulama kısmında ise bir sinema eserinin estetik değerlendirmesinin nasıl yapılacağına ilişkin yeni bir yöntem uygulanmaktadır. Bu yöntem ile sinema eserleri pek çok boyutu ile

estetik incelemeye alınmaktadır. Böylelikle bir estetik objektivasyon olan sinema eserlerinin var oluşu hakkında daha ciddi yorumlarda bulunmak mümkün olabilmektedir. Eserin anlam ve duygu dünyası, biçimin kullanımı, Estetik süjenin eser ile ilişkisi, estetik değer ve yargı ile ilgili yapılacak yorumlar geliştirilen yöntem ile bilimsel bir görünüm kazanmaktadır. Geliştirilen yöntem ilerleyen dönemlerde yeni araştırmacılara ışık tutması açısından önemlidir.

Çalışma içinde genel estetik teorileri sinema ile bir araya getirilmiştir. Çalışma bu açıdan felsefe ve sinema alanlarını bir araya getirmesi bakımından alana katkı sağladığı gibi, daha önceden sinema alanında literatürde; kitap veya tezlerde bahsi geçmeyen estetiğin çirkin kategorisi ile sinemanın ilişkisini irdeleyerek yeni bir bakış açısı sunmuştur.

Estetik kategorilerden olan çirkinin sinemada işlenişi ile ilgili bu çalışma ayrıca sinema alında akademik anlamda veya film çekim süreçlerinde çalışan kişilere film çekimi sonrasında bir estetik fenomenin yaratım sürecini göstermektedir. Öncelikle edebi eserler veya diğer plastik sanatlardaki eserlerin üretimi gibi film üretimi de bir entelektüel uğraştır. Estetik ile entelektüel oluş arasındaki bağlantı çalışmada çirkine yaklaşımlar yani bakış açıları ile sunulmaktadır.

Varsayımlar

Çalışma ile ilgili varsayımları ise şu şekilde sıralamak mümkündür.

1. Sanat tarihinde çirkin olarak nitelenen olay ve bedenler objective edilerek estetik sanat yapıtlarının parçalarına dönüştüğü bilinmektedir. Bu anlamda çirkinin estetiği sinema alanında da mümkündür.
2. Estetik kategorilerden “Çirkin” içinde yer alacak sinema filmleri, felsefi ve sosyolojik olarak toplumsal hayatın bir bakış açısından kavranması ile oluşturulmaktadır. Bu bakış açıları çirkinin oluşmasına neden olan sorunlu var oluşları tespit ederek bu sorunları ortaya koymaktadır. Bu açıdan çirkinin ortaya konulması bakış açılarına göre gerçekliğin yeniden inşası olarak okunabilir.
3. Sinemada çirkinin objektivasyonu farklı bakış açılarından farklı anlamlara ve duygulara neden olmaktadır.

4. Sinemada estetik objektivasyon diğer sanat dallarına göre daha çok katmana sahiptir. Bu katmanların ustaca kullanılması ile oluşturulacak biçim anlamı ve duyguyu taşımada başarılı olacaktır.
5. Görüntünün estetik bir yapısı olduğu gibi sinema ürünlerinde kurgunun ve sesin ve manevi yapıyı temsilen öykünün işlenişin de estetik açıdan değerlendirilmesi mümkündür. Bir sinema eserinde estetik unsurların ayrı ayrı estetik varoluşları ile ve bunların birleşimi ile meydana gelmektedir.
6. 2000’li yıllar Türk sinemasında çirkin farklı bakış açılarından oluşturulan gerçeklik ile irrasyonel ideoloji alanında değerlendirilecek duygular yaratmak üzere estetize edilmektedir.

Sınırlılıklar

Araştırma estetiğin genel bir tanımını gerçekleştirerek çirkinin estetiği üzerine odaklanmakta ve bu konunun sinema ile ilişkisini kurmaktadır. Bu yüzden trajik, komik, güzel, gibi estetik kategoriler ile sinema ilişkisi sınırlılıklar dışında tutulmaktadır. Uygulama kısmında ise incelenecek filmler 2000’li yıllar Türk sineması alanı ile sınırlandırılmaktadır. Çirkinin estetiği ile ilgili dekadın, toplumcu gerçekçi ve ticari bakış açıları ile üretilen 3 film incelenmiştir.

Yöntem

Bu çalışmada genel çerçevenin oluşturulması için literatür taraması yapılmıştır. Ayrıca çalışmada gerçekleştirilen film incelemeleri için de " sinemada estetik çözümleme" yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada ele alınan konuların film incelemelerinde tek başlarına “söylem analizi veya göstergebilimsel analiz” ile ortaya konulmasının zorluğu nedeniyle bu yöntem kullanılmaktadır. Pek çok boyutu ifade eden estetik kavramı sinema için düşünüldüğünde diğer sanat dallarına kıyasla daha fazla katmanının incelenmesi ve değerlendirilmesi gerekliliğini yaratmaktadır. Bu anlamda çalışmada kullanılan ve filmlerin incelediği metot eklektik bir inceleme yöntemi olarak söylem analizi ve göstergebilimsel analiz yöntemlerinin bir araya getirilmesi ve buna felsefi analizin, anlatı ve biçim incelemelerinin eklenmesi ile ortaya çıkmaktadır.

Bir objektivasyon olarak sinema filmleri, bir maddi yapı ve bir de manevi yapının beraberliği ile estetik niteliği elde etmektedir. Bu bağlamda bir anlatı olan sinema filmleri için estetik çözümleme maddi kısmı karşılayan filmin söylemi ve manevi kısmı karşılayan filmin öyküsün birlikteliklerinin incelenmesidir⁶. Bu birliktelikle oluşturulacak duygu durumu doğrudan anlamla bağlantılıdır. Bunun için anlamın hem söylemle hem de öykü ile bağlantısının birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir. Söylem kısmı filmin öyküsünün olayları ve onların yarattıkları anlamların ve duyguların biçimsel ifadesidir. Bu açıdan estetik çözümleme ile amaçlanan tek tek görsel veya işitsel göstergelerin incelenmesi değil, tüm göstergelerin sanatsal düzenlemeleri ve bunların bir araya getirilmesi ile sinema açısından hareket ve zaman imgelerin oluşmasını sağlayan montajın bir olayın anlamını nasıl oluşturduğunu incelemektir. Her bir olay biçimsel açıdan incelemiş ve bu biçimin olayda yarattığı anlam ortaya konulmuştur. Görüntü, ses ve kurgu katmanlarının birlikteliği ile oluşan öykü olayları için anlamın oluşmasına etken olan tüm biçimsel unsurlar önce tek tek sonra birlikte değerlendirilmektedir. Tüm bunların ışığında estetik bir fenomen olan sinema filmleri adına estetik çözümleme yönteminde izlenmiş olan adımlar şöyledir:

1. Öykünün ve söylemin hangi bakış açısıyla oluşturulduğu tespit edilmiştir. Bakış açısından kasıt gerçekliğin hangi perspektiften kurulduğu ile ilgilidir ve çalışma içinde ifade edilen dekadandan, toplumcu gerçekçi ve ticari bakış açıları gerçekliğin inşası adına farklı tavırlar sergileyen yönetmenlerin girdikleri bakış açılarıdır.
2. Karakterlerin edimleri ile meydana gelen öykü olayları birbirlerinden ayrıştırılmıştır. Bu işlem için temel dayanak, değişimdir. Bir edimler bütünü olan olayları birbirlerinden ayıran, edimlerin değişmesidir. İncelemelerde ayrıştırma ile birlikte kronolojik bir sıralama da yapılmıştır. Bu, bir anlamda öykü yapısının parçalarına ayrılması durumudur. Öykü olayları görüntü, ses ve kurgunun bir arada yarattıkları anlamları taşımaktadırlar.
3. Ayrıştırılan ve sıralanan öykü olayları çekirdek ve uydular olarak belirlenmiştir. Gerçek anlamda bir uydu filminden çıkarıldığında genel anlam bozulmamaktadır. Bir film için uydu olarak tespit edilen olayların filmin genel anlamına ve duygusuna doğrudan etki ettiği örnekler de söz konusudur. Bu durumlarda uydular dışarı

⁶ Filmin maddi kısmının söylem, manevi kısmının öykü olarak düşünülmesi, Seymour Chatman'ın sinema anlatısı üzerine yazdığı "Öykü ve Söylem" isimli kitabı temel alınarak gerçekleştirilmiştir. Buna göre anlatılacak bir öykü ve öykünün sahip olduğu bir anlam ve duygu dünyası yani manevi bir yapı söz konusudur. Ancak öykünün aktarılışı yani, kurgu, ses ve görüntüler ile düşünce ve duyguların maddeleşmesinin ne şekilde olacağına karar verilmesi, bu anlam ve duyguların nasıl oluşacağını belirleyecektir.

çıkarıldığında filmin genel anlamında ve duyguda değişimler söz konusu ise uydu çok katmanlı bir anlam yapısının içinde yan anlamlardan birisi için çekirdek konumuna yükselmiştir.

4. Öykü olaylarının dışında öyküde gösterilmeyen ama anlama doğrudan katkısı olan olaylar ve yan anlamlar da belirlenmelidir. Bu durum sinemada çoğunlukla diyaloglar ile gerçekleştirilmektedir. Diğer bir metot ise bilinen bir gerçekliğin referans alınmasıdır. Örneğin 12 Eylül denilince, akıllarda canlanan genel anlamı Türkiye' deki izleyiciye göstermeden oluşturmak mümkündür. Buna benzer tarihi olayların bilinen anlamları gösterilmeden filmin içine dâhil edilmiş olabilir ve bu gösterilmeyen olayların anlama katılımı incelenmiştir.
5. Öykü karakterlerinin bakış açılarına göre analizleri yapılmıştır. Dekadan bakış açısından ele alınan filmlerde çoğunlukla toplumsal çöküşme ve geniş halk kitlelerinin nihilizmin etkisinde oluşları Nietzscheci bir tavırla işlenmektedir, öykü karakterleri de klasik anlatıdaki karakterlerden farklı olarak nihilizmin içindeki öykü karakterleridir. Kahramanlar yoktur. Karakterler edimleri ile dekadansın temsilcileri veya dekadansın karşısındaki kişilerdir. Toplumcu gerçekçi bakış açısından da öykü karakterleri klasik anlatı sinemasındaki gibi değildir. Karakterler sınıfsal temsillerdir. Kahramanlık olgusuna ihtiyaç duyulmaksızın toplumdaki ezilen ve ezen karakterler sergilenmek istenmektedir. Propaganda amaçlı yapılan filmleri ise bahsedilen toplumcu gerçekçilerden ayırmak gereklidir. Kitsch bakış açısından ise karakterler klasik anlatıdaki karakterlerle eşleşebilmektedir. Bu anlamda kahramanlara ve anti kahramanlara ihtiyaç duyulmaktadır.
6. Öykü olay ve karakterleri belirlendikten sonra bunların nasıl ifade edildiğinin gösterilmesi gerekmektedir. Söylem kısmı olarak tanımlanan bu kısımda görüntü düzenlemesi, ses ve kurgu unsurları ayrı ayrı her olay için incelenmiştir. Bunun için görüntünün nasıl düzenlendiği, kurgunun hareket ve zaman imgelere etkisi, sesin anlama; diyalog, müzik ve diğer unsurlarla nasıl katıldığı ortaya çıkarılmıştır.
7. Olayların belirlenmesi ve olay olay anlamsal incelemenin gerçekleştirilmesi gereklidir ve bunun için içerik ile biçimin bir arada ele alınması zaruridir. Çünkü içerik ve biçim birbirlerini oluşturan bir yapılaşma içindedirler. Biçim içeriğe göre belirlenmekte, hem de içerik biçim sayesinde var olmaktadır. Her olay için içerik ve biçim yani söylem ve öykü ile ortaya çıkan anlamlar belirlenmiştir.
8. Tüm bu işlemler sonunda, karakterlerin gerçekleştirdikleri olaylar ile ortaya çıkan anlam dizgeleri incelenmeli filmin yarattığı genel anlam belirlenmiştir. Genel

anlamın dışında mutlaka başka yan ve ideolojik anlamlar söz konusudur ve bu anlamlarda ortaya konulmuştur.

9. Bu anlam dizileri ile karşı karşıya kalan estetik süjenin öyküye katılımının nasıl gerçekleştiği tespit edilmiştir. Özdeşleyim, oyun ve taklit kategorilerinde, ele alınan esere süje hangi boyutu ile katılmaktadır? Nedenleri ile yazılmış ve estetik süjenin filme katılımı ile yaratılan anlam arasındaki bağlantılar kurulmuştur.
10. Görüntü, kurgu ve ses unsurlarının genel değerlendirilmesi yapılmıştır. Estetik objenin içerik biçim birlikteliği ele alınmıştır. İyi bir içerik başarılı bir biçimle sunulamadığı veya tam tersi durumda, estetik objenin oluşması mümkün değildir. Tüm bunlarla estetik değer tartışılmıştır.
11. Estetik değer yaratılmış ise son aşamada filmin ulaşmak istediği estetik yargının belirlenmesi gerekmektedir. Estetik yargı öznelidir. Ancak bu öznellik durumu toplumsal insan için kendi başına varoluşunu oluşturma anlamında düşünülmüş ve dönemin toplumsal koşullarının, insan üzerindeki tahakküm ve direniş biçimlerinin yarattığı öznellikler göz önüne alınarak, var olan öznellikler üzerinden estetik yargının sosyolojik anlamda nasıl oluşacağı üzerine yoğunlaşmıştır.

2. ESTETİK

2.1. Estetik Kavramı Ve Kavramın Felsefi Bir Sisteme Dönüşme Süreci

Estetiğin felsefi bir sisteme dönüşmesi 18. Yüzyılda estetik kelimesinin modern anlamıyla kullanılmaya başlaması ile gerçekleşmiştir. Estetiğin özerk bir dal olarak kurulması dönem itibariyle ciddi tartışmalara neden olurken bir yandan da dönemin önemli düşünürlerinin bu tartışmalara dâhil olmasıyla birlikte sanat felsefesi açısından son derece parlak bir süreç başlamıştır.

Sanatın köklerinin tarihi süreçte ilkel uygarlıklara kadar ulaştığı bilinmektedir. Özellikle uygar toplumlara geçildiğinde ise sınıflı toplumsal yapının önemli ideolojik unsurlarından bir tanesi olarak sanatın toplumsal hayatın ve üretimin gelişmesiyle paralel ilerlediği görülmüştür. Sanat ve üretim ilişkilerin bağlantısına değinen Marcuse (1997: 15) üretim ilişkilerinin değişmesiyle üst yapının parçası olan sanatın kendisinin de değiştiğini söylemektedir. İlk uygar toplumlardan başlayarak uzun bir süre sanat eserlerinin günümüzdeki anlamıyla bir ikna ve propaganda aracı olarak kullanılması durumundan söz edebiliriz. Bu durumunla ilgili olarak klasik kültürlerde de kuşkusuz sanat vardı diyen Townsend (2002: 11-12) ise, ancak sanat; devlet, din ve hukuk gibi kavramlara eklenmişti veya bir süsleme aracı olarak görülmekteydi ve sanatçı ile zanaatçı arasında tam bir ayrım yapılmamıştı demektedir. Birey kavramında Rönesans ile başlayıp 17. ve 18. yüzyıllarda süren değişmeden söz eden Townsend birey kavramının yükselişinin sanatçılara ve yaptıkları eserlere bir konum kazandırdığını ve sanatçıların zanaatçı olmaktan, sanatlarının da kurumsal veya da kültürel bir amaca yönelik bir araç olmaktan kurtulduğunu söylemektedir.

Sanat ile büyü arasındaki ilişkinin sanat ve dinler arası ilişkiye evrilmesi ilk kez çok tanrılı dinlerin ortaya çıktığı sınıflı toplumlarda meydana gelmiştir. Ortaçağda ise Avrupa’da hâkimiyetini arttıran kilise ile sanat arasındaki ilişki “ikona klastlar”⁷ adı verilen bir gurubun tepkisinden dolayı 100 yıl kadar sekteye uğrasa bile bu durumun ortadan kalkışı ile pekişerek devam etmiştir. Baynes’e göre kurumlaşmış ve sınıflaşmış toplulukların başlangıcından bu yana sanat ile din pek çok yönden bir bütünün parçaları olmuştur. Bu parçalar ayrılmaz, biçimde birleşmişler ve bir madalyonun iki yüzü gibi, sanat ve dinin birbirinden ayrı olduklarını söylemek olanaksız hale gelmiştir. İlkın,

⁷ Put kırıcılar

toplumların gerçekte ayrılaşmış olan niteliklerini göstermeyen bir dünyada var olmuşlardı. Sanat, din, siyaset ve tarım temelde evrenin sihirsiz bir yorumunda kaynaşmış gizlenmişlerdi. Sanatın toplumsal işlevi ile dinin toplumsal işlevi, imge oluşturmada, dans ve dinsel törenin tanrı vergisi gücünde birbirlerine bağlıydılar (2002: 61).

Çağlar boyunca sanatın bir araç olarak kurumlar veya üst sınıflar tarafından kullanılması, iktidarın sağlanması açısından son derece önemlidir. Din ve sanat ilişkisi Avrupa'da kapitalist sürecin başlamasıyla ve toplumsal yapının kültürel ve ekonomik anlamda benzersiz değişimi ile farklı bir biçim almıştır. Ortaçağ ile birlikte ve kilisenin egemenliğine giren plastik sanatlar, daha sonra aristokrasinin ve feodal yapının kırılmaya başlaması ile Avrupa'da yeniden canlanan ticaretle birlikte ortaya çıkan burjuva sınıfının da ilgi alanına girmeyi başarmıştır. Bu süreçte Hristiyanlık dininde yaşanan gelişmeler neticesinde başlatılan reform hareketleri ve Protestanlık inancı da kilisenin toplum üzerindeki etkisini azaltırken ve bir yandan da üretim ilişkilerinde kapitalizme doğru gerçekleşen evrim, düşünsel dünyayı bir hayli etkilemiştir. Değişen düşünsel dünyada değişmeyen şey ise sanat ve kurumlar arası ilişki olmuştur. İktidar pratikleri bağlamında yeni kurumlar farklı biçimde de olsa sanatı araç olarak görmeye devam etmişlerdir. Araç olarak görmenin yanı sıra diğer bir perspektiften de sanat üreticilerinin egemen söylemin taşıyıcısı olma durumunu da ifade etmek gerekmektedir. Sanat eserlerinin bu anlamda üretildikleri dönemlerin hâkim ve alternatif düşünsel hayatını yansıttığı bilinen bir gerçektir.

Birey olgusunun ön plana çıktığı ve aklın merkeze alınmaya başlandığı Rönesans sonrası süreçte sanatçı ve sanatın tarih içinde bilinen algısı değişmeye başlamıştır. Sanatla ilgili bu değişimin temelinde “özerk bir yaratı düşüncesi” başka bir ifade ile tanrının dışında, bir insanın da yaratma kudretine sahip olabileceği fikri yatmaktadır.

Yaratı kavramının bulunmadığı, yaratı düşüncesinin bile benimsenemez görüldüğü Antik Yunan- Romen döneminden farklı olarak 13. Yüzyıl filozoflarıyla tanrıbilimcileri her şeyin kaynağı, başlangıcı, ilk ilkesi kavramları üzerine düşünürler. Ancak tanrıbilimsel açıdan insana gerçek bir yaratıcı gücü verilmediği gibi ona sanatsal yaratı gücünün tanınması da söz konusu değildir (Jimenez, 2008: 27). Yaratıcı, özgür ve özerk sanatçı düşüncesinin başlangıç noktası olarak kısmen Rönesans gösterilebilmektedir. Elbette tüm ortaçağ boyunca devam eden algının bir anda kırılması mümkün olmamıştır. Bu kırılma

Shiner'e (2013: 73-74-75) göre ressamaların kendi portrelerini yapmaları ile başlamıştır. Düşünüldüğünün aksine de İtalya' dan ziyade bu portrelerin en ünlüleri Almanya da ortaya çıkmıştır. Albert Durer 1500 yılında kendi portresinde İsa gibi poz vermiştir. Bu ve benzeri portreler ile ilgili düşünce sanatçının küstahça kendini yaratıcı ilan etmesi olarak yorumlanmıştır. Nitekim bu başkaldırıyı sergileyen sanatçıların sayısı bahsi geçen dönemde son derece azdır. Yaratıcı gücü olmadığı düşünülen ve zanaatçı olarak tanımlanan kişilerin yaratıcı güce sahip sanatçılara dönüşmesi zaman almıştır.

Rönesans ile başlayan, sonrasında ise bilimin gelişmesi ile aklın odağa alındığı süreci ifade eden aydınlanmanın yayılması ve üretim ilişkileri paralelinde toplumda yaşanan sınıfsal ve politik değişimler sanatçının ve sanatın özerkliğini ilan etmesinin temelini oluşturmaktadır. Yaratıcı insanın kabulü sonrasında sanat eserinin var oluşu ile ilgili düşünceler temelden değişmiştir. Hiçbir şeyden bir şey üretmek yaratmak kabul edildiği için sanat kuramları da tekrar tartışılmaya başlanmıştır. Özellikle sanat eserinin objektivasyonunu, taklit ve temsil bağlamında ele alan kuramlar tartışmalı hale gelmiştir.

Yaratıcı insan tartışmasında aydınlanmanın önemli düşünürlerinden Descartes bilgi konusunda temel yetkesini ben olarak belirlemişti. Tanrıyı inkâr etmeyen Descartes, tanrı bilim konusunda temel yetkenin kilise olduğunu söylemektedir. Fakat düşünsel süreçte felsefe ve tanrı bilimin birbirlerinden ayrılması için verilen uğraş başarıya ulaşmış ve dinin kamusal yaşamdan uzaklaştırılmasının önü açılmıştır. Rönesans ile ilk sinyallerini veren bu durumun sanattaki yansımaları sanat eserinin konuları ile ilgili olmuştur. Böylelikle dinsel konular yerini dünyevi konulara bırakmaya başlamıştır. 19. yüzyılda ise köklü bir kopuş gerçekleşmiştir. Bu kopuşta kuşkusuz burjuva sınıfının etkisi büyüktür (Yılmaz, 2006: 14).

Ortaçağın baskıcılığından tümüyle kopan ve bu dönemden başlayarak kendini dayatan özerk yaratı ve yaratıcı deha gücü düşüncesi soyut kurguların bir sonucu olmuştur. Modern estetiğin kurulmasını sağlayan bu kavramlar, gerçekte toplumun ekonomik ve siyasal düzlemde yaşadığı derin dönüşümleri dile getirir (Jimenez, 2008: 27). Bu derin dönüşümler tartışma alanlarını genişleterek estetik adı altında yeni algısıyla sanatın felsefi boyutlarını irdelenmeye açmıştır. Güzel sanatlar özel bir konum kazanmış, sanatta özel bir duygu biçimiyle bütünleştirilmiş ve artık estetik terimi, belirli duyguların yanı sıra, sanatla olan tüm ilişkilerimizi dile getiren genel bir terim olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Yunanca “aisthetikos”, “aisthanesthai”, “duymak”, “algılamak” sözcüklerinden kaynaklanan, güzel duygusuyla, güzelin algılanmasıyla ilgili şey anlamına gelen “aisthetike” (duyum) ya da estetik, güzelin ve güzel sanatların yapısını inceleyen bir felsefi daldır (Bozkurt, 2013: 37). Bu sözlük anlamı ile estetik felsefenin ne olduğuna dair bir fikir edinmek pek mümkün değildir. Bunun nedeni estetik kelimesinin oldukça uzun bir süredir kullanılmasına rağmen estetik felsefesi alanında eserler kaleme alan düşünürlerin estetiğe oldukça derin ve kimi zamanda birbirlerinden farklı anlamlar yüklemesidir. Estetik için ortak kanı bedene yönelik bir söylem olmasıdır. Ancak bu söylemin niteliği ve derin dünyası sözlük anlamını aşmaktadır. Başka bir ifade ile yukarıda verilen estetik tanımı sadece kelimenin kökenine işaret etmektedir ve günümüzdeki anlamı ile bağlantısı olmasına rağmen yetersiz kalmaktadır.

Antik Yunan estetiği güzel, sanat eseri ve genel olarak sanat üzerine düşünülmüş ve bunun sonucu olarak da bir güzellik felsefesi ve bir sanat felsefesi halinde meydana gelmiştir. Buna dayanarak felsefi estetik daha antikitede kurulmuştur. Oysa bazılarının göre estetik modern bir bilimdir. Ama estetiğin babası sayılan Baumgarten veya Kant’ın anladığı anlamda bir felsefi estetik modern değil antik bir disiplindir (Tunalı, 2011a:19). Bu anlamda antik çağda o dönemin paradigması içinde bu felsefi disiplinin gelişimini anlamak modern çağların oluşturduğu estetik düşüncesini anlamak için son derece önemlidir.

Platon’un büyük Hippias isimli eseri güzeli bir kavram olarak tanımlama girişimlerinden ilkidir. Bu eserde Hippias ile Sokrates arasındaki diyaloga yer verilir. Genel hatları ile güzelin uygunluk, kullanışlılık ve faydalılık olup olmadığı yönündeki bu diyalogdan kesin sonuçlar çıkmasa da bu güzel tartışması için gelecek dönemler adına önemli bir düşünsel kaynak niteliğini taşımaktadır. Bütün Yunan düşünce dünyasında iyi ve güzel arasında özce bir uygunluk görülmektedir. Platon için de güzel ve iyi aynıdır. Güzel olmayan iyi, iyi olmayan güzel olamaz. Denilebilir ki “Güzel, iyi” (kalakagathia) ilk olarak Büyük Hippias diyalogunda yer alırken asıl gelişmesini Politeia (Devlet) diyalogunda sağlar. Bununla beraber bu metinler ve Platonun güzel hakkındaki düşünceleri özellikle 18. yüzyıl estetiğine katkı sağlar (Tunalı, 2011a: 27,29,31)

Sanat ile felsefe arasındaki bağın Sokrates’in sorgulamaları ile kurulduğu söylenebilir. Ancak bu bağ Yunanda, sonraki dönemde daha belirgin hale gelmiş ve hatta modern düşünürleri etkileyen sistemlere dönüşmüştür. Bu sistemlerden ilkinin mimarı Platon’dur. Platonun bu çalışmada ele alınacak olan sanat ve estetik obje ile ilgili düşüncelerinin temelinde ise oluşturduğu bilgi felsefesi yatmaktadır.

Platonun felsefî sisteminde iki ayrı bilme çeşidini (doğru sanı ile bilgi) karşılayan iki ayrı dünya bulunmaktadır. Bir yanda asıl gerçeğin dünyası yani ideaların dünyası; bilgi'nin konusu olan dünya, öbür yanda da rölatif gerçeğin dünyası vardır. Bu dünya da meydana gelen ve yok olan nesnelerin dünyasını tanımlar. Doğru sanının konusu olan dünya bu rölatif gerçekliğin dünyasıdır. Bilginin konusu olan İdeayı Platon, Elealıların “Bir olanındaki” niteliklerle anlatır: İdea birliktir, bölünemez, değişmez, öncesiz sonrasız olarak kendi kendisine eşittir. Duyumlanan tek tek nesneler ise, Herakleitos'un akışındaki gibi, boyuna meydana gelir; değişir ve yok olurlar. Platon felsefesinin bilgi anlayışından doğan ana metafizik düşüncesi, böylece, iki dünyanın ayırt edilmesine dayanmaktadır. Bu dünyalardan biri var olanı ve hiç oluş halinde olmayanı öteki ise hep oluş halinde olup hiçbir zaman var olmayanı (genesis) içine alır (Gökberk, 2010: 57).

Platon' a göre sanat bir öykünme, bir taklittir; her imitasyon da, hakikat ile hakikat olmayanın, doğru ile yanlışın, varlık ile varlık olmayanın bir bireşimidir. Bu bağlamda Platona göre bütün yaratılmış şeyler, nesneler kendi ezeli arketiplerinin ya da formlarının taklitleridirler. İmgeler de bu ezeli, öncesiz-sonrasız arketiplerin ya da formların resimlerde, dramatik şiirlerde ve şarkılarda yansıtılmalarından başka bir şey değildirler. Platon şu soruyu sorar: Acaba sanatlar bilgi içerirler ya da taşırlar mı? Ona göre bu olanak dışıdır. Sanatlar kesin bilgi yani episteme değildir. Yalnızca kanı diğer deyişle doxadır ve sanatlar sanı türündeki doxa'ya dayanırlar. İşte bu yüzden ona göre sanatlar taklitlerin taklididirler ve sanatçılarda düpedüz sahtekârdır (Bozkurt, 2013: 106).

Estetik objeler Platonun bahsettiği relatif dünyanın sürekli değişen görüngülerinin taklitleridir. Bu nedenle bilginin nesnesi olamazlar. Başka bir ifade ile sanat adına üretilen estetik nesneler rasyonalite dışıdır. Coşku ve esriklik haliyle ilgili hissel bir irrasyonelitedir ve doğru ve yanlışla ilgili değildirler. Estetik objelerin algılanışı zekâ ve akılla ilgili olmaması nedeniyle, estetik objeler Platonun bilgi kuramının alt basamağı olarak gösterilen doxa'nın içinde yer alırlar.

Alein Badiou, Platonun bu yaklaşımıyla ortaya çıkan şemanın ilerleyen dönemlerde estetik düşüncesini farklı bir şekil de etkilediğini söylemektedir. Bu şemaya didaktik şema adını verir. Didaktik şemanın tezi yukarıda da belirtildiği üzere sanatın hakikate kadir olmadığı ya da her türlü hakikatin sanatın dışında olduğudur. Elbet sanatın kendini fiili hakikat olarak, yani dolaysız ya da çıplak hakikat olarak takdim ettiği kabul edilecektir. Bu çıplaklığın sanatı hakiki olanın saf büyüğü olarak teşhir ettiği doğrudur. Daha doğrusu: Sanatın temellendirilmemiş kanıtlanmamış bir hakikatin, orada olmaklığıyla tükenen bir

hakikatin görünüşü olduğu. Ama sanatın bu iddiası, bu ayartması ki Platon'un sanata karşı verdiği mücadelenin anlamı budur - geri çevrilecek, reddedilecektir (Badiou, 2010: 12-13).

Bu konuyla ilgili en önemli kavram ise taklit anlamına gelen mimesis kavramıdır. Platon mimesin derecelerini sıra düzene sokar. Bir kılıç örneğini üzerinden anlatılırsa; tanrı kılıcın özünü yaratır. Bu Platon'da tek gerçekliktir. Bir demir ustası gelir, tanrının yarattığı biçimden esinlenerek bir tür kılıç üretir. Bu bir kopya yani taklittir. Bir ressam gelir ve yapılan kılıcı tuvale aktarır. Bir kopyayı kopya eder. Öykünmenin öykünmesinin öykünmesi resim bunun için mimesisin en bozulmuş halidir (Jimenes, 2008: 158).

Platonun mimesisle ilgili kavgası sanatı eşyanın değil, hakikat etkisinin taklidi olarak tarif etmesiyle ilgilidir. Bu taklit ise gücünü dolaysızlığından alır. O halde Platon şunu savunacaktır: Hakikatin dolaysız imgelerinden birinin tutsağı olmak, dolaylamadan alıkoyar. Hakikat büyü olarak var olabiliyorsa, diyalektik çabanın, ilkeye dönüşü hazırlayan yavaş akıl yürütmenin hükmü kalmayacaktır. Öyleyse sanatın dolaysız hakikat iddiasını sahte bir hakikat olarak, hakikat etkisine özgü hakikatimsilik olarak ifşa etmek gerek (Badiou, 2010: 12-13).

Bu anlamda mimesis kavramı ile ilkel olarak tanımlanan toplumların pratik hayatlarını düzenleyen bu toplumların doğada var olabilmesi için yapmaları gereken ritüeller olarak algıladıkları büyü olgusu arasında önemli bir bağlantı vardır. Frazer (akt, Lukacs, 1999: 197) büyü dönemindeki iki inanış arasında ayrım yapar. İlki büyücün öykünme ile istediği her etkiyi yaratabildiği inancıdır. İkincisi ise büyücünün bir nesneye yaptığı her şeyin, o nesne ile ilk kez ilişkisi olmuş kişi üzerinde, nesne o kişinin parçası olsun ya da olması etkisi olacağı inancıdır. Genel hatları ile gerçekliğin olaylarına ya da nesnelere öykünülmesiyle gerçekliğin kendisinin istenilen anlamda etkileneceği düşünülmektedir.

İlkel olarak nitelenen toplumlardan Yunan benzeri sınıflı toplumlara geçiş ile büyü düşüncesinde değişimler ve çok tanrılı dinlere geçiş olsa dahi, büyü ile yaşam arasındaki bağlantının devam ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Fisher'a (1995: 41) göre kendinden geçme yani isteri durumu toplu yaşama düzenindeki evrensel birliği zorla yeniden yaratmak demektir. Toplumsal tabakalaşma geliştikçe, bir yandan topluca esrime törenleri ortaya çıkmış, bir yandan da toplumsal görevi esrime olan insanlara rastlanmıştır. İster kutsal olsun ister ilençli, bu yalvaçların ve türkücülerin işi dış dünya ile aralarında bozulmuş olan birliği ve dengeyi yeniden kurmaktır. Bunun için Fisher'ın ifadesiyle, sanat tabakalaşan toplumda büyüden, özellikle de bu tabakalaşmadan ve onun sonucunda artan bir yabancılaşmadan doğmuştur.

Platon görünümünün duygulara hitap ettiğini ve duyguların kışkırtılmasının da toplumsal olarak tehlikeli olduğunu düşünüyordu. Duygusal vatandaşlık ise ona göre zayıf vatandaşlıktı (Carroll, 2012: 34). Bu durum ilkel kabilelerde büyü amaçlı kullanılan resimler veya daha sonradan dramalara⁸ dönüşen bir takım ritüellerden meydana gelen sanat türlerinin, sınıflı toplumlarda aldığı yeni şekli göstermektedir. Gerçek olmayan bir fenomenin gerçek dünyaya etkisi bu dönemde hisler üzerinden işlemektedir. Büyücünün yerine geçen sanatçı öykündüğü gerçeklikle sınıflı toplumlarda yeni bir algısal gerçeklik yaratarak, başka bir ifade ile bir tür simulakr yaratan kişi haline gelerek, kitlelerin hislerine doğrudan hitap edebilmiştir. Nitekim bu gerçeklikten kopuşa karşı çıkan Platon ideal devletinde sanatçılara yer vermemiştir. Sanata karşı dile getirdiği bu düşünceleri ile Platon sanat eserinin veya estetik fenomenin ideolojik oluşunu ilk dile getiren kişidir.

Estetik bedene yönelik bir söylem olarak doğmuştur. Duyumsal hazlar tarih içinde özellikle sınıflı toplumlarda iktidarlar tarafından kontrol altına alınmaya çalışılmıştır. Özellikle cinsellik bedene yönelik iktidar pratiklerinin odağında yer almaktadır. Estetik haz ise duyu alanına girse de, duyumsal hazlardan farklıdır. Duyumsal hazlar cinsellik yemek yeme gibi pozitif duyguları yaratan ve geçici nitelikteki hazlardır. Estetik hazlar ise pozitif ve negatif olabilecek ancak etkisi çok daha uzun süreli hatta kalıcı hazlardır. Platon'un bedensel söylem olarak kabul edilecek estetik alan ile ilgili kaygıları ve sanatçılara ideal devletinde yer vermemesi başka bir ifade ile bedene yönelik bir iktidar uygulamasıdır.

Yunanda Platon sonrası sanat ile felsefe arasında bir tür barış antlaşması Aristoteles ile imzalanmıştır. Bu anlamda Platonun Didaktik şemanın karşısına Aristoteles'in Klasik şeması çıkmaktadır. Aristoteles'in kurduğu haliyle klasik düzenek iki tez üzerine çatılıdır: Birinci tez, "Sanat hakikate kadir değildir (didaktik şemanın savunduğu gibi), özümüzetiktir ait olduğu düzen görünüşün düzenidir" şeklinde sunulmuştur. İkinci tez ise bu durumun (Platonun sandığının aksine) vahim bir durum olmadığını ortaya koyar. Vahim değildir, çünkü sanatın ereğı hakikat değildir. Sanat hakikat değildir, ama hakikat olmak iddiasında da değildir, öyleyse masumdur. Aristoteles sanatı bilginin değil, bambaşka bir şeyin düzenine dâhil etmiş ve Platondan farklılaşmıştır. Bu başka şey⁹ tutkuların, görünüşe yapılan bir aktarımla bertaraf edilmesidir. Sanatın kesinlikle bilişsel ya da ifşa edici değil, sağaltıcı bir işlevi vardır. Sanat kuramsal olana değil terimin en geniş

⁸ Tapınma, oç alma veya benzeri durumlar için yapılan ritüellerin dram sanatına dönüştüğünü dile getiren Fischer' ın (1995:38) verdiği örneklerden birisi şöyledir: Djagga halkı, ağaç kimin toprağında yetişmiş ise o ağacı toprağın sahibi kişinin kız kardeşi sayıyorlardı. Ağacı kesme hazırlıkları ise bir kız kardeşin düğün hazırlığı şeklinde idi. Ağacın kesileceğı günden bir gün önce ağaca bal, süt, vb. getirip "kız kardeşim sana bir koca veriyorum, seni alacak" diyorlar. Ağaç kesilip yere devrilince de sahibi "beni kız kardeşimden ettiniz dövünmeye başlıyor. Fischer bu ve benzeri örnekleri ile ritüellerin tiyatral özelliklerini vurgulamakta ve dram sanatının buradan çıktığını söylemektedir.

⁹ Aristoteles buna kimi zaman katharsis demektedir.

anlamıyla etik olana bağlıdır. Bundan çıkan sonuç şudur: Sanatın ölçüsü, ruhun duygulanımlarının tedavisi bakımından göstereceği yararlılıktır. (Badiou, 2010: 14)

Klasik şema olarak tanımlanacak bu felsefî mimariyi oluşturan Aristoteles Sokrates ile başlayan ve Platon tarafından sürdürülen iyi ve güzelin birlikteliğini başka bir perspektiften ele almıştır. Onun düşünce sisteminde güzel, iyinin hizmetine verilmiş ve estetik felsefesi ahlak felsefesi ile aynı mimarinin parçası olmuştur.

Timuçine göre Aristoteles'in düşünce sisteminde sanat uygulamaya yönelik düşünsel bir erdemdir. Her şeyden önce gerçekliğin öykünülmesi ile ilgilidir. Burada gerçeklikten hem doğayı hem de ahlak alanını anlamak gerekir. Ancak sanatçıyı öykünmeci diye belirlemek onu tam anlamıyla bir kopyacı olarak görmek doğru değildir. O bir şeyleri özel olarak göstermekle, öne çıkarmakla yükümlüdür. Bu yoldan en yüksek düzeyde sanat ya da trajedi acıma ve korku duygularını yaratarak arınmayı (katharsis) yani ahlaki yekiniğe doğru yol almayı sağlayacaktır (2008a: 19-20).

Aristoteles'te sanat mimesis ile başlar, katharsis (arınma) ile son bulur. Mimesis'de sanatçı ve nesne Katharsis'de ise alımlayıcı ve sanat yapıtı arasında bir iletişim ve etkileşim vardır. (Bozkurt, 2012: 199). Bu iletişim izleyicinin masum ve zararsız bir biçimde gerçekte kendini ya da toplumu tehlikeye sokabilecek coşkuları kurmaca olarak yaşadığı arınma anını işaret eder. (Jimenes, 2008:173)

Katharsis genel anlamıyla ruhun tutkularından arınmasıdır. Örneğin Platona göre ölüm, ruhun bir arınma biçimidir. Ölüm ruhun bedenden ve tüm bedensel tutkulardan kurtulmasıdır. Katharsis'in sanat ve estetik açıdan önem taşıyan anlamı ise Aristoteles'te belirginleşir. Ona göre katharsis, duyguların sanat yoluyla arındırılmasıdır. Sanat aracılığıyla insanın duyguları uyarılarak, ruhun arılığına varılacaktır. Özellikle tragedya acıma ve korku duygularını uyandırarak insanı etkiler ve böylece arınmayı gerçekleştirir (Lukacs, 2001:190).

Platon tarafından toplum için sakıncalı bulunan mimesis Aristoteles'te katharsisden dolayı onarıcı tedavi edici ve eğitici olarak değerlendirilmiştir. Her iki düşünürün ortak özelliği ise estetik objenin duygular dünyasında yaratacağı etkinin pratik dünyayı doğrudan etkileyeceğini başka bir boyutu ile ideolojik sonuçları olduğudur. Platon bu anlamda duyusal dünyayı aktif hale getirecek sanat eserlerini sakıncalı bulurken zihninde tasarladığı ideal devlet ve onun işleyişi üzerinden sanatla ilgili tasarımını gerçekleştirmiştir. Aristoteles'in ise beraber yaşamak zorunda olan sınıflı toplumların bireyleri için sanatsal eserlerin yaratacağı katharsisin olumlu ve onarıcı etkilerinden söz ederken elbette bu sınıflı toplumun devamlılığını düşünmüş olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumda her iki düşünürün

de estetik fenomenin günümüz tanımıyla ideolojik sonuçlar yaratacağını keşfettikleri söylenebilir.

Yukarıda yunanla ilgili anlatılanlar ışığında estetiğin felsefi bir sistem olarak 18. Yüzyılda kurulduğu fikri tartışmalıdır. Düşünürler bu konuda tarihi gelişim ekseninde değerlendirmelerini yaparlarken çoğu zaman Antik Yunanda ortaya atılan estetik fikrini bir başlangıç olarak görmektedirler. Estetik, Eagleton'a (2010: 31) göre 18. yüzyılın ortalarında bedene ilişkin bir söylem olarak doğmuştur. Estetik "aisthesis" sözcüğünün belirttiği gibi, çok incelmış kavramsal düşünce alanına karşıt olarak, insani algı ve duyum alanı ile ilgilidir. Estetik-olan teriminin, 18 yüzyılın ortalarında, ilk kez yürürlüğe soktuğu ayırım, sanat ile hayat arasındaki ayırım değil, maddi-olan ile maddi-olmayan arasındaki ayırımdır.

Baumgarten, Aesthetica adlı yapıtında ilk kez estetiği düşüncükuramın (felsefenin) diğer alanlarından ayırarak, ayrı bir düşün kuramı dalı olarak yerleşmesini sağlamıştır. Duygunun öneminin vurgulandığı bu kuram, yaratıcı sanata ağırlık vermiş, "Sanatçıların algılanmış gerçekliğe duygu öğeleri ekleyerek doğayı değiştirmeleri gerektiğini" söylemiştir. Sanat tarihinin ilk dönemlerinden itibaren geçerli olan "sanat doğaya öykünür" düşüncesi de bu anlamda geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. Bu durum dünyadaki yaratıcı sürecin, sanatçıların kendi etkinliklerinde yansımasını bulacağı anlamını taşımaktaydı (Acar, 2012: 21). Toplumsal yapıdaki büyük dönüşüm sonrasında düşünsel dünyada insan yaratıcılığının kabul görmesi ve sanatın dini konulardan dünyevi konulara geçiş yapması Baumgarten' in estetik ile ilgili kuramını şekillendirmesinde etkili olmuştur.

Aydınlanma felsefesi pozitif bilimin gelişimi ile her türlü fenomenin ölçülebilirlik düzeyinde olması isteğini dile getirir. Aydınlanmaya göre hesaplanabilirlik ve yararlılık ölçütüne uymayan her şey kuşkuludur diyen Adorno ve Horkheimer, aydınlanma başlangıcından bu yana yalnızca birlik çerçevesinde kavranabilen olayları ya da varlıkları dikkate alır demekteler (2010: 23). Aydınlanmanın sorunları üzerine doğrudan veya dolaylı yollarla düşünen düşünürler için ise estetik bu anlamda aydınlanma fikrinin açıkça dayattığı aklın egemenliğini kırmanın bir yolu durumuna dönüşmüştür. Baumgarten (akt. Tunalı, 2011b: 42) estetik açık ve seçik olmayan bir bilginin, duyusal bilginin bilimi olarak tanımlandığına göre açık ve seçiklik estetiğin ölçüsü değildir; açıklık ve seçiklik zihni bilginin ölçüsüdür demektedir. Mantığın ödevi açık ve seçik tasavvurların ilgi ve bağlılıklarını ve doğruluklarını araştırmaktır. Bu anlamda "hesaplanabilir ve zihnin

kontrolünde olmayan duyumsal bilgiyi araştırarak bir bilim olamaz mı?" sorusu akla gelmiştir.

Descartes felsefesinde düşünce ve beden iki ayrı cevher olarak tasarlanmıştır. Bu anlamda düşünce bedenın etkilerinin ötesinde düşünölmüş ve beden ve bedene ait olan duyumsal alan da kısmen gözden kaçırılmıştır. Bu alanda Descartes sonrası düşünce ve bedenın uyum içinde olduğunu gösteren ilk filozof Spinoza olmuştur (Ülken,1972: 70). Aydınlanma felsefesinin Descartes ile etki alanını genişlettiği süreçte Spinoza felsefenin hayata dair bir meditasyon olduğu fikrini savunmuş, aklın egemenliğinin karşısında durarak duygu ve duygulanış ile yaşamı nasıl kavradığımız ve var olmaya çalıştığımızı göstermiştir. Spinoza temsil edici bir düşünme tarzı olarak ideadan bahseder ve hiç bir şey temsil etmeyen düşünce tarzına da duygu demektedir. İdealar biçimsel bir gerçekliğe de sahiptir ve duygular ile farklı şeylerdir. Ayrıca ideaların duygudan önce geldiği vurgulanmaktadır. Sürekli devam ettiğini söylediği var olma kuvveti veya eyleme kudreti¹⁰ Spinoza tarafından duygu ve idealar ile ilişkilendirilmektedir. Karşılaşmalar olarak tanımladığı ve nesnel gerçekliği olan şeyler ile karşılaştığımızda onların idealarının olumlu ya da olumsuz etkiler yaratarak eyleme kudretini azaltacağını veya arttıracığını söyleyen Spinoza insanları ruhsal otomatlar olarak tanımlamakta ve duygunun var olma kuvvetinin sürekli varyasyonu olarak idealarla bağlantısının altını çizmektedir (Deleuze, 2008: 13-22). Bu anlamda klasik beden ve düşünce ayrımı Spinoza' da ortadan kalkmıştır. Düşüncelerin doğrudan bedene yönelik etkilerini ifade eden düşünür duygu dışında duygulanış kavramından da bahsetmektedir. Spinoza duygulanışı şu şekilde ifade etmektedir:

Duygulanış denilince bedenın etkileme gücünün artmasına veya eksilmesine, tamamlanması ya da indirilmesine sebep olan bu beden duygulanışlarını fikirlerini anlıyorum. Bu duygulanışlardan birinin upuygun sebebi olabildiğimizde duygulanış deyince bir etki; başka durumlarda ise edilgi anlıyorum... Ruhumuz bazı şeylerde etkindir, bazı şeylerde ise edilgindir, yani upuygun fikirleri olduğu zaman etkindir, fikirleri upuygun olmadığı zaman ise edilgindir.. Upuygun olmayan fikirler ne kadar çok ise ruhun o kadar pasif halleri vardır ve upuygun fikirleri ne kadar çoksa ruhun o kadar aktif halleri vardır (Spinoza,2009:131-132).

Deleuze'ye göre Spinoza için duygulanış bir cismin başka bir cismin eylemine maruz kaldığındaki durumdur. Eylem bir temasla gerçekleşir ve duygulanış cisimlerin karışımlarıdır. Bir cisim diğeri üzerinde eylemde bulunmaktadır, diğeri ise izlerini derler.

¹⁰ Deleuze, Spinoza'nın var olma kuvveti veya eyleme kudreti olarak tanımladığı varyasyonları Paul ve Pierre örnekleri ile açıklamaktadır. Buna göre hazzetmediğim Pierre'yi gördüğümde bana bir idea, Pierre ideası veriliyor. Hoşlandığım Paul'u gördüğümde ise bana bir Paul ideası veriliyor. Paul beni memnun ederken, Pierre bana üzüntü veriyor. Pierre'yi gördüğümde eyleme kudretim düşerken Paul'u gördüğümde ise eyleme kudretim artıyor (2008: 19).

Duygulanış aynı zamanda en aşağı bilme seviyesidir, çünkü şeylerin sadece etkilerini tanımak anlamına gelmektedir. İnsanların bu etkiler ile ilişkisinin herkeste aynı olmadığı ve bunun toplumsal ve kültürel boyutlarının oldukları da belirtilmektedir (Deleuze,2008: 23-32). Günlük hayatta her hangi bir şeyle karşılaşmak, örneğin sokakta bir kişiyi görmek, bir anons duymak, bir markanın reklamını görmek, sahipsiz sokak hayvanlarını görmek vb şeyler ile karşılaşmak gerçekleştirilen algısal eylemle temas kurmak, temas kurulan cisimlerle bir karışım oluşturmak demektir. Bu cisimlerin ideası toplumsal kültürel düzlemde oluşmaktadır ve karşılaşma sonrasında o cisimlerle ilgili en aşağı bilme düzeyi yaşanır buna duygulanış denilmektedir.

Spinoza duyguyu, duygulanışların kuşattığı bir şey olduğunu, duygulanışın bir şeyin imgesinin kişinin üzerindeki anlık etki olduğunu bu anlamda algıların da duygulanış olduklarını belirtmektedir. İmgeler kişilerin üzerinde bir geçişi kuşatmaktadır. Artık zihnin alanının dışına çıkmıştır ve bu bir zihinsel karşılaştırma değildir. Spinoza bu geçişi duygulanış tarafından kuşatılan bir an olarak tasarlamaktadır ve geçiş zorunlu olarak kudretin azalması veya artmasıyla ilgilidir (Deleuze, 2008: 59). Bedene ve duyguya yönelik düşünceleriyle doğrudan estetik felsefenin içinde yer almasa bile Spinoza' nın duygu ile ilgili düşünceleri son derece önemli tespitlerden oluşmaktadır. Günümüzde insanı ve davranışlarını anlamak için baş vurulması gereken önemli bir kaynak olan Spinoza' dan bir asır sonra estetik bilimi ile duygunun önemi daha iyi kavranmıştır.

Estetik terimini kullanamayacak kadar erken bir dönemin filozofu olan Shaftesbury insani var oluşun temelini; duyuya, onun ifadesiyle bir iç duyuya dayandırmaktadır. Bu iç duyuyu Shaftesbury' de kimi zaman farklı türleri ifade etmek için harmoni, moral güzellik, beğeni duyuları başlıkları ile ele alınırken kimi zaman ise sadece duygu olarak adlandırılmaktadır (Hünler, 2011: 216). Akılcıların hâkimiyeti altındaki felsefede bir kırılma noktası olarak hem de estetik biliminin gelişiminin öncesinde İngiliz ahlakçılarının duygu temelli düşünceleri bu anlamda son derece kıymetlidir.

Estetiğin bilginin ayrı bir alanı olarak keşfedilmesi, 18. yüzyıla ait bir şeydir. On yedinci yüzyıldaki aydınlanma düşüncesinin yanlıgıları ve eksikleri, modernizmin toplumsal yaşam ve sanat üzerindeki etkisi, düşünürleri 18. yüzyılda duyumlar dünyası ile ilgili düşünmeye teşvik etmiştir. Düşünmeyi 17. yüzyılda var olmanın ön koşulu olarak gören Descartes'in felsefi mimarisi bu anlamda Spinoza ile başlayan bir baş kaldırışla

yetersiz bulunmuş ve 18. yüzyılla beraber düşünürler Descartes'in mimarisini aşmaya başlamışlardır.

Bu düşünürlerden olan Rousseau duyguyu ideal yurttaşlık tanımının odağına almaktadır. Düşünür yurttaşlık erdeminin kökünün birbirimize karşı deneyimlediğimiz acıma duygusu ve özdeşleyimci¹¹ hayal gücünde olduğunu söylemektedir. Estetik olan yani tüm insani bağlılığın kaynağı, toplumsal ilişkilerin tam da kökünde yatmaktadır. Rousseau duygunun bilgiden önce geldiğini iddia eder. Düşünür doğrudan aklın yerine duyguyu koymamaktadır. Ancak toplumda birlik için aklın yetersiz olduğunu ve duygu ile desteklemesi gerektiğini söyleyerek duyumsal alana ve duygu dünyasına dikkat çekmektedir (Akt. Eagleton, 2010: 47). Harvey Rousseau'nun duygu temelli anlayışını şu şekilde açıklamaktadır:

Rousseau Descartes'ın ünlü düsturu "Düşünüyorum, öyleyse varım" ın yerine "Hissediyorum, öyleyse varım" düsturunu koyduğunda, Aydınlanmanın amaçlarını gerçekleştirmek için rasyonel ve araççı bir stratejiden, daha bilinçli biçimde estetik bir stratejiye radikal bir dönüş yapmış oluyordu. Az çok aynı dönemde Kant da estetik yargının pratik akıldan (ahlaki yargıdan) ve anlaktan (bilimsel bilgiden) farklı biçimde kavranması gerektiğini ve bu ikisi arasında zorunlu, ama aynı zamanda sorunlu, bir köprü oluşturduğunu kabul ediyordu (Harvey, 2006: 32-33).

Estetikle ilgili olarak felsefe sanki, kendi zihinsel yöresinin ötesinde, bütünüyle egemenliği dışına çıkmaya yüz tutan, yoğun, arı kovarı gibi kaynaşan bir ülke bulduğunun aniden farkına varmış gibidir diyen Eagleton'a (2010: 31-32) göre, bu ülke, duyulur hayatımızın bütününe kaplamaktadır (sevgi ve nefret, dünyanın, duyuya açık yüzeylerinde bedende bıraktığı izler, bakışımızda ve bağırsaklarımızda kök salan şeyler ve dünyaya bıraktığımız en bayağı, biyolojik atıklarımızdan doğan her şey bu ülkenin işleridir). Estetik olan, insani olan ile yakın bir ilişki halindedir. Eagleton, Descartes-sonrası felsefe'nin, aklı merkeze alma çabasıyla bu boyutu nasıl göz ardı ettiğini ifade eder. Ona göre bu yüzden estetik olan, "ilkel bir maddeciliğin- teorik olanın tiranlığı karşısında bedenin uzun sessiz başkaldırısının ilk kıvıltılarıdır".

Descartes her zaman bireysel, herkesin fantezisine, geçmişine, geçmişteki deneyimine durumuna göre değişebilir beğeni yargısının göreceliği üzerine ısrarla durmaktadır. Ona göre güzel ölçülemez, ne bilimsel bir hesaba, ne de herhangi bir

¹¹ Kendimizi kendi dışımıza taşımak ve kendi varlığımızı onu varlığına bürümek için terk ederek acı çeken canlıyla kendimizi bir olarak hayal etmek (Akt. Eagleton, 2010: 46)

nicelendirmeye vurulabilir. Çünkü bilim evrensel alanı hedeflerken, güzel olan bireysel duygu düzlemindedir (Jimenez, 2008: 27). Bu düşünce ile Baumgarten'in ele aldığı duyular dünyasını görmezden gelinmiş, akıl ve aydınlanma felsefesinin ölçülebilirlik ilkesi her şeyin üstünde tutmuştur. Nitekim bu anlayış düşünsel boyutta Descartes'ten sonra Kant'a kadar sürmüştür.

Kimi istisnalar dışında felsefe duyguya pek yer vermeyen, akla dayalı bir etkinlik olarak tanımlanmaktadır. Rönesans ve 17. yüzyılda bilgi üzerinde yetki sahibi olmayı amaçlayan bireysel akıl yerini evrensel akla bırakmaya başlamıştır. Bu döneme yönelik en önemli eleştiri dönemin düşünsel yapısının bireyleri salt akıl yürüten makineler olarak tahayyül etmesidir. Felsefede usçular arı usun mantıksal bağlantılar kurarak açık ve seçik düşünceler oluşturmalarını bilginin gerçek biçimi olarak düşünüyorlardı. Fakat düşün dünyasındaki gelişmeler ve tartışmalar neticesinde usçular da insanda aklın dışında başka bir boyutun varlığını benimsemiştir. Estetik, düşünmedeki duygu ve coşkuların yerine olumlu bir açıklama getirme girişimi olarak ortaya çıkmıştır (Townsend, 2002: 12). Hegel estetiğin, sözcüğün asıl anlamından koptuğunu ve duygu dünyasının bilimsel inşası olarak gördüğü estetiği şu şekilde ifade eder:

Estetik sağın olarak duyunun, duygunun bilimini belirtir ve bu anlamda yeni bir bilim olarak ya da daha doğrusu ilk kez felsefi bir disiplin olarak kökenini Almanya'da sanat yapıtlarının üretmeleri gereken örneğin hoşluk, hayranlık, korku vb duygular gibi duygular açısından irdelendikleri esnada Wolff okulunda kazanmıştır. Amaçlanan bilim genel olarak güzelin değil sadece sanatın güzelliğini irdeler (Hegel, 2011: 7).

Estetik felsefesinin kurucusu ve tartışmaların alevlenmesini sağlayan kişi olarak görülen Baumgarten estetiği aşağı düzey bilgi yetilerinin bir bilimi olarak tasavvur etmiştir. Bahsi geçen aşağı düzey bilgi duyusal ve duygusal tasarımların bilgisidir. Güzel sanatlar ve şiir bu tür tasarımların ürünleridir. Örneğin güzel bir şiir mükemmel duyusal bir söylemdir. Aynı zamanda bu söylem canlı duygular uyandırmaktadır. Baumgarten duyuların ve duygunun sağladığı bilginin aklın sağladığından farklı olduğunu ifade etmektedir. Duyular ona göre çözümleyici mantıksal süreçten çok çağrışım ilkesine göre işlemektedir. Duyularda bir şekilde biçim ve hakikat meydana getiren bir zenginlik ve birlik olduğu düşüncesindedir (Altuğ, 2012: 287). Baumgarten'in duyumsal alanın ve duygunun insan hayatındaki etkisini tartışması bu alanın farkına varılması adına oldukça önemlidir. Düşünürün sonrasında felsefe dünyasının pek çok önemli başka düşünürü duygu

ve duyumsal alanın insan hayatına katkısını ve genel olarak estetiğin ne ifade ettiğini anlamaya çalışmışlardır.

Estetik bilincin yargı gücü aracılığıyla duygu alanında bir birlik ortaya koyma görevi üstlendiğini işaret eden Kant bu alana önemli katkılar sağlamıştır. Düşünür fenomenlerin duygu yönünden görülebilmesinin ancak yargı gücüyle mümkün olduğunu söylemektedir. Duygu yetisi olarak estetik yargı gücü, anlama yetisi aracılığı ile bilemediğimiz ve akıl ile ortaya kavramsal olarak koyamadığımız şeyleri hissetmemizi sağlamaktadır. Duygu yetisi (hoşlanma veya hoşlanmama duygusu) Kant'ın üç ana kategoride topladığı zihin yetilerinden¹² bir tanesidir (Akt. Altuğ, 2007:18-19). Baumgarten duyguyu alt bir bilgi türü olarak değerlendirirken Kant duygu ile ilgili durumu zihin yetileri arasında görmüştür.

Estetiğin özerk bir deneyim alanı olarak ortaya çıkışı Kant'a göre beğeni yargısı temellidir. Estetik deneyim bir zihin durumu olarak duyusal kökenli ancak tinsel bir yaşantıdır. Estetik duygu, hayal gücünün bağlanıp birleştirdiği, fakat duyulara dayanan bir tasarımdan kaynaklanır. Estetik deneyim duyumsal ögenin eşlik etmeksizin oluşmayan bir intellektüel oluşturmaktadır. Estetik nesne bu durumda bir yandan duyumsal diğer taraftan zihinsel bir oluşun nesnesidir. Kant zihinsel oluş ve estetik alanı bir araya getirerek güzelin salt duyusal olduğu için değil noumenal¹³ özellikleri sergileyebilen bir nesne olduğu için güzel olduğunu ifade etmektedir.

İçimizde kaçınılmaz olanı gerçekleştirmek ve dışımızdaki gerçeği kanunlara bağlamak üzere insanın iki temel içgüdüyle yönlendirildiğini söyleyen Schiller'e göre duyusal içgüdü veya başka bir ifade ile maddeye bağlı varlığın kendisini sadece onda gösterebildiği duygu bu içgüdülerden ilkidir. İnsanın madde ile ilişkisi bu duyuyu veya duygu ile ilintili olsa da insanın olgunluğa erişmesini engelleyen de odur. İkinci içgüdü'nün akıl veya ussal olanla ilgili olan şekil içgüdü'sü olduğunu söyleyen Schiller düşünen ve kurallar koyan düzenleyen, gerçeği arayan içgüdü'nün bu olduğunu dile getirir. Bu anlamda bu iki iç güdü birbirlerinin tamamlayıcılarıdır (Schiller, 1999: 47-49). Estetik üzerine isimli mektuplardan oluşan eserinde duyusal içgüdü ve ussal içgüdüden bahseden Schiller'in temel amacı insanlık nedir sorusuna yanıt aramaktır. Estetik duyusal alan ile ilgili bir terim olarak aklın ve diğer pratik eylemlerin alanı ile içli dışlıdır. Duyusal olanın ise insan hayatı üzerine etkisi bu anlamda son derece önemli bir hal almaktadır.

¹² Kant'ın zihin yetileri; bilgi yetisi, hoşlanma veya hoşlanmama duygusu ve arzu yetisidir.

¹³ Yalnız akılla idrak edilen şey, öz

Bu iki içgüdü'nün birliktelikleri gibi çatışma durumları da söz konusu olabilmektedir. Bu çatışma ikisinden birisinin yok olmasıyla sonuçlanabilir. Duyusal içgüdü dünya ile mümkün olduğunca çok sayıda ilişki kurmalıdır şekil içgüdü'sü ise akli mümkün olduğunca çok kullanmalıdır (Yetkin,2007: 80). Schiller'de kendi anlatış biçimi ile duyusal alanı, ussal alandan ayırmıştır. Ama bu ayrılış onda aslında bir mekanizmanın ayrılmaz parçalarının kendine has özelliklerini dile getirmekten ibarettir.

Duygular duyusal yaşamın en temel fenomenleri ve insan için büyük önem arz etmektedirler. Tüm algılarımız hem duyusal hem de duygusaldır ve algılanan her şey bir duygu durumunu beraberinde taşır. Algıladığımız her şey canlı ya da cansız güçlü veya güçsüz bir takım duyguları barındırmaktadır. Reel yaşamda duygudan tamamen ayrılmış algılanan hiçbir şey yoktur (Tunalı, 2011a: 38). Gerçek hayatta ve sanat alanında insanın vereceği tepkiler çoğu zaman akıldan ziyade duygu ile ilgilidir. Bu anlamda duygunun yaşama etkisinin keşfedilmesi ve düşünsel alanda duygu dünyasının üzerine düşünülmesi hem sanat hem de insanlık tarihi açısından son derece önemlidir.

Hegel sanatın duyumsal kavranışına yapılan tek taraflı kavrayışı eleştirmektedir. Bu tür bir kavrayışın ruhsal kavrayışla birleştirilmesi gerektiğini bildirmektedir. Hegel'e göre bir sanat eserinin duyumsal yönü insan ruhuyla bağlantısıyla ortaya çıkmaktadır. Duyumsal kavrayış ona göre ruha en az uygun olandır. Bunun nedeni duyumsal kavrayışın arzu odaklı yapısıdır. Bu kavrayışla insanlar her hangi bir şeyle gelişmemiş ilişkiler kurmaktadır. Arzunun nesneleri basit bir şekilde tükettiğini söyleyen Hegel'e göre sanat bunun dışında bir yerde olmalıdır. Bu yer ruhun düşünce kısmıdır. Sanat eserleri insanlara duyumsal olarak görünmektedir, ancak insanlar bunun üzerine çıkmalı ve düşünce yoluyla manevi ilgilerini tatmin etmelidir (Fraser, 2008: 124-125).

Arzunun kendisi için sadece dışsal şeylerin yüzeysel görüşlerine değil somut fiziksel varoluşları içinde nesnelerin kendilerine ihtiyaç duyduğunu ifade eden Hegel arzu bağlantısının sanat eserleriyle insan arasındaki bağlantı olmadığını, insanın arzuyu duymadan sanat eseriyle bağlantı kurduğunu ve bu bağlantının seyirlik bir bağlantı olduğunu vurgulamaktadır. Duyumsal olan yapıt için arzu bağlantısı ötesinde dışsal olan yapıtın tin için var olabilmesi için duygu algısı ve arzunun karşıtı olan akıl ve teorik bağlantının kullanılması gerektiğini belirtmiştir (Hegel, 2012: 38).

Hegel' in salt duygu alanı konusunda yapmış olduğu eleştiri modern dönemin sanat anlayışının bir haritasını çıkarmaktadır. Modern insan bir sanat eseri karşısında onu anlamadan ve üzerine düşünmeden eserin yüceliği veya gösterdiği şeyin yüceliği vb şeylerden etkilenmemektedir. Oysaki estetik alımlayıcı sanat eseri ile iletişime geçmekte ve onun duyumsal olarak kendisine sunduğu şeyleri düşünmektedir. Duygulanım tek başına düşünce olmaksızın gerçekleştiği takdirde düşünürün de belirttiği gibi t k tilen bir şeye dönüşmektedir.

Duyulur alanın ve duygu dünyasının felsefi sistemlere girişi yukarıda bahsedildiği şekilde birbirlerinden etkilenen veya birbirlerinin eleştirilerini yapan düşünürler vasıtasıyla aklın dışında insan edimlerini etkileyen bir başka alanın olduğunun ortaya konulmasından ibarettir. Her ne şekilde olursa olsun insanın maddi dünyanın algılanışı ve yorumlanışında akıl ile pratik eylemler geliştirdiği gibi duyular vasıtasıyla gelişen duygularında bu pratik eyleme eklenildiği gerçeği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Duyumsal alan ve duygu dünyası insan aklının ulaşmaya çalıştığı gerçeklikle ilgili duruma eklenir ve gerçekliğin şekillenmesinde çoğu zaman aklın önüne geçmektedir. Toplumsal  zne için tüm zamanlarda farklı farklı inşa edilen gerçeklik aslında temel olarak akılla ulaşılan bir gerçeklikten ziyade duyular ve duyularla oluşan bir ger ekliliktir. Fenomenlerin akıl yoluyla ulaşılan bilgisi yerine fenomenlerin yarattığı duygular toplumları fazlasıyla etkilemiştir. Sanat ve sanat eserleri de bu durumun odağında yer almaktadır. Bu noktada gerçekliğin inşası ve estetik arasında da önemli bir bağlantı olduğu ortadadır.

2.2. Estetik ve Gerçeklik

Hakikat ve gerçekliği dairesel bir oluş içinde algılayan ve gerçek hakikat olandır diyen Heidegger için gerçeklik ve hakikat eski bir kavgaadır. Gerçek veya hakikat var olan olarak kendisini gösteren ve çekinen her şeyin içinde durduğu ve oradan çıktığı, içerisinde açık olanın bir şekilde değiştiği kadim bir tartışmadır (2011: 58). Antik Yunanla başlayan bu tartışmalar kapsamında, Kant'a kadar gerçek veya hakikat, bu dünya dışında var olan başka bir dünyanın gerçekliğine bağlı olarak düşünülmüştür. Dünyevi veya maddesel gerçeklik birer görünüş olarak bizi aldattığı, aslında hakikatin görünüşün özü ile ilgili olduğu belirtilmiştir.

Kant'ın felsefesinde fenomenler görünüş olarak değil beliriş olarak kabul edilmektedir. Bu görünüş ve öz ayrımını ortadan kaldıran ve fenomen kavramına devrim niteliğinde bir müdahaleyi göstermektedir. Bir şey görünüştür veya özdür anlayışı yerine beliriş belirenin koşullarına gönderme yapmaktadır. Diğer bir deyişle görünüş ve öz yerine beliriş ve anlam ikilisi Kant tarafından kabul edilmiştir¹⁴. Duyulur dünyayı değersizleştiren görünüş ve öz bu dünyanın gerçekliği yerine onun üstünde bir başka gerçek dünya olduğu fikrini savunmaktadır. Bu düşünce yerine beliriş ve anlamın eklemlenmesi, gerçekliği zihinsel anlamda özne tarafından inşa edildiğini, gerçekliğin inşasında öznenin kurucu olduğunu, öznenin belirenin ona belirlediği koşulların kurucusu olduğu anlamı ortaya çıkarmaktadır. Fenomen duyulur deneyimin verdiğidir. Bu anlamda kendinde şey olan “Noumenon” ile karıştırılmamalıdır. Kant'a göre fenomenlerin ardında bir öz aramak anlamsızdır. Bu açıdan noumenon'a ulaşamayacağını düşünen düşünür, fenomenin bir beliriş olarak bir özneye ilgili olduğunu ve belirlediği kadar belirlediğini yani her deneyimin bir özneye bağlandığını ve bunun mekan ve zaman da gerçekleştiğini söylemektedir. Her beliriş ardındaki bir öze değil, kendi belirişini koşullandıran koşullara gönderir. Belirişin koşulları mekan ve zaman kategorileridir (akt. Deleuze, 2007: 24-28). Buna göre fenomenlerin değişen koşullardan ötürü belirişleri farklı mekan ve zamanlar farklı gerçekliklerin algılanmasına neden olmaktadır..

Zihnimizin nesnelerle ilişkisi onları düşünmek üstüne fikir oluşturmaktır diyen Ortega Gasset alsında gecek denilen şeyin oluşturulan fikirler olduğunu söylemektedir. Dünya bu fikirlerle görülür. Goethe nesneleri idealarla gördüğümüzü dile getirmiştir. Ancak özne bu ideaların bilincinde değildir. Gerçek için bu durumda düşüncelerden dünyaya yönelen¹⁵ bir şey olduğunu söylemek mümkündür (Gasset, 2013: 44). Bu noktada gerçekliği düşüncelerin ve Spinoza'ya dayandırarak duyguların var ettiğini söylemek ve düşünce oluşumunun ise toplumla bağlantılı olduğunu hatırlatmak gerekmektedir.

İdealist estetik sanatı gerçeklikten koparmaktadır. Sanat ile gerçeklik arasındaki bağları kabul eden idealist görüşlerde bile yaratı yaşamdan ayrı görülmüştür. Gerçeklik bu düşünce çerçevesinde yeniden yaratılan bir şey değildir. Tersine sanatçı tarafından üretilen bir şeydir. Bu anlamda sanatsal gerçeklik yaşamdan kopartılarak sanatçının öznelliğine

¹⁴ Görünüş ve öz antik Yunan kökenli ve sonrasında Hristiyanlıkla uzlaşma içinde olan ikililiği anlatmaktadır (Deleuze, 2007:24)

¹⁵ Deleuze üç düşünme gücü tanımlar. Bunlar felsefe, sanat ve bilimdir. Bu üç düşünme gücünde var olan maddesel gerçekliğe kendi sistematiikleri doğrultusunda anlam verirler. Bu anlam veriş gerçekliği maddeden düşünceye değil düşünceden maddeye doğru oluşan bir duruma ulaştırır(Colebrook,2009: 46).

indirgenmektedir. Çağdaş idealistler için de sanatsal gerçeklik gerçeğin yansıması değil yeniden kurulan bir estetik gerçekliktir. Bu düşüncelerin karşıtı olarak gerçekçi sanat ise yaşamdaki hakikate ulaşmayı amaçlamaktadır. Gerçekçi sanatta gerçek hakikate uygun olarak yeniden üretilen bir şeydir. Sanat ve gerçeklik ilişkisi için tüm bu düşüncelerin ışığında Ballard, her sanatın aralıksız gerçeği yansıttığını ama bu yansımanın doğru veya yanlış olabileceğini, çürük eğilimleri ya da doğruları ortaya koyabildiğini söylemektedir (Ziss, 2011: 24-25).

Sanatın gerçekliği ile hayatın gerçekliği ayrı bir nitelik taşımaktadır. Hayatın gerçekleri karşısında bazen bir olaydan ürkebiliriz. Yaşanan olayın hala tehlikesi varsa, bunun karşısında tüylerimiz diken diken olabilir. Ama aynı olayın daha şiddetlisini örneğin perdede izlediğimizde benzer bir duyguya kapılırız ve aynı zamanda estetik bir haz da alırız (Demir,2012: 78). İşte bu estetik haz gerçekliği birebir yaşamadan hakikate ulaşmanın verdiği hazdır.¹⁶ Kimi zaman ise gerçek hayatta karşılaşılan şeyler yukarıda bahsedildiği gibi beklenen etkileri yaratmaz. Hatta hiçbir duygu yaratmaz. Bu durumun tüm zamanlarda ve toplumlarda gözlemlendiğini söyleyebiliriz. Ancak bu etkisizlik ve duygu yoksunluğu özellikle modern ve modern sonrası toplumlarda bambaşka bir biçimde ortaya çıkan bir durumdur. Nedeni ise gerçekliği oluşturan düşüncelerin dünyayı tanımlamakta ve hissetmekte yetersiz kalması ve yanıltıcı olmasıdır. Bu durum yabancılaşma kavramı ile açıklanabilir.

Marx'a göre Kapitalizm temelde, bir birey ile üretim süreci, bu sürecin ürünleri ve diğer insanlar arasına bariyerler koyan bir yapıdır; sonuçta o, bireyin kendisini parçalara ayırır. Yabancılaşma kavramının temel anlamı budur. Yabancılaşma, insanlar ve ürettikleri arasındaki doğal bağlantının çöküşüdür (akt. Ritzer, 2012: 29). Bu anlamda toplumla da ilişkileri değişen özne için gerçek, benliğin gelişimini bozan ve duraksatan kurumsal yaşamdaki güç yapılanmaları tarafından da engellenmektedir diyen Fromm' a göre."Yabancılaşma ve otomatikleşme giderek artan bir çılgınlığa yol açar. Yaşamın hiç anlamı yoktur, hiçbir neşe, inanç ve gerçeklik yoktur" (akt. Smith, 2007: 278)

Toplum biliminde yabancılaşma aslında bir bilgi ve anlam problemi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu problem sonucunda fenomenleri tanımlayamayan kitlelerin

¹⁶ Estetik haz ve duygusal haz birbirlerin farklı türlerde iki haz durumunu anlatmaktadır. Duyumsal haz daima pozitif bir hissi anlatmaz. Yemek yemekten veya cinsellikten veya güzel bir kokudan alınan haz gibi. Estetik haz ise pozitif veya negatif olabilir. Olumsuz hislerde estetik hazın içindedir. Örneğin , anlatılan ve hissettirilen şeyler çoğunlukla olumsuz olmasına rağmen sefiller romanından duyulan haz estetik bir hazdır. Estetik haz kalıcı bir haz iken duygusal haz geçicidir.

durumunu anlatmak için kullanılan yabancılaşma kavramı Nietzsche' de doğrudan kullanılmamakla birlikte onun felsefesinde de karşımıza farklı bir bakış açısıyla çıkmaktadır. Nietzsche, Marx veya Froma göre daha aristokratik bir bakış açısıyla da olsa bu durumu şu şekilde izah eder.

Şeylerden onların bilgisinden daha fazla bir şey talep etmeyen herhangi biri kolayca ruh dinginliğine ulaşır ve çoğu zaman pek de aşırı arzudan dolayı değil cehalet nedeniyle hata yapar (ya da dünyanın dediği gibi, günah işler). O artık arzuları karalayıp onları ortadan kaldırmayı istemektedir; tersine onu tam hâkimiyeti altına alan yegâne amaç tüm zamanlarda mümkün olduğu kadar çok şey bilmek, onu sakinleştirecek ve kişiliğindeki tüm vahşiliği dindirecektir (Nietzsche, 2011a: 71).

Nietzsche'nin burada bahsettiği vahşi oluş bilgi eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Alt sınıfları acımasızca eleştiren düşünürü göre Marksist düşüncedeki düşünürlerin aksine bu bilgisizlik durumu kişiyi nihilizme sürüklemektedir. Bu durum içindeki kitlelerin düşünceden yoksun olduğu bu anlamda da duygu dünyalarının da yetersiz olduğu söylenebilmektedir.

Hangi bakış açısından olursa olsun duygu ile ilgili olarak günümüz insanının gerçek hayata olan tepkisinin anestetik (anestizik) olduğunu da bu bağlamda söylemek mümkündür. Topluma ve kendine yabancılaşan özne için gerçek hayatta olup biten şeylerin izlenimlerinin silikleştiği, anlamsızlaştığını ve bu anlam yitimi ile birlikte hissizleşmenin ortaya çıktığını ifade etmek gereklidir.

Toplumsal söylemlerin yabancılaştırıcı etkisi altındaki özne için sanat bir kurtuluş umudu ve hala insani ve somut olanın dünyasına bir geri dönüştür diyen Eagleton, bilimsel ve toplum bilimsel sorunların sadece uzmanların ilgi alanına giren karmaşık ve içinden çıkılmaz konular olduğu kanısının yaygın olduğunu belirtmektedir. Oysaki bunun dışında görülen sanat ise estetik söylemin kendine özgülüğü ve günlük deneyim dünyasından gelen bir köke sahip olması birlikte, kendiliğinden olduğu varsayılan ifadeyi entelektüel alan konumuna taşımaktadır. Bu doğrultuda Eagleton'a göre estetik insanlara yabancılaşmamış bir bilme halinin neye benzeyebildiğinin bir tür paradigmasını sunmaktadır (2010: 16-17).

Diğer bir boyutu ile estetik, Ziss'e göre gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimidir (2011:154). Bu tanımlamayı açıklamak için bahsedilmesi gereken şey; kimi zamanlarda özellikle öznenin birebir karşılaşmayacağı durumlarda veya gerçek hayatın ve karşılaşılan

fenomenlerin etkisinin aynı fenomenlerin sanat yoluyla anlatılmasıyla ortaya çıkan etkinin altından kalması durumudur. Başka bir ifade ile sanatsal olanın yarattığı duygu ve anlam dünyası gerçekliğin yarattığı duygu dünyasından çok daha fazla etkilidir. Hemen hemen tüm dönemlerde gerçek hayata ilişkin onunla bağlantılı bir simülasyon olarak karşımıza çıkan sanatsal eserlerin etkileri gözle görebileceğimiz, fark edebileceğimiz gerçekliğin üstüne çıkmaktadır. Daha açık bir ifade ile tarih içindeki pek çok toplumda Simülasyonun etkisi gerçekliğin etkisinden fazla olmuştur. Örneğin günümüzde karşılaşılan toplumsal sorunlar veya insanla ilgili olan çoğu şey günlük hayatta önemsiz ve her hangi bir duygu durumunu yaratmazken, aynı konu bir film, bir fotoğraf, bir yağlı boya resim, ya da bir müzik ile hissedilebilir, görülebilir ve anlaşılır bir hale gelmektedir. Sanat alanında bu durumun tam terside söz konusudur. Kimi zaman ise yabancılaşma ve gerçeklikten kopuşu sağladığı da bilinmektedir.

"Tragedyanın Doğuşu"nda, sanatın doğanın kendisine özgü estetik etkinliğinin, biçimler yaratan yaşama dayandığını öne süren Nietzsche'ye göre, sanatın özü, belli türden bir yalandır. Bu, yaşama kara çalmaya yönelen idealist bir yutturmaca değil, yaşamı iyiye doğru değiştirerek yaşanır duruma getiren bir yalandır: "Doğrular yüzünden ölmek için elimizde sanat var" diyen Nietzsche şöyle devam eder: "Sanat nasıl mı doğar? Bilgiye bir deva olarak doğar. Yaşam, ancak sanatın yanıltmaları (illusion), aldatmaları sayesinde yaşanabilir hale gelir" (Bozkurt, 2013: 181).

Sanatsal öz gösterge ve anlamın birlikteliğidir diyen Marcel Proust sanat eserinde açındığı biçimiyle bir öz nedir sorusunu sorar ve öz ile gerçek hayat arasındaki bağlantıyı şöyle kurar: "O bir farklılıktır, nihai ve mutlak farklılık. Varlığı oluşturan, bizlere varlığı tasavvur ettiren odur. Bu nedenle sanat, özleri tezahür ettirmesinden dolayı, bizim nafîle yere hayatta aradığımız şeyi verebilecek tek şeydir." (akt. Deleuze, 2004: 50).

Proust sanat ile yaşamı ve dünyayı kendi kavrayışlarımız dışında da kavrama şansı bulduğumuzu ve farklı bakış açılarına girerek gerçekliğe, aslında kendimizin dışındaki gerçekliğe ulaşabileceğimizi ifade etmektedir. Leibniz'ci bir bakış açısıyla bu durumu Proust şu şekilde ifade eder:

"Ancak sanat aracılığıyla dışarıya açılabiliriz, bir başkasının, bizimkiyle aynı olmayan bu âlemde neler gördüğünü öğrenebiliriz; aksi takdirde bu âlemin manzaraları, aydaki görüntüler kadar bilinmez olurdu bizim için. Sanat sayesinde

bir tek dünya, kendi dünyamızı göreceğimize, çeşitli dünyalar görürüz; özgün sanatçı sayısı ne kadar çoksa, bize açık olan dünyaların sayısı o kadar çoktur ve aralarındaki fark, sonsuzlukta dönüp duran dünyalar arasındaki farktan büyüktür ..." (Delueze,2004: 50)

Gizlemek (dissimuler), sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak; simüle etmek ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır ifadesini kullanan Baudrillard' a göre birincisi bir varlığa (şu anda burada bulunmayan) diğeri ise bir yokluğa (şu anda burada bulunmamaya) göndermekledir. Ancak bu olay sanıldığından daha da karmaşık bir şeydir. Çünkü simüle etmek "-mış" gibi yapmak değildir. "Hastaymış gibi yapan kişi yatağa uzanıp bizi hasta olduğuna inandırmaya çalışır. Bir hastalığı simüle eden kişi ise kendinde bu hastalığa ait semptomlar görülen kişidir". Öyleyse "mış" gibi yapmak ya da gizlemek (dissimuler) gerçeklik ilkesine bir zarar veremez, yani bunlarla gerçeklik arasında her zaman açık seçik, gizlenmeye çalışılan bir fark vardır. Oysa simülasyon bu "gerçekle" "sahte" ve "gerçekle" "düşsel" arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır (2008a:15-16). Gerçekliği, simülasyon olarak kabul edeceğimiz sanat eserleri ile kavramak ve onlar vasıtasıyla çeşitli duyguları yaşamak mümkün ve insanlık tarihinin ilk aşamalarından itibaren var olan bir durumdur. Sanatı bu anlamda yaşamla ilgili genellikle silik olan izlenimlerin tekrar canlandığı bir teknik araç olarak tanımlamak mümkündür. Bu teknik araç gerçekliğin belirgin olmayan izlerinin çeşitli bakış açılarından yeniden üretilmesidir.

Gerçekliğe ulaşmak için çaba gösterenlerin başında sanatçılar ile birlikte filozoflar gelmektedir. Gerçek hayatın sanat yoluyla kavranılması durumu ise bir felsefi kavrayış değildir. Estetik görme, kendi sınırları ötesine taşmadığı sürece, gerekçelendirilmiş bir görmedir diyen Bahtin (2001: 45) ancak olaylığı içindeki bölünmez, yinelenemez varlığın felsefi bir görmesiymiş gibi görüldüğü sürece kaçınılmaz olarak soyutlama yoluyla elde edilmiş soyutlanmış bir parçayı gerçek bir bütün gibi göstermekte başarısız kalır demektedir.

Sanatı sezgi olarak tanımlayan Croce, sanatın kavramsal bilgi niteliği taşımadığını dile getirmektedir. Kavramsal bilginin felsefeyle ilgili olduğu ve felsefenin gerçeksizliğe karşı, gerçeği belirlemeyi amaçladığından, felsefenin temel sorunun gerçeği kavramsal bilgi düzeyinde tanımlamak olduğunu söylemektedir. Oysaki sanat gerçeklikle gerçeksizlik arasındaki ayımsızlık demektir. Croce “ Bir sanat yapıtı karşısında, sanatçının

ifadelendirdiği şeyin metafizik veya tarih yönünden doğru veya yanlışlığını soranlar, anlamsız bir soru yönelmiş olurlar. Düş gücünün ucunu imgelerin ahlaksallığın yargıcı önüne çıkarmak isteyenlerin yanılgısına düşerler” demektedir (akt. Cömert, 2007: 39).

Estetiğin, gerçekliği sanatsal özümsemesinin metodu olduğu iddiası ise bahsi geçen gerçekliğin daha açık bir ifadeyle açıklanması ihtiyacını yaratmaktadır. Sanatın gerçekliğe ulaşma çabası, felsefenin gerçeklik ile uğraşına benzemekle ve ondan kimi zaman destek almakla beraber oldukça farklı bir durumu işaret eder. Her hangi bir sanatçı felsefe tarihindeki herhangi bir düşünür gibi gerçekliği ortaya koymak için bir sistematik geliştirme imkânına sahip olmadığı gibi öyle bir amaç içinde de değildir. Düşünürler herhangi bir konuyla ilgili kendi felsefi disiplinleri çerçevesinde bir düşünsel mimari oluşturmuşlardır. Tüm anlatıları bu mimarinin parçası olarak sunulur. Bahsi geçen konular ile ilgili kapsamlı bir düşünsel çalışma ortaya konularak doğruluğu kanıtlanmak istenmektedir. Bu kavramsal bir bilgiyi işaret eder ve kavramsal bilgi bir tanımlama işidir. Sanatçı ise filozofun bahsettiği her hangi bir konuyu ele alabilir. Sanatçının anlatısı filozofa göre sınırlıdır. Ortaya sistematik kavramsal bir bilgi çıkarmaktan ziyade her hangi bir konuyla ilgili tikel görüngüler sunmaktadır.

Sanatçı tarafından yaratılan eserin kavramsal bilgi niteliği taşıması, kavramdan faydalanmadan oluştuğunu söylemek değildir. Fakat faydalanılan veya etkilenilen kavram felsefi ya da bilimsel olarak ele alınmamaktadır. Felsefi veya bilimsel olarak ele alınan kavram soyut olarak tanımlanır. Oysa sanatçının amacı kavramı soyut veya somut olarak tanımlamak değildir. Sanat bu anlamda deneyime ve yaşamın kendisine dayanan kavramsal bir sürecin, bir anlamlandırma sürecinin ve sonunda oluşan duygunun ifade biçimidir. Bu ifade biçimi ile düşünürün ifade biçimleri birbirlerinden yapısal olarak ayrılır. Sanatçı doğrudan duyuya görüngülerle ulaşarak duyguya hitap etmek isterken, filozof için önce akla hitap etme amacı vardır.

Spinoza duygunun şeylerin sadece etkilerini sunduğu için aşağı seviye bir bilgi olduğu ve duygudan önce şeylerin idealarının yani fikirlerinin yani birer temsil durumunun bulunması gerektiğini söylemektedir. Duygunun oluşabilmesi için bir temsil sistemi içinde var olan ideaya ihtiyaç duyulmaktadır (akt. Deleuze, 2008: 13-14). Bu anlamda neyle karşılaştığı hakkında hiçbir fikri olmayan bir kişi karşılaştığı şey ilgili beklenen duyguyu geliştirmesi mümkün olmayacaktır. Bunu bir sanat eseri ile ilgili dönüştürsek sanat eseri

ile karşılaşma anında kişinin oluşturduğu idea onun duygulanışına ve dolayısıyla da duygularına etki edecektir. Örneğin doğa katliamı ile ilgili bir eserle karşılaşan kişinin zihnindeki eserin anlattığı ile ilgili idea ne ise duygulanımı o olacaktır. Aslında bu ideanın entelektüel seviye ve bakış açıları ile de bağlantılı olduğunu dile getirilmelidir. Bu anlamda zihinde oluşacak ideanın kavramsal dünya ile kişinin ilişkisine, başka bir ifade ile nesneler dünyasını kavrama çabasına bağlı gelişeceği söylenebilecektir.

Hegel sanat yapıtlarının salt duyusal olmasına rağmen duyusal sanat alanın arzu bağlantısının dışında olduğunu söyleyerek, sanat eserlerine teorik bağlantı ve akıl ile ulaşıldığı takdirde dışsal olarak mevcut olan sanat eserinin tin için var olan kısmına ulaşılacağı düşüncesindedir. Bunu şeylerin tümellikleri bakımından bilgilerine ulaşmakla, onların iç özü ve yasasını çıkartarak ve onları kavramlarına ayırarak gerçekleştirileceğini ifade etmektedir (2012: 37).

Sanatsal yapıtın sadece görme ve işitme duyularıyla ilgili olduğunu diğer duyuların sanatsal alanla ilgili olmadığına işaret eden Hegel (2012: 38) sanatsal kavrayış yani teorik bağlantı ve akıl ile kavrama durumunu bilimsel kavrayıştan şöyle ayırmaktadır: “Sanat kavrayışı karşıt bir biçimde bilimsel akıl tarafından yapılan teorik kavrayıştan farklıdır. Çünkü sanat kavrayışı nesneye bireysel varoluş bakımından ilgi besler ve nesneyi kendi tümel düşüncesine veya kavramına dönüştürmeye çalışmaz”

Temel sorunlardan biriside kavramı nasıl anlamamız gerektiği ile ilgilidir. Nietzsche'ye göre kavramlar dünyanın doğru resimleri veya tasvirleri değildir. Ona göre dünyaya mümkün olabildiğince yakın bir bilim veya kuram yaratmaya çalışmamamız gereklidir. Kavramlar bilinen veya varsayılanın ötesinde düşünme olanakları yaratmaktadır. Kavramları tek bir tanımla özetlemek mümkün değildir (akt. Colebrook, 2009: 25). Kavramlar temelde evreni anlamaya var olan düşünme olanaklarını aşma girişimleridir. Sanatçı ise kavramdan veya kavramsal dünyadan sadece faydalanarak mevcut anlamları aşmaya çalışabilir. Amacı kavram yaratmak veya kavramları doğrudan kullanmak değildir.

İnsanı kökten ele almayan bir bakış bilimlerde de sanatlarda da kısırlığın çemberine takılıp kalacaktır diyen Timuçin, “Ben insanı yakından tanımıyorum ama keman çalmayı biliyorum diyen adama gülünmez mi? İnsanı tanımadan keman çalanların çıkardıkları

sesler bazı kendini bilmezlerin dışında yalnız insanları değil hayvanları bile kaçırarak niteliktedir. Öyleyse ben felsefeden düşünceden uzağım ama estetikle uğraşıyorum diyen adama da gülersiniz” demektedir (2008b: 9). Bu ifadesi ile evreni, dünyayı ve insanı anlama çabası olmayan kişinin yani kavramsal dünyaya ilgisiz kişinin anlam ve duygu üretme gücünün olmayacağını dile getirmektedir. Elbette sanatçının herhangi bir kavrama duyumsal anlamda ulaşmak için belli bir düşünce pratiğine sahip olması gerekmektedir. Temel nokta sanatçının duyumsamayı başardığı şeyi bilim adamı veya filozof gibi tanımlamaya çalışmasından ziyade kavramın tikel bir görüngüsünü yaratarak o tikelliğin duygusunu aktararak mücadelesidir.

Bu anlamda sanatta estetikle özümseyen gerçeklik ise felsefi gerçeklikten farklıdır. Bu gerçeklik sanat eserini oluşturan sanatçının dünyayı algılayışı, bakış açısı ile ilgili oluşan bir gerçekliktir. Diğer bir ifade ile yaşamı ve oluşları bir perspektiften değerlendirme ve yansıtmadır.

Konu ne olursa olsun sanat yapıtlarının düşünsel içeriğinin yani manevi katmanının özellikleri, yaşantının gösterimliyle ilişkilidir. Sanatsal yaratı, bilinen tüm toplumların gerçeklik olarak kabul ettiği ve yaşamı şekillendirdiği evren ve yaşam ile ilgili düşüncelerinin aktarım şeklidir. Başka bir ifade ile sanat eseri yaşanan ve gerçek olarak kabul edilenin yani yaşantının yansıtılmasıdır (Timuroğlu, 2013: 425). Hristiyan sanatta yansıtılan ortaçağın gerçekliğidir. Romantiklerin¹⁷ eserleri dönemin yapısal koşulları sonucu ortaya çıkan bir gerçekliği gösterir. Kübistler¹⁸ ve hatta gerçek üstü çalışmalar yapanlar bile o günkü toplumun gerçekliğini yansıtır. Tüm bu örneklerdeki gerçek olarak kavranan şey aslında bir bakış açısının ürünüdür. Bunun için tam anlamıyla sınıflı toplumlarda farklılaşan konumlanma noktalarının ürünleri olduklarından dolayı temelde bu gerçekliğin ideolojik bir gerçeklik olduğu kabul edilmelidir.

Gerçekçilik veya gerçek arayışı sanat tarihi kaynaklarında 19. Yüzyılda başlayan realizm akımına indirgenmektedir. Oysaki bu arayış sanat tarihinin başlangıcından bu yana

¹⁷ Romantizm yalnız efsanevi antik ve dinsel ortaçağ konularının değerlendirildiği bir anlayış olup bir üslup aşaması değildir. Edebiyat müzik ve şiirde de bir akım olan romantizm, materyalist görüşün karşısına çıkmak istemiştir. Resimde ise Fransız klasist anlayışının karşısına çıkmak istemiştir. Fransa’da heyecanlı, duygulu, efsanevi, yabancı dünyaların egzotik havası resme sokulmuştur. Renkçi bir paleti resme Fransız romantizmi sokmuştur. Almanya da ise hristiyan ortaçağ dünyasının mucize yaratan dini konuları ile duygulu manzara resimleri yapılmıştır (Turani, 2003:120).

¹⁸ Geleneksel perspektif kurallarından bağımsız nasıl resim yapılabileceği fikrinden hareketle 1908 yılında İspanyol ressam Pablo Picasso ile Fransız ressam Georges Braque’in öncülüğünde gelişen sanat akımı. Resimsel yüzeyin 3 boyutlu izlenimi yerine onun özünün 2 boyutlu olduğunu vurgulamak istemişlerdir (Antmen, 2010: 45-46).

söz konusudur ve değişmeden devam eden bir süreci işaret eder. Gerçeklik arayışı değişmemiş ancak toplumun gerçek algısında sosyal dönüşümler bağlamında değişiklik olmuştur. Gerçeklik düşünceler kanalıyla dünyayı tanımlamak olduğu için, tanımlanan dünyanın gerçekliği değişen düşünsel yapı ile süreklilik gösterememekte ve değişmektedir. Sanat ise onun takibindedir. Timuroğlu bununla ilgili şöyle demektedir:

Gerçekçilik XIX. yüzyılın ortalarında, sanatsal (Özellikle yazınsal) bir akım olmuşsa da, sanatın doğusuyla başlar. Yani, sanatla yaşıttır. Yöntemleri, gerçek ve gerçeklik hakkındaki düşünceleri ayrı da olsa, ortak değerleri "gerçekliktir. Demek, gerçeklik, çok yönlüdür. Shakspeare, olayları, durumları, kişileri, seyircinin önünde geliştirir ve çözümler. Oysa Moliere (1622-1673), ilginç geleneksel görüntüleri, ilginç olayları, sahneye getirmeden, insan doğasına ilişkin etkin olgudan, kişiliklerin dışsal durumlardan yansıyan istenç dışı davranışlarını çözümlüyor, izleyiciye çözümlenmiş olayların gülünç yanlarını sunuyor. Brecht, insan doğasına uygun Özdekçi dünya görüşüyle, kişileri, olayları, durumları, nesnel toplumsal ve tarihsel koşullara bağlı düşünüyü temeline oturttu. Hepsisi de, "gerçek"i yansıtmayı amaçlıyorlardı, ama "gerçek"i kavrayışları ve sunuşları farklıdır. Kuşkusuz, yansıttıkları "gerçekliğin nitelikleri de, birbirine benzemiyor. Bu anlamda bilimsel gerçekliğin tek yanlılığına karşın, sanatsal gerçeklik çok yanlıdır (2013: 426).

Estetize edilen gerçeklik elbette izleyiciyi hakikatle tanıştırma konusunda kimi zaman hakikatin veya hakikat algısının kendisinden de başarılı olsa bile, felsefenin gerçekliğe ulaşma biçiminden farklıdır. Aslında estetik hakikate ulaşmak için bir saatin alarmı gibi irkilmeye ve yabancılaşmanın etkilerinden kısmen sıyrılmaya veya tam tersi yabancılaşmanın artmasına neden olacaktır. Örneğin ortaçağ Hristiyan sanatı dönemi itibariyle dünyevi gerçeklikten tam bir kopuşu sağlamıştır. İnsanlar kiliselerde kendilerine sunulan öteki dünya tasvirleri vb sanat eserlerinden dolayı yaşamın gerçekliğine yabancılaşmışlardır.

Günlük hayatın izleri insanda anlık ve oldukça geçicidir. Farkında olunmasa dahi yaşanan hayatlar çoğu zaman silik izlenimler olarak zihinde var olmuşlardır. Bu geçicilik ve silik oluş yüzünden gerçekliğin algısının yarattığı etkinin normal insanlarda sanatçılara kıyasla daha az olduğu bilinmektedir. Sanatçının gerçekliği algılayışının daha farklı olduğunu Croce şu şekilde anlatmaktadır:

Bir insanı çok hızlı bir bakışla görme eyleminden, resmini çizecek kadar onu gerçekten sezgilemeye geçtiğinizde, canlı ve açık seçik gibi gelen ilk görüntünün pek bir işe yaramadığının ayırtına varır ve bir kukla bile çizmeye yetmeyecek birkaç izlenimden başka bir şeyimiz olmadığını görürüz. Ressam başkalarını

duyduğu ya da sezinlediği, ama göremediği şeyi gördüğü için ressamdır (akt. Cömert, 2007: 51).

Yukarıdaki açıklamadan hareketle yaşamın silikleşen izlenimlerini yeniden belirgin hale getiren şey estetik nesnedir. Akıp giden hayatın fenomenlerini daha durağan ve uzun zamanlı inceleme ve üstüne düşünme fırsatı verir. Özellikle plastik sanatlar bu görevi üstlenmiş durumdadırlar. Sinema filmleri, fotoğraflar, resim ve heykel silik izlenimlerin sanatçılar tarafından yeniden üretilmesidir. Ve bu üretim sonucunda izleyici yaşamın bir kısmını gerçek hayatta olduğundan daha belirgin görme ve hissetme şansına sahip olur.

Bu bakış açıları gerçekliği oluşturan asıl şeydir. Tek ve aynı gerçek, ayrı bakış açılarından izlendiğinde birçok farklı gerçeğe bölünmektedir diyen Ortega Gasset (2013: 27) gerçekliği anlatmak için kurguladığı hikâyesinde¹⁹ ortaya çıkan tüm gerçekleri eş değer tutmaktadır. Her birisi bakan kişinin görüş açısına uygundur. Yapılacak şey ise, o bakış açılarını sınıflandırmak, sonra aralarında en normal en doğal olanı seçmektir.

Diyalektik düşüncede "Perspektifsel öge" olarak tanımlanan bakış açısı, şeylere bakan kişilerin kim olduğuna bağlı olarak şeylerin farklı görünebileceğini ifade etmektedir. Ancak bu, tüm bakış açılarının ve ortaya çıkan kanaatlerin eşit ve değere sahip olduğunu söylemek değildir (Ollman, 2011: 36).

Gerçeklik denen şey dünyadan başka bir ifade ile maddeden düşünceye ulaşma ihtimali olmayan ve düşünceden maddeye aktarılan bir durum olarak, bakış açıları ile ilgidir. Duygusalılık durumunun kısmen doğru olmakla beraber yeterli olmadığı ortadadır. Çünkü duygu oluşumu da zihinsel süreçle bağlantılıdır anlam dünyasının bir ürünüdür. Dolayısıyla toplumsal olan anlam dünyasının dışında kendiliğinden bir duygu durumu kabul edilebilir değildir.

Sanat tarihinin başlangıcından bir örnek olarak çoğu zaman büyü amaçlı yapıldığı iddia edilen, sınıfsız büyü toplumlarının doğayı denetim altına almak için yapmış oldukları mağara resimleri maskeler vb. sanatsal eserler gerçekliğin inşasına ilişkindir. Büyü ile doğa güçlerini ve diğer unsurları kontrol altına alacağına inan insanların yaşadıkları gerçekliğin bir parçası olan bu eserlerden başlayarak sanatın aslında büyüleyici bir özelliği

¹⁹ Ünlü bir adam can çekişmektedir. Eşi yatağının baş ucundadır. Bir doktor bir gazeteci ve gazetecinin tesadüfen oraya getirdiği bir ressamda odadadır. Tek ve aynı olay içlerinden her birisine değişik bir görünüm sunar. O görünüm birbiriyle öylesine ayırdır ki hiç bir ortak paydaları yoktur.

olduğu söylenmektedir. Sanat bu büyüleyici özelliğini kaybettiği andan itibaren sanat olmaktan çıkacaktır (Fischer,1995: 16-34).

Daha sonraki dönemde sınıfsallaşan toplumlarda ise günlük pratikleri ve inanışları belirleme konusunda estetik olanın diğer bir ifade ile sanatsal sunumun önemi görülmektedir. Antik Yunanda tanrılar adına yapılan tapınaklar, heykeller ve diğer sanatsal eserlerin gerçek hayatın üstünde bir yaşam algısına neden olduğu bilinmektedir. Sanat eserleri tanrı fikrini imgeselleştirmiş ve daha kolay algılanabilir bir hale sokmuştur. Sınıflara bölünen Antik Yunan'da bu sınıfsallığın sorunsuz ilerlemesi tanrıların buyruklarına dayanırken²⁰ tanrı algısının ve uhrevi olanın sanatsal olarak ifadesi yani imgesinin sunulması, rıza yönetimini kolaylaştırmıştır ve var olan gerçekliğin algısına sanatsal müdahale ile hakikat dışı bir yaşam algısı toplumsal hayatı yönlendirmiştir.

Roma İmparatorları anıtsal üsluptaki sanat ve mimariyi koruma altına almışlardır. Kamusal anıtlara yoğunlaşarak bilinçli bir şekilde kişisel gücün anlatımından kaçınılmıştır. Zenginlik ve güç imgesi desteklenmiştir. Roma imparatorlarının ölümlerinden sonra tanrılaştırılması gelenekleşmiştir. Bu tanrılaştırma aslında Romanın resmi dininin kurumsallaşması ile ilgidir ve vatandaşların bağlılıklarının arttırılması sağlanmıştır. Ayrıca Roma İmparatorluğunun oluşturduğu dini bağın dışında güçlü ve yenilmez Roma imgesi için kazanılan zaferlerin ölümsüzleştirilmesi adına zafer takları yapılmıştır (Hollingsworth, 2009: 88). Roma imparatorluğu mevcut yapısının devamı için bir gerçeklik söylemi inşa etmiştir. Tanrılar, din, zenginlik, güç ve yenilmezlik bu gerçekliğin temel öğeleridir. Ve Roma sanatı da bu gerçekliğin inşası için kullanılan öğelerden birisidir. Hristiyan sanatı ise gerçek hayatı büyülemenin en önemli örneklerini vermektedir. Simülasyon olanın hakikati aşması durumu çağlar boyunca sürmüş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Temelde bu durum gündelik yaşam pratiklerini etkilemesinden dolayı siyasal yaşamın dışında tutulamaz. Groys (2014:8) bu durumu, aslında sanat, her zaman, olası en büyük gücü, bütünüyle dünyayı yöneten gücü -ilahı bir güç ya da doğanın gücü olabilir- temsil etmeye çalışmıştır şeklinde açıklamaktadır. Nitekim gücün temsili olarak sanat, bilindiği gibi, yetkisini yine bu güçten almıştı. Bu bağlamda, sanat her zaman, dolaysız veya dolaylı yollardan eleştirel olmuştur.

²⁰ “Krallık yetkisi Zeus’tan gelir, akıllı Zeus kralları sever” İlyada destanında yer alan ve krallığın tanrısallığını anlatan dinsel bir inanış. Diğer taraftan Odyssea’da Köleliğin yaygınlaşması üzerine bunun doğal ve tanrısall olduğunu kanıtlamak üzere yaratılan düşünsel dünyaya ilişkin şöyle bir kanıt bulunmaktadır “Kul kısmı öyledir, beyin yumruğundan yakayı sıyırmışlara gereğince emek vermeye hevesleri olmaz, gür sesli Zeus bir adamı köleliğe atınca ondan erdeminin yarısını alır.” (Şenel,2002:110)

Modern görüntüsü ile iktidar adına veya karşısında kullanılabilecek duyulur alanı ya da duyular dünyasının toplum üzerindeki etkileri ilk olarak Platon tarafından fark edilmişti. Platon ideal toplum ve yönetim yapısını ortaya koyduğu eseri Devlet'te düşünme ve aklı kullanmanın önemi üzerine durmuş ve düşünme potansiyelini engelleyecek her şeyi ideal devletin dışında tutmuştur. Bu anlamda ideal devletinde estetik nesneler üreten sanatçılar kendilerine yer bulamazlar. Bu durum ile aslında Platonun hakikatin temsiline temsilleri olan ve doğrudan duyular dünyasına hitap ederek hakikate ulaşma metodu olan düşünmenin önüne geçen sanat eserlerine verdiği tepki ile bu nesnelerin günümüzde ideoloji olarak tanımlayacağımız durumu yaratacağının farkına vardığını ve saf bir hakikat isteğiyle sanatçılar ve onların estetik nesneler üreterek düşüncenin önüne geçmelerine karşı çıkmıştır.

Platonun özellikle şiir ile ilgili düşünceleri bu noktada çok nettir. Ona göre şiirin yasakladığı şey gidimli düşünmedir (dionaoia). Şiir der Platon, dinleyenlerdeki gidimliliği mahveder. Dionaoia kat eden düşünmedir. Bağlantı kuran ve çıkarım yapan düşünme. Şiir ise olumlama ve hazzetmedir, kat etmez eşikte durur. Şiir yasadışı önerme ve sunudur (Badiou, 2010: 29).

Platonun estetik objeye yönelik düşünceleri tüm sanat dalları için geçerlidir. Bir başka örnek ise tiyatro oyunları ile ilgilidir. Platona göre tiyatronun özü taklittir ve bu da sorunlu bir durumdur. Çünkü Platon görünümünün duygulara hitap ettiğini ve duyguların kışkırtılmasının da toplumsal olarak tehlike arz ettiğini düşünüyordu. Duygusal vatandaşlık da sağduyulu değil laf ebelerince akılları çelinmeye hazır zayıf vatandaşlık demekti (Carroll, 2012: 34). Bu anlamda genel olarak estetik nesnenin özel de ise şiirin mantıksal çıkarımlar yaparak gerçekleştirilecek düşünmeyi engellediği kanısındadır Platon ve bu yüzden ideal toplumunda sanatçılara yer vermemiştir. Estetik nesnenin etkisi üzerine Platonun bu farkında oluşu estetik nesnenin ideolojik var oluşu ile ilgili ilk tespittir denilebilir.

Estetiğin bir felsefi sistem olarak ortaya çıkışı ile dönemin hükmetme pratiklerine katkısı veya sonraki dönemlerdeki direniş odağı olması durumu doğrultusunda estetik nesnenin ideolojik yapısı gerçeklik inşası açısından sanat tarihi içindeki pek çok örnekten ötürü yeni bir olgu olarak değerlendirilemez. Kuramsal olarak önceki dönemlerde tanımlanamasa da estetik objenin ideolojik kullanımı sanat tarihinde pek çok dönemde

görülmektedir. Özellikle sınıflı toplum yapısına ulaşan tüm yapılarda meydana gelen sanatın genel hatları ile ideoloji ile bağlantılı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sadece bunun kuramsal boyutu ve ideolojik yönleri 18. Yüzyılda estetik felsefesinin gelişmesiyle ortaya konulmuştur. Bu durum ile ilgili toplumsal yapıların değişimine paralel estetik fenomendeki değişimleri anlamak için Townsend'in aşağıdaki pasajı referans alınabilir.

Öte yandan sanatçılar ve sanat tarihçileri, sergilenen sanat türüne ve biçime bağlı olarak, birçok farklı estetikten söz ederler. Bu nedenle onlar örneğin, sanatta ortaya çıkan her devrimci değişimle birlikte yeni bir estetiğin doğduğunu düşünürler. Böyle düşünmelerinin temel nedeni, yeni sanat biçimlerinin yeni yaklaşımları gerekli kılması ve yeni duygular üretmesidir. Bu durumda, birbiriyle çelişmeyen birçok estetik olabilir. Sözgelimi, bir ortaçağ estetiği yücelik ve açıklık duygularını geliştirir; auara (hale) gibi tanınabilir simgelere gereksinim duyar, ama nesnelerin göze göründükleri biçimiyle resimde yer almaları onu ilgilendirmez, izlenimci bir estetik, karşıtlık yoluyla, algıyı resimle buluşturur. Işık değişirken resim de değişir. Böylece Claude Monet (1840-1926) Rouendeki katedralin yinelenen görünümünü resmeder. Resimlerin konusu, binalar olduğu kadar ışığın kendisidir de. Bu biçimlere verilen farklı tepkiler farklı estetik görüşler olarak nitelendirilebilir (2002: 27).

Harvey duyusallığın içerdiği sorunun, bilim ile ahlak, bilgi ile eylem arasındaki estetik bağın sanki tarihsel evrim tarafından hiç tehdit edilmeyecekmiş gibi görmesinden bahsetmektedir. Heidegger ve Pound örneklerini vererek ve estetik yargının insanı politik yelpazenin soluna ya da sağına atabileceğini söylemektedir (2006: 33). Estetik felsefe bu anlamda duyular dünyasının bilgisine siyasi düşüncenin ve ideolojinin nüfuz ettiği bir düşünsel alanı da tanımlarlar. Bu alanda sanatçı modern dünyanın önemli aktörlerinden birisi olarak sayılacak ise bu estetik, gerçeklik ve ideoloji arasındaki yakın bağ ile mümkün olmuştur. Gerçek ve estetik arasındaki ilişkinin ideoloji dışı kalması mümkün değildir. Estetiğin ideolojik oluşu ise çalışmada "Sinemada Çirkinin Estetiği" bölümünde ele alınmaktadır.

"Estetik nedir?" Sorusuna verilebilecek pek çok yanıt bulunmaktadır. Estetik felsefesinin modern anlamda ortaya çıkması ile bu alanda pek çok düşünce, farklı konumlanma noktalarından ele alınmıştır. Bu anlamda estetik felsefe sözlük anlamını bir hayli aşarak 18. yüzyılın toplumsal koşulları gereği çok katmanlı bir hal almıştır.

2.3. Estetik Fenomen

Şeylerin, süreçlerin vb. duyularımız ve doğrudan deneylerimiz aracılığıyla bilincine vardığımız dış nitelikteki özellikleri olarak tanımlanacak fenomen (görüngü) öz (numen-wese) kavramının diyalektik karşıtıdır. Özün tersine fenomen rastlantısal ve değişebilir niteliktedir (Lukacs, 1999: 263). Başka bir ifade ile fenomen somut, algılanabilir nesne veya olayları yani duyulur olan şeyleri ifade etmek için kullanılan bir kavramdır ve toplumsal özne için bir bilinç doğrultusunda belirleşler olarak ifade edilebilir.

Sanatın alanına girmek duyulurun alanına girmektir diyen Timuçine göre; bu duyulur özel bir duyulurdur, ve özel bir belirlenim kazanmıştır. Sanatsal ürün özel olarak oluşturulan duyulurdan başka bir şey olmadığı gibi bu dışsal düzeyde yani nesne de algılanır olandır. Yapıtın diğer bir niteliği ise algılanabilir olması yani anlam ihtiva etmesidir. Yapıt özel anlamları olan bir algı nesnesidir ve yapıtı algılamak onun anlam alanına girmektir. Sanatsal eser bu anlamları meydana getirmek ve dışlaştırmak için özel imlerle örülmüştür. Bu insan için herhangi bir şey ortaya koymayı amaçlayan özel bir durumu işaret eder (2008a:13). Bu anlamda sanat yapıtlarının bir estetik fenomen olduklarını ifade edebiliriz. Lakin estetik fenomen ile sanat yapıtı arasındaki ilişkinin diyalektik bir durumu söz konusudur.

Kagan'a göre sanat yapıtı ve estetik fenomen diyalektik anlamda birbirlerine bağımlılıkları ve özerklikleri ile karşılıklı dolayımlaşabilmelerinin birliğini anlatır. Bu bakımdan estetiğin araştırma konusu başka bir ifade ile estetik fenomen nedir sorusunun yanıtı yalnızca sanat değil, sanat yapıtı ve sanatı algılayan insanı kapsamak üzere belirli bir iletişim sistemidir (Kagan, 2008: 15-16)

Bu iletişim sistemini ve dolayısıyla estetik fenomeni anlamak için estetik fenomenin varlık bilimsel durumuna bakmak gerekmektedir. Estetik fenomenin ontik bütünlüğünde dört temel yapı elemanı olduğunu söyleyen Tunalı bunları estetik süje, estetik obje, estetik değer veya güzellik ve estetik yargı olarak belirler. Estetik fenomen veya estetik varlık bu dört faktörün ontik bütünlüğü ile meydana gelmektedir. Felsefi estetiğin konusunu bu ontik bütünlük teşkil eder (Tunalı, 2011a: 17-18).

2.3.1. Estetik Süje

Estetik fenomenin temel yapı elemanlarından ilki estetik süjedir. Estetik süje alımlayıcı ya da sanat yapıtından haz duyan varlıktır. Ancak bu durum belirli varlıklara özgü bir durumdur. Kant'a göre estetik yaşantının temel ögesi beğeni yargısıdır. Beğeni yargısı ancak ussal düşünen varlıklarda bulunabilir. Varlıkları bir araç olarak görmek yerine başlı başına bir değer diye kabul etmek Kant'a göre, usun önemli yetilerinden biridir. Kant bunu şöyle anlatmaktadır:

Bu yeti yalnızca insanlar arasındaki pratik ilişkilerde yani ahlak alanında değil, insanın doğaya karşı tutumunda da kendini gösterir. İnsanlar hiç bir pratik amaç gözetmeden yalnızca hayranlık duygusuyla doğayı seyrederek. Pratik çıkarlarla birlikte ahlaki yargıları ve kuramsal çözümlemeyi de dışarıda bırakan bu uzaktan seyretme ilişkisi Kant'a göre estetik yaşantının özünü oluşturur. Estetik yargı ahlaki yargıdan da, kuramsal ya da bilimsel düşünceden farklıdır; ama usun kuramsal, pratik (ahlaki), estetik biçimleri arasında bir yakınlık vardır. Bu da nesneleri birer araç olarak değil amaç olarak görmektir. Bu sadece ussal varlıklara özgüdür. Estetik yeti olmadan insanın öteki yetileri güdük kalacaktır (akt. Bozkurt, 2012: 45).

Estetik süje olma durumu bu durumda Kant için ussal varlık olarak insanın diğer us ile ilintili yetilerini yürütebilmesi için bir ön koşul gibi düşünülmüştür. Aslında benzer düşünceler pek çok düşünür tarafından dile getirilir. Bu anlamda estetik süje oluş ile temel de biyolojik insandan kültürel insan oluşa geçiş arasında ciddi bir bağlantı kurulmuştur.

Estetik süjenin sanat eserinden zevk alan varlığı tanımlamaktadır. Estetik süjenin oluşması için estetik yargıda bulunması gerekmektedir ki bu da sadece belirli varlıklara özgü bir yetidir (Albayrak, 2012: 55). Bahsi geçen yargı yetisine sahip estetik özne ile estetik nesne arasında estetik sürecin oluşması için öznenin nesne ile özdeşleşmesi gerekmektedir. Özneyle nesnenin özdeşleşmesi öznenin belirleyici gücüyle özne ve nesnenin tek varlık olmasıdır. Bu anlamda düşünen özne ile düşünülen ve hissedilen nesne ayrılmaz bir bütün olmaktadır. Özdeşleşme kendini dışta görme, kendini yansıtmadır (Timuçin, 2008a: 65-66). Diğer bir ifadeyle özne ve nesne ilişkisi yoksa yani özneyi uyuracak nesne ile iletişim söz konusu değil ise estetik özne oluşamamaktadır.

Özdeşleşim, veya özdeşleşme Bahtin'e göre ötekini kendi özünde, içerden görme anlamına gelmektedir. Farklı özdeşleşmelerden bahseden Bahtin'e göre estetik özdeşleşme insanın öteki varlıkta kendini varlığını yitirdiği arı özdeşleşme değildir. Estetik

özdeşleşme, özne dışında konumlanmış olan öteki varlığın estetik görülmesini sağlamaktadır. Bu anlamda bir olayın estetik özdeşleyimi o olayı tam olarak kavramak değildir (Bahtin, 2005: 45) .

Özdeşleşme ilk olarak sanat üreticisi öznenin bir beden veya o bedenin yaşadıkları ile özdeşleyimi ile gerçekleşmektedir. Bu ilk aşamadan sonra ortaya çıkan sanat eseriyle örneğin bir sinema filmiyle karşılaşan özne aynı beden veya bedenin yaşadıkları ile özdeşleşebiliyor ise estetik süje konumuna yükselmektedir. Bu anlamda özdeşleşeyim sağlayan estetik süje bir bakıma estetik nesneyi oluşturan sanat üreticisinin bakış açısına da girmektedir.

Özdeşleşme veya başka bir ifade ile empati estetiği teorisinin dışında estetik süjenin estetik nesne ile karşılaşmasının, başka biçimlerinden de düşünürlerin söz ettikleri bilinmektedir.. Diğer teorilerden ilki iç taklittir. İç taklitte estetik değer temaşa edenin, temaşa edilen nesne içinde kendini bulduğu anda gerçekleşmektedir. Alımlayıcının sanat eserinde gösterilen nesneyi veya hayatını, nesnenin kendisinin içinde deneyimleme anında, alımlanan ve alımlayan örtüşmektedir. Ancak bu teoride alımlayıcının alımladığı hayatta bir acı çekme durumu veya olumsuzluklar varsa iç taklidin geliştiği, komedi gibi türlerdeki budala kahramanlar ile ilgili taklidin geçersiz olduğu bilinmektedir. İç taklit de dâhil olmak üzere diğer teorilerde, temel eğilim tek bir bilince bütünüyle içkin olacak bir estetik değerın gerçekleşmesine ulaşmak amaçlanırken ben ve öteki karşıtlığı tamamen dışlanmaktadır (Bahtin, 2005b: 92).

Diğer bir teori ise oyun estetiğidir. Oyun yaşama adım atan birey için en yararlı eylemdir. Oyunun en yetkin biçiminin yetişkinler için sanatla ortaya çıktığı ve bir amaca yönelik olduğu ifade edilmektedir. İlk aşamada bu oyunu sanatçı oynamaktadır ve insanlar için çekici olan hazlar barındıran ilginç bir yapı kurar. Bu yapıya ortak dünyaları, görülür ve görülmez yanlarıyla tüm gizleriyle açıklamaya çalışmaktadır. Buna göre estetik süjede düşünsellik ve ussallık kadar düşsellik de belirleyicidir. Düş kurmak oyunun kaynağıdır (Timuçin, 2013:150). Oyun oynarken insan kendini ve öz bilincinin sınırlarını aşmadan, başka bir hayatı deneyimlemektedir. Bu bir yanılsamanın bilincinde olmak ile eşdeğer bir durumdur. Çünkü insan kendisinin var oluşundan vazgeçmeden başka bir hayatı deneyimlemektedir. Bu bir izleme durumu değil doğrudan katılımcı olma durumudur. Bu

anlamda ötekilik ve tüm hisleri dışarıda kalmakta ve estetik süje başka bir hayatı deneyimlemektedir (Bahtin, 2005b: 92).

Kantçı bir düşünür olan Schiller, estetik süjenin bilme ve istemenin özgür oyununda yer aldığını belirtmiştir. Bilme doğa ile mücadele halinde olan ve ona zorunlu olarak bağlı olan insanın halidir. Ahlaksal istemsel yaşamda insan doğaya hakim olmakta ve onun egemenliğini kırmaktadır. Estetik suje her ikisini bir oyun içinde yaşar ve bilme ve isteme, bilgi ve ahlak karşıtlıklarını eriterek, onları bir uyum içine sokar. Schiller’e göre “insan oynadığı yerde tüm bir insandır”. Oyun ile süje arasındaki bağlantı estetik tavrın ereğinin kendisinde olması²¹ durumu ile ilgilidir (Tunalı: 2011a: 25).

Bir çocuğun oyun oynayışı ereği kendinde bir tavidir. Çocuk eğitimi veya başka şeyler için değil ondan haz aldığı için oynamaktadır. Oyun gerçek olmayan bir düşsel dünya yaratma edimidir. Sanat eseri ile karşılaşan süjede oyuna benzer bir gerçek dışılığın, yukarıda bahsedildiği gibi bir simülakr içine girmektedir. Estetik süjenin sanat eserindeki durumu da bu özelliklerden dolayı oyuna benzetilmektedir.

2.3.2. Estetik Obje

Estetik tarafından araştırılan estetik objenin öz niteliği kendi araştırılış biçimini ve tarzın olduğu kadar, estetiğin diğer bilimlerle olan bağlantısını da belirler. Diğer taraftan, estetiğin metodolojisi, tarihi olarak değişime uğramış ve zenginleşmiştir (Kagan, 2008:18).

Estetik obje olarak sanat eseri büyük bir ihtişamla görünüşe çıkan duyusaldır. Sanat eseri tüm gerçekliği duyusal olmaktan ibaret olan bir örnek nesne olarak, yalnızca duyuya açık kılınan şeyi keşfetmeye süjeyi davet etmektedir (Altuğ, 2012: 212). Tunalı estetik objenin yalnızca süje için var olduğunu, başka bir ifade ile süje olmaksızın estetik objenin var olamayacağını söylemektedir. Sanat yaratması ve algılanması ile kendi başına var olamayan bir nesnenin objeleşmesidir. Sanat eseri veya estetik obje bir var olan olarak bir yapıya bağlıdır. O yapı heykel olarak tunç, taş, ağaç; resim olarak tuval veya kağıttır. Fiziki yapısı olmayan bir sanat eseri düşünülemez. Bu fiziki yapı duyularımızla kavranan duyusal elemanlardır (2011a:16).

²¹ Ereğin kendisinde oluşu “Auto Telos” kavramı ile açıklanmaktadır. Sinemada Çirkinin Estetiği ve ideoloji kısmında ereğin kendinde oluşu ve ideoloji bağlantısı kurulmuştur.

Var olanla ilgili olduğu için sanat eseri bir nesnedir diyen Heidegger; görme, duyma, dokunmanın öğrettiklerinde, renkli, çınlayan, ham veya sert olan duygularda kelime anlamıyla nesneler vücuda akın eder demektedir. Bir sanat eserindeki nesneselliği ise onun malzemesi oluşturmaktadır. Ancak bu bir temel olsa dahi nesneselliği açıklamaya yetmeyecektir. Nesneselliğin üç tarzından söz eden düşünür, nesneyi özelliklerin taşıyıcısı, duygu zenginliğinin birliği ve malzeme olarak görür (2007: 15-24). Bu anlamda estetik obje olarak tanımlayacağımız ve nesne karakteri ile var olmak zorunda olan sanat eseri sadece malzemeden ibaret değildir. Bu malzeme bir anlam ve duyguyu da üzerinde taşımaktadır. Bu bölümde bahsi geçen konu objektivasyon başlığı ile ele alınacaktır.

2.3.3. Estetik Yargı

Estetik yargı, kişinin estetik ilişkide bulunduğu nesneye yönelik, duyumsal, düşünsel ve duygusal bir bağ kurma sonucu ortaya çıkan öznel (sübjektif) ağırlıklı değerlendirmesidir. Bilgisel yargıların nesnel yargılar olmasına karşın estetik yargıların öznel yanlarının güçlü olmasının nedeni, bu yargıların duyularımız sonucu aldığımız hazlara dayalı olmasındandır. Estetik yargılar, daha çok güzel ve çirkin kavramlarına dayalı niteliksel değer yargılarıdır. Örneğin, "Güzel bir şiir" dediğimiz zaman, niteliksel bir değer yargısında bulunuyoruz. Eğer, "Uzun bir şiir" yargısında bulunuyorsak, bu niceliksel bir belirlemedir, değer yargısı değildir (Balcı, 2004: 74)

Bilimsel yargılar niceliklere dayanırken estetik yargılar niteliklere dayanmaktadır. Nitelik ile anlatılmaya çalışılan şey nesne de duyumsal, duygusal ve düşünsel her hangi bir özelliğin saptanması ile ilgilidir. Estetikte geçerli yargıların nitelik belirlemelerine dayalı değer yargıları olması estetiği öznelliğe bağımlı kılar. Çünkü değer yargıları nesnel dayanakları olmakla birlikte nesnellik ölçütü kesin olmayan yargılardır (Timuçin, 2008: 49-50). Duyumsal olan herhangi bir fenomenin değerlendirilmesi durumunun nesnelliği gibi estetik fenomen ile ilgili yargıların da öznel olması durumu aşıkardır. Bunu toplumsal düzlemdeki beğeni düzeyleri ve aranan niteliksel özellikler ile anlamak mümkündür. Niteliğin yani nesnedeki duyumsal düşünsel veya duygusal özelliklerin saptanma durumu toplumun çeşitli katmanlarında farklı düzeylerde. Bu durum estetik yargının kısmi öznelliğini bizlere göstermektedir. Bununla beraber nesnelliği bilimsel düzeyde kanıtlanamasa da birbirlerine benzer toplumsal katmanlarda öznelerin benzer yargılara sahip olduğunu görmek mümkündür.

İnsan, çevresindeki varlıkları tanımlayabilen, olay ve olguları kavrayan ve ilişkiler kurabilen, tasarlayan, bilgi ve bilinç sahibi bir varlıktır. Tüm bunların insan tarafından yapılabilmesi akıl ile ilgilidir. Ancak insanın yukarıda bahsedilen akıl yönünün yanında duygu yönü de olduğu bilinmektedir. Hoşlanan, haz duyan, coşan, neşelenen, üzülen, tiksinen, nefret eden vb. duygusal davranışlarda karmaşık insan doğasının bir parçasıdır. İnsan ayrıca toplumsal bir varlıktır ve toplumun maddî ve manevî kültürel değerleriyle birlikte kişilik özelliklerini geliştirir. Kişilik özellikleri ile değer yargıları arasında bağlantı vardır. Geliştirdiği değerler içinde doğru-yanlış, güzel-çirkin, iyi-kötü gibi değerler bulunmaktadır. Nesneler dünyasında insanın ortaya koyduğu değerler: Bilgi değeri ile Doğru, yanlış, ahlaksal değer ile İyi, kötüyü, pratik-ekonomik değer ile yararlı, yararsız, estetik değerle ise güzel, çirkin, hoş, nahos, yüce, vb. ayırt edebilmektedir (Balcı, 2004: 67)

Wittgenstein estetik yargıyı bir düşünsel faaliyetle, belirli bir obje alanının tanımlanmasıyla ilişkilendirmektedir. Düşünür, estetik yargıların kapsamında, şimdiye kadar hep estetik olanla bağlantılı duyularla algılanabilirlik koşulunu çıkarmaktadır. Duyularla algılamanın yerine düşünce ve bilgiyi koymayı amaçlamıştır. Estetik yargının, bilişsel yargıdan farklı değil ve iki alanda da yalnızca bir ve aynı işleyişin egemen olduğunu söylemektedir (Tunalı, 2011b:162).

Algılanabilen şeylerin bilgiden ve kavramdan bağımsız, doğrudan duygu dünyasına hitap ettiği düşüncesini eleştiren ve bu duygulanımın bilgi ve entelektüel düzeyle bağlantılı olarak ortaya çıkan estetik yargıyla gerçekleştirileceği fikri devrim niteliğindedir. Bu anlamda estetik beğenin değişken oluşunun kişisel beğenilerden ziyade dünyayı kavrayışı ile bağlantılı olduğu ortaya konulmuştur. Kavrama ve tanımlama yetisi düşük olan öznelerde estetik yargının aynı oranda olacağını belirtmek gereklidir. Temelde dünyaya gelen bir insanın biyolojik insandan kültürel insana doğru evrimi bilinç düzeyiyle ilgili bir durumdur ve bu da bilme ve bilişsel yargının gelişmesiyle bağlantılıdır. Bahsedilen bilme durumu felsefi veya bilimsel bir bilme olmayıp fenomenleri tanımlamayla ilgilidir. Kavrayamayan ve fenomenleri tanımlayamayan bir kişinin kültürel anlamda geri kalmışlığı onun estetik yargısına da olumsuz etki gösterecektir.

Sanatın kuramsallaştırılmış duygu olduğunu söyleyen Croce estetik süjede oluşan duygunun kendiliğinden ortaya çıkan bir duygu olmadığını bilakis somut bir şekilde süjeye

sözcükle ezgiyle figürle vb. ulaşan estetik nesnenin onu yaratan kişi tarafından anlam dünyasına hitaben oluşturulduğunu dolayısıyla da anlaşılamayan şeyin kendisinde bir duyguya sahip olmayacağını söylemektedir (Cömert, 2008: 46). Bu açıdan estetik yargı için gerekli ön koşul kavrama kaba bir ifade ile anlamadır.

Bahtin (2005: 79) grotesk gerçekliği anlattığı "Rebelias ve dünyası" eserinde orta çağ ve Rönesans halk kültürünün sanatsal ürünlerinde ölümle yaşamın içe geçtiği ve ölümün ve ona benzer pek çok ciddi konunun güldürü unsuruna dönüştüğünü söylemektedir. Bu eserlerden bir tanesi olan Holbein'in Ölüm Dansı isimli eserde ölümü tiye alındığı sanat tarihi kitaplarında yazmasına rağmen değişen anlam dünyası ve yitirilen grotesk gerçekçilik²² ve karnavalesk dil²³ ile gelişen hayat biçimlerinin sonrasında, modern insanın bu esere baktığında katıksız ölüm korkusu veya benzeri bir duyguyla karşılaşacağı bir gerçektir. Oysaki eserin üretildiği dönem itibarıyla eseri ve onun içeriğini anlayan kişilerde oluşacak duygu Grotesk dünyaya ait bir duygudur ve resim onlara karamsar duygulardan ziyade yaşama ait olumlu duygular yaşatacaktır. Bu örnek estetik yargının anlama ve kavrama ile ilişkisi açısından önemlidir.

2.3.4. Estetik Değer veya Güzellik

Estetik nesnenin ontolojik varoluşu için söz edilen diğer unsur değerdir. Sanat nesnesinde veya başka bir şeyde ortaya çıkan değer, insana bağlı olarak oluşur. Ancak insanın olduğu yerde bir "değer" den söz edilebilir. Her şey değerini insandan edinir. Dolayısıyla değer niteliğinin ne olduğu o değerle ilişkili insanın ne olduğunu açıkladığı gibi, değerle ilişkili olan insanın ne olduğu da değer ne olduğunu açıklar. İnsan ve çevresi sürekli bir değerler topluluğudur. İnsan yaptığı her işte yalnızca bir şey üretmiş olmaz, aynı zamanda bir değer üretmiş olur. İnsan sürekli olarak çevresine "değer" yansıtan ve değerlerle yaşayan bir varlıktır (Önal, 2007: 34).

Estetik değer veya başka ifade ile güzellik, çok farklı şekillerde tanımlanmaktadır. Bu iki aşamalı bir değerlendirmeye tabiidir. Birinci aşamada güzellik, evrendeki düzen ve uyumun ile ilgilidir. İkincisi ise, tüm bu düzen ve uyumun anlama ile ilişkilendirilmesi

²² Grotesk gerçekçiliğin temel ilkesi itibarsızlaştırmaktır yani yüksek, ruhani ideal soyut olan her şeyi yukarıdan aşağıya indirmektir. Yukarıdakiler maddi düzeye, dünyaya ve bedene aktarılır (Öztürk, 2012: 53).

²³ Karnavalesk dil; teklifsiz, hiyerarşik olmayan veya daha az hiyerarşik, tek yönlü olmayan, diyalojik yani çift yönlü, gramatik bağdan koparılmış, sövgüsel ve küçük düşürücü ama aynı zamanda tazelik ve hayat vadeden bir yapıyı anlatır (Öztürk, 2012: 53).

durumudur. Bunun için var olan tüm zıtlıkları içinde barındırması koşulu oluşmalıdır. Genel olarak sanat ve tabiatla güzellik ile ilgili kabul edilen ilke, organik birlik ya da çeşitlilikte birlik ilkesidir. Çeşitlilik hayatın kendisidir, ancak tam olarak yeterli değildir. Güzellik var olacaksa, benzerlik ve farklılık, aynılık ve zıtlık arasında diyalektik bir ilişki olmalıdır. Bir sanat eserini meydana getiren parçalar arasında benzerlikte en küçük bir eksiklik, karışıklık, düzensizlik ve kargaşayla sonuçlanır (Albayrak, 2012: 54).

Bilinen tüm uygarlıklarda insanların kendilerinde ve çevrelerindeki dünyada karşılaşılabilecek düzen ve bakışım görüngüleri tarafından güçlü bir biçimde şekildiklerini belirten Bodei, bu durumun güvenlik veya denge duyumları uyandırmanın ötesinde belirleyici simgesel bir göreve sahip olduklarını söylemektedir. Nitekim düzen veya karşıtı ruhta silinmez izler bırakmaktadır. Diğer taraftan biçimle ilgili olarak ölçü bir bütünün parçaları arasındaki orantı veya düzenli ilişki halinde bulunan sesli veya görüntülü uyum olarak kendini göstermektedir. Geleneksel güzellik anlayışının soy kütüğü incelendiğinde düzen ve ölçü ile karşılaşılmaktadır (2008: 19-21).

Materyalist bulgulardan hareketle güzellik üzerine düşünen Çernişevskiy için güzellik nesneldir, gerçek dünyanın olay ve nesnelere ilişkindir. Güzellik ona göre soyut bir uyum ya da çeşitlilik içindeki bir birliktelik değil, nesnelerin ve olayların birbirlerinden ayrı bir takım maddi birlikteliklerinin birliğidir. Çernişevskiy “Güzel olanda kalbimiz için sevimli değerli bir şey vardır. Ama bu bir şeyin son derece geniş kapsamlı en değişik biçimleri alma yeteneğinde, çok genel bir şey olması gerekir, çünkü bize güzel görünen objeler son derece çeşitli, birbirlerine hiç benzemeyen varlıklardır.” demektedir. Sonuç olarak yaşamın insan için tatlı en değerli şey olduğu fikrine ulaşmış ve güzellik yaşamdır ifadesini kullanmaktadır. (2012: 11).

Güzelliğin materyalist yorumu uyumu, düzeni ve birliği tam olarak reddetmese de, bu anlayışı biçimsel kabul eder. Güzellikle ilgili Çernişevskiy’in tanımının da ifade ettiği gibi genel güzellik tanımlamaların biçim ile ilgili olduğu görülmektedir. Ancak unutulmaması gerek şey bu biçime eklemlenen anlam dünyasıdır ve estetik değerlerin ortaya çıkması için biçimle birlikte mutlaka bahsi geçen anlam dünyasının bulunmasıdır. Bu anlam dünyasının maddi bir yapıya eklemlenmesi durumuna estetik objektivasyon denilmektedir. Bu dört temel yapının dışında estetik fenomeni ontolojik olarak reel

varlıklardan (objektiondan) ayırmak için kullanılan objektivasyon kavramına da değinmek gerekmektedir.

2.3.5. Estetik Objektivasyon

Hegel yaşadığı dönem ve eski dönemlerin bir kıyaslamasını yaparak açık bir biçimde sanatın ihtiyaç kavramı çerçevesinde değiştiğini ve daha önceki çağlar ve milletlerde onların manevi ihtiyaçlarını karşılamasına rağmen şunda bu durumun farklı bir hal aldığıı belirtmektedir. Hegel'e göre modern insanın daha yüksek manevi ihtiyaçları temelde doğal ihtiyaçlardan kaynaklanmaktadır. Bu anlamda estetik bir ihtiyaçta doğal ihtiyaçlar doğrultusunda biçimlenmektedir. Hegel eski Yunan örneğinden hareketle eski Yunanda insanların bir heykele karşı saygı ve hayranlık duyabileceğini ancak kendisinin yaşadığı dönemdeki toplumun bunun çok üstüne çıktığıı tespitini yapmaktadır. Bu noktada dikkati sanatın verdiği zevk üzerinden, düşünme ve yargı üzerine çekmeye çalışır. Antik Yunandaki bir kişi için bir sanat eseri ustalık göstergesi olarak izlenecek ve zevk alınacak bir şey iken, Hegel' in çağdaşları bunu aşarak bir dolayımlanmış, bir varlığa dönüşen sanat eseri ile iletişim kurarak düşünce ve yargıya ulaşmaya çalışmaktadır. Hegel'e göre bu dolayımlanan ve iletişim nesnesine dönüşen sanat eserinin biçimi ve sunumu ile bunların uyumları, estetiğin temel kaygısını işaret etmektedir. Düşünce ve ruh sanat eseri vasıtasıyla dünyada kendilerini göstermektedirler (Fraser, 2008: 119-120). Hegel ihtiyaç kavramı çerçevesinde ele aldığı sanatın tüm dönemlerde bir ihtiyaca binaen oluştuğunu bildirmektedir. Buna ek olarak kendi yaşadığı dönemde ise bu ihtiyacın farklılaştığını ve genişleyen evrende sanatın düşünsel ve ruhsal olanın somutlaşmış hali olarak algılanması gerektiğini söylemektedir. Tam bu noktada aslında yapmış olduğu tanımlama objektivasyon kuramının temellerin açısından önemli bir dayanak sağlamaktadır.

Estetik objektivasyon biçim ve içeriğin bir araya gelişlerini ve bunun ontolojik yapısını anlatmak için kullanılan kavramdır. Hartmann (akt. Tunalı, 2011a: 55) objektivasyonu var olan bir şeyin obje haline gelmesi olmayıp, var olmayan bir şeyin ortaya konulması anlamına geldiğini söylemektedir.

Objektivasyonda, bir objeleşme değil, bir objektifleşme söz konusudur diyen Hartmann objektivleşme sözü beraberinde zorunlu olarak neyin objektivleşmesi gerektiği sorusunu sorar. Objektivleşen şey, canlı tinsel varlık, yani kişisel ya da ortak tindir.

Objektivleşme olayında zorunlu olarak bir tinsel varlık söz konusudur ve bu objektivleşen tinsel varlık, varlık düzeninde yeni bir varlık alanı meydana getirir. Buna Objektivleşmiş tinsel varlık denilmektedir. Bu alan, real varlık alanına katılmayan, onun dışında bulunan bir varlıktır. Ama bununla onun real varlıkla hiçbir ilgisinin bulunmadığını kastedilmemektedir. Tersine, objektivleşmiş tinsel varlığın real varlıkla belli bir ilgisi bulunmaktadır, bu ontolojik bir ilgidir. Çünkü tinsel varlığın objektivleşmesi, ancak, real olan bir var olanda mümkün olmaktadır. Bu anlamda, objektivasyon daima bir yapıya bağlıdır; bu yapı, böyle bir yapı olarak tinsel bir içerik değildir, duyulur olarak kavranabilir, nesnel bir real yapıdır (Tunalı,2011a:54).

Bu anlamda doğada kendiliğinden bulunan bir taş objektion iken o taştan meydana getirilen bir heykel örneğin bir barış heykeli objektivasyon'dur. Bu barış heykeli reel varlık alanı olarak bir taşta vücut bulurken, fikri ve duygusal bir dünyayı ifade eden tinsel tarafıyla reel varlıktan farklılaşır. O artık bir sanatsal yaratıdır.

İnsan doğal olaylara da örneğin güneşin batışına ya da mehtaba bir anlam yükleyebilir ve bundan duygulanabilir²⁴. Ancak bu yakıştırılmış bir anlam olup, güneşin ve ayın kendisinin taşıdıkları bir anlam değildir. Doğa da var olan nesneler ile ilgili ürettiğimiz anlamlar maddeden zihne değil zihinden maddeye ulaşan bir gerçekliği nitelemektedir. Sanat yapıtında ise kendisine üreticisi tarafından anlam bir yüklenmiştir dolayısıyla bu anlam ile var olmaktadır. (Bozkurt,2012: 51). Bir ağaç için bu ağaç şu anlamı taşımaktadır demek mümkün değildir. Ancak bir ağaç resmi veya ağacın zaman içindeki sürecini gösteren bir video için bu mümkündür. Çünkü ağacın kendisi, kendinde varlık iken bir resim veya video insan ürünüdür ve insan bunu bir şeyi amaçlayarak gerçekleştirir.

Baumgarten için estetik bilgi aklın genellikleri ile duyunun tikellikleri arasındaki dolayımda bulunmaktadır. Düşünür estetik objektivasyonu, “estetik olan aklın mükemmelliğinden pay alan ve duyu alanıyla kaynaştıran organik iç içe geçmişlikleri içerisinde yer alan var oluş alanıdır” şekline tanımlamaktadır. Onun estetik tasarısında akıl ve duyu ne kadar kaynaşırsa²⁵ sanatsal yapıt o kadar açık ve mükemmel bir belirlenime ulaşmaktadır (akt. Eagleton, 2010: 34).

²⁴Reel varlıklardan duygusal anlamda etkilenme durumu için kullanılan kavram Einfühlung'dur

²⁵ Kaynaşma tanımı Baumgarten'de “bulanıklaşma” olarak kullanılmıştır. Ancak bulanıklaşma dilimizde olumsuz bir anlama sebebiyet vereceği için bu çalışmada kaynaşma terimi kullanılmıştır.

Objektivasyon kavramı ile anlatılan estetik nesnenin ikili yapısı pek çok düşünür tarafından ifade edilmeye çalışılmıştır. Maddesel olanın başka bir şeyi görünür hale getirme çabası olarak da anlatılabilecek bu durum için Heidegger, (akt. Altuğ, 2012: 210) “Sanat eseri, elbette, yapılmış bir şeydir, fakat o, salt şeyin kendisinin olduğundan başka bir şey söyler” demektedir. Heidegger, Sanat eserinin alegori karakterinden söz ederek, eserin kendisi dışında başka bir şeyi bilinir kıldığını ve başka bir şeyi görünüşe çıkardığını söyler. Böylelikle bir sanat eseri olarak var olan maddesel yapı kendisinden başka bir şeyi işaret etmektedir.

Heidegger için sanat eseri nesnesel bir karakter taşımaktadır. Ancak nesnesel olması dışında başka şeyler amaçladığı için nesnesel oluşunu irdelemenin yanıltıcı olabileceğinden söz eder. Sanat eseri salt nesnedir fakat bu salt nesne, nesne oluştan başka şeyler söylemektedir. Heidegger için eser başkayı ifşa eder ve bu bir alegoridir. Yapılmış bir nesne bizi eserde başka olanla bir araya getirir. Bu anlamda aynı zamanda eser bir simgedir de. Eserdeki nesnelilik bir yapı temelidir ve bunun üzerine ise başka asıl olan yapılandırılmıştır (Heidegger,2011: 11-12). Heidegger için sanat eserinin varlığı hakikati esere koymak veya onu etkili kılmaktır. Bu anlamda sanat kendisini belirleyen hakikatin vücut bulmuş halidir (Tepebaşı, 2011: 111).

Frankfurt Okulu düşünürlerinden Marcuse Estetik biçimin kendi içinde kapsanan bir bütüne dönüştürülmesinin sonucu oluştuğunu ifade etmektedir (1997: 19). Marcuse, sanat yapısının meydana gelişinin sadece salt başarılı biçimle veya sadece düşünsel düzeyde olan içerikle oluşamayacağını, bu iki unsurun bir arada uyumla yer almasıyla meydana geleceğini söylemektedir. Marcuse'nin sanat yapısının objektive oluşu ile ilgili düşünceleri şöyledir:

Estetik, yaşamın insan tarafından temsil edilmesini inceler ve estetiğin özgün konusu sanatsal yaratıştır diyen Timuroğluna göre sanatsal yaratılışın ilk adımı tasarımıdır. Tasarım geniş anlamıyla bir bilinç içeriğidir. Başka ifade ile bir fikrin imgesidir. Sanatsal yaratılışın temel ilkesi ise yansıtmadır. İnsan yansıtma aşamasına varmadan havyandan faklı olarak yapacağı şeyin tasarımını yapar (2013: 289).

Hayvanlar ise örneğin tüm kırlangıç kuşları yavrularını korumak için topladıkları çamurlardan yapacakları yuvalarını zihinlerinde tasarlamazlar. O yüzden tüm yuvalar

binlerce yıldır aynıdır. Ancak insan tam da bu noktada diğer canlılardan ayrılmaktadır. En eski uygarlıklarda bile tek biçim yapılarla karşılaşılmaz. İnsan fikir ile maddi olan herhangi bir şeyi birleştirerek yeni bir ürün ortaya koyabilen bir canlıdır. Bunu aslında aynı şeyi farklı biçimlerde açıklayan objektivasyon veya yansıtma kuramları ile açıklamak mümkündür.

İçerik ve biçimin sanatta iyice ayırt edilmeleri gereklidir diyen Yetkin Croce'ye dayanarak içerik ve biçimin ayrı ayrı alınarak sanatsal olarak nitelendirilemeyeceğini vurgulamıştır. Çünkü sanatsal olan yalnız onların somut ve canlı birliğidir (2007: 174). İnsan kuramsal yolla şeyleri kavrar, pratik yolla ise onları değiştirir diyen Croce kavrama yoluyla evreni kendi yapar, pratik yolla ise onu yaratır fakat kuramsal olarak kavrama olmadan yaratma ediminin olmayacağını söylemektedir (Cömert, 2006: 22). Croce' nin bu açıklamasıyla da içerik ile biçimin birbirlerinden asla ayrılamayacağını ancak içeriği meydana gelmesinin ön koşulu olarak kuramsal olarak kavrama durumu olmadan, yaratma eyleminin zaten mümkün olmayacağını dile getirmektedir.

Estetik objektivasyon veya yansıtma kuramlarının, genel olarak da sanat eserinde içerik ve biçimin birlikteliği Nietzsche'nin felsefesinde de farklı bir bakışla yer almaktadır. Nietzsche, fikir ve duygudan oluşan manevi yapı ve biçimi oluşturan maddi yapı ayrımını Apollon ve Dionysos'un barış antlaşmasıyla anlatmak ister. Nietzsche tüm görsel sanatların tanrısı olan ve kökü tüm görünen olaylara dayanan, tasarım evrenin ışığı Apollon ile sanat eserinin maddi yapısını yani eserin örneğin bir heykelin veya bir resmin gerçek hayatı taklit etmesi durumunu anlatmak istemektedir. Apollon biçimi simgeler. Diğer tarafta ise Dionysos yani esriğin tanrısı bulunmaktadır. Dionysos'un yarattığı esrinme halini yaşamın çiçek açması olarak tanımlayan Nietzsche Dionysos'ca olmanın büyüü altında, yalnız kişi kişiyle yeniden bağlantı kurmaz, doğanın coşkunu içinde sevince kapılarak, birbirine dış bileyenler, yabancılaşanlar, birbiriyle kaynaşır. Sanki bir yeniden doğma bir temizlenme anı gibidir (2001).

Nietzsche de gerçek hayat, mistik öğretiler ve Sokratla başlayan felsefe etkisiyle vazgeçilmiş önemsizleştirilmiş daha da kötüsü yok sayılmış yaşam bir çöle dönüşmüştür. İşte bu çölü tekrar vahaya çevirecek olanda esriklik durumudur ki bu duygu dünyası ile ilgidir. Esriğin Tanrısı Dionysos doğrudan duyguya yaşamı olumlamak için dokunuşlar yapar. Böylelikle sanat salt maddesel ve bu dünyaya ait olmayan şeylerin statik temsilleri

olmaktan Apollo ve Dionysos'un birlikteliğiyle çıkar ve bu dünyaya ait yaşama ait olmaya başlar. Bu oluş Dionysos'un hislere dokunma yetisiyle ortaya çıkmaktadır.

Drama Dionysoscu bilgilerin ve etkilerin Apolloncu somutlaştırılmasıdır diyen Deleuze (2010: 87) Yunan tragedyası için kaleme alınmış olan Apollon ve Dionysos birlikteliği için şunları söyler: "Dionysos'un kendini nesneleştirdiği, Apolloncu görünüşler koronun müziği gibi, karşılıklı yer değiştirme, akkor halinde bir yaşam değildir artık; Dionysos'un coşkun kulunun onlarda, tanrının yakınlığını sezdiği, yalnızca duyumsanan, görüntü halinde yoğunlaşmamış güçler değil, şimdi sahneden epik canlandırmanın netliği, ve sabitliği konuşmaktadır onunla, Dionysos şimdi epik bir kahraman olarak konuşmaktadır".

Asıl olansa her iki figürün birliktelikleridir. Nietzsche Tragedyanın doğuşunda bunu şöyle anlatır: "Apollo, bir aktöre tanrısı olarak, kendine bağlı kalandan ölçüyü, onu iyi koruyabilmek için de, kendini bilmeyi ister. Güzelliğin, estetik bakımından gerekliliği yanında kendini bilen, aşırılığa kaçmanın sürdürülmesi de böyledir. Bütün güzellik ve ölçülülüğüyle tüm varlığı bilginin, acının örtülü kalan temeline dayanıyordu. Onunla ilgili bu bilgiyi ancak Dionysos'ca davranan ortaya çıkarmıştır, işte bak, Apollo, Dionysos'ca olmadan yaşayamadı" (2001: 16).

Bu ikili yapı sanat eserinin duyumsal olarak insan ile iletişim kurarak duygu ve düşünce dünyasına seslenebilmesi için gerekli olan yapıyı anlatmaktadır. Bu yapı iletişim kurmak için kullandığımız diğer yapılara doğrudan benzerlik göstermektedir. İletişim kurmak için kullandığımız en önemli araç olarak dillerin yapıları ile objektivasyon'un yapısı aynıdır. Göstergebilim ile bunu açıklamak mümkündür.

Göstergebilimin temellerini atan Saussure ikili yapısıyla yapının bütünü anlatmak için gösterge sözcüğünün kullanılmasını, kavram yerine gösterilen, maddesel öge yerine ise gösteren sözcüğünün kullanılmasını önermektedir. Gösterilen ile göstereni bir araya getiren bağ belirsizdir. Bu anlamda dil göstergeleri nedensizlerdir (2001:109-110).

Barthes'e göre göstergeyi oluşturan ikili bir yapı vardır. Bu yapı gösteren ve gösterilenden oluşmaktadır. Gösterilen ile nesnelerin zihinsel tasarımları anlatılmak istenmektedir. Başka bir ifade ile kavram olarak düşünülmelidir. Gösterilen göstergenin iki

bağlantısal ögesinden birisidir. Onu gösterenin karşıtı yapan şey gösterenin aracı niteliğinde olmasıdır. Gösteren maddeye bağımlıdır. Ses, yazı, görüntü vb. şeyler bir kavramı anlatmak üzere kullanıldıkları zaman göstergenin diğer bağlantısal ögesi olarak gösterilmek istenen kavramı işaret etmektedir (2009: 50-55).

20 yüzyılda sanat eserlerinin bir bütün olarak kavranması fikrinden yola çıkarak onun anlatım özellikleri kadar anlattığı ya da görünür kıldığı şeyinde bilinmesi fikrinin yarattığı atmosferde, Erwin Panofsky “İkonografi ve ikonoloji” başlıklı bir yöntem geliştirmiştir. Panofsky öncesinde ise benzer çalışmalar yapılmakla beraber o yöntemi geliştirmiş ve sistematize etmiştir. Yönteminde sanat yapıtını bir dil gibi algılamaktadır. Ön ikonografik betimleme, ikonografik çözümleme ve ikonolojik yorum aşamalarından oluşan yöntem önce belli bir soyutlamayla anlamı tüm sezdirilmelerden arındırmakta, sonra dil gibi insanın kolektif anlamlandırma sürecini çözümlemekte, son olarak ise yapıtın bildirisini bir üst dile dönüştürmektedir. Bu anlamda Panofsky’nin görsel imgeleri, motifleri ve imge bileşkeleri gösterge bilimin gösterge gösteren ve gösterilen kavramlarına denk gelmektedir (Tükel, 2005: 9-10).

Bu anlamda objektivasyonda bahsi geçen maddesel ve tinsel yapılar gösteren ve gösterilen ile açıklanabilmektedir. Örneğin bir barış heykeli gösterge olarak kabul edilirse, onu oluşturan maddesel yapı -bir taş ağaç veya kil- gösteren, heykele yüklenen anlam ve duygu ise gösterilen olacaktır. Bu anlamda sanat yapıtları için gösterge bilimsel düşünme çerçevesinde yapıt bir gösterge, Gösteren biçim ve gösterilen ise öze denk gelmektedir.

2.4. Estetik Kategoriler

Estetik güzelin bilimi değildir, gerçekliğin sanatsal özümsemesinin bilimidir diyen Ziss' göre Estetik kategoriler en genelleştirilmiş biçimiyle insanla gerçeklik arasındaki estetik ilişkileri gösterir. Bu ilişkiler tıpkı tarihsel ve toplumsal pratiğinki gibi alabildiğine çoktur. Estetik duygular, nesnel dünya ile olaylar üzerine yaptığı estetik değerlendirmeler ve insanın estetik yeti ve gereksinimleri, hep bu pratik içinde oluşur(2011:150). Benzer bir ifade ile estetik güzelin bilimi değildir. Çünkü estetik insanın çevresinde yatan, insanın pratik etkinliği içinde yarattığı ve gerçekliği yansıtan sanatta saptanabilen tüm estetik değerlerin zenginliğini araştıran bilimdir (Kagan, 2008: 15).

Estetik kategoriler dört temel kategoride toplamak mümkündür. Bunlar güzel, çirkin, komik ve trajiktir. Bu kategoriler dışında tarihi süreçte karşımıza toplumsal yapının değişimleri ile çıkan başka kategorilerinde olduğunu söyleye biliriz. Bu kategorileri Bozkurt (2012: 39) grotesk, iğneleyici, dehşet verici, pittoreks olarak belirlemiştir. Ziss (2011) ise 4 ana kategori dışında ölçü ve uyum yapısal karakterli kategoriler ile kahramanlık ve ulu gibi ana kategorilerin altında yer alacak dizgelerden söz etmektedir. Kagan (2008: 14) ise bahsi geçen kategorilerle beraber onlara bayağı, zarif yüce, çekici ve dramatiği de eklemiştir.

Bu çalışmanın temel konusu estetik kategorilerden çirkindir. Çirkin olanın objektivativasyonunu anlamak için karşıtı ve estetik ile özdeşleştirilen estetik kategorilerden güzel de çirkin kategorisiyle birlikte işlenecektir.

2.4.1. Güzel Kategorisi ve Sanatta Güzel

Bir şeyin güzel olup olmadığını belirlemek neyin güzel neyin çirkin olduğunu söylemekten ziyade, neden güzel veya çirkin olduğunu belirlemek, güzel sorununun temelini oluşturmaktadır. Güzellik anlayışımızın toplumsal alt ve üst yapılarla bağlantısı, geleneklerin ve yaşayış biçimlerinin güzeli tanımlamada etkili oldukları düşüncesinden hareketle temelde ilkel toplumlardan bu yana ölçü uyum ve düzenin güzelin nedeni olduğunu söyleyebiliriz.

Ölçü düzen ve uyumluluk güzeli ve karşıtı olan çirkinini tanımanın ilk yolu olarak gösterilebilmektedir. Matematiksel ve ölçülebilir oluşu ile bu ölçü düzen ve uyumun bir standardı ve kuralları vardır. Nitekim mitoloji de bile biçimin tanrısı rolüyle bu standardı sağlayan kuralları koyan Apollon ile karşılaşmaktadır. Eco Yunan güzellik anlayışı ve Apollonun bağlantısını şöyle anlatmaktadır:

Yunan mitolojisine göre Zeus bütün varlıklara özgü bir ölçü ve adil sınır verir. Böylelikle dünya, ifadesini Delfoi Tapınağı'nın duvarlarına kazılı dört özdeyişte bulan değerli ve ölçülebilir bir uyumla yönetilir. "En güzel en adil olandır", "Sınırı aşma", "Kibirden kaçın" ve "Aşırılığa izin verme". Düzeni ve uyumu Hesiodostan hareketle çenelerinin arasından dünyanın fırlattığı ağzı kocaman kaosa bir sınır getirmek olarak yorumlayan dünya görüşüne uygun bir biçimde herkesçe paylaşılan Yunan güzellik kavramının dayandığı temel, bu dört kuraldır. Bu gerçekte Musalar arasında gösterilen Apollon'un korumasına verilen bir fikirdir (Eco, 2012: 53).

Eğer dünya anlığın ve duyuların yakalama ve karşılıklı olarak birbirlerine çevirme gücüne sahip olduğu yasalar tarafından yönetiliyorsa, o zaman, onlar eşanlı olarak güzel ve doğrudur, yani hesaplanabilir, uyumlu ve bakımsız ölçüler üstüne oturtulmuşlardır. Bu nedenle doğru olan şey güzeldir, ama aynı zamanda uygun ve iyidir (tıpkı, tersine, yanlış olanın çirkin ve kötü olduğu gibi). Bununla ilgili olarak Diogenes, iyi uygun ölçü, erdemin kesin yasalarıyla saptanmış ortasında bulunmakta -ki bu "uyumdur- desteklendiği için güzeldir demektedir (Bodei, 2008: 20).

Townsend güzellik salt betimleyici bir terim olmanın ötesinde var olanın ulaşacağı en son aşamadır demektedir. Güzellik ona göre düzenli bir gerçekliğin içsel özellikleridir. Uyum ise güzelliğin temel özelliğidir. Evrendeki uyum ve düzen güzellik terimi ile anlatılmaktadır (2002: 27). Evrenin düzenden yoksun olduğu ve kaosa doğru sürüklendiği anlayışı²⁶ benimsendiğinde ise güzellikle ilgili bu kuramın işlemesi mümkün olmayacaktır.

Rönesans ve modern zamanların birçok estetik öğretisine göre, simetri ve ritim, parçalar ile bütün arasındaki uyumlu bağıntı, çoklukta birlik yasaları; doğanın kendisinin ortaya koyduğu güzele ilişkin yasalardır diyen Ziss'e göre; bu durum sanatın yasalarını, sanatsal yaratının kanunlarını ortaya koymaya olanak sağlamaktaydı. Güzeli uyum, ölçü ve oran üzerine temellendiren kuramlar, gerçek dünyaya ilişkin nesneleri ve görüngülerin nesnel özelliklerini dikkate almışlardır. Bu kuramları nesne ve nesnellikle ilişkileri onları güçlendirse bile bu öğretiler güzelin özünü nesnelerin dışsal özelliklerinde görmelerinden ve anlam bağlamından kopuk oldukları için sığ kalmışlardır (Ziss, 2011:156).

Güzelin doğanın kendisinin ortaya koyduğu güzele ilişkin yasalarla elde edileceği düşüncesi doğayı; bazı insan, nesne vb şeylere karşı haksızlık etmekle suçlamaktadır. Oysa doğaya yüklenen bu insansı özellik, insanın doğaya atfettiği ancak gerçekliği yansıtmayan bir durumdur. Doğada sadece oluşlar vardır. Temelde doğa hiç bir şeyi güzel ya da çirkin olarak oluşturmaz. Burada çirkin veya güzel algısı doğaya ilişkin bir şey olmayıp tamamen toplumsal insanın evreni kavrayışı ile ilgili bir durumdur. Nitekim estetik değerlendirmenin salt maddesel yapıya indirgenerek değerlendirmesi durumunda güzelin toplumsal algı ile sürekli değiştiği gözlemlenmektedir. Bu noktada güzel doğanın ortaya koyduğu mükemmel formlardan bağımsız toplumsal insanın o formları değerlendirmeye

²⁶ Fizikteki entropi yasası evrenin düzenden kaosa ilerlediğini savunmaktadır. Büyük patlama teorisi de benzer bir şekilde düzenden kaosa gidişini düşüncesini savunur.

almasıyla ilgilidir ve tek başına formların güzeli oluşturmadıkları da çağdaş estetikçilerin hem fikir oldukları bir durumdur.

Doğada gördüğümüz ve bize güzel görünen tüm nesne ve canlılar insan tarafından ideal²⁷ olarak düşünüldüğü için güzel olarak nitelendirilmişlerdir. Bu durum yapısal koşulların bizi etrafımızda gördüğümüz şeyler ile ilgili yorum yaparken bir çerçeveye sokmaya zorlaması olarak yorumlanmaktadır. Her hangi bir şeyin güzel oluşu toplumun idealleri ile bağlantılıdır. Örneğin Bir kuğu'nun güzelliği güzel bir kadının zarafetini çağrıştırır. Oysa bir karga ise simsiyah oluşu ile karanlığı ve buna bağlı kötülüğü çağrıştıracağı için çirkin algılanmaktadır. Aslında bu algı bu canlı ve nesnelerle iletişimle alakalıdır. Karganın ekinlere zarar vermesi onun çirkin algılanmasının bir diğer nedeni olabilirken bu kurulan iletişimin çok başarılı olmadığını da bize göstermektedir. Oysa bir kuğu veya benzer şekilde tavus kuşu zararsız evcilleştirilebilen insana boyun eğen canlılardır ve olumsuz bir iletişim örneği teşkil etmezler. Kagan bu durumu şu çarpıcı örnek ile anlatmaktadır:

Aslandaki güçlülük atılganlık, çeviklik ideal insan nitelikleridir. Oysa fok balığının biçimsel özellikleri ve hareketleri bizim yaşam ideallerimiz ile çelişir. Onun için aslanı ormanlar kralı katına yükseltiriz, bir insana aslan gibi saldırdı, ya da aslan gibi adam deriz. Ama o insana fok balığına benzetmek onu hantal ve çirkin bulduğumuzu gösterir. Oysa Eskimolar fok balığı avıyla geçindikleri için, bizden başka türlü değerlendirirler. Çünkü Eskimoların yaşamı fok balıklarına bağlıdır. O yüzden fok balığı Eskimolar için güzeldir. Misyonerler Eskimoları Hristiyan inançlara döndürmeye çalışırken, cennetteki harika şeylerden dem vurmaya başladıklarında Eskimolar sormuş "ya fok balıkları, hiç söz etmiyorsunuz fok balıklarından". Bu soruya inandırıcı bir yanıt alamayınca Eskimolar "anlaşılan sizin cennette fok balığı yok, fok balıksız bir cennet ise bizim için güzel sayılmaz" demişler (2008:123).

Gerçek hayat dışında sanata konu olan ve doğa güzellikleri olarak nitelendirilen görüngüler de toplumun yapısal koşulları bağlamında İdeal olanı gösterir ve devam eden bir değişimi de işaret eder. Örneğin dönemin toplumsal koşulları düşünüldüğünde Ortaçağda ideal olan şey öteki dünyadır ve bu anlamda örneğin bir kadının güzelliği, ya da bir manzara resmi vb konulardan ziyade ilahi güzelliğe sanatta yer verilmiştir. Bu dünyanın kendisi kötü ve çirkindir. Oysa 21. yüzyılda çağdaş insanın ideal olarak gördüğü şeyler çağın gereklilikleri ile ilgi yeni yapısal koşullar doğrultusunda ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda hem doğada neyin güzel neyin çirkin olacağı ile ilgili temel düşünceler

²⁷ İdeal dünyada insanı kuşatan ve insanın pratik toplumsal çıkarları çevresi içerisinde bir değer ölçütü olarak görev görür (Kagan, 2008: 96)

şekillenirken, sanatsal olarak da aktarılabacak doğal güzellik formları ideal olanla belirlenmektedir.

Biçim ve içeriğin bir aradayken güzeli oluşturacağını ve tek tek bir anlam ifade etmediklerini vurgulayan Croce doğada güzellik diye bir şeyin olmadığını dile getirmektedir. Ona göre tabiat güzelliği denen şey kırdan rastlanılan rahatlık izleniminden başka bir şey değildir. Bu izlenimde estetik olguya tamamen yabancıdır (akt. Yetkin, 2007:170).

Hegel, bir Hristiyan olduğundan "kutsal ruh" u çok iyi bilmektedir. İşte bu kavramı yaşamı aşan evren ilkesi olarak felsefeye soktu. Güzelin ise bir evren ilkesi olmadığı ona göre apaçıktı. Çünkü karşıtı olan çirkinliği de görmek mümkündür. Oysa tinin karşıtı evrende yoktur. Yaradılışın kendinden varoluşu kapsadığı düşünülürse, var olmak için hiç bir varlığa gereksinimi olmadığı da apaçıktır. Oysa sanatsal yaratı kesinlikle bir yaratıcıya gereksinim duyar (akt. Timuroğlu, 2013: 221). Güzeli Hegel' e göre bir evren ilkesi olmayıp yaratıcı etkinliğin bir ürünüdür.

Doğanın güzelliği ve sanatsal güzellik arasındaki fark aslında her iki güzeli birbirlerine üstünlükleri ile ilgilidir. Gerçek ve objektion olarak tanımlanacak kendinden varlık ile objektivasyon olarak tanımlanabilecek ve bir maddi bir de tinsel yapısı bulunan sanat yapısı arasındaki bu ayrım için Hegel (2011:8-9); sanatın güzeli, doğanın güzelinden daha yüksekte durur demektedir. Çünkü ona göre sanatın güzelliği tinden doğan ve yeniden doğan güzelliştir. Tin ve ürünleri doğadan ve görüngülerinden ne denli yüksekte duruyorsa, sanatın güzeli de doğanın güzelinden o denli yüksekte durur. Gerçekten de biçimsel olarak görüldüğünde, insanın kafasına giren kötü bir düzlem bile herhangi bir Doğa ürününden daha yüksektir, çünkü böyle bir düşlemede her zaman tinsellik ve özgürlük bulunmaktadır. Tinin ve onun sanatsal güzelliğinin daha yüksekliği yalnızca doğa ile göreceli bir şey değildir. Yalnızca tin gerçek olan ve her şeyi içinde kavrayandır. Öyle ki güzel her şey yalnızca bu daha yüksek olandan pay aldığı ve onun tarafından üretildiği için gerçekten güzeldir.

Hegel'in tanımıyla güzel tinin yansıması, ondan pay alan şeydir. Marksist estetikçi Çernişevskiy ise güzellik yaşamdır demektedir. Çernişevskiy'e (2012: 21) göre

kendisinden olması gereken tarzda bir yaşam gördüğümüz varlık güzeldir. Kendi varlığında yaşamı gösteren veya bize yaşamı anımsatan obje güzeldir.

Çernişevkiy ile Hegel'in güzellik anlayışları da tin veya yaşamın birbirleriyle olan ilişkilerinden ötürü benzemektedir. Ancak Çernişevski sanatsal güzel ile doğa güzeli arasında ayırım yapmadığı gibi her ikisini de yaşamla ilişkili hale getirir. Ayrıca Çernişevski güzellik anlayışının insanların yaşam tarzlarıyla ilgili olduğunu ortaya koymuştur. Buna göre basit halkın güzellik anlayışı, yüksek sınıfların güzellik anlayışından farklıdır ve onlarla çelişir. Güzellik yaşamdır derken Çernişevski'in söylemek istediği, asla nesnel gerçekliğin mükemmelliğin cisimlenişi değildir. İnsan etkinliğinin amacı, insanların iyi bir yaşam tasarılarına yanıt verecek şekilde dünyanın yeniden şekillenmesidir (2012).

Güzellik yaşamın kendisindedir; yaşam, görüngülerde dolu dolu, doğal biçiminde, kendisine özgü yetkin biçimlerde dile gelirse, görüngüler güzeldir. "Güzel, yaşamdır", bu tanım, estetikte maddeciliğin derin anlamını dile getirir; ama, güzelin özünü tam açıklamaz diyen Çernişevski, güzelin nesnel varoluşuna ilişkin maddeci savın altını çizmekle birlikte, tanımını, hiç de daha az önemli olmayan, öznel bir öğeyle tamamlar. Geneldeki bir yaşam ya da herhangi bir yaşam değildir güzel olan; yalnızca bizim aklımızdan geçirdiğimiz durumuyla yaşam, insanın idealine karşılık olan yaşam güzeldir. Çernişevski insan-bilimciliğin (anthropologisme) de ötesine geçerek, estetik idealin doğru bir kavrayışına ulaşır. Toplumsal evrimin gerçek gereklerini (isterlerini) yansıtan, döneme ve sınıfa göre değişebilen bir görüngüdür estetik ideal. Çernişevski' nin güzel anlayışı nesneli öznel sınıfsal bağlar; çünkü hem güzelin nesnel varoluşunu, hem de onun insan tarafından algılanışının tarihsel ve toplumsal koşullanmasını gösterir. Güzel, bir yargı kategorisidir (Ziss, 2011:168).

Güzel, doğada güzel ve sanatta güzel olarak ikiye ayrılırken sanat içinde güzelle ilgili bir ayırım yapmak gerekmektedir. Yaşamdaki güzelliği gösteren sanat ya da yaşamdaki güzel olmayan fenomenleri estetize eden sanat. Her iki koşulda da ortaya konan sanat eserinin bir estetik fenomen olarak estetik süjeye hitap etmesi, estetik değer taşıması gerekmektedir. Yalın bir ifade ile bir sanat eseri duyulara hitap etmediği zaman sanat eseri kategorisinde bile sayılamayacaktır. Bunun için kendinden güzel ile sanat eserinin güzelliği arasındaki derin farkın altı çizilmelidir. Nitekim çirkin bir olgu, olay veya

nesnenin de bir sanat eserinde yer alması durumunda estetik süjenin onunla karşılaşmasının olumlu sonuçlanması için bahsi geçen çirkin şeyin estetize edilmesi ve ona yer veren sanat eserinin de biçimsel anlamda başarılı dizayn edilmesi gereklidir.

Çernişevskiy'e göre bir yüzü güzel resmetmekle güzel bir yüzü resmetmek arasındaki farkı ayırt etmek gerekir (2012: 11). Akla gelen soru ise ise sanatın kendi güzelliğinin neye bağlı olduğudur. Ziss'e göre sanattaki güzellik, güzel bir ideale dayanarak, gerçekliğin hakikate uygun ve derin bir tasarımı veren aynı zamanda kendisine denk yetkin biçimlerde somutlaşan bir içeriktir (2011:172).

Güzelin ve güzelliğin en üst aşamada algılanabilmeleri, her iki beğeni türünün de gereğince yorumlanabilmelerini mümkün kılacak yargı gücünün zamanla elde edebileceği dinamik gelişim aşamalarına bağlıdır diyen Altar (2013: 15) insanda güzelli arama yolunda filozoflarca benimsenen "saf istek" yani estetik istek sürekli bir gelişim çabası içindedir demektedir. Altar Estetik isteği şu şekilde anlatır:

Saf istek aklın ve ruhun evrimsel çabası içinde hür ve korkusuz bir oyun ve bir dinleniş olmanın önemi taşır. 18. yüzyıl estetik anlayışına göre, güzel sanatların doğuşu ve oluşları bakımından dayandıkları temel ilke, insanın güzele yönelik davranışlarının gelişimini sonsuzluğa doğru sürdüren saf istekten beslenmektedir. Böylesine bir istekten beslenen sanat ön planda bir eğitim aracı değildir. İnsanı heyecanlandırır, hazza ulaştırır, hayran bırakır, böylece bir bakıma da eğitmiş olur. O halde güzellik duyabilme gücüne sahip bir Düşün'ün idealidir.

Estetikteki ana sorunun değer sorunu olduğunu ve bunun da toplumla ilgili olduğunu söyleyen Lalo için güzel eserin kendisi ile ilgili değil dinleyici veya seyirci ile ilgilidir. Bu anlamda sürekli değişen toplumlar göz önüne alındığında değişmeyen güzelden yani mutlak güzelden söz etmek mümkün olmayacaktır. Toplumsal düzenden kaynaklanan otoritenin sanatsal anlamda değeri belirlediğini bu anlamda toplumun belirlediği bir güzelliğin halk tarafından hayranlık ile alakalı olduğunu söylemektedir. Bu hayranlık doğrultusunda halklar sanat eserini güzel buldukları için alkışlamaktan ziyade, alkışladıkları için güzel bulmaktadırlar. Başka bir ifade ile sanat eserine güzel değerini kazandıran topluma mal oluşturmaktadır (akt. Yetkin, 2007: 179-180).

Bilinç sahibi insan tarafından üretilen bir kavram olan güzelin doğada kendinden var olan bir şey olmadığını söylemek mümkündür. Daha çok objektivasyon kuramından hareketle maddi bir yapı ve manevi bir dünyanın birleşmesinden ortaya çıktığı ifade

edilebilir. Bu doğrultuda anlamlar dünyası ve toplumsal insanın nesneleri ve göstergeleri tanımlayış şekli güzelin belirlenmesinde temeldir. Nitekim sanat dışında, hayatın içindeki güzellik algısının sürekli değişmesi de anlamlar dünyasının toplumla birlikte hareketi ile açıklanabilir. Kavramsal olarak tanımlayamadığımız hiç bir şey bize güzel veya çirkin gözükmeyecektir. Böylelikle bir duygu oluşturmaya da mümkün değildir. Bu nokta da hem idealist felsefe hem de materyalist felsefenin birleştikleri söylenebilir. Güzel yaşamdır diyen materyalist estetik felsefinin öncülerinden Çernişevski için aslında güzeli tanımlamak için yaşamı anlamak ve kavramlaştırmanın ön koşul olduğu söylenebilir. Bir şeyin yaşamı ve var oluşu nasıl etkilediğini anlamadan onun güzelliği ile ilgili düşünmek mümkün değildir.

Güzel üstüne her idealist anlayış genelde güzellik ile manevi öz arasındaki bağlantı ilkesine dayanır diyen Ziss'e göre nesnenin biçimi hiç bir manevi içeriği dile getirmiyorsa hiçbir düşüncüyü somutlaştırmıyorsa güzelden söz etmek mümkün değildir. Ayrıca güzellik özü bakımından olayın biçiminde değil içeriğinde, içsel özündedir (2012: 157-159).

Bir sanat eserinin estetik olarak güzel kategorisinde yer alması için hem materyalist hem de idealistler için içeriğin güzeli göstermesi gerektiği ifade edilmiştir. Örneğin bir nükleer tesisin fotoğrafı biçimsel olarak ne kadar güzel olursa olsun materyalistler için yaşamı yok eden bir şeyin göstergesi olduğu için estetik kategori olarak güzel kabul edilemez. Diğer taraftan idealistler içinde içeriği olumsuz görenler için güzel kabul edilemezken gelişim ilerleme güç ekseninde düşünen idealist bir estetikçi için güzel kategorisinde kabul edilecektir. Bu anlamda devreye bakış açısının girdiğini söylemek mümkündür.

Bir eserin estetik kategorilerden güzele mi yoksa çirkine mi dâhil olduğuyla ilgili durum bu bakış açılarının gözden geçirilmesi ve doğru konumlanma noktasının belirlenmesiyle de ilgilidir. Karşılaşılan sanat eserlerinin hangi estetik kategoride oluşlarının belirlenişinin bile siyasal yaşamın bir parçası olduğunu ifade etmek gerekmektedir.

2.4.2. Çirkin Kategorisi

Estetik görüşlerin sistematik olarak ortaya çıkmasından önce ve sonra güzel kadar çirkin olanın da üzerine düşünülmüştür. Ancak estetik kuramcılarının çoğunun estetik olan ile güzeli birbirleri ile aynı görmeleri temelde son derece önemli bir sorunu ortaya çıkarmaktadır. Böylelikle estetik güzel olanı inceleyen bir alan gibi algılanmaya başlanmıştır. Oysaki yukarıda da belirtildiği üzere estetik güzel dışında da sınıflandırılabilen bir yapıya sahiptir. İster maddeci ister idealist perspektiften değerlendirilsin bu kategoriler vardır ve estetik objenin ikili yapısından kaynaklanır. Bu ikili yapı maddesel olan ile fikişel olandan ibarettir. Estetiğin çirkin olarak ortaya çıkan kategorisi maddesel yapının çirkinliğini değil, tasarımın yani aktarılan olay, olgu, veya fikrin ya da diğer perspektiften tinsel kısmın gösterdiği çirkinliği ele alır. Gösterilen çirkinlik olumsuz bir duygu yaratmaktadır. Ancak bu çirkinlik güzel kabul edilebilecek bir temsille başarılı oluşturulan bir göstergeyle sunulmak zorundadır. Estetik kategori olarak çirkin başka bir ifade ile gösterge sistemi gibi değerlendirilirse, gösterenin çirkinliğini değil gösterilenin çirkinliği ile ilgilidir. Çirkin kategorisinde bir eserin değerlendirilmesi için sanatın ve estetiğin maddi değerlerini taşıması gereklidir. Bunu anlatabilmek için en güzel örnek çirkin bir kadının resmedildiği ancak güzel olarak(estetik) tanımlanacak bir resimdir. Çirkin olan resim değil resimde gösterilen kadındır.

Sanat güzelin özgül bir alanıdır diyen Ziss'e göre yaşam, güzel ve çirkin olan şeyleri kapsadığı halde sanatta her şey güzeldir. Sanat ve çirkinlik birbirleriyle bağdaşmayan kavramlardır. Ama bu sanatın sadece güzel olanı yansıttığını kast etmek değildir. Aksine çirkinde sanatın konusudur (2011:166). Bu anlamda çirkin sanat eseri yoktur. Çirkin olan bir şeyi ve onun olumsuz duygusunu anlatan sanat eserleri vardır. Edebiyatta resimde sinemada bunun pek çok örneği ile karşılaşmak mümkündür.

Yukarda da belirtildiği üzere sanat eserinde çirkin olan, temsilin taşıdığı anlamla ilgilidir. Hegel' in estetik üzerine dersler isimli eserinde düşünürün diğer düşünürlerin estetik görüşlerinin eleştirileri ile karşılaşmaktadır. Zamanın en büyük sanat uzmanlarından birisi olarak gösterilen Hirt' den bahseden Hegel onun güzeli “karakteristik” yani gözün, kulağın veya imgelem yetisinin bir nesnesi olabilen “eksiksiz”

olarak tanımladığını ifade eder. Kendini karikatür²⁸ olarak gösteren ise çirkin karakteristiğini taşır ve çarpıktır, Çirkin ise içerik ile yakından bağlantılıdır. Böylece karakteristiğin veya eksiksiz oluşun yani içerik ve biçimin birlikteliği çirkin ve çirkinin sunuşunda belirir (Hegel, 2011: 29). Bu tanımdan yola çıkarak bir sanat eseri çirkin bir şeyin temsili olsa dahi eksiksiz ve iyi bir sunuşla yaratılmalıdır.

Tam bu noktada çirkin nedir sorusunun iki yönden sorgulaması gerekmektedir. İlk olarak doğa'da olan ve insan müdahalesiyle oluşmayan şeylerde çirkin mümkün müdür? İkinci olarak ise bir sanat eserinde çirkin olan şey nedir ve nasıl tespit edilir?

Rosenkranz çirkin ile ilgili korkunç, mide bulandırıcı, suçlu, ürkütücü, şeytani, ve büyülünden geçerek uygunsuzluğun tanımından iğrence uzanan, iğrenci komiğe dönüştürebilen ve onu büyüterek biçimsizliği güzel hale gelen karikatürü öven bir fenomenoloji çıkarmıştır (Eco, 2009: 279). Rosenkranz çirkinini anlatan ilk kişilerden birisidir. Düşününün çirkin tanımı şu şekildedir:

İnsan yüreğini bilinler, korkunç ve dipsiz kuyuları içine atılmış, bu karanlıkta karşılaştıkları korkutucu figürleri anlatmışlardır. Dante gibi büyük ozanlar, bu figürleri daha da vurgulamıştır. Orcagna, Michelangelo, Rubens ve Cornelius gibi ressamlar bunları gözlerimizin önüne sermiştir. Spohr gibi müzisyenlerse içinde ruhunun uyumsuzluğunu uluyan şeytanın iğrenç seslerini bize duyurmuştur. Cehennem yalnızca etik ve dinsel değildir, aynı zamanda estetikdir. Kötülüğe, günaha ve aynı zamanda çirkinliğe batırılırız. Çirkinliğin ve biçimsizliğin bayağılığın ve iğrençliğin dehşeti, pigmelerden devasa çirkinliklere kadar sayısız figürler bizi kuşatır. İnme istediğimiz işte bu güzelliğin cehenneminin içidir. Ve aynı zamanda kötülüğün cehenneminin içine girmeksizin bunu yapmak mümkün değildir. Çünkü en çirkin çirkinlik doğada bizi iğrendiren varlıklar değildir. Bataklıklar, biçimsiz ağaçlar, semenderler ve kurbağalar, patlak gözlerle bize bakan deniz canavarları, iri yarı gergedanlar, fareler ve maymunlar. Hain ve önemsiz eylemlerde, tutkunun kırıksız çizgilerinde, sert bakışlarda ve günahlarda budalalığını açıkça gösteren bencilliktir. (...) Çirkinlik göreceli bir kavram olduğu için yalnızca başka bir kavramla bağlantılı olarak algılanabileceğini algılamak zor değildir. Bu diğer kavram güzelliştir. Çirkinlik yalnızca güzellik nedeniyle vardır ve bu onun olumlu terimidir. Eğer güzellik olmasaydı çirkinlikte olmayacaktı. Çünkü çirkinlik yalnızca güzelliğin karşıtıdır (akt. Eco,2012:136).

Yukarıda da belirtildiği gibi doğada olan canlılar üzerinde estetik yargıda bulunmak mümkün olmasına karşın problemli bir durumu işaret eder. Her hangi bir şekilde anlam yüklenmeden var olan doğa varlıkları, tamamen öznenin ona yüklediği anlamla güzel veya

²⁸ Vucudun bir parçasının genellikle yüzün bozulmasıyla yapılan sanat. Modern karikatürden farkı ise modern karikatürün toplumsal kimlik ve sınıflarla ilgili olmasıdır (Eco,2012:152)

çirkin olarak algılanmaktadır. Doğal şeylerle ilgili bu yargılama da olumsuz anlamıyla karşımıza "Ucube" kavramı çıkmaktadır. Ancet'e (2008: 16) göre bazı canlılar ucube tanımıyla yaşamsal bir karşı değer olarak algılanmaktadır. Oysaki var oluş açısından form olarak canlıların noksanlıkları ile ilgili bu durum yaşama içkin bir norm arayışı ile ilgidir. Yaşam fenomeni için öznel normlardan sıyrılarak nesnel ve bağımsız normlara ulaşma gayreti de ucube veya çirkin olarak tanımlanan şeyin değersizleşmesini engelleyememektedir.

Buradaki temel sorun, yargılamaya tabi tutulan canlı için ideal olarak kabul edilen sunan normların dışında doğal normların ne olduğu sorusunun aydınlatılmasıdır. Canguilhem doğal normları şu şekilde açıklamaktadır.

Doğal normlar normatiflikten, yani yaşayan varlığın kendi normlarını yarattığı, edimsel ve potansiyel açık uyum sağlama kapasitesinden oluşur²⁹. Yaşayan ucube de olsa sadece kendisine ve hayatta kalma kapasitesine göre yargılanabilir. Görünüş itibariyle ucube denebilecek, gözleri olmayan keseli köstebek yer altındaki ortamında normal bir canlıdır. Uzuvarları cılız kalmış, bol yağlı bir memeli, söz gelimi fok balığı, bu özellikleri nedeniyle hayatta kalma açısından daha avantajlı olabilir. Dolayısıyla her canlı hayatta kaldığı ve hayatta kalabildiği ortama bağlı olarak normaldir. Ayrıca bir yapıyı bariz bir anormallik olarak değerlendirmemizin nedeni pekâlâ bu yapının normal görüleceği yeni ortamlar tahayyül etme kapasitemizin sınırlı olması da olabilir. Bu nedenle yaşayanlar arasında başarısız form gerçekte mevcut değildir (akt. Ancet, 2008: 16-17).

İnsan tarafından doğal olan şeylerle ilgili idealize edilen biçimler insanın kendi normları tarafından şekillendirilmektedir. Bu durum anlam dünyasıyla ilgili olup karşılaşılan ve ucube ya da çirkin olarak tanımlanan canlılara insanın hayatı kavrayışı bağlamında verdiği anlamdan ibarettir. Oldukça karışık olan bu anlam dünyasının tanımlaması kültürden kültüre de değişmektedir. Bu anlamda doğada var olan canlılar için temel amaç hayatta kalmaktır ve onların güzellikleri ya da çirkinlikleri ile ilgili yargı değişken ve izafidir.

Canlı bir varlığın ölü bedeni ise çirkin olarak kabul edilebilir. Buradaki çirkinlik ise insanın tanımlamakta en çok zorlandığı ölüm kavramı ile bağlantılıdır. Örneğin bir köpeğin ölümü ve bedeninin çürümesi bir gösterge olarak insanın ölümle ilgili tanımlayamadığı duyguları yaşatacaktır. Oysaki köpeğin ölümü ve bedeninin çürümesi son

²⁹ Blanc'a göre normatiflik iki yönlüdür. Bir yandan tekrar üreticidir, özel gücünde organizmayı ayakta tutmayı amaçlar. Diğer taraftan üretici ve yaratıcıdır ve tehdit edilen organizmanın yeni tepkiler üretmesini sağlar(Ancet, 2008: 16). Tanımlanmaya çalışılan normatiflik uyulması gereken ve doğal olarak uyulan kurallardır.

derece doğal bir doğa olayıdır. Bir ağacın ölmesi ve çürümesi de aynı evrensel ilkenin tikel bir görüngüsüdür. Ancak insan da aynı etkiyi yaratmaz. Ölen bir canlının formu insanın anlam dünyasında ona kendi ölümünü ne denli gösterebiliyor ise etkisi o kadar artacaktır.

Doğada kendinden bulunan canlı ya da cansız nesnelerin çirkinliğine ilişkin yargı toplumsal yapının değişmesiyle bağlantılıdır. Yargıların değişimi ve tepkilerin farklılığı toplumsal yapı bağlamında gelişen kavram dünyası ve algılamayla ilgilidir. Kavram dünyası insanları diğer canlıları bir bilgi nesnesi olarak tanımlanmasını ve bu süreçte gelişen algı, doğadaki şeyler ile ilgili çirkin yargısının gelişmesini veya değişmesini sağlamaktadır. Bununla ilgili olarak aşağıdaki örnek çarpıcıdır.

Ortaçağ sonlarında yaşamış bir insan köpek kafalı mucizevî çocuğu³⁰ keşfettiğinde, bu yarı insan yarı hayvan varlığı gerçekten görür ve acaba hayal mi görüyorum diye merak etmez. Gördüğü şeyin kadından doğduğu için ille de insan olması gerekti fikrine nasıl sahip olmuş olabilir? Nesilleri düzenleyen bir tabiat kanunu fikri edinmemiştir. Köpek kafalı çocuk görüntüsü ona insanlığa dair düşüncesini sorgulatmaya sevk etmemiştir. Onu kusurlu bir insan olarak görmeye çabalamaz. Gördüğünün saptadığı bir benzerlikten çok, varsaydığı bir benzerlik olup olmadığını merak etmez. Zira gördüğünün bir gösterge değeri vardır (Ancet, 2008: 51).

Anlatılan hikâyedeki orta çağ insanı gördüklerini modern insan gibi değerlendirmemiş ve kendi anlam dünyası içinde belki de bir mucize olarak algılamıştır. Bu anlamda orta çağın yapısal koşulları gereği köpek başlı çocuk bir bilgi nesnesine dönüşmemiş onu mevcut dünya görüşü ile kavramaya çalışmıştır.

Sanat eserinde ise çirkin yarattığı duygunun negatifliği ile güzelden ayrılmaktadır. Güzel genel olarak pozitif bir duyguya hitap ederken çirkin kategorisindeki eser estetik bir haz sunmakla birlikte bu hazzın yönü olumsuz bir duyguyu işaret etmektedir.

Umberto Eco hemen tüm estetik teorilerde, çirkinliğin herhangi bir şeklinin gerçek ve etkili bir sanatsal tasvirle telafi edilebilir olduğunu söylemektedir. Güzelliğin yarattığı duygusal tepki benzeri bir tepkinin çirkin için de geçerli olduğunu dile getiren yazar “Çirkinliğin Tarihi” isimli eserinde tüm tarih boyunca sanatsal olarak ifade edilen çirkinliği göstermek istemiştir. Eski Yunandan günümüze kadar var olan çirkinlik, duygu dünyalarına farklı bir seslenişi sağlamaktadır (2009: 20)

³⁰ 1414 yılında yılına ait başı köpek diğer tüm uzuvları insan gibi olan canlı (Ancet, 2008: 51)

Hartmann, estetik duyguların objelerdeki görüntü niteliğine bakarak gerçek dışı duygular olduğunu söylemektedir (akt. Tunalı, 2011a: 39). Örneğin Sefiller romanını okurken veya filmini seyrederken karşılaşılan olay örgüsünün kurmaca olduğu bilinmektedir. Romanı okurken veya filmi seyrederken anlatılan yerden çok uzakta ve güvenli bir yerde olan izleyici karşılaştığı çirkin durumlardan gerçeğe yakın ama gerçek olmayan bir duygu dünyasının içine girmektedir. Romanda kahramanın başına gelen bin bir türlü sıkıntıdan olumlu bir his üretmek mümkün değildir. Bu veya buna benzer sanat eserlerinin yani çirkinini gösteren sanat eserlerinin olumlu his yaratması söz konusu değildir. Ancak yaratılan his olumsuz olsa bile izleyici bu eserden estetik haz almaktadır. Bu haz hedonist veya sadist bir haz da değildir. Bu haz estetik objenin aynı zaman da estetik nesnede gösterilen şey ile özdeşleşim kurmasına, o olmasına ve onun dünyasına girmesi anlamına da gelmektedir.

Platon duygusal yurttaşın ideal devleti olumsuz etkileyeceği düşüncesiyle duygu dünyasına doğrudan ulaşan ve taklit olarak nitelendirdiği sanata olumsuz bir çerçeveden bakmaktaydı. Platon çirkin şeylerin taklitleri için ise Devlet isimli eserinde şunları dile getirmiştir:

İlle de bir şeyi taklit edeceklerse, ta çocukluktan beri, kendi işleriyle ilgili olan ve kendilerine yaraşacak cesaretli, ölçülü, dindar figürleri, özgür erkekleri ve bu türden başka şeyleri taklit etsinler. Bunun dışında kölelere özgü işleri ya da başka çirkin şeyleri ne kendileri yapsınlar ne de taklit edebilsinler ki, taklitçiler olmaktan çıkıp bu şeylerin tadını çıkaran insanlara dönüşmesinler. Yoksa insanın çocukken yapmaya başladığı taklitlerin yavaş yavaş birer alışkanlığa dönüştüğü ve bu alışkanlıkların da insanın mizacının ikincil bir parçası olmaya başlayarak onun bedenini, dilini ve düşüncesini etkilediği hiç dikkatini çekmedi mi?""Çekti, tabii ki." "O zaman," dedim, "becerikli, erdemli birer erkek olsunlar diye, özenle yetiştirmeye çalıştığımız kimselerin, erkek oldukları halde bir kadını taklit edip canlandırmalarına izin vermemeliyiz; ister genç ister yaşlı bir kadın olsun, erkeklerle kavga eden ya da tanrılara karşı günah işleyen ve sözde mutluluğuyla şişinip duran ya da bahtsız, acı çeken ve yanıp yakman, hatta hasta, âşık, hamile bir kadını taklit etmelerine müsaade etmemeliyiz."" Ayrıca, fahişeleri ve köle erkekleri de kölelik yaparken taklit etmemeliler." Demin söylediğimiz insanların tam tersi özelliklere sahip olan, sarhoşken veya ayıkken birbirlerine bağırıp çağıran, küfür eden, birbirlerini alaya alan veya gerek ahbablarına gerekse kendilerine karşı sözle veya eylemle bu türlü saldırganlıklarda bulunan kötü ve yüreksiz insanları taklit etmemeliler (Platon, 2005: 131).

Platon ayrıca delilerin ve kötü insanların taklitlerinin de yapılmasına karşıdır. Çirkin olanın güzel formlarda taklitlerle insanların karşısına çıktığı zaman yaratacağı duygular ile

ideal devletine zarar vereceğini düşünmektedir. Görüldüğü gibi çirkinin bir estetik kategori olarak var olması durumunun etkisini ilk fark eden Platon olmuştur. Eski Yunan'da ideal devlet ve ideal yurttaşın dışında kalan köleler, fahişeler, deliler ve yaşadığı döneme göre kötülük yapma potansiyeline sahip yoksul insanlar, kötü karakterliler, uyumsuzluk, düzensizlik, hastalık, soyluluğa karşı olan her şey çirkinlik olarak tanımlanmış ve bunların taklitlerinin sanat eserlerinde yapılmaması gerektiği Platon tarafından ifade edilmiştir.

Platonun sanatın içinde asla görmek istemediği çirkinlik ile ilgili genel düşünceleri ise şu şekildedir: “Çirkinlik, uyumsuzluk kötü ritim ve kötü karakterden bağımsız düşünülemezler; güzellik ve uyum ise iyiliğin ve erdemin kardeşleri ve özdeşleridir” (2005:137). “ruhun kusursuzluğu, tamamlanmışlığı ruhun sağlıklı olması, güzelliği ve asil bir tavır ve tutum, tersi ise hastalık, çirkinlik ve zayıflıktı.” (2005:181). “Doğanın (yaradılışın) vahşi dürtülerini insana ya da hatta tanrının buyruğuna tabi kılan her şey güzeldir, buna karşılık soylu olanı hayvansı olanın boyunduruğuna sokan her şey çirkindir” (2005: 320). Çirkinlik Platon'da ideal anlamda insansılaştırmasını sekteye uğratan ve var edilmeye çalışılan hayatın bozulmasını çağrıştıran şeylerdir. Ve bu şeylerin sanata aktarılması tiyatrodan, heykelde veya şiirde bir taklit olarak sunulmasının ideal yurttaşın diğer tüm taklitlerden daha fazla olumsuz etkileyeceği kanısındadır.

Hemen hemen tüm estetik teorilerde, çirkinliğin gerçek ve etkili bir sanatsal tasvirle telafi edilebilir olduğu düşüncesi yaygındır. Aristoteles iğrenç bir şeyin ustalıklı taklidinden güzellik yaratmanın mümkün olduğundan bahseder ve sanatsal tasvirlerde sahte çirkinliğin böyle kaldığı, ama ressamın ustalığı sayesinde bir tür güzelliğin yansımaya sahip olduğunu okumaktayız (Eco,2009: 16).

Kant güzel sanatların doğada çirkin olan ya da hoş gitmeyen şeylerin güzel tanımlarını sunarak üstünlüğünü göstermesinden bahsetmektedir. Düşünür hastalıklar, savaşların yıkımları gibi şeyler çok kötü olsalar bile sanat içinde betimlenerek iyi sunularla estetik haz yaratabilirler demektedir. Çirkin iğrenme duygusu yaratmaktadır. Sanat izleyicisi içi bu rahatsız edici duygunun sahibi sanat eserinin ne kadar reddedilse de hoşlanmak için yapıldığı aşikârdır (akt. Eco, 2012: 135).

Hegel insanların hem teorik hem pratik düzlemde kendi bilinçlerine vardıklarını, teorik yönün duygu ve hisler gibi davranışlara baskı yapan şeyleri kavrayan, pratik

yönünün ise açık benliğe dışsal bir gerçeklik kazandıran özellikte olduğunu söylemektedir. İnsanın kendini dışsal gerçekleştirme, dışsal şeyleri değiştirmeyi gerektiren pratik eylemle başarılmaktadır. Hegel'e göre bu tür bir eylem çok geniş bir fenomenler alanında izlenmesi mümkün bir eylemdir. Öyle ki bir çocuğun nehre taş atarak nehrin üzerinde dalgalanmalar yaratması gibi basit bir eylemden sanat eseri üretmeye kadar uzanan bir alandır. Bu anlamda Hegel sanat üretme ihtiyacının bireyin teorik ve pratik yönleriyle düşünen bir bilinç olmasından kaynaklandığını ifade etmektedir (Fraser, 2008:122-123).

Hegel için evrensel sanat ihtiyacı insanın iç ve dış dünyayı kendi benliğinin farkına vardığı bir nesne olarak manevi bilincine yükseltme adına takındığı ussal ihtiyaçtır. Tüm yapma ve bilme durumu bu insanın özgür ussallığını işaret eder. Sanat ise dışsal kendini gerçekleştirme ediminin tikel bir örneğidir. Nehre taş atan çocuğun bu edimle kendini gerçekleştirdiğini dile getiren düşünür, sanatla da dahil dışsal ortamın değiştirilmesinin manevi bir ihtiyaç anı olduğunu belirtmektedir. Sanat eserleri bu anlamda insanın kendini gerçekleştirme doğal ihtiyacının bir biçimidir. Buradan hareketle Hegel sanat üretiminin insanları en temel ihtiyaçları ile ilgili olduğunu gösterir. Hegel' e göre sanatın işi duyumsal, sanatsal görünüm biçiminden gerçekliği ortaya çıkarmak, uzlaştırılmış karşıtlığı ortaya koymaktır (Fraser, 2008:126-129).

Dışsal şeyleri değiştiren sanatçı için bu bir manevi ihtiyaç başka bir ifade ile bir var oluş durumunu anlatmaktadır. Gerçek hayatta çirkin olarak tanımlanacak bir şeyin ise sanatsal alanda yer alması da bu durum ile ilgilidir. Bu kendisini kuşatan ve değiştirmeye çalıştığı dünyaya bir müdahaledir. Bu müdahale sonunda sanat eserine dönüşen reel çirkinlik insanın duygularını harekete geçiren teorik yönünün yani dünyayı kavrayışının bir tasarımıdır. Gerçek hayatta duygulanımı kontrol eden bu yön öznedir. Bu yönün pratik eylemle sanat eserine çevirimi ise çirkinlik üzerine izleyiciyi düşünmeye sevk edecektir. Nitekim yukarıda da belirtildiği gibi Hegel duyumsal alanın ve duyguların öznel ve belirlenemez olduklarını söylemiş ve sanatın düşünce üzerinden sanat izleyicisinin var oluşuna katkı sağlayacağını dile getirmiştir. Bu anlamda çirkin olanın sanat eserinde gösterilmesi insanı düşünen bir bilinç olarak bu çirkinliğin varlığından haberdar ederek onun var oluşa olumsuz etkilerini göstermekte ve dışsal olan ve var oluşa zarar verebilecek bu çirkinliği değiştirmeye çağırmaktadır. Hegel' in duygu dünyası ile ilgili düşünceleri tartışmalı olsa bile eyleme geçirecek düşünce ve bunun kaynağı bilinç konusunda sanat eserinin etkisi gerçektir. Örneğin Picasso'nun Guernica isimli resmi bir çirkinlik olarak

savaşı konu almaktadır. Bu resmi gören ve düşünmeye başlayan alılmayıcıyı, resim İspanyol iç savaşında yaşananlar ve çekilen ıstıraplar ve ölümle ilgili düşünmeye davet etmektedir.

Çirkinin sanat eserleri içine kendi döneminde sızdığını keşfeden düşünürlerden biriside Nietzsche'dir. Nietzsche'nin bakış açısından genel hatları ile çirkin nihilizm ile bağlantılıdır. Büyük ve küçük insanların çirkin dünyalarını eleştiren ve bu dünyanın olumsuz anlamları üzerine düşünen Nietzsche Bu anlamda form olarak güzel olan ancak manevi anlamda çirkinini temsil eden eserlerden söz etmektedir. Eseri oluşturan sanatçının iyi insan olması durumundan vazgeçmesi ve çirkinleşen dünyanın bir parçası olarak kendi ruhunu ya da kimliğini eserlerine aktarması suretiyle çirkinin sanat eserlerinde yer aldığını ifade etmektedir. Genel yazılarında bir çöküşten ve toplum denen şeyin lanetinden söz eden düşünür için bu çöküşten kurtulmak yukarıda da bahsedildiği üzere sanat ile mümkündür. Bu anlamda kendisi ile çağdaş ve sanatçı olarak adlandırdığı kişilerin çirkin olarak tanımlanacakları bir insani durumu yaşadıklarını bunu aşmak yerine bu durumun sanat eserlerine sirayet ettiğini söylemektedir. Nietzsche' nin bahsettiği çirkin toplumun zihin dünyasıdır ve bu anlamda çirkinin eleştirel kullanımından farklı bir sanatsal çirkinlikten söz eder. Onun bahsettiği çirkinliği üreten çirkinliğin kendisidir. Tan Kızıllığı eserinde bu durumu Nietzsche şöyle anlatır:

Müzişyenlerimiz büyük bir keşifte bulundular: Onların sanatında da ilginç çirkinlik mümkün! Kendilerini, sarhoş gibi açılan bu çirkinlik okyanusuna rahatça bırakıyorlar ve şimdiye dek müzik yapmak böylesine kolay olmamıştı. İlk kez şimdi üzerinde âlim ve zümrüt parıltılı güzel müziğin küçük ışık şeridi bulunan genel koyu renk bir fon kazanıldı; ilk kez şimdi dinleyici ye daha sonra bir anlık dinlenme ile mutluluk duygusu vermek için, bunun müziğin değerlendirilmesinde olumlu katkısı bulunuyor, onu galeyana getirmeye, kızdırmaya ve nefes nefese bırakmaya cesaret edilebiliyor. Karşıtlık keşfedildi. İlk kez şimdi en güçlü duygulanımlar mümkün oluyor... ve ucuz: Arlık kimse iyi müzik istemiyor. Ama acele edin! Her sanat için bu keşfi yaptıktan sonra kısa bir zaman kalıyor. Ah keşke düşünürlerimiz, müzişyenlerimizin ruhlarını müzikleri aracılığı ile dinleyecek kulaklara sahip olsalardı! Samimi insanı kolu eylemdeyken ve bu eylemin suçsuzluğunda yakalamak için böyle bir fırsatın tekrar gelmesi ne kadar beklenecek! Çünkü müzişyenlerimizin kendi hikâyelerini ruhun çirkinleştirilmesinin hikâyesini, müziğe aktardıklarından haberleri bile yok. Vaktiyle iyi müzişyen neredeyse sanatı uğruna iyi insan olmak zorun daydı... Ya şimdi! (2009a:174)

Sanat tarihinin pek çok döneminde en az güzel kadar çirkin olanın gösterildiği sanat eserleriyle karşılaşmaktadır. Ancak özellikle kapitalizm sonrasında çirkinin temsiline

farklı bir biçim aldığını ve giderek yaygınlaştığını gözlemlemek mümkündür. Bu anlamda Brecht' in güzelden kuşkulandığını ifade ettiği sözleri son derece önemlidir. Brecht (akt. Acar, 2012: 29) şunları söylemiştir:“ Estetik açıdan parlak bir biçimde ortaya çıkan eserlerin yanlış olabileceği bir ortamda yaşıyoruz. Güzel olan artık bize kesinlikle doğru olarak görülmemeli. Çünkü doğru güzel olarak duyumsanmıyor. Güzelden ne olursa olsun kuşgulanmalıyız.”

Estetik bir kategori olarak çirkin sonraki bölümde bakış açıları ve çirkinin sanat eserinde var oluşu çerçevesinde sinema bağlamında incelenecektir..

3. SİNEMADA ÇİRKİNİN ESTETİĞİ

3.1. Sinema estetiği

İnsanlık tarihinin başlangıcından günümüze kadar her dönemde kendi tarihsel özellikleri bağlamında toplumların plastik sanatları ile karşılaşmaktadır. Mağara resimleri ile başlayan bu süreç toplumların değişimleri ve gelişimleri ekseninde farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Karşılaşılan tüm sanatsal eserler bu farklıların ötesinde onları birleştiren ortak bir özelliğe sahiptir. Bu özellik sanat eserlerinin el emeği ile yaratılmasıdır. El emeği ile gerçekleştirilen sanatsal üretim sanayi devrimine kadar yüzlerce yıl mevcut teknik imkânlar ile gerçekleştirilmiştir.

19.yüzyıla kadar geleneksel metotlar ile duygu ve düşüncelerin resmedildiğini söyleyen Kılıç, bunun çizme, boyama ve kazıma ile gerçekleştiğini ifade etmektedir. Modernleşme süreci ile birlikte üretimde hâkim obje haline gelen ve bir dokunuşla çok hızlı bir şekilde üretimi gerçekleştiren makinelerin resmetme aracı olarak da kullanılmaya başlaması yeni ve farklı bir dönemi işaret etmektedir. Bu dönemin karakteristik özelliği el emeği olmadan üretilen sanat eserlerinin sanayileşmenin nesneleri olmasıdır (2008: 45). Kapitalist üretimin ivme kazanmasını sağlayan bilimsel gelişmeler ve artan teknik imkânlar toplumlarda ciddi değişimlere yol açarken özellikle kimya alanında meydana gelen gelişmeler ve sonrasında ilk fotoğraf makinelerinin icadı sanatta el emeği süreci ile bilim ve tekniğin yani sanayileşmenin buluşmasını sağlamıştır. Bu buluşma sanat dünyası adına devrim niteliği taşıyan bir durumdur. El emeğinin önemi modern ve post modern toplumlarda önemini yitirmeden devam etmesine rağmen bilim ve tekniğin yarattığı cazibe zamanla sanatta yeni alanların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Tarihi süreçte bu alanlardan ilki fotoğraftır. Daha sonra ise fotoğrafların seri halde çekilmesi ve gösterilmesi prensibiyle hareketli görüntüler elde etmeyi yani sinemayı keşfeden insanoğlu, modern çağın en etkili sanat dallarından birisine ulaşmıştır.

Bilim ve tekniğin sanatsal alanda el emeğine eklemlenmesi başka bir ifade ile sanayileşmenin sanat alanında hissedilir bir durum haline gelmesi, sanat dünyası içinde farklı tepkiler yaratmıştır. Bu duruma karşı çıkan guruplar fotoğraf veya sinemanın sanatsal değer taşımadığı yönünde görüş bildirmişlerdir. Diğer taraftan toplumsal alt ve üst yapılarıdaki muazzam değişimi, teknik ve bilimin algılanan evreni hiç olmadığı kadar

etkilediği gören düşünürler ise farklı bir tavır sergilemişlerdir. Bu düşünürlerden Paul Valery tartışmalara şu şekilde bir katkı sağlamaktadır.

Güzel sanatların kuruluşu ile çeşitli tiplerin saptanışı, bizimkinden çok değişik zamana ve nesnelerle koşullar üzerindeki güçleri bizimkisiyle karşılaştırıldığında neredeyse yok denecek kadar az olan insanlara kadar geriye uzanır. Araçlarımızın esneklik ve yetkinlik açısından geçirdiği gelişme, güzele ilişkin antik endüstrinin yakın gelecekte köklü gelişimlere uğramasını çok olası göstermektedir. Sanatların bütününde artık eskisinden farklı gözlemi ve işlemeyi gerektiren fiziksel bir yan vardır. Bu fiziksel yanın kendini çağdaş bilimin ve uygulamaların etkilerine daha fazla kapayabilmesi olanaksızdır. Yirmi yıldan bu yana ne madde ne uzam ne zaman eskisinden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda bekli de sanat kavramının kendisini düşünebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız (akt. Benjamin, 2011: 50).

. Bu çağrı ile bilim ve tekniğin sanat içindeki kullanımları olumlanmakta ve insanlık tarihindeki muazzam değişimin sanat alanında olumlu etki göstereceği ve bundan imtina etmenin anlamsız olacağı vurgulanmaktadır. Temel olarak Valeri gibi düşünürlerin ağırlık kazanması ile sanat alanı içinde kendine yer bulan fotoğraf ve sinema modern dönemin en etkili sanatsal ürünlerinin üretilmesine olanak tanımıştır. Çoğaltılabilme veya yeniden üretim olarak adlandırılan bu durum ise sinema ve fotoğraf alanları için başka tartışmalara neden olmuştur³¹.

Sinema 20. yüzyılda yaygınlaşarak modern zamanların sanatı olarak görülmeye başlanmıştır. Bu sanat alanları ile uğraşan kişilerin teknik açıdan farklı gözükebileceği bile özünde kendilerinden önce var olan resim, heykel edebiyat gibi diğer sanat alanlarının yapmak istediği duyumsal alana hitap edebilme ve duygu yaratma durumuyla, kendilerini önceleyen sanatçılardan farklı olmadıkları gerçeği fark edilmiştir. Bir resmi yapan ressam gibi bir sinema filmi çeken kişi de duyumsal alana ve duyguya hitap etme ihtiyacı duymaktadır. Bu durumda sinema estetiğinden söz edebilmek mümkün olacaktır.

İnsanların bir filme verdikleri duygusal tepkinin gerçek hayata karşı verdikleri tepkilerden güçlü ve çeşitli olduğunu söyleyen Jones, sinema da bir kahramanın kötü durumuna üzülebilir, yaklaşan köpek balığından kaygılanabilir ve koltuğumuzdan otomatik olarak fırlayabiliriz demektedir. Bir film kahramanıyla sevinebilir üzülebilir, öfkeli

³¹ Sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden üretilmesi durumunu yeni bir olgu olarak değerlendiren Benjamin yeniden üretim ile sanat eserinin biricikliğini kaybettiğini söylemektedir. Benjamin “Sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir, bu söylenenin kapsamına gerek zamanla sanat yapıtının fiziki yapısının uğradığı değişimler, gerekse sanat yapıtının üzerindeki mülkiyet ilişkileri girmektedir” demektedir.

hissedebilirsiniz, filmdeki bir olayla heyecanlı, üzgün neşeli, endişeli, mahzun, sinirli umutlu veya sevinçli olabiliriz veya filmin sonunda endişeli, coşkulu veya biraz melankolik olabiliriz. Hisler veya etkiler içeren bu tepkilerimiz düşünmeden bile ortaya çıkan duygulardır. Düşünmeye fırsat bile kalmadan ani bir patlama ile irkilebilir veya hiçbir endişe taşımadığımız bir zamanda bir film ile endişelenebilir veya melankolik hale gelebiliriz (2008: 103).

Sanat tam olarak Deleuze'ün duygular ve algılar olarak gönderme yaptığı şeyi sunma kapasitesidir. Günlük hayatta insanlar algılarının akışlarını bir bakış açısından kendilerine göre düzenlemektedirler. Sinema insan hayatını şekillendiren bu düzenleyici şemaların dışında, özgürleşmiş imgeler sunabilme potansiyeline sahiptir³². Deleuze'ye göre "Sinema bizi imgeleri ortak bir dış dünyada düzenleme eğilimimizden özgürleştirir" bu noktada asıl olan görüntülemenin sunumudur. Düşünüre göre duygular genelde anlam halinde düzenlenmiş olmayan bir duyum ve duyarlıktır. Ancak Deleuze bu sözüyle sanatın anlam barındırmayan salt duygu olduğunu söylemek istemez. Aksine sanat daima bir düzene, bir senteze ve anlama sahip olmak zorundadır. Bu anlamda sanatın işlerlik gösterişi deneyimlerin bir araya gelmesiyle oluşan bütünlerin ortaya çıkardığı duygulara geri dönüşle sağlanmaktadır. Sinema imgeleri duygular ve yeğinliklerle sunmaktadır ve alışla gelen imge sekanslarını bozup, duyguları bilenen düzenleri ve anlamları ötesinde algılamayı sağlamaktadır. Sinema, sabitlenmiş anlam dizgelerinde yıkıcı etki göstererek, imge ve duyguların bu sabitleşmeden kopması konusunda bir potansiyel taşımaktadır. Deleuzenin ifade ettiği şekilde sinema algılayışımızı yöneten duyusal motor düzeneğine kısa devre yaptırmaktadır. Gündelik hayatta insan bir bilinç dâhilinde görmekte ve edimde bulunmak, edimde bulunmak içinde görmektedir. Bunun için insanlar dünyayı basitleştirilmiş uzamsal nesneler dünyası olarak algılamaktadır. Bu farklı bir açıdan sadece bizi ilgilendiren şeyi görmemize de neden olmaktadır. Sinemada göz birleşik eylemden kurularak basitleştirilmiş uzamsal nesneler dünyasının dışına çıkmayı başarmıştır. Sinemada bunu gerçekleştiren bilişsel tepkilerden çok duygusal tepkileri kışkırtan imgeler sunulmasıyla ilgilidir. Bu anlamda duygu uzamlaştırmacı olmaktan ziyade yeğînleştiricidir³³ (akt. Colebrook, 2009: 49-61).

³² Bunu tüm sinema filmleri için söylemek mümkün değildir. Ancak sinemanın toplumsal anlamda önemi taşıdığı bu potansiyelle ilişkilidir.

³³ Uzamsallaştırma bir dünyayı bölünmüş bloklar halinde mekânsal olarak düzenler. Düzenlenmiş ve sentezlenmiş algılamalar, bize uzamsal muhtelif nesnelerden oluşan bir dış dünya sunar; bu nesnelerin hepsinde ortak bir mekânda düzenlenmiştir ve yalnızca derece bakımından farklılaşır. Gündelik bakış bu uzamsal biçimi kabul eder. Andan ana değişen bir renkler, tonlar ve dokular dünyası görmem. Zaman boyunca değişmeyen tek ve birleşik bir mekân içinde bulunan birbirinden ayrılmış, değişmez nesneler götürüm. Uzamsallaştırma dünyayı önceden varsayılan amaçlar ve niyetler biçiminde düzenler ve sentezler... Ama duygu yeğînleştiricidir, çünkü bize olan bir

Sinema ve sanat ile meydana gelen duygu hesaplanabilir ve karşı konulabilir bir durum değildir. Bir estetik fenomenin insan üzerinde yarattığı etki ile gerçek hayatta aynı fenomenin esinlendiği gerçek bir olayın veya anın etkisi de bu anlamda farklıdır. Gerçek hayat özellikle modern dünya uzamsallaştırılmıştır ve anlamlar sabitleştirilmiştir. Önceden hesaplanmış düzenler ve sentezler içinde karşılaştığımız pek çok şey aynılık hissine neden olacak ve çoğu zaman da görülmez bir hal alacaktır. Sanatlar ise bu düzenleri ve sabitleştirilen imgelerin yerine özgür imgeler ekleyerek duyguyu harekete geçirebilme kabiliyetine sahiptir.

Diğer tüm sanatlarda olduğu gibi sinema sanatında da duyumsal alana ulaşmak ve duygu yaratmak için oluşturulacak eser bir objektivasyon olarak kabul edilmelidir. Bu objektivasyon için bir maddi yapı ve o maddi yapının taşıdığı anlamlar dünyası gereklidir. Sinema eseri bir objektivasyon olarak maddi ve manevi yapısıyla aynı zamanda bir anlatıdır.

Bir anlatıda maddi ve manevi yapı, biçim ve içeriğe karşılık gelmektedir. Biçim olmadan içerikten söz etmek mümkün değildir. Soyut sanatta bile görülenin içeriği aranmaktadır. Bu nedenle sinematografik anlatımın içerik ve biçim olarak ayrılması salt analitik bir işlem değildir. Film ve televizyon gibi anlatan ses- görüntü ortamlarında içerik ve biçimi olaylar düzleminden ve biçim düzleminden ele alınmaktadır (Foss, 2009:3).

Anlatının gerekli bileşenleri için yapısalıcı kuramda içerik ve biçim öykü ve söylem olarak belirlenmektedir. Öykü (Histoire) içerik ya da olaylar zinciri, eylemler, olan biteni, bununla birlikte varlıkları yani karakterler, zaman ve uzamın öğelerini içermektedir. Söylem ise içeriğin aktarılma metodudur, içeriğin sunulduğu ifadesi edilmiş biçimdir (Chatman, 2009: 17). Bu anlamda bir anlatı olan sinema eserinde objetivation'un maddi öğeleri söylem başlığı altında toplanabilir.

Söylem kaydedilen görüntü, sesler ve onların montajları ile bir ifade yaratma şeklidir. Sinema da söylem usta bir ressamın renkleri, ışığı, özne ve nesneleri tuvale yerleştirme biçimi ile ciddi benzerlikler gösterir. Diğer taraftan ise bu görüntülerin montajı ise edebi eserler üreten bir yazarın olay örgüsü gibidir. Söylem başlığı ile bahsi geçen bu

şeydir ve bizi kuşatır. Daha sonra algılayabileceğimiz bir şey olarak karşı koyulabilir ve hesaplanabilir değildir. Duygu üzerimizde, tür bakımından çeşitlilik arz eden, farklı şekillerde etki gösterir. Gözümüzün kısılmasına neden olan ışık, irkilmemize neden olan ses, vücut sıcaklığımızı yükselten şiddet görüntüsü... (akt. Colebrook, 2009: 49-60).

biçimsel öğeler usta bir elden çıkmadığı sürece izleyici manevi yapısıyla etkilemesi söz konusu olmayacaktır.

İzleyicinin anlam dünyasına seslenecek ve duygu yaratacak kısım yani içerik veya manevi kısım ise öyküdür. Öykü izleyiciyi bir sinema eserinde duygusal anlamda etkileyen olaylar, karakterler, mekânlar ve bazen de zamanın ruhudur.

3.1.1. Öykü Anlam ve Duygu

Öykü bir başlangıcı ve son noktası olan birisi tarafından anlatılan³⁴ belirli bir süreyi kapsayan ve düzenlenmiş bir olay örgüsüne sahip olan kurmaca anlatı türüdür³⁵ (Ersümer, 2013: 19). Başlangıcı ve sonu olan bir öykü zamansal bir sekanstır, hem de hem anlatılan şeyin zamanı ve öykünün zamanı başka bir ifade ile gösteren ve gösterilenin zamanı olarak iki ayrı zamana sahiptir. Öykünün temel işlevi bir zamanı diğer bir zaman içinde değerlendirmektir (Metz, 2012: 32).

Sinemada ve diğer öykü türleri, olaylar ya da olay örgüsü ve kişilerden kurulu bir düzenlemedir. Yapısalıcı kuramcılar olay örgüsünün söylem tarafından belirlendiğini ifade etmektedirler. Olay örgüsü bu çalışmada söylem bölümde ele alınacaktır.

Anlatısal anlamda olay veya olaylar eylemler ve olan bitenlerdir. Eylem bir kişinin meydana getirdiği bir durum değişikliğidir ve bu kendisini veya maruz kalan diğer bir kişiyi etkilemektedir. Eğer eylem olay örgüsü içinde kayda değer ise etkileyen veya etkilenen kişiler öykünün bir karakteridir. Bir karakterin ya da öykü içinde var olan bir varlığın sergileyebileceği eylem türleri; sözsüz fiziksel hareketler, başka kişilerle diyaloglar, düşünceler, duygular, algılamalardır (Chatman, 2009: 40-41).

Öyküdeki olaylar anlatıcı tarafından seçilmek zorundadır. Örneğin bir öyküyü anlatmak için ressamın yalnızca bir anı seçmesi gerekmektedir. Bu tuval üzerine durduracağı andır. Bu yüzden en büyük anlam ve zevk verecek anı önceden çok iyi seçmelidir. Ressamın seçeceği bu an öykünün tüm zamanlarını temsil eden andır. Lessing

³⁴ Beneviste anlatıcı ile ilgili olarak Discurs ve Histoire kavramlarından bahsetmektedir. Bir metinde veya sinemada olaylar doğrudan birisi tarafından anlatılıyorsa yani anlatıcı filmin veya metnin içindeyse bu Discurs olarak tanımlanmaktadır. Eğer doğrudan bir anlatıcı yoksa bu Histoire olarak tanımlanır. Histoire'de öyküyü anlatan kişi filmin dışında iken Discurs'da filmin içinde bir sesle filmin anlatılmasını sağlamaktadır (akt. Büker, 1989: 49).

³⁵ Anlatı her öykü türünü kapsamakta ayrıca kurmaca olmayan başka türleri de barındırmaktadır. Tüm öyküler birer anlatı olmasına rağmen her anlatı bir öykü değildir (Ersümer, 2013: 19).

bu anı “hamile an” olarak tanımlamaktadır. Sinema için hamile an o an gösterilmeyen anılar, dersler, sözler vb şeylerin başka bir ifade ile görüntüde o an yer almayan yoklukların varlığıdır (Barthes, 2014: 86). Fotografik görüntüde ise resimde olduğu gibi görünür bir eylem tüm anlam alanları için tek bir seferde bir tür aşkın geçmişte hareketsiz kılınmıştır. İzleyici, onun arka planında birlikte var olan tamamlanışın potansiyellerini sezer ve tek bir an olan fotoğraf karesinin bir devamı ve öncesi olduğunu bilir. Sinematografik görüntü, fotografik görüntünün bu özelliğini yaşatmaktadır. Sinematografik görüntüde, öykünün şuanda görmekte olunan görüntüsü, onun arka planındaki gizli bütün potansiyeli anıştırır. Şu anda görünür olanla olmayanlar aslında bir aradadır (Pezzella, 2006: 97).

Sinemada öykünün oluşturulması için anlar arasından yapılan seçme işlemi resme veya fotoğrafa göre bu anlamda farklıdır. Sinemanın yapısal özellikleri nedeniyle, öykünün zamansal olarak pek çok yerinden anlar seçilebilmektedir. Sinemada öykü çoğu zaman sadece en önemli anlardan değil, önemli olayların ve yanlarında ise anlamı güçlendirebilmek için eklenen daha az önem taşıyan olayların oluşturduğu bir bütündür. Chatman (2009: 48-49) bu durumu “Çekirdek ve Uydur” kavramları ile açıklamaktadır. Çekirdekler olayların akışında doğrudan etkili olan düğüm noktalarını ortaya koyan anlatı anlarıdır. Olay örgüsündeki önemsiz bir olay ise uydur ve öykünden atıldığı zaman öykünün akışında ve sonucunda bir değişim olmayacaktır. Uyduların eksikliği anlatının gücünü azaltacak ancak mantıksal bütüne zarar vermeyecektir.

Çekirdekleri ana yapı olarak ele alırsak uydular ise hikâyeyi süslemek, karakterleri daha iyi tanımak ve olacak eylemlerin nedenlerini daha iyi anlayabilmek için önemlidir. Tiyatro ve sinema gibi mekânın sunulduğu sanat dallarında çekirdek ve uyduların önemi romana kıyasla fazladır. 2 saat gibi bir sürede anlamın yaratıldığı bu türler için çekirdeklere ilave edilecek uydular ile anlam güçlendirilir.

Öykünün diğer unsuru ise eylemi eyleyenler yani karakterler veya varlıklardır. Öykü zamanı olayları kapsarken öykü uzamı da varlıkları içermektedir. Uzamda meydana gelen olayları gerçekleştiren ve etkilenenler varlıklardır (Chatman, 2009: 89). Barthes’a göre bir anlatı kişisi bir eylem alanına katılmasına göre tanımlanmaktadır; bu alanlar az sayıdadır, belirgin özellikler taşırlar ve sınıflandırılabilirler. Bu durumda kişiler düzeyi hem betimlemeler hem de eylemler ile ortaya çıkmaktadır (2005: 123). Öykünün karakterleri

bir romanda betimlemeler ve eylemleri ile görünür hale gelir. Oysa bir sinema filmde karakter betimlemesi yapmaya, onun nasıl yürüdüğü, ne giydiği ve görüntüsünün nasıl olduğunu anlatmaya gerek kalmaksızın bu betimlemeyi görüntüler gerçekleştirir ve karakter kendisi ile ilgili görüntüsü ve eylemleri ile ortaya çıkmaktadır.

Öykü karakterinin özellikleri ve eylemleri açısından izleyen üzerinde duygusal etkisi son derece büyüktür. Bunu ilk fark eden düşünürlerden olan Aristoteles *Poetika* isimli eserinde tragedya karakterlerinin nasıl olması gerektiğini belirlemiştir. Önceki bölümde de bahsedildiği gibi Aristoteles sanatı erdemli yurttaşlar yarabilmek için kullanmak istemektedir. Bu anlamda izleyicinin karşılaşacağı ve olumlu duygusal tepkiler geliştireceği karakterleri belirlemek istemektedir. Yaşadığı dönemin toplumsal koşulları doğrultusunda bir tragedyada yer alan karakterler ve onların özellikleri ile eylemleri, izleyenlere öğretici ve erdem kazandıran nitelikte olmak zorundadır. Aristoteles karakterlerin özelliklerini şöyle belirlemektedir.

Birinci, aynı zamanda en önemli özellik, karakterlerin ahlak bakımından iyi olmaları gerekliliğidir... İkinci özellik uygunluktur. Örneğin cesaret gibi erkeğe özgü bir karakter kadın için uygun değildir. Çünkü genellikle böyle bir karaktere kadında alışılmamıştır. Üçüncü özellik benzeyiştir... Dördüncü özellik bir karakterin tutarlılığıdır...

O halde tragedya, ortalama insandan daha iyi olan insanların taklidi olduğuna göre, ozanların taklit ederken iyi portre ressamlarını örnek almaları gerekir. Çünkü portre ressamları, portresini yaptıkları kimselerin özelliğini ortaya koymakla ve onlara benzer bir resim yapmakla, aslında onları olduklarından daha güzel resmeder. Böylece taklit edici ozan da eğer kızgın, hafif, hafif meşrep ya da bu gibi karakterdeki kişileri yansıtacaksa, bütün bu tutkulara karşın, onları ahlak olarak üstün insanlar olarak ifade etmelidir. Homeros'un Akhilleus'u iyi ama sertlik örneği bir insan olarak betimlemesi gibi (Aristoteles, 2012: 43).

Öykü karakterlerinin kim oldukları ve ne yaptıkları tüm türler için olduğu gibi sinema içinde estetik açıdan son derece önemlidir. Yukarıdaki belirlemeleri ile Aristoteles kendi felsefi sistemi içinde ahlaklı ve erdemli yurttaş yaratabilmek için karakterlerin nasıl olması gerektiğini ifade etmiştir. Günümüz sanat anlayışı ve toplumsal koşullarında düşünürün karakter oluşturma süreci karakterlerin estetik açıdan önemini göstermek için başvurulması gereken bir kaynaktır. Çünkü hangi alt türde olursa olsun, özne üzerinde duygusal etkiyi yaratan, öykü karakterleri ve eylemleridir. İzleyici veya okuyucu Spinoza'nın tanımıyla bu karakterlerle bir karşılaşma gerçekleştirmektedir. Bu günlük hayattakine benzer bir karşılaşma değildir. Adanira (2012: 19) göre sinema seyircisi izlediği filmin

öyküsünde karşılaştığı olay, varlık, nesne ve karakteri her gün günlük hayatta görse bile film içinde farklı algılamaktadır. Filmsel öyküde var olan ile kurulan ilişki ile gerçek yaşam ile kurulan ilişki mantıksal ve duygusal açıdan birbirlerinden farklıdır. Adanır bunun nedeninin ilkel insanın mistik³⁶ deneyimlerine kadar uzanan arkaik bir düşünsel ve duygusal yapıyla ilgili olduğunu belirtmektedir.

Bir sinema filminde işlenen olay ve karakterlerin gerçek dışı oluşu, izleyici tarafından bilinse bile karakterler ve eylemleri ile ilgili izleyici önce bir tanımlama süreci sonrasında ise duygu geliştirmektedir. Burada duygunun oluşması için önceki bölümde de belirtildiği gibi izleyicinin olayları ve eyleyen varlıkları tanımlaması ve anlaması şarttır. Aristo bu tanımlama ve anlamlandırma sürecine müdahale etmek ister.

Bahsedilen olay ve karakterler temelde birer taklittir. Önceki bölümde de mimemis kavramı ile ele alınan taklit etme durumunu Aristoteles Poetika'nın birinci bölümünde, tek tek nesneleri taklit etme, hikâyeleme ve etkinlik-eylem alanlarında gösterme olarak üç gruba ayırmaktadır (2012: 15). Sinema etkinlik ve eylem alanlarında gösterme grubuna girmektedir.

Etkinlik ve eylem alanlarında gösterme, bir öykünün sözel ya da yazılı olarak anlatılması yani hikâye etme değil, eylem içinde canlandırılması durumudur. Eylem içinde canlandırma yapılabilmesi için belirli mekânlara ve canlandırma yapacak kişilere yani oyunculara ihtiyaç vardır. Oyuncular büründükleri karakterleri canlandırarak, öyküyü eylemleriyle gerçekleştirirler (Ersümer, 2012: 33). Buradaki temel sorun, izleyicinin izlediği şeyden etkilenmesinde öykünün gerçekliğinin nasıl algılandığıdır.

Sanat eseri gerçekliğin basit bir imitasyonu ya da özel kopyası değil, verilmiş bir aracın biçimlerinde gözlemlenen niteliklerin dönüşümüdür diyen Pezzoloya göre yapaylığı

³⁶ İlkel insan araştırmacılara göre ağırlıklı duygusal bir evrende yaşamıştır. Bu nedenle aşırı uçlarda yaşamakta tepkileri ise aynı doğrultuda duygusal evreninden etkilenmektedir. Yaşadığı dünyada tanımlayamadığı pek çok şey ilkel insan için doğa üstü varlıklarla ilişkili mistik bir deneyimdir. Bu deneyim kimi düşünürlerce entelektüel düşünme becerisinin başlangıcı kabul edilmektedir (Adanır:1819). Büyü inancı ve doğaüstü güçlerle kurulan duygusal ilişki ilkel insanda sanata yaklaşımla da bağlantılıdır. Önceki bölümde de anlatıldığı üzere resim ve heykel sanatının köklerinde büyü düşüncesine rastlanmakta, dram sanatının ortaya çıkışı ise mistik deneyimler sonucunda pagan toplumlarına denk gelmektedir. Doğa ile ilgili çeşitli ritüellerin bir öykü gibi gerçekleştirildiği ve o dönemin insanların toplumsal ve kültürel özelliklerinden dolayı bu ritüellerin duygusal etkisinin yüksek olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla sinema sanatının bir smülakr olarak bu denli duygusal tepkiler yaratabilme gücünün arkaik bir kökeni olduğu iddiası kolayca çürütülebilecek bir iddia değildir. Nitekim bir sinema filmindeki öykü gerçek hayatta meydana gelen olaylardan daha fazla etki gösteriyor ise bu durumda toplumların kültürel kodlarında hala bir takım arkaik özellikler taşındığı söylenebilir. Elbette bunu tüm sinema izleyicisi için söylemek mümkün değildir. Belli bir bilinç düzeyinde olan izleyici için sinema eserindeki olay ve karakterler büyüsel veya mistik bir karşılaşma olmaktan çok entelektüel bir etkinlik bir çeşit okuma olarak da algılanmaktadır. Ayrıca arınca, özdeşleşme ve izleyicinin gerçek hayata kıyasla bir simülasyona daha objektif bakabilmesi gibi bir takım nedenler de filmin öyküsünün duygusal etkisinin artmasına neden olan etmenler olarak sıralanabilmektedir.

son derece belirgin olan bir görüntünün gerçekliğin inanılır bir simülakrını oluşturması, bir hayal yaratmak ve onun görünüşünün doğasını fark edilmez kılmak yoluyla gerçekleşmektedir. Gerçeklik etkisi, dış dünyanın kolayca elde edilmiş bir yeniden üretiminden değil, bir tarihsellik ve toplumsal iletişim çerçevesinde, bakışın alışıldık formlarıyla örtüşen bir temsil biçiminden elde edilmektedir. Platoncu bir tanımla bu gerçekliği bir tasviri değil, görünüşüdür (Pezzella, 2006: 51-52).

Bir sonu olan sekans, zamansal sekans, öykünün gerçekmiş gibi ya da gerçekten bir öyküymüş gibi algılanması sonucunda anlatılan şey gerçek olmayana dönüşmektedir diyen Metz, gerçekliğin bir mekân ve zaman problemi olduğunu, tümüyle gerçek olan bir şeyin “burada ve şimdi” olması zorunluluğunu dile getirmektedir (Metz, 2012: 35). Yunan tragedyası bir temsil olarak "burada ve şimdi"yi eksik olsa bile günümüz temsil sanatlarına kıyasla farklı bir şekilde sağlamaktaydı. Antik Yunan'daki büyük şöenlerde oynanan tragedyada şöenin tüm öğeleriyle bir oyuna dönüştüğü anlatılmaktadır. Gösteriler ve oyunlar ile seyirci arasında fiziki bir kopukluk oluşmamakta, günümüzde tiyatrodaki uygulanan ve seyirciden kopuk olan dairesel sahnenin Antik Yunanda hiç bir yapısal işlevi bulunmamaktaydı (Barthes, 2014: 72). Dolayısıyla fiziki olarak öykünün içinde olan izleyici için mekândan ve zamanda bir kopuş olsa bile oyunun kendi mekânı ve zamanında bizzat oldukları için günümüz temsil sanatlarına kıyasla yarattığı etki çağımızın gelişmiş simülasyonlarının etkisi gibidir. Oysa günümüzde gerek sinema gerekse tiyatrodaki zaman ve mekân, gösteren de ve gösterilende birbirlerinden farklıdır. İzleyici ve öykünün fiziki bağlantısı bulunmamaktadır. Öykünün mekânı ve zamanı ile izleyenin mekân ve zamanları birbirlerine eş değildirler. Bu farklı oluş anlatılanın gerçek hayattan farklılaşmasını tam anlamıyla görünüşe veya temsile dönüşmesini sağlamaktadır. Görülen şeyin gerçek olmadığı Yunan tragedyasında da sinemada da birbirlerinden farklı etkileri olsa da bilinmektedir. Bu noktada gerçeklik denilen şey izleyicinin izlediği temsile inancıyla ilgilidir. Barthes bu durumu tiyatro ve sinema ile ilgili verdiği örneği ile şu şekilde açıklamaktadır:

Gerçekçi tiyatro mu? Tohumları çok çabuk atıldı; bu ilk trajik tiyatro hala sayısız uzaklaştırma özellikleri (Maskenin Kişisizliği, kostüm geleneği, dekorun simgeselliği, oyuncu sayısının azlığı, koronun önemi) taşısa da, Aiskhylos'tan beri yaygınlaşmaya başlamıştı gerçekçi tiyatro. Ama ne olursa olsun bir sanatın gerçekçiliği, seyircilerin inanma derecesinin dışında tanımlanamaz; bu gerçekçilik onu kabul eden zihinsel çerçevelere kaçınılmaz biçimde gönderme yapar. Güçlü bir inandırıcılığa eklenmiş anırtıma teknikleri, bir diyalektik gerçekçilik olarak

adlandırabileceğimiz ve içinde yoğun bir simgesellikle dolaysız gerçeklik arasında sürekli gidip gelen bir teatral yansıma barındıran şeyi ortaya çıkarır. Oresteia'yı seyredenlerin Erinyeslerin gelmesiyle korku içinde kaçtıkları söylenir. Çünkü Aiskhylos, parados geleneğini bozarak, bu tanrıçaları teker teker sahneye getirir. Bu hareket işaret ettiğimiz gibi, ilk sinema seyircilerinin, trenin La Ciatat garına girişiyle, geri çekilmelerini hatırlatır bir biçimde; bir durumda ya da ötekinde seyircinin tükettiği ne gerçektir, ne de kopyasıdır. Buna "gerçeküstülük" göstergeleriyle ikiye katlanmış dünya da denebilir. Hiç şüphesiz, ilk antik Yunan tiyatrosunun gerçekçiliği buradaydı. Ama bu çok yüksek düzeydeki anırtırma teknikleri, en azından özenle oluşturulmuş bir inandırıcılıkla birleşince bambaşka bir gerçeklik ortaya çıkardı... burada gösterge artık gerçek dünyaya değil, içerde olana gönderme yapar..

Tam bu noktada önceki bölümde işlenen ve duyguları çoğu zaman gerçek hayatta harekete geçiremeyen fenomenlerin temsillerinin insanlar üzerinde daha fazla duygusal tepkiye neden olduğunu ve sinemada öykünün gerçeklikten kopuşunun yapısal özelliği ve ile duygusal tepkileri yaratma konusunda bir resim veya heykelden daha yetkin olduğunu söylemek gerekmektedir. Estetik oluşun temel noktası burada da gerçekliğe gerçek olmayan bir şey ile ulaşmaktır. İnsanlar yanı başlarında olan pek çok şeye tepkisiz kalırlarken aynı şeylerin bir anlatıya çevrilmesine duygusal tepkiler vermektedirler. Bu noktada bir öyküye sahip olan sinema, modern dönemlerde giderek gerçek dünyaya yabancılaşan toplumlar için önemli bir duygulanış aracıdır. Sinemanın gerçeklik ile ilişkisini Pezzella şöyle yorumlamaktadır:

Öykü evet gerçek dışıdır, ama varlığının karanlık yanı diğer sanat biçimlerinin ulaşamayacağı sıra dışı bir gerçeklik etkisi yaratır. Neredeyse gerçek olan görüntü, benim bakışım altında, yitme tehlikesi altında bulunduğu boşluğu örten ve kapatan fetiştiir... Bir anlamda gerçek olmaktan çok, bir görkeme, bir mükemmeliyete ve bir çekiciliğe sahip olan görüntü, bir canlı varlığın kabul edeceğinden üstündür... Yaşanmış deneyimin yoğunluğu azaldıkça, gösterinin cilalanmış kusursuzluğu artar (2006: 66).

Bergson, günlük hayatın gerçekliğinin insanlar tarafından doğrudan algılanmadığını, şayet algılanmış olsaydı insanlar için sanatın hiç bir anlam ifade etmeyeceğini söylemektedir. İnsanların gerçek hayatla girmiş oldukları ilişkilerin gerçek dışı bir algılama sürecine dönüştüğünü söyleyen düşünür, realitenin doğrudan görünüşünün, sanat ile oluşturulduğunu ifade etmektedir. Bunun nedeni Bergson' a göre insanların pratik yaşamla olan pragmatik bağların gerçek hayatın algılanmasını etkilemesidir. Sanat ise bu pragmatik bağların ortadan kalkması ile eşyanın karakteristiğini teşkil eden derin birliği hissetmemizi, gerçekliği bütün haliyle yaşamamızı temin

etmektedir (akt. Topçu, 2011: 113). Gerçeklik dışı olanın gerçeği temin etmesi durumu günümüz estetik felsefesince kabul gören bir düşünce olarak düşünürlerce kendi felsefeleri doğrultusunda ele alınmaktadır. Önceki bölümde de gerçeklik ve estetik arasındaki ilişki irdelenmiş ve ortaya çıkan temel sonuç, gerçek hayatın algılanışı ile ilgili yaşanan problemler nedeniyle gerçekliğin sanatsal özümzenmesinin mümkün olduğudur.

Öyküleme, anlamı sadece kendisini kullanan dünyadan almaktadır. Öyküleme düzeyinin ötesinde ise başka bir dünya gizlidir. Bu dünya sadece anlatılanlar değil, tarihsel olgular, belirlemeler ve davranışlar gibi başka bir tözün birimleri olan toplumsal, ideolojik iktisadi vb. dizgelerle oluşmaktadır (Barthes, 2009: 130). Bir öykü bu doğrultuda pek çok anlamı barındıran bir gösterge gibidir. Basit bir çocuk hikâyesi bile toplumsal yapının sınırlarını taşımaktadır. Bir bakış açısının ürünü olan öyküler bunun için ideoloji alanının da konusudur. Bir örnekle açıklanırsa; Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler isimli hikâyede bile anlatılanın ötesinde toplumsal sınıflar, asillik, cinsiyet gibi ideolojinin alanına giren konular üzerinden olay ve karakterlerle anlamlar üretilmektedir. Bir temsil veya görünüş olan sinemada öykü ile üretilen anlamların duygulanışa dönüşmesi ise sinemanın etkisinin bir siyasal söylemin etkisinin çok ötesine geçmesine neden olmaktadır.

3.1.2. Sinema Anlatısında Söylemin Estetiği

Söylem bir öykünün nasıl aktarıldığı ile ilgilidir ve anlatılan öyküden daha kısa sürer. Öykü söylem aracılığı ile yani biçimsel ifade ögesi ile iletişim kurmaktadır. Bir başka şekilde söylenirse söylem öyküyü yani içeriği ifade edştir (Chatman, 2009: 28). Söylem biçimin nasıl oluşturulacağını belirlemektedir. Biçim ise içeriğe bağımlı ve onun arkasında yer alarak ona hizmet eder. Biçim tek başına sanatsal bir değer taşımadığı gibi duygu ve düşünceden arıtılmış bir biçimin sanat eseri olarak yorumlanması mümkün değildir. Ancak sanat yapıtının algılanışı ve içeriğe ulaşılması ise biçim ile mümkündür (Ersoy, 2002: 138).

Film yapımcısının, gerçeğe dayalı ya da kurgu bir hikâyeyi izleyenlere aktarabilmesi için kullandığı tüm öğeler ve anlatım araçları biçim yani söylem ile ilgilidir. Olaylar düzleminin tersine filmin içindeki karakterler söylem düzleminde haberdar değildir. Söylem düzlemi gerçek hayatta var olan veya var olması olası, olay düzleminin dışındadır

ve bağımsız olarak kendi dünyasını oluşturmaktadır. Söylem düzlemi söylemi oluşturan eser sahibinin öyküye karşı yorumsal bakışı ve tavrıdır (Foss, 2009: 3-4).

Sinemada içeriğin yani öykünün ifade edilmesi görüntü ve seslerin kaydedilmesi ve bunların sonradan bir araya getirilmesiyle ilgilidir. Objektive edilen sinema eserinin maddi kısmını oluşturan bu öğeler aşağıda görüntü, ses ve kurgu başlıkları ile inceleneceklerdir.

3.1.2.1.Görüntü Estetiği

Görüntü yeniden sunmadır, yani bir diriltmedir ve görüntü düşünülür olana ve yaşanmış olana soğuk olması ile tanınmaktadır diyen Barthes'e göre kimileri görüntünün dile göre çok ilkel bir sistem olduğunu düşünmekte diğerleri ise bunun tersine anlamlandırma açısından sözün sınırlarını aştığını söylemektedir (2014: 9).

Sinemada görüntü izleyicinin, Spinoza'nın tanımıyla bir karşılaşma yaşama durumunu yaratmaktadır. Anlam ve duygu maddi yapılardan bir tanesi olan görüntüye eklemlenmiştir. Bir resim veya heykel gibi her ne içeriği barındırırsa barındırsın bu görüntülerin göze hitap eder şekilde hazırlanması gerekmektedir. Bu içerik bir çirkinlik barındırsa bile bu çirkinliğin dahi perdeye yansıyan hali onu izlenebilir kılmak zorundadır. Temelde bir resmin görüntüsü veya heykelin görüntüsünün yani maddi yapısının güzel olması ile bir sinema eserinin görüntülerinin güzel olması arasında kayda değer bir fark bulunmamaktadır. Sinematografik görüntünün bu anlamda kendinden önceki sanat dallarıyla da yakından bağlantısı vardır. Diğer plastik sanatlarda olduğu gibi sinemada da görüntü anlamın ve duygunun ortaya çıkarılması için düzenlenmektedir.

Tarihin tüm dönemlerinde, politika, düşünme tarzları ve paralelinde zevklere bağlı olarak farklı sanatsal anlatım biçimleri ortaya çıkmıştır. Zevk veya beğeni yargısı insanın bilinmeyen yönlerinin açığa çıkması değildir, aksine toplumsal üst ve alt yapıların yarattığı koşullar içinde oluşmaktadır. Toplumsal üst ve alt yapılarda meydana gelen değişimler özneyi ve sanatsal ifade biçimlerini etkilemektedir (Freund, 2008: 7-8). Dolayısıyla sanat, içinde var olduğu toplumsal yapıdan etkilenen ve dönemin teknik ve bilimsel koşulları ile şekillenen bir karaktere sahiptir. Sürekli dönüşüm halinde olan toplumsal koşullar, teknik ve bilimsel gelişmeler beraberinde özellikle biçim konusunda sanat dallarında ifade

biçimlerine kurallar koymak son derece zor ve hatta günümüzde yapılan tanımıyla özgür sanatın yaratıcı ruhuna aykırıdır.

Eski mısırdaki sanat ve inanışlar arasında yakın bir bağlantı bulunmaktadır. Bu bağlantı ekseninde ortaya çıkan sanat eserlerinin temel amacı gösterilecek nesne ve figürleri herhangi bir bakış açısından değil en iyi gözüktükleri yerden kusursuz bir belirginlikte ortaya çıkarabilmektir. Bunun için ise sanatçılar var olan mevcut katı biçimsel kurallara uymak zorundaydılar. Binlerce yıl boyunca değişmeden devam eden eski Mısır sanatı bu anlamda sanatçının kendi iradesi dışında bir kurallar bütünü ile içeriğin nasıl ifade bulacağı belirlenmiş ve gelişime kapalı bir sanattır (Gombrich, 2004: 60-61). Biçime yönelik bu tür kalıplaşmış kurallar ile sanat tarihinde pek çok dönemde karşılaşmak mümkündür. Nitekim aydınlanma çağı ile birlikte bilimsel gelişmelerin artması ve aklın maddi dünyaya egemen olması plastik sanatlardaki biçiminin oluşturulma süreçlerini inceleme nesnesi haline getirmiştir. Güzel olarak algılanan şeylerin akılla kavranabilen ve teknik olarak belirlenmiş bir takım kurallar ile yaratılacağı ve bu kurallar tam olarak uygulandığı ve dışına çıkılmadığı takdirde başarılı olacağı kanısı güzel sanatları bir bilimsel inceleme nesnesi haline dönüştürmüştür. Özellikle Antik Yunan eserleri ve Rönesansın önemli eserleri incelenmiş ve güzel olan şeyin kuralları koyulmak istenmiştir. Bu durum aydınlanma fikrinin dünyayı sayılarla kanonlaştırma isteği ile ilgilidir ve pozitivistimin tüm yaşam alanına hâkimiyetin göstermektedir. Bu durumun eleştirisini yapan Adorno ve Horkheimer aydınlanmanın ve pozitivistimin sanat üzerinde etkisini şöyle açıklamaktadırlar:

Yeni pozitivistim bilimi estetikçiliğe, yani kendini aşacak herhangi bir yönelimden yoksun, yalıtılmış göstergelerden oluşan bir sisteme dönüştürür. Bilim matematikçilerin uğraşlarının dönüştüğünü çok önceden böbürlenerek ilan ettikleri şeye, bir oyuna dönüşmüştür. Tümleşik suret olarak sanat ise tekniğe varıncaya kadar pozitivist bilime teslim oldu. Dünya gerçekten bir daha yaratıldı ver sanat ideolojik bir ikilik, uysal bir röprodüksiyon oluverdi (2010: 37).

Bilim yasalara uygun ya da deneysel yöntemlerle doğrulanmış belirli olgu, konu veya olay sınıflandırmalarına ait bilgileri toplayan tutarlı bütündür (Şişman,2006: 68). Bu tutarlılık arayışı ve yasalarla belirlenme durumu üretilecek eserlerin bir kalıba sokulması anlamına gelmektedir. Oysaki duygu ve düşünceler yani sanat eserinin içeriğini belirlenmiş kalıplara sokmak mümkün değildir.

Modern çağların sanatı olarak tanımlanan sinemada görüntü fotoğraf temellidir. Işığın teknik malzemeyi yakması ile ortaya çıkarılan fotografik görüntünün temel öğeleri ışık, renk ve kompozisyonudur. Bu öğelerden her hangi birisinin acemice³⁷ ya da eksik oluşturulması görüntünün değeri açısından olumsuz bir etki yaratmaktadır. Sinema sanatı için de görüntünün oluşturulmasına ilişkin kanonlaşmış kurallar koymak ve buna uyulmasını istemek doğru olmayacaktır. Lakin içinde yaşanan toplum ile mevcut teknik imkânlar sanat izleyicisinde dönemsel beğeni yargıları yaratmaktadır. Bu beğeni yargıları sinemada görüntünün temel öğelerinin nasıl kullanılacağı konusunda aynı dönemi yaşayan sanat insanlarına ışık tutabilir. Bu durum kesinlikle sinema sanatını bir kurallar bütününe dönüştürmemelidir. Yeniliklerin her zaman yaratıcı sanatçı tarafından kullanılmasına olumlu bakılmalıdır. Aksi halde sanatsal gelişim, toplumsal değişim ve teknik gelişmenin gerisinde kalacaktır.

Bu tür kaidelerin sanatçı tarafından kırılması ile sanatçı sıfatı arasında da bağlantı vardır. Sanatla yeni uğraşan ve yetkin olmayan bir kişinin beğeni yargıları tarafından desteklenen kaideleri kırması beklenemez. Beğeni yargılarını özümseyen ve toplumsal değişim ile teknik ilerleme bağlamında sanatın biçimsel özelliklerini değiştirmeye çalışan sanatçılar, bu edimi belli bir karşı çıkış etrafından gerçekleştirmektedir. Karşı çıkıştan kasıt sanatın bir yaratıcılık alanı oluşu ve sabit bir şey olmaması ile ilgilidir. Aslında sanatçı bu anlamda öncelikle kendi ustalaştığı tekniğe veya biçime karşı çıkmakta ve yeni arayışlara girmektedir.

Kuralları iyi öğrenilmiş bir teknik ve iyice ustalık kazanılmış belli konular sanatçıyı bir yerlere belki taşıyabilir diyen Yılmaz ancak bu yolda ulaşılabilecek tek şeyin ustalık olduğunu ancak iyi bir ustanın iyi bir yaratıcı anlamına gelmediğini söylemektedir (2006: 53). Bir yaratıcılık alanı olan sanat için değişmez kurallar koymak özellikle modern ve post-modern dönemde mümkün değildir. Kurallar beğeni yargılarınca her dönem temel düzeyde var olacaktır. Bu beğeni yargıları kimi zaman sanatçılarca kimi zamanda toplumsal değişim ekseninde değiştikçe kurallar da evrim geçirmek zorunda kalacaklardır. Bu konuşmasında Picasso bir biçiminin olmamasından ziyade katı kurallara bağlı kalmadığını ve duyguyu ve içeriği aktarabilmek için farklı biçimlerde gezindiğini söylemektedir.

³⁷ Hatalı kelimesi özellikle kullanılmamıştır. Çünkü alışla gelmeyen biçimleri deneyen ilerici sanatçılar kimi zaman bu temel öğeleri farklı kullanmaktadır.

Günümüz koşullarında sinema sanatında görüntünün ustaca oluşturulması için istenen ve günümüz beğeni yargıları ile ilgili temel kaideler çalışma kapsamında aşağıda; çevreleme, bakış açısı ve kamerayı konumlandırmak, kamera hareketleri, kompozisyon, ışık, renk ve ses başlıklarında sunulmaktadır. Bahsi geçen bu öğelerin yaratıcı sanatçı tarafından değiştirilmeye ve geliştirilmeye açık, iyi görüntü elde etmek için bir rehber niteliğinde olduğu ifade edilmelidir.

3.1.2.1.1. Çerçeveleme, Bakış Açısı Ve Kamerayı Konumlandırmak

İmgenin içinde mevcut bulunan tüm şeyleri, karakterleri, dekorları, görece kapalı bir sistemin belirlenmesine kadraj veya çerçeve denilmektedir. Çerçeve bu anlamda çok sayıda elamanı olan bir kümedir. Parçalara ayrılabilmekte ve ayrılan tüm parçalarda kendi başlarına imge olarak değerlendirilmektedir. Sinematografik imge bağımsız parçalardan oluşan bir bütündür. Bunun nedeni çerçevenin çerçevesi olarak ekranın ortak paydaya sahip olmamalarına rağmen farklı ölçek, açı ve değerlerde oluşturulan tüm çekimlere bir ortak ölçü veriyor olmasıdır. (Deleuze, 2014: 25-29). Çerçeve içinde işleyen bütün kodlar filmin zaman dizinsel eksenini göz önünde bulundurulmak kaydıyla diğer resimsel sanatlarla paylaşılır diyen Monaco, çerçevenin bir söz dizimi oluşturduğunu bunun da sınırlama ve düzenleme ile ilgili olduğunu söylemektedir (2010:182).

Çerçevelemenin ilk unsuru çekim ölçeğidir. Anlatıma doğrudan etki gösteren çekim ölçeği; Ayrıntı çekimi, baş çekimi, omuz çekimi, göğüs çekimi, diz çekimi, boy çekimi, yarı genel çekim, genel çekim ve uzak çekim olarak sınıflandırılmaktadır (Onaran, 1986: 35). Çerçeve içindeki görüntünün karakterini belirleyen etkenler arasında ilk dikkat edilmesi gereken, kamera ve konu arasındaki uzaklıktır. Çekim ölçeği kavramı ile anlatılan bu uzaklık ve yakınlık durumunun ölçü standardı insan figürüdür. Kameranin konuya yakın olduğu durumlarda, kameranin konu üzerindeki hâkimiyeti fazladır ve genel çekime kıyasla yakın çekimlerin plastik doğasının daha güçlü olduğu kanısı yaygındır (Uysal, 2012: 118).

Deleuze'nin duygulanım imge olarak tanımladığı kavram yakın plandır. Yakın plan çekimlerin filmin bütününe duygulanımsal bir etki gösterdiği düşünülmektedir. Yakın plan

insan yüzü için olduğu gibi nesneler içinde geçerli bir çekim ölçeğidir. Yüz bedeninin hislerinin dışarı aktarıldığı bir sinirsel levha olarak bu duygulanımı sağlamaktadır. Ancak nesnelerin yakın çekimlerde bunu nasıl gerçekleştirdiği sorusuna Deleuze'nin cevabı “ bu şey bir yüz muamelesi görmüştür, onun yüzüne bakılmıştır ya da daha çok yüzleştirilmiştir. O kendi payına bir yüze benzemese dahi gözlerini bizim üstümüze dikmiştir” şeklindedir (2014: 120).

Sinematografik görüntüyü elde etmek için yapılan diğer işlem kadrajın sınırlarını içeriğe göre oluşturmaktır. Bu işlemde çerçeve görüntüde yer alacak nesnelere yakın veya uzak olabilir. Yakın, sıkışık ve boş alanların az olduğu çerçeveler ile uzak ve boş alanın çok olduğu çerçeveler görüntüye farklı anlamlar katmak için kullanılmaktadır (Ryan ve Lenos, 2014: 49). Yakın sıkışık kadrajlar ile klostrofobik bir etki yaratmak, güç ve iktidar ilişkilerini göstermek ve psikolojik mekânlar yaratmak için kullanılırken, hareket bu çerçevelerde sınırlıdır, uzak ve boşluklu kadrajlar ise hareketin daha serbest olduğu ve anlamın hareketle şekillendiği çerçevelerdir (Brown, 2011: 58). Çerçeve içinin dolu yada boş oluşu yaratılmak istenen anlama göre belirlenmektedir. Aşağıda Resim 3.1.' de boş alanların az olduğu çerçeve örneği verilmektedir. Bu örnek de çerçeve anlam arasındaki ilişki son derece kuvvetlidir. Bilinçli bir şekilde çerçeve boşluklarının azaltılması görüntünün tam ortasındaki katil zanlısının durumunu ile ilgidir. Zanlının köşeye sıkışmışlık hali çerçevede yaratılan görsele yansımaktadır. Hareket sınırlıdır ve özellikle bu sınırlılık hissi verilmek istenmiştir. Resim 3.2.'de ise boş alanların çok olduğu geniş açılı bir görüntü bulunmaktadır. Filmin ana karakterlerin tartıştıkları bir anı gösteren bu kare de, hareket çerçevenin geniş boşlukları ile gösterilmek durumundadır. Anlamın oluşması için boşluklu çerçevede karakterlerin edimlerinin sınırlandırılmadan gösterilmesi amaçlanmaktadır.



Resim 3.1. Boş alanların az olduğu çerçeveleme örneği. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın “Bir Zamanlar Anadolu'da” filminden bir kare



Resim 3.2. Boş alanları çok olduğu çerçeveleme. Yönetmen Pelin Esmer'in “Gözetleme Kulesi” filminden bir kare

Her hangi bir olay başka birisine veya birilerine aktarılıyor başka deyişle öyküleştirerek anlatılıyorsa, bu anlatımı bir bakış açısı şekillendirmektedir. Tüm anlatılar gibi sinema anlatısı da bir bakış açısı ile aktarılmaktadır ve görüntü ile oluşturulan söylem için bu bakış açısı kilit bir rol oynamaktadır. Sinemada bakış açısını kamera ve onun konuyu görüş yeri belirlemektedir. Alıcının konuyu gördüğü yer olarak da tanımlayabileceğimiz kameranın konumlandığı yer bağlamında meydana gelen bakış açıları temelde öznel ve nesnel bakışlar olarak 2 kategoriye ayrılmaktadır. Nesnel bakış anlatıcının bakış açısıdır ve bu bakış açısı olmayan bir üçüncü kişinin bakışıdır. Öznel bakış ise karakterlerden birisinin görüşüdür. Bu iki kategorilendirme dışında üstten görüş, alttan görüş, yatık çerçeveleme, baş aşağı çekim, gibi başka bakışlarda söz konusudur.

Bakış açılarındaki bu konumlanma sinema anlatısının bir anlatıcısının olup olmaması ile alakalıdır. Genellikle bir anlatıcı olarak yönetmen varlığını mümkün olduğunca gizlemeye çalışmaktadır. Bazı durumlarda ise tam tersi anlatıcının varlığı anlatıcı sesi vasıtasıyla hikâyenin yorumlanması veya boşlukların doldurulması için ortaya çıkarılmaktadır. Her iki şekilde de anlatıcı; her şeyi bilen bir bakış, karaktere bağlı bakış veya tarafsız bir bakış içinde bulunabilmektedir. Tarafsız gözlemci bakış açısında göz hizasında açılar kullanılmalıdır veya diğer nesnel açılar tercih edilmelidir. Karaktere bağlı bakış öznel bakışı gerektirmektedir. Her şeyi bilen bakış ise yönetmeni bakış açılarında gezinme konusunda özgür bırakmaktadır (Foss, 2009:7-29).

Nesnel görüş alıcının olayları tarafsız bir tanığın bakışından izlemesi durumudur. Nesnel görüş üçüncü tekil şahıs olarak tanımlanmaktadır (Onaran, 1986: 42). Öznel görüş veya diğer ismiyle bakış açısı, sinema anlatısının belirgin unsurlarından bir tanesi olarak, bir karakterin gördüğü şeyin temsili anlamına gelmektedir. Bu çekim izleyene karakterin gördüğü şeyi onunla aynı açı ve şekilde gördüğünü düşündürmektedir. Bu durum filmin yazılı kurmacadaki birinci tekile en çok yaklaştığı an olarak tanımlanmaktadır. İzleyicinin, bakmakta olan karakterin gözünden gördüğüne inanması beklenmektedir. Filmler

çoğunlukla üçüncü tekil kişinin gözünden anlatılmaktadır. Birinci tekil kişi bakış açısı ise üçüncü tekil kişi yapısında ortaya çıkmaktadır (Kolker, 2011: 116). Chatman'a göre öznel görüş ile izleyicide karakterle bir özdeşleşme yaratmak istenmektedir. Öznel olmayan bakış açıları ile bu özdeşleşme tematiktir(2009: 149).

Resim 3.3. ile bir çocuk gelin ile izleyicinin özdeşleşmesi beklenmektedir. Kamera doğrudan çocuk gelinin gözünden görür ve hatta kameranın üzerine örtülen duvak ile bu etki arttırılmak istenmektedir. Resim 3.4. de ise göz hizasından olmayan gizlenmiş bir üçüncü kişinin bakışı sunulmaktadır.



Resim 3.3. Öznel bakış örneği. Yönetmen Reis Çelik'in "Lal Gece" filminden bir kare



Resim 3.4. Nesnel bakış örneği. Yönetmen Reis Çelik'in "Lal Gece" filminden bir kare.

Bir çekim için en çok tercih edilen göz seviyesinden konunun tespit edilışıdır. Ancak kameranın bu konumlanması kimi zaman aktarılmak istenen içeriğe uygun değildir. Üstten görüş veya alttan görüş ile izleyicide merak uyandırmak mümkündür. Bu bakış açıları insanların alışık olmadıkları görüşleri sundukları için ilgi çekici olabilmektedirler (Akbaş,2011: 184). Kamera göz hizasının üstüne çıktığında konu boy ve önem açısından küçülmeye başlamaktadır. Ancak örneğin devasa kitlelerin üstten görüntüsünde önem kaybı yaşanmamaktadır. İzleyicinin genel yapı hakkında bilgi edinmesi amaçlı kullanılmaktadır. Üst bakış açısı genel kullanımı ile kişisel değildir. bu anlamda nesnel yani üçüncü Kişinin gözünden bir bakış sunmaktadır. Alt görüşlerde konu izleyeni

ezmektedir. Karakterler daha güçlü ve hâkim görünmektedirler. Bir kötü adam ya da tehdit unsuru alt açıdan daha tehlikeli iken, göz seviyesinde tehlike duygusu azalır. Alttan çekimler bazen bir hayvanın görüşü de olabilmektedir. Önceki karelerde gösterilen bir köpeğin konumundan göstermeye başlayan kamera o an orada bulunan bir öznenin gözünden gösterse bile nesnel olarak algılanmaktadır (Brown,2011: 67-68). Resim 3.5. de gösterilen alttan görüş aynı zamandan karakterlerden birisinin görüşü olduğu için öznel dir. Alttan görüşlerin nadiren öznel olarak sunulduğu örneklerden birisi olduğu için dikkat çekicidir. Resim 3.6 da ise bir üstten görüş örneği verilmektedir. Bu görüşte konunun önemini kaybetme durumundan ziyade gözetleme hissi yaratılmak istenmektedir. Bu anlamda kullanımları ve yaratılmak istenen anlam çerçevesinde alttan ve üstten görüşler yaratıcı etkilere sahip bakışlardır. Yönetmenin kullandığı şekliyle beklenmedik anlamlar türetmeleri nedeniyle bu bakışlara sabit anlamlar yüklense dahi bu anlamların değişme potansiyeli olduğu ortadadır.



Resim 3.5. Alttan görüş örneği. Yönetmen Erden Kıral'ın "Vicdan" filminden bir kare



Resim 3.6. Üstten bakış örneği. Yönetmen Reis Çelik'in "Lal Gece" filminden bir kare

Yatık çerçeveleme bir kişinin psikolojik olarak dengesizlik yaşadığı veya bir algı sorunu çektiği göstermek için kullanılmaktadır. Bu karakterlerden birisinin gözünden yaratılan yani öznel bir bakış olabileceği gibi bu tür kareleri üçüncü kişilerin gözünden, nesnel yaratmakta mümkündür. Diğer bir bakış açısı ise başa aşağı çekimdir ki gözün alışık olmadığı bir görüntüyü sunmaktadır. Yatan bir kişinin gözünden oluşturulan bu

konumlanma öznel bir bakışı sunmaktadır (Onaran,1986: 42). Resim 3.7. ile yatık çerçevelemeye bir örnek verilmektedir. Bu örnek yatık çerçevelemenin nesnel bir bakışla oluşturulmasını göstermekte ve içerikte bir takım fikrîsel veya psikolojik durumların yolunda gitmediği anlamını vermektedir.



Resim 3.7. Yatık çerçeveleme örneği. Yönetmen Zeki Demirkubuz' un "Masumiyet" filminden bir kare.

3.1.2.1.2. Kamera Hareketleri

Sinema hareketsiz kesitlerle, saniyede yirmi dört kare imgeyle işlemektedir. Sinemanın insanlara verdiği fotogramlar değil, hareket eklenmiş olmayan ortalama bir imgedir. Sinema, izleyene bu anlamda hareket eklediği bir imge vermemektedir. Dolaysız olarak bir hareket imge vermektedir. Hareket kat edilen mekânla karıştırılmamalıdır. Kat edilen mekân geçmiş, hareket ise şuanda gerçekleşen kat etmenin edimidir. Mekân bölünebilir ancak hareketi bölmek mümkün değildir. Her bölme çabası onun doğasını bozmaktadır. Hareket, mekândaki konumlar veya zamandaki anlar, yani hareketsiz kesitlerin yeniden bir araya getirilişi ile oluşturulamamaktadır. Böyle bir oluşturma, konum ve zamana ardışıklık düşüncesi ve soyut bir zaman düşüncesi ekleyerek gerçekleşebilmektedir. Zamanın sınırsız bölünmesiyle ise hareket hep somut bir süre içinde oluşacaktır. Her hareketin kendi niteliksel bir süresi söz konusudur. Bu anlamda gerçek hareket'e somut süre eşlik ederken, hareketsiz kesitlere soyut süre eşlik etmektedir. Sinema hareketsiz kesitlerin bir araya getirilişi ile sahte bir hareket yaratmaktadır (Deleuze, 2014: 11-15). Deleuze hareket imge kavramını ve sinemadaki hareket algısının nasıl oluştuğunu şöyle açıklamaktadır.

Hareket imgenin nasıl oluştuğunu ve hareketin kişilerden ve nesnelerden nasıl çekilip çıkaracağını soracak olursak, sadece bunun iki farklı yolla ve her durumda algılanamaz bir biçimde yapıldığını görürüz. Bir yanda elbette planın kendisinin de hareketli hale geldiği kameranın hareketliliği yoluyla, ama öbür yanda da montaj yoluyla, yani her biri ya da çoğunluğu sabit kalmayı sürdürecek sürekli birleştirilmesi yoluyla (Deleuze, 2014: 41).

Hareket imge ve onun en temsiliyetçi formuyla “aksiyon imge” neden sonuca organik bağlantılar ve kahramanların anlatı alanından maksatlı geçişlerine dayanmaktadır (Stam, 2014:268). Sinemada hareket imgenin, sonraki bölümler bahsedilecek devamlılık kurgusu dışında kameranın mekân içindeki hareketiyle de oluştuğu yukarıda belirtilmektedir. Kamera hareketleri sayesinde hareketi elde etmek ile kurgu ile elde etme arasında ise ciddi farklılıklar bulunmaktadır. Öncelikle kurguya dayanan hareketin bir yanılsama ve gerçek bir hareket olmadığı bilinmektedir. Oysa kurgu olmaksızın bir olayın kamera hareketleri ile kesintisiz aktarımı gerçek hareket ve ona eşlik eden somut zamanı yaratmaktadır³⁸.

Gerçek hayatta algılarımızın hareket imgenin kurgu ile oluştuğu şekle çok benzer bir yapıda olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle kimi sinema düşünürleri kamera hareketleri konusuna şüphe ile yaklaşmaktadırlar. Bu durum uysal tarafından şöyle ifade edilmiştir.

Eğer pencereden dışarı bakarken, kapının vuruluşu ilgimizi çekerse, gözlerimizi düzenli ve yavaş bir şekilde kapıya, odanın duvarları boyunca gezdirmeyiz ve başımız aniden kapıya yönelir. Bu ani bakış değişimi sinemaya uygun biçimde, kesme ile yeniden üretilir. Bu zihnin tetikte olduğu ve amaçsızca dolaşmadığı zaman bir görsel ilgi noktasından diğerine yönelmesinin olağan yolu olduğuna göre, sinema izleyicisinin ilgisini ileriye taşımanın olağan yöntemi de, bir çekimden ötekisine kesme yapmak olacaktır (Uysal, 2012: 120).

Yukarıda gerçekleştiren tespitin doğru tarafları olmakla birlikte verilen örneği, tüm gerçek algımızı anlatmak için kullanmak doğru değildir. Kaldı ki sinemanın temelde gerçek hayatta olduğu gibi bir algı sistemi oluşturma derdi de yoktur. Diğer taraftan yukarıda bahsedilen algılama biçimi günlük hayatta bir süzgeçten geçerek oluşmakta bu nedenle de görme edimi bundan etkilenmektedir ve pek çok şey günlük hayatta görülmemektedir. Bunun için sırf bu etkinin kırılması adına kamera hareketlerine başvurulabilir. Elbette filmin akışını sekteye uğratmadan, uygun karelerde, amaca göre kamera hareketlerini uygulamak doğru olacaktır. Sinemada kamera hareketlerinin anlamlı bir hal alması bir nedene dayanmaktadır. Duygusal veya düşünsel bir etki için yapılan kamera hareketleri ile sahne gereği sahnenin içindeki hareketle de bağlı olarak yapılan kamera hareketleri anlamlı ve zenginleştirici niteliktedir.

³⁸ Bela Tarr'ın “Turin Horse” isimli filmi, kurgu olmaksızın yaratılan sinematografik harekete ve kamera devinimlerine son yıllarda gösterilebilecek en iyi örneklerdendir. Filmde kameranın dakikalarca süren takiplerini ve sınırlı sayıda kurgu müdahalesini görmek mümkündür.

Kamera hareketleri bir takım teknik donanımlar ile gerçekleştirilmektedir. Kameranın bir mekâna sabitlendiği ancak hareketli bir kafası bulunan Tripod, bir tür vinç olan “Jimmy jib”, sarsıntısız bir şekilde kameranin serbestçe hareketini sağlayan “Steadycam”, bir ray üzerine yerleştirilen veya sarsıntısız ilerleyebilen “Şaryo”, model helikopterlere kamera monte edilmesi ile ortaya çıkan “Flycam” ve çelik halatlar ile oluşturulan bir çeşit ağ üzerinde tepeden hareket eden “spider camler” ile kayıt altına alınan görüntüler ile hareketin kurgu dışında yaratılması sağlanmaktadır. Bunların dışında kameraların hareket eden nesnelere monte edilmesi de sık karşılaşılan bir uygulamadır. Bir araba, tren, hatta günümüzde özel kameraların belgesel filmlerde hayvanlara monte edilmesi gibi uygulamalar söz konusudur.

Yukarıda bahsi geçen teknik donanımla gerçekleştirilen hareketlerin genel amacı sınırlayıcı yatay düzlemi kırmak ve daha gerçekçi bir üç boyut duygusu yaratmaktır. Sabit kameranin sağa ve sola hareketi pan, aşağı ve yukarı hareketi ise tilt olarak adlandırılmaktadır. Bir karakter ya da bir hareketle aynı veya ters yönle doğru yapılan harekete kaydırma denilmektedir. Öne, arkaya sağa sola ve daire şeklinde kaydırma hareketleri söz konusudur. Örneğin geniş plandan daha dar bir plana geçiş için, kesme yerine öne kaydırma kullanmak dramatik etkiyi güçlendirmektedir. Bir hareketi takip için yana kaydırma sık kullanılmakta ancak kimi zaman da bu hareketin ters yönüne kaydırma yapılarak hareketin normalden hızlı olması sağlanmakta veya başka bir konuya geçiş yapılmaktadır. Diğer bir hareket ise yakın plandan geniş ve yüksek planlara geçme fırsatı sağlan vinç hareketidir. Vinç sayesinde yönetmenin kamera açıları arasında ve nesnel bakış açıları arasında gezinme şansı söz konusudur (Brown, 2011: 79-80). Bunların dışında direk kamera hareketi olması tartışmalı olan, sabit kameranin objektifi sayesinde gerçekleştirilen zoom çekim söz edilebilir. Zoom çekimde kamera hareket etmemekte, bu nedenle perspektif sabit kalmakta ve değişik düzlemler arasındaki nesneler arası ilişki değişmemektedir. (Monaco, 2010: 196).

Görüntünün kurgu olmaksızın ilerlemesi izleyicide gerçeklik hissinin yükselmesine neden olacağı için içerik ile bağlantılı olarak duygusal etkinin kamera hareketleri ile artırılabilmesi mümkündür. Bu durum kamera hareketleri ile somut zamanın geçerli olduğu bir sürenin izleyici üzerindeki etkisi ile ilgilidir. Video sanatının bu etkiye sahip olduğu bilinmektedir. Video dili sinematografiden farklı olarak kurgusuz bir somut zamana dayanmaktadır.

Baker video sanatının doğaya öykündüğünü ama bu öykünmenin malzeme ile ilgili değil zamanla ilgili olduğunu söylemektedir. Videoda hareketlerin kurgu ile yaratılmadığını kesmelerin ise hareketten bağımsız zamansal kesmeler olduğunu söylemektedir (2011: 38). Bu anlamda kamera hareketleri çerçeve ile ilgili olduğu kadar sinematografik zamanla ve onun bilinçli bir şekilde gerçekliği artırırna bilmek için video benzeri kullanımıyla ilgilidir. Ancak sinemada kamera hareketleri izleyicinin sadece görüntü ile baş başa kaldığı anlarda etkisini göstermektedir. Özellikle anlamın diyaloglarla oluşturulduğu yerlerde kamera hareketleri ile oluşturulan görüntü anlamın istenilen boyutta oluşmasına engel teşkil etmektedir. Bunun için istenilen anlamın yaratmasında diyalogun ön planda olduğu sahnelerde sabit kamera ile yüze veya bedene odaklanılmasının sağlanması duygusal etkiyi güçlendirecektir. Diğer bir yöntem ise kamera ile gerçekleştirilecek dikey harekettir. Örneğin göğüs çekiminden baş çekimine yavaş bir dikey hareketle geçilmesi de sabit kamera ile gerçekleştirilecek etkiyi sağlayacaktır. Bu noktada kamera hareketinin bilinçli kullanımı anlamı ve duyguyu güçlendirecek estetik değeri ve estetik süjenin katılımını yükseltecektir.

3.1.2.1.3. Kompozisyon

Genel anlamıyla kompozisyon parçaların bir bütün içinde, belli bir düzende bir araya getirilmesi yerleştirilmesi demektir (Turanî, 2003: 73). Kompozisyon Nihai bir görüntü elde etmek için biçimsel öğelerin tanımlanması ve görüntü içinde düzenlenmesidir. Görüntünün kolayca okunması için gerçekleştirilen bu zihinsel kurgu, daha çok güçlü bir ilgi merkezi ve vurguya dayalıdır (Prakel, 2011a: 14). Sinemada elde edilmek istenen görüntünün içerikle bağlantılı olarak en iyi şekilde tasarlanması işlemi olarak da ifade edilebilen kompozisyon, kameranın konumlandığı yer ile başlayarak kadrajın içinde yer alan her şeyin anlamlı bir şekilde dizayn edilme işlemidir. Literatürde kimi çalışmalarda kompozisyon kısımlarında renk ve ışık da işlenmektedir. Renk ve ışık unsurları ile kompozisyon arasındaki yakın bağlantı göz ardı edilmeksizin bu çalışmada renk ve ışık bağımsız birer bölüm olarak işlenecektir.

Kompozisyon bir sanat yapıtını meydana getiren öğelerin bir araya gelişlerini düzenlemektir. Bu düzenleme ile görüntüde yer alacak ve almayacak unsurlar ve tasarımın diğer unsurları saptanmaktadır. Grafik sanatlarda boş bir yüzey üzerinde başlayan düzenleme öğelerin amaca uygun eklenmesiyle sürmektedir. Oysaki sinematografik

görüntüde ve fotoğrafta durum tersidir. Dolu olan yüzey belli bir ayıklama ve düzenleme gerektirmektedir (Akbaş,2011: 32).

İzlenen bir sinema filminin görüntüsü duraklatıldığında fotoğrafa benzer bir görüntü ile karşılaşılacaktır. Buradaki kısmi fark film görüntüsündeki her öğenin gerçek yaşamı temsil etmek ve anlam oluşturmak için bilinçli bir şekilde bir araya getirilmesidir. Film görüntüsünde gördüğümüz şeylerin çok azı rastlantısalıdır. Yönetmenler için görüntünün düzenlenmesi bu anlamda öykü anlatımı ve düşünce ve duyguların aktarımı açısından önemli bir unsurdur (Ryan ve Lenos, 2014: 49). Sinematografik görüntü aktif bir kompozisyonudur. Aktif kompozisyon ise görüntü düzenlemesinde görüntüyü oluşturacak kişinin doğrudan görüntü öğelerine müdahale edebildiği türü anlatır. Pasif kompozisyonda ise görüntüye müdahale söz konusu değildir (Kaptan, 2014). Fotoğraf ile sinematografik görüntü düzenlemeleri birbirlerine benzerlikler göstermektedir. Sinemada görüntü düzenleme ile ilgili dikkat edilen kompozisyon öğeleri fotoğraf temellidir. Burada fotoğraf ve sinema arasındaki temel fark sinemada görüntünün hemen hemen tüm öğelerine müdahale edilmektedir yani kompozisyonlar aktiftir.

Çekim teknikleri, bir kurallar dizisidir. Netlik odaklama hareketi yakalama gibi teknik konularda bir takım kaidelerin gerçekleştirilmesi gereklidir. Ancak iyi bir kompozisyon için aynı şeyleri söylemek zordur. Sinemada veya fotoğrafta güçlü bir görsel tasarım elde etmek için sunulacak bir zorunluluklar listesi söz konusu değildir. Fotoğraf veya sinemayla uğraşanların temel uğraş alanı olan kompozisyon tarihi süreçte "Resim gibi" olma durumuyla değerlendirilmiş ve sanatsal düzenlemelerin resmin izlediği kuralları izlemesi gerektiği savunulmuştur. Ancak özellikle modernist sanatçıları bu algıyı özellikle fotoğrafta yıktıkları bilinmektedir. Bu anlamda sinema ve fotoğrafta kompozisyon, resimdeki kompozisyona benzese bile resimsel kompozisyonun bir alt dalı değildir (Prakel, 2012:9). Sinema ve fotoğraf ile elde edilen görüntülerin kompoze edilişlerinin çeşitli kurallara bağlanması görüntülerin güçlenmesini sağlarken bir yandan da yukarıda da belirtildiği gibi yaratıcılığı öldürme ve birbirinin aynısı eserlerin ortaya çıkmasına neden olabilmektedir.

Elbette yukarıda bahsedilenlerin amacı kompozisyonda genel olarak uygulanan bir takım unsurları ortandan kaldırmak değildir. Asıl anlatılmak istenen bu unsurlara dikkat edilmesi gerektiği ancak bunların asla dışına çıkılmaması gereken kurallar olarak

algılanmamasıdır. Freeman (2012: 15) kompozisyonun içerikle bağlantısını ortaya koymakta ve düzenlemenin içerikte anlatılmaya çalışılan konuyu görünür kılmak ve bu konu için seçilen özne veya nesnelere dikkat çekmek için yapıldığını söylemektedir. Bunun için gelişi güzel bir düzenleme temelde anlama zarar verecektir.

Kompozisyonu kontrol anlamında kullanmak yanlış olmayacaktır. Sanatçı ilk aşamada kendisini heyecanlandıran bir düşünceye doğru, bir başkasını da yönleltebilmek için kompozisyon ile anlamı ve izleyici bakışını kontrol altına almak istemektedir. Bu anlamda kompozisyon ile izleyen üzerinde etki sağlanmakta ve yönlendirilmekte, böylelikle izleyenin sanatçının bakış açısına girmesi sağlanmaktadır. Kompozisyon, İzleyicinin bedensel, duygusal ve zihinsel olarak etkilemesine olanak verecek şekilde görüntüyü oluşturan kişinin etkinliğini artırmaktadır (Grill ve Scanlon,2003:7).

Her dönemin kendine has beğeni yargıları sanat eserlerindeki biçimsel öğelerin kullanılmasını etkilemektedir. Ancak sanatın kendi içinde devrimci özelliği sayesinde bu beğeni yargılarının etkileri aşılarak yeni beğeni yargıları yaratmak için sanatçının alanı açılmaktadır. Bu anlamda yukarıda da bahsedildiği üzere kompozisyon için sunulan bir takım yön gösterici yaklaşımlar ve kompozisyon öğeleri, sanatsal alanı sınırlandırıcı nitelikte algılanmamalıdır. Bahsedilen kompozisyon öğelerinin dışında sinematografik görüntü için bir sıra dışı kadrajlardan ve düzenlemelerden söz etmek mümkündür. Yaratılmak istenen anlamla doğrudan bağlantılı olan bu kadrajlar kimi zaman yönetmenlerce tercih edilmektedir. Ancak kompozisyon öğelerinin kullanılmaması veya yanlış kullanılması sonucu elde edilen görüntüler sıra dışı kadraj olarak yorumlanmamalıdır. Sıra dışı kadraj görüntü düzenlemesini iyi bilen usta gözlerin bilinen kompozisyon öğeleriyle yaratamadıkları anlamları yaratmak için kullanılmaktadır.

Her fotoğraf ya da sinematografik görüntüde olması zorunlu olmayan, rehber olarak algılanması gereken kompozisyon öğelerinden en önemlileri bu çalışmada; belirginlik, bütünlük, denge, oranlar ve bakış çizgileri olarak belirlenmiştir. Bunların dışında uygulandığı takdirde düzenlemelere güç katacak başka öğelerde bulunmaktadır ancak kompozisyon öğeleri başlı başına bir çalışma alanı olduğu için çalışmanın sınırlılıklarından dolayı tüm öğelere yer verilememektedir.

Belirginlik

İletişimsel açıdan bir ifadenin veya bir söylemin belirgin olması alımlayıcının algısının olumlu gelişmesine neden olacaktır. Ne çeşit olursa olsun bir iletişim biçimi için temel amaç anlaşılma ise ifadenin de bu doğrultuda gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Sinematografik görüntü ve fotoğraf için de durum aynıdır. Kalfagil'e (2011: 168) göre her iki sanat dalında da belirli bir mesaj vardır. Bu mesaj kısmi esneme payları ile doğru aktarılmalıdır. Bu esneme de görüntüden kişiler farklı anlamlar çıkarıyorsa belirginlik düzeyinde problem söz konusudur. Belirginleşmemiş bir duygu veya düşünce şekilsizdir. Duygu ve düşünceler ise fotografik veya sinematografik ifade biçimleri ile belirginlik kazanmaktadır.

Sinemada görüntünün seyirci karşısında belli bir süre kalarak yerini bir diğer görüntüye bırakması nedeniyle, kayıt altına alınacak görüntünün belirginliği önem kazanmaktadır. Anlamın aktarımı kimi zaman bilinçli bir şekilde belirsizleştirilmek istenebilir. Ancak çoğu zaman, bir görüntüde anlamın veya aktarılacak istenilen duygu veya düşüncenin belirgin hale getirilmesi sinematografik söylem için gereklidir. Belirginliği artırılması için ilk önce çerçevenin nasıl olacağı belirlenmelidir. Sonrasında önerilen kompozisyon öğeleri; şemalar, sadelik, ritim, uyum, kontrast, perspektif ve dokudur.

Görsel öğelerin kompoze edilmesinde belli bir geometrik düzenin bulunması belirginliğin artmasına neden olmaktadır. Elde edilecek görüntü için kimi zaman doğada kendiliğinden var olan kimi zaman ise insan dokunuşu ile ortaya çıkan bu şematik yapılar “s”, v, x” gibi harfler, yatay, dikey, diegonal çizgiler, ve geometrik şekilleri içermektedir(Akbaş,2011:65-68). Kompozisyonu resimsel etkisi sayesinde güçlendiren şematik yapılar pek çok filmde tercih edilmektedir. Resim 3.8. de gösterilen karede yarım daireler, kareler, çizgiler kullanılmıştır.



Resim 3.8.Şemaların kullanımına örnek. Yönetmen Semih Kaplanoğlu'nun “Süt” filminden bir kare

Sadelik neyin kadraj dışı kalacağını, verilmek istenilen mesajın yalınlaştırılmasını ve vurgunun arttırılmasını anlatmak için kullanılmaktadır. Görüntünün düzenlemesi sürecinde bilinçli olarak bir takım şeyleri ayıklama veya kadraj dışında tutma olarak da tanımlanan sadelik belirginliği ve görüntünün duygusal ve düşünsel derinliğini arttırmaktadır (Prakel, 2012: 31). Bir heykel ustasının söylediği gibi “Mermerin heykele benzemeyen kısımlarını yontup atınca geriye heykel kalıyor” (Kalfagil, 2011: 89). Sinematografik görüntüde de aynı esasın geçerli olduğu ve görüntü sadeleştikçe anlamın ve duygunun arttığı söylenebilmektedir. Bu bir anlamda görüntüyü gereksiz unsurlarından sıyırmak ve sanatta çokça kullanılan “Az çoktur” önermesini uygulamaktır.

Sinemada bir görüntünün sadeleştirilmesi için bazı teknikler kullanılmaktadır. Kalabalık bir mekânda gösterilmek istenen kişinin belirgin hale gelmesi ve görüntünün sadeleştirilmesi için net alan derinliği azaltılmakta ve gösterilmek istenen kişi veya nesne azalan alan derinliği içinde belirgin hale gelmektedir. Diğer başka bir uygulamada arka fonu sadeleştirmedir. Bilinçli bir şekilde gösterilecek konunun dışında çerçeveye başka hiçbir şey dahil edilmez ve bir arka fon ile gösterilecek konunun sadeleşmesi ve belirginleşmesini sağlamaktadır.



Resim 3.9. Sadeleştirme Örneği. Yönetmen Semih Kaplanoğlu'nun “Bal” filminden bir kare



Resim 3.10. Sadeleştirme Örneği. Yönetmen Derviş Zaim'in “Cenneti Beklerken” filminden bir kare

Bir nesnenin birden çok tekrarı, peş peşe yerleştirme ve düzene göre tekrarlama ile zengin bir kompozisyon ve belirginlik yaratılabilmektedir. Ritim olarak tanımlanan bu kompozisyon ögesi için Freeman görsel ritim ile müzik arasında bariz bir benzerlik olduğunu söylemektedir. Müzik parçasındaki tempoya benzer bir şekilde optik tempo da tamamen düzenli olabileceği gibi senkop³⁹ benzeri çeşitlemelerde gösterebilir demektir (2013). Fotografik ve sinematografik görüntü i ritim sayesinde izleyicide hareket duygusu uyandırmakta anlamı ve görüntüyü durağanlıktan kurtarmaktadır (Davis, 2010: 176).



Resim 3.11. Ritim Örneği. Yönetmen Pelin Esmer'in “ Gözetleme Kulesi” filminden bir kare



Resim 3.12. Ritim ve Şemalara örnek. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın “Uzak” filminden bir kare

Görüntüdeki uyum biçim açısından olduğu kadar biçim ve içerik arasında da aranmaktadır. İçerikte birliktelik sağlanmadığı takdirde görüntünün fonksiyonelliği azalmaktadır. Kompozisyon öğelerinin biçimsel uyumu ise boyut, renk, ton, hareket gibi öğelerin benzerliği ile oluşmaktadır (Akbaş, 2011: 164). Uyum ile kastedilen, ritimden farklı olarak benzer öğelerin beraberce bir armoni içinde kullanımıdır (Kalfagil, 2011: 116).

³⁹ Ritim kaybı veya beklenmedik yerde ritmin girmesi anlamında kullanılmıştır



Resim 3.13. Biçimsel ve renksel uyum örneği. Yönetmen Reha Erdem'in "Beş Vakit" filminden bir kare. Soğuk renkler ve dikdörtgen şemalar uyumludur

20. yüzyılda sanat dünyasını derinden etkileyen Bauhaus ekolü tasarım dünyasına pek çok şey kazandırmıştır. Bu ekolün önde gelen isimlerinden Johannes Itten'in kompozisyon teorisi tek bir kavrama, kontrasta dayanmaktadır. Kontrast aydınlık ve karanlık arasında, şekiller, renkler ve hatta duygular arasında meydana gelmekte ve bir tasarımın temelini oluşturmaktaydı. Itten kontrastın etkisi ile temel duygular uyandırmak istemiştir (Freeman,2013:34). Bu çalışmada renk ve aydınlık karanlık kontrastları, renk ve ışık bölümünde ele alınmaktadır. Resim 3.14.'deki karede yansımalarla biçimsel kontrast sağlanmaktadır.



Resim 3.14. Biçim Kontrastı Örneği. Yönetmen Derviş Zaim'in "Cenneti Beklerken" filminden bir kare

İnsan gerçek hayatın içinde üç boyutlu olarak nesneleri algılamakta ve algıladığı tüm nesneler kendisine belli bir uzaklıkta bulunmaktadır. İki boyutlu bir düzlem üzerinde yeniden üretilen gerçeklik için nesnelerin hepsi ona bakana aynı uzaklıkta yer alır. İzleyen yer değiştirdikçe nesnelerin görüntülerinde değişiklik olmamaktadır. Tüm görüş açılarından iki boyutlu oluşturulan görüntüler, perspektif açısından sorunludur. Ancak algılayan kişi için tüm bu bozukluklar zihinde dengelenmekte ve yeniden üretilmektedir (Derman, 2010: 43). Perspektif birbirine yaklaşan paralel çizgilerin yarattığı bir yanılsamadır. Bu yaklaşma ufukta çizgilerin birleşimi ile perspektifi oluşturmaktadır. Ayrıca uzaktaki cisimlerin yakındakilere kıyasla görüntüde küçük görünmesi perspektifi meydana getirmektedir (Davis, 2010: 222). Perspektif sinematografik görüntüde hareket algısı ile meydana gelen üç boyut hissine ek olarak derinliği arttırmakta ve kompozisyonu

zenginleştirmektedir. Görüntünün içinde giderek birbirine yaklaşan çizgiler ya da giderek küçülen cisimler perspektifi oluşturmaktadır.

Sinematografik görüntüde perspektif; ön ve arka ilişkisinin net bir şekilde kurulduğu “üst üste bindirme”, Klasik resimden bu yana kullanılan “çizgisel perspektif”, uzak ve yakın ilişkisinin beyindeki etkisi ile ortaya çıkan “boy kısaltma”, karanlık ve aydınlığın derinlik üzerine etkisi sonucunda ortaya çıkan “gölge ışık oyunu” ve uzaktaki cisimlerin ayrıntılarının azalması, renklerinin solması prensibine dayanan “atmosferik perspektif” uygulamaları ile sağlanmaktadır (Brown, 2011: 44-45).



Resim 3.15. Üst üste bindirmeyle oluşturulan perspektif örneği. Yönetmen Zeki Demirkubuz'un “Yer Altı” filminden bir kare



Resim 3.16. Çizgisel Perspektif Örneği. Yönetmen Caner Erzinan'ın “Mar” filminden bir kare



Resim 3.17. Boy kısaltma veya boyut değişikliği ile perspektif örneği. Yönetmen Reha Erdem'in “Kosmos” filminden bir kare



Resim 3.18. Gölge ve ışıkla yaratılan perspektif örneği. Yönetmen Ümit Ünal'ın “Nar” filminden bir kare



Resim 3.19. Atmosferik perspektif örneği. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın “İklimler” filminden bir kare

Belirginliğin diğer bir unsuru ise dokudur. Yapılan araştırmalar görme ve dokunmanın yakın ilişkisini ortaya koymaktadır. Küçük yaşlardan itibaren görsel ve duyuşsal tecrübelerle hafızalara yerleşen dokunun tanımı, hisleri devreye sokarak güçlü duygusal tepkilere neden olabilmektedir. Anlamla bağlantılı olarak doku sıkça kullanılan bir kompozisyon öğesidir. Doku genellikle nesnelerin yüzeyleri için kullanılan bir tanım olarak bilinmesine rağmen daha geniş anlamıyla görüntüde yer alan insan yüzü de dâhil olmak üzere tüm nesneleri kapsamaktadır (Prakel,2012: 63). Diğer bir ifadeyle doku bir kompozisyonu oluşturan birimlerin yoğun tekrarı sonucu tek başlarına etkilerini kaybetmesi ve toplu halde bir yapısal öğeye dönüşmelerini anlatmaktadır (Yurtsever, 1988:105).



Resim 3.20. Doku Örneği. Yönetmen Pelin Esmer'in “ Gözetleme Kulesi” filminden bir kare.

Bütünlük

Görüntü bütünlüğü unsurlarını içeriksel ve biçimsel olarak 2 ana kategoriye ayırmak mümkündür. İçeriksel bütünlük, anlatımın öne çıkarmak istediği temel unsur dışında onu destekleyen ara unsurlardan meydana gelmektedir. Ana unsur ile ilgisi olmayan ve başlı başına bir başka görüntünün konusu olacak bir içerik görüntüye ilave edildiğinde bütünlük bozulmaktadır. Bu tür bir görüntü düzenleme fazla içeriği ile anlamın dağılmasına neden olmaktadır. Biçimsel bütünlük ise parçaların eksiksiz ve tam olması, dağınık ve rastgele olmaması ile ilgidir. Biçimsel bütünlüğü bozan tercihlerden ilki, iki eş değer ögenin kullanımıdır ki bu anlatımda fazla tekrara düşmek anlamına gelecek bir durumu meydana getirmektedir. Parçaların bazı kısımlarının kadraj dışı kalması, belirgin olması istenen öğelerin birbirlerini kısmen kapatması ve arka plan uyumsuzluğu bütünlüğü bozmaktadır (Kalfagil, 2011: 169).

Akbaş'a göre dağınık nesneler, kompozisyonda okumayı güçleştirmekte, gözün çerçevede sürekli bir arayış halinde kalmasına neden olmaktadır. Diğer taraftan çerçeveye bir kısmı alınan ve diğer kısmı dışarıda kalan nesnelerde rahatsız edici olabilmektedir. Bu tür durumlarda nesne ya tamamen görüntüye dâhil edilmeli ya da çıkarılmalıdır. İnsan çekimlerinde bütünlük eğer tüm gövde çerçevelenemiyorsa, eklem yerlerinden değil eklemler arasından kesilerek sağlanmaktadır (2011: 79).



Resim 3.21. Bütünlüklü bir kare. Yönetmen Ümit Ünal'ın “Gölgesizler” Filminden bir kare

Denge

Denge Ögesi kompozisyonun önemli yol göstericilerindendir. Denge, çerçevede yer alan şekil, renk veya aydınlık ve karanlık alanların göze hoş görünecek şekilde

ayarlanmasıdır. Dengenin tasarım ve klasik resim için temel ilkelerden birisi olduğunu ifade eden Prakes (2012:109), günümüz görüntü düzenlemesinde denge kadar dengesizliğin yaratılmasının da önemine dikkat çekmekte ve duygusal gerilimler için ve durağanlığı kırmak için denge unsurunun ortadan kaldırılabilceğini söylemektedir.

Resimde klasik bir test olarak tuval dikey bir şekilde ortadan ikiye bölünmekte, her iki tarafta yer alan şekillerin boyları ve açık koyulukları dengelenmekteydi. Denge simetrik ve asimetrik denge olarak iki türdür. Simetrik dengede eşit iki kütleyle sahip şekiller, ana nokta etrafında eşit bir şekilde yerleştirilmemektedir. Asimetrik denge ise daha açık renk ya da küçük nesnelerin esas görsel noktaya daha uzak olabileceği durumu anlatmaktadır (Prakes, 2011a: 21).

Denge gerilim çözülmesi, birbirlerine zıt güçlerin eşitlenerek bir denklik ve uyum duygusu sağlamasıdır. Denge uyumdur. Simetrik denge, durağan bir etki yaratmaktadır. Asimetrik dengede ise, eşit olmayan kuvvetlerin yer almasından ötürü görüntü canlanmaktadır. Bu tür denge iki veya daha çok öğenin birbirlerine karşı eşit olmayacak şekilde konumlandırılması ile oluşmaktadır (Freeman,2013: 40).



Resim 3.22. Simetrik denge Örneği. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın "İklimler" filminden bir kare



Resim 3.23. Asimetrik denge örneği. Yönetmen İnan Temelkuran'ın "Bornova Bornova" filminden bir kare



Resim 3.24. Asimetrik denge örneği. Yönetmen Özer Kızıltan'ın “Takva” Filminden bir kare

Diğer taraftan bilinçli olarak oluşturulan dengesizlik de bir mesaj iletebilme potansiyeline sahiptir. Bir şeklin kesilmesi ve çerçeveye tuhaf bir açıda yerleştirilmesi şeklinde sağlanacak dengesizlik, izleyicide yerli yerine oturmayan izlenimler oluşturmaktadır. Üstüne üstlük hiç de hoş durmayan perspektifiyle şekiller oldukça garip hatta gülünç durmaktadır. Denge olmaksızın yerleştirilen şekil değişik bir gözle inceleyebilmek için izleyiciyi farklı bir tarzda bakmaya zorlanmaktadır (Grill ve Scanlon, 2003: 162).

Oran

Antik Yunan'da evrenin denetleyicisinin matematik olduğu düşüncesi hâkimdir. Bunun en önemli belirtisi ise altın oran olarak adlandırdıkları ve görseller üzerinde uygulandığında mükemmel görüntü elde edilen oranı kullanmış olmalarıdır (Brown, 2011: 40). Görüntü düzenlemesinde oran ile ana konunun ve yardımcı öğelerin çerçevedeki yeri ve ebatları ile tüm unsurların çerçevedeki konumları ve çerçeveye oranları anlatılmaktadır (Kalfagil, 2011: 181).

Kabul gören en yaygın oranlama çerçevenin yatay ve dikey ikişer çizgi ile yatayda ve dikeyde üç eşit parçaya ayrılması ve düzenlemenin bu hayali parçalar üzerinde yapılmasıyla oluşmaktadır. Çizgilerin kesiştikleri yerler ana konuyu yerleştirmek için en uygun yer olarak görülmektedir. Buna altın kesim ismi verilmiştir. Çerçevenin tam ortası kompozisyonun en zayıf yeridir. Ana konunun tam merkeze yerleştirilmesi simetrik bir denge yaratacağı için durağan olması kaçınılmazdır. Ana konunun çerçeve sınırlarına çok yaklaştırması ise izleyiciyi yanıltacak ve gözü rahatsız edecektir (Akbaş, 2011: 55-56)

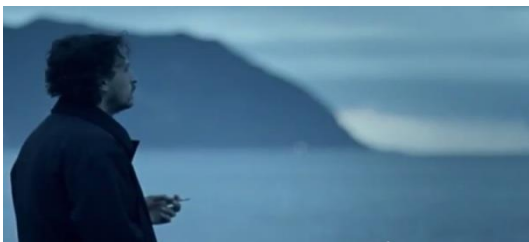


Resim 3.25. Altın Kesim Örneği. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın “Bir Zamanlar Anadolu'da” Filminden bir kare

Bakış ve Yön Çizgileri

Sinematografik görüntü ve fotoğrafta yer alan bir kişi nereye bakıyorsa, izleyicinin gözleri de doğal olarak o yönü takip etmektedir. Bu durum basit bir şekilde merak duygusunun günlük hayattakine benzer bir sonucudur. Gözün bakış yönünü ima eden çizgiler, bakış çizgileri olarak bilinirler ve görüntünün önemli yapısal öğeleri arasında görülmektedirler (Freeman, 2011: 82). Grill ve Scanlon'un ifadesiyle bir fotoğrafta iki kişi birbirlerine doğru bakıyorlarsa aralarında psikolojik bir bağ oluşmakta ve bu durum izleyici tarafından algılanırken sanki bu insanların gözleri arasında gerçekten bir çizgi çizilmiş hissi uyanmaktadır. Günlük hayatta olduğu gibi izleyici bu bakış çizgisini takip etmektedir (2003: 50). Bakış çizgileri ve objelerin gidiş yönleri düzenlemede referans sağlamaktadır.

Bakış veya gidiş yönünün kompozisyonda doğru kullanılması izleyici ve görüntüsel öykü arasındaki sürekliliği sağlamaktadır. Gidiş yönü ve bakış yönüne doğru bırakılacak boşluklar görüntünün etkisini güçlendirmektedir (Akbaş, 2011: 94).



Resim 3.26. Bakış boşluğu örneği. Yönetmen Özcan Alper'in “Sonbahar” filminden bir kare



Resim 3.27. Gidiş Boşluğu örneği. Yönetmen Reha Erdem'in “Kosmos” filminden bir kare



Resim 3.28. Bakış Çizgisi Örneği. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın “Üç Maymun” filminden bir kare

3.1.2.1.4. Işık

Işık elektromanyetik ışınımın insan gözünün algılayabildiği dar aralığına verilen isimdir. Her insan birbirinden farklı olduğu için görülebilen ışığın nerede başlayıp nerede bittiği konusunda kesin sınırlar yoktur. Işık düz çizgiler halinde ilerlemektedir. Gölgeler de bu düz çizgiler sayesinde oluşur. Ayrıca ışık, rengin de oluşmasını sağlayan ana unsurdur (Prakel, 2011b:11).

Bir nesneyi kameranın veya fotoğraf makinesinin algılayabilmesi ve filmi yakması ya da sensor üzerinde dijital değerle yaratabilmesi için bu nesnenin aydınlatılması gerekmektedir. Nesne böylelikle içinde bulunduğu mekânla birlikte kayıt alınan görüntü içinde boyut ve hacim kazanmaktadır. Görüntünün kazandığı boyutla birlikte yaratıcı etki açısından da aydınlatmanın önemi büyüktür (akt. Kılıç, 2003:14). Sinemada ve fotoğrafta ışık görüntünün oluşması açısından en önemli öğelerden bir tanesidir. Işık doğal ışık ve yapay ışık olarak ikiye ayrılmaktadır. Doğal ışık mekânın her hangi bir destek ışığı olmaksızın nesnelerin doğal yollarla aydınlanması olarak açıklanmakta, yapay ışık ise doğal ışığın yetersiz kaldığı yerlerde filmin veya sensörün nesneleri algılayabilmesi için kullanılmaktadır. Yapay ışık ayrıca duygusal ve psikolojik etkilerin kontrol altına alınması içinde yaygın olarak tercih edilmektedir.

Onaran (1986: 44) aydınlatmayı sinemada doğal ve dramatik aydınlatma olarak iki kısımda incelemektedir. Doğal ışık yukarıda da bahsedildiği üzere nesnenin aydınlatılması ve görüntünün elde edilebilmesi için gerekli olan ışıklandırmadır. Bu kimi zaman gün ışığı ile kimi zamanda gün ışığına benzer ışıklarla sağlanır. Nitekim bu tür aydınlatmayla çekilen mekânın zamana uygunluğu esastır. Dramatik aydınlatmada ise öznel ve nesnel etkilerle karşılaşmaktadır. Nesnel etki eşyanın ışığın geliş yönüne göre nesnenin görüntüsünün değiştirilmesi ile ilgilidir. Öznel etki ise belirli bir aydınlatmanın özne üzerindeki duygusal etkisini ifade eder.

Fotoğraf sanatçıları arasında kabul gören bir görüşe göre sanat ışıklandırma ile değil ışığı yok ederek ortaya çıkmaktadır. Tıpkı ressamlar gibi nesnelere ışık ile biçim vermek görüntünün değerini yükseltmektedir. Sinema da ışık doğal bir ışık kaynağını desteklemek için kullanıldığı gibi psikolojik ve tematik etkiler içinde kullanılmaktadır (Foss, 2009: 32).

Sinemada ışığın kullanımını özümsemek için resim sanatına özellikle de klasik eserlere bakılması gerektiğini söyleyen Brown ressamların bütün öyküyü tek karede anlatmak zorunda olduğunu bunun içinde biçimsel özelliklerin tamamını ustalıklı kullandıklarını ifade etmektedir. Görsel dilin tüm imkânlarından yararlanarak duygusal içeriği eserine yerleştiren ressamlar tablolarında hiç bir şeyi tesadüfen yapmamışlardır. Işıkla ilgili renk gölge gibi unsurlar dikkatlice saptanmaktadır (2011:190).

Fotoğraf ve sinemada ışık görüntünün teknik olarak oluşması durumunun ötesinde içerik ve duygu ile doğrudan bağlantılıdır. Görüntünün biçimsel ve içerik açıdan estetik niteliğinin ışığın kullanımına bu denli bağlı olması ise fotoğraf ve sinema öncesinde resim sanatında kendisini göstermektedir. Ressamlar renk, kompozisyon ve desen gibi resmin temel öğelerinin yanında ışık, gölge⁴⁰ ve onların etkisini eklemeyi başarmışlardır. Işık resimde, fotoğrafta ve sinemada görselin önemli bir parçası olarak kompozisyon ve renk unsurlarına direk etki etmektedir.

Aydınlatma film içindeki ruh hali ve duygu durumunu iletirken, seyircilerin sahnedeki mekan duygusunu yaratmalarını, zamanı, havayı, zihin durumu gibi unsurların anlaşılır olmasını sağlamaktadır. Çeşitli teknikler ile elde edilen farklı yönlerden gelen veya farklı düzeylerde aydınlatmadan söz etmek mümkündür. Bir film çekimi için en fazla zaman alan iş pek çok unsurun dikkate alınmasından dolayı ışığın kurulmasıdır. Bu kurulum içinde dikkat edilen önemli unsurlardan birisi de gölgelerdir. Gölge yaratılacak anlama göre ışık vasıtasıyla abartılabilir, azaltılabilir veya ortadan kaldırılabilir (Barnwell, 2008: 138).

Leonardo da Vinci'nin notları arasında yer alan “ Işıklı ve gölgeli görünen nesneler, tamamen ışık altında veya tamamen gölgede olanlara kıyasla, yüzey şekillerini çok fazla belli eder” ifadeleri ışığın konuya kattığı üçüncü boyut hissini açıkça ortaya koymaktadır

⁴⁰ Işık ve gölgenin yoğun olarak kullanıldığı diğer ifade ile aydınlık ve karanlık kontrastının önemli olduğu aydınlatmaya “Chiaroscuro Aydınlatma”, aydınlık karanlık kontrast etkisinin öneminin azaldığı aydınlatmaya ise “Notan Aydınlatma” denilmektedir (Kılıç, 2003: 17)

(Prakel 2011b:143). 16. yüzyılda çizgisel olan resim sanatı 17. Yüzyılla birlikte ışık-gölge dengesine dönüşmüştür diyen Wölfflin “Rönesans'ın konuları, ışık ve atmosferle çerçeveleyerek doğal bir ortama yerleştirme eğilimi, 17. yüzyılda yerini koyu gölge tekniğine bırakmıştır” demektedir. Işık ve gölgenin tuval üzerindeki mücadelesi ile dramatik bir etki yaratmak istenirken bir yandan da özellikle dinsel temaların gizemi arttırılmıştır (akt..Özmen, 2012: 766)

Resim sanatı ile temellenen ışık unsurunu bu anlamda fiziksel ve resimsel ışık olarak iki kısma ayırmak gerekmektedir. Fiziksel ışık nesnelerin görünmesi için gerekli olan ışıktır ve yukarıda bahsedilen doğal ışığa karşılık gelmektedir. Tematik ve psikolojik etki için kullanılan resimsel ışık ise dramatik ışığa karşılık gelmekte ve kendi içinde türlere ayrılmaktadır. Bu türleri Bavay şu şekilde sınıflandırmaktadır:

- a) Keskin ışık; Işığın nesne ve figürler üzerinde keskin kontrastlar yaratacak kadar belirgin kullanılmasıyla oluşur. Caravaggio bu ışığı kullanan tipik sanatçılardandır. "Carravaggio izlediğı hem fantezisi hem de natüralist yolda, çoğı zaman siyah fonda çok koyu gerçekteşen gölge-ışık tekniğini son derece Özgün kullanmış bir sanatçıdır."
- b) Yumuşak ışık: Işığın şiddeti azdır. Pürüzsüz yüzeyler yaratmak için idealdir. Raffaello bu ışığı kullanan tipik sanatçılardandır.
- c) Boyasal ışık: Işık kaynağı tek değıldir. Rembrandt'ın resimlerinde bu ışık izlenebilir. Teatral sahne etkisi gibidir. Işık, istenen yerde ve istenen şiddette kullanılır. Boya kalınlıkları farklıdır. Bu nedenle boyasal ışık olarak adlandırılır. Rembrandt' da ışık- gölge aşırı sertliğe dayanmayan, vurgulanmak istenen yerde hafifçe yoğunlaşıp yok olan tarzdadır.
- d) Gün ışığı: Empresyonistlerin özellikle kullandığı ışık kaynağıdır. Burada amaç nesnelerin, figürlerin gün ışığında nasıl etkilendiklerinin belirtilmesidir.

Yukarıda bahsi geçen ışığın kullanım şekilleri sinema için de geçerlidir. Sinema eserlerinde içeriğın yaratmak istediğı etkiyi güçlendirmek için yönetmelerin özellikle iç mekânlarda yapay ışığı resme benzer bir şekilde kullandıkları bilinmektedir. Keskin ışık tek kaynaktan yansımakta ve nesneleri tek yönden aydınlatırken diğeryönlerin karanlık kalmasını sağlamaktadır. Yüksek kontrast etki sağılayan ışıklandırma yöntemi ile dramatik etki güçlenmektedir. Resim 3.29 da klasik bir yağlı boya eserde bu etkinin nasıl kullanıldığı resim 3.30 da ise sinemadan bir örnek verilmektedir.



Resim 3.29. Keskin ışığın resim alanındaki örneği. Caravaggio'un "Boy Peeling Fruit" isimli eseri

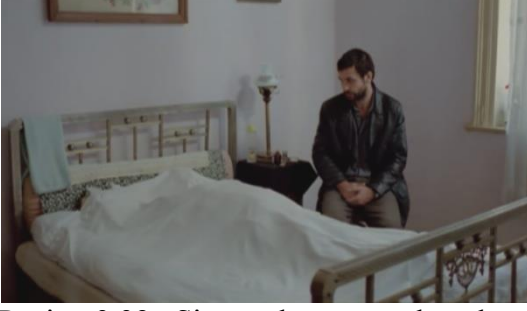


Resim 3.30. Sinemada Keskin Işık Örneği. Yönetmen Ahmet "Uluçayın Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak" filminden bir sahne

Kontrast etkinin az olduğu yumuşak ışıktaki gölgeler belirgin değildir. Karanlık bölümlerin az olduğu aynı zamanda kadrıjda görüntülenen hiç bir nesnenin doğrudan ışık ile ön plana çıkarılmadığı bir yöntemdir.



Resim 3.31. Yumuşak ışığın resim alanındaki örneği. Raphael'in "La Virgen del Pez" isimli eseri



Resim 3.32. Sinemada yumuşak ışık örneği. Yönetmen Semih Kaplan Oğlu'nun "Yumurta" filminden bir sahne

Boyasal ışık resimde ve sinemada kadrajdaki nesnelerin farklı ışık kaynakları ile farklı derecelerde aydınlatılması durumunda ortaya çıkmaktadır. Rembrandt'ın pek çok eserinde olduğu gib resimi ünlü eseri "The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp" da bu etkiyi görmek mümkündür. Resimdeki kişiler ve kadavra farklı açılardan farklı derecelerde ışıklandırılmaktadır. Aynı şekilde Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" isimli filminden bir karede aynı yöntemin kullanıldığı görülmektedir.



Resim 3.33. Boyasal ışığa resim alanından bir örnek. Rembrandt'ın "The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp" isimli eseri



Resim 3.34. Sinemada boyasal ışığa örnek. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" filminden bir sahne

Gün ışığının farklı saatlerde farklı etkiler gösterdiği ve nesnelerin görüntülerini değiştirdiği bilinmektedir. Gün ışığını kullanarak resimler üreten empresyonistler gibi sinemada da pek çok yönetmen bu etkiyi kullanmıştır.



Resim 3.35. Gün ışığı kullanımının resim alanındaki örneği. Renoir'ın "Boating on the Seine" eseri



Resim 3.36. Sinemada gün ışığı kullanımı. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın "Bir zamanlar Anadolu'da" filminden bir sahne

Yukarıdaki örneklerden de görüleceği gibi sinemada dramatik aydınlatmanın amacı nesnelerin içeriğe göre aydınlatılmasının yanında gölgelerde yaratmaktır. Leonardo da Vinci tarafından üretilen sınıflandırmaya göre iki çeşit gölge bulunmaktadır. Bunlardan ilki olan "bağlı gölge" nesnenin uzağındaki bir aydınlatma kaynağının nesne üzerinde oluşturduğu gölgedir. "Atılan gölge" olarak tanımlanan diğer tür ise nesnenin gölgesinin başka bir yüzey veya nesneye düşmesi ile oluşmaktadır (Kılıç, 2003: 17).



Resim 3.37. Bağlı gölge örneği. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın "Üç Maymun" filminden bir sahne.



Resim 3.38. Atılan gölge örneği. Yönetmen Zeki Demikubuz' un "Kader" filminden bir sahne.

Filmin aydınlatılmasını birbirlerinden farklı 3 metotla gerçekleştirmek mümkündür. Bunlardan ilki yöndür,. Bir görüntüdeki aydınlatmanın yönü ana ışık kaynağı ile belirlenmektedir. Ana ışık kaynağı anahtar ışık olarak tanımlanmaktadır. Yapay ışık kullanılmadığı takdirde anahtar ışık güneş ışığı olacaktır. Günün çeşitli saatlerinde farklı açı ve yönlerden gelen güneş ışığı kapalı mekânda yetersiz kalacağı için yapay ışık tarafından taklit edilerek takviye edilmektedir. Anahtar ışık genellikle yön olarak tepeden gelir ancak anlatının amacı doğrultusunda farklı yönlerden de aktarıldığı sıklıkla görülmektedir (Uysal, 2012:128). Cephe ışığı, ters ışık, yan ışık ve alt ışık olarak geliş yönüne göre anahtar ışık kategorilere ayrılmıştır.

Cephe ışığı, cisimlerin ışık almayan yönleri ile gölgelerinin görünmediği ışıktır. Işık kameranın tam arkasındadır. Üçüncü boyut izlenimi zayıftır, görüntü yüzeyseldir. Ton kontrastı düşüktür ve ton skalası kısadır ayrıca renkler çıgıdır. Ters ışıktaki ışık kameranın tam karşındadır. Cisimlerin ışık almayan yönleri görüntülendiğinden lekesel bir durum oluşur. Yan ışıktaki ise ışık kaynağı sağ veya sol taraftadır. Aydınlık ve karanlık yüzler hemen hemen eşittir. Derinlik ve 3 boyut etkisi yüksektir. Ton skalası uzundur (Kalfagil, 2011:124-125). Alttan aydınlatmalar doğal ışığı taklit edememektedirler. Diğer türler doğal ışığa benzerlerken alttan gelen ışığın yapaylığı ortadadır.

Nesnelerin görünüşleri standart değildir. Nasıl ışık alıyorsa görüntüleri ona göre şekillenmektedir. Öndeki bir ışık yani cephe ışığı, nesneleri güçlü aydınlatırken nesnenin arkasından gelen ışık bir siluet yaratacaktır. Yandan veya yukarıdan aydınlatmalarda da farklı gölge biçimleri oluşmaktadır. Bu durumda ışığın yönü nesnenin, onu gören üzerindeki duygu durumunun farklılaşmasına neden olmaktadır. Örneğin Hollywood filmlerinde üç noktalı bir aydınlatılma tercih edilmekte ve gölgeler asgari düzeye indirilmektedir. Bu tür yapımlarda ana ışık ile oluşan gölgenin azaltılması için bir dolgu ışığı da kullanılmaktadır (Butler, 2011: 35).

Cephe ışığında ışığın duygusal etkisi diğer ışık türlerine göre azdır. Ters ışıkta nesnelerin siluet halinde görülmeleri görüntüye gizem katmaktadır. Ayrıca oluşan lekese görüntü izleyende oluşturacağı belirsizlikle dramatik etkiyi güçlendirmektedir. Görüntünün içinde dikkat çekilmek istenen özne veya nesneleri belirgin gölgeleri ile ortaya çıkaran yan ışıkta ise dramatik etki yüksektir. Anahtar ışık olarak tek bir yan ışık kullanılacağı gibi yine cisimleri sağ ve sol taraftan aydınlatan iki ve üzeri ışık kaynağı da kullanılabilir. Alttan aydınlatma ise daha çok gerilimi yükseltmek ve nesnelerin olduklarından kötü görünmesini sağlamak için kullanılmaktadır. Sinematik görüntüde aydınlatmanın yönü bahsi geçen şekillerde gerçekleştirilebileceği gibi ışık kaynaklarının sayısı ve kullanılacakları yönleri potansiyel olarak sınırsızdır. İçerikte verilmeye çalışılan duygu durumu için farklı yön ve sayılarda aydınlatma kullanılmaktadır.



Resim 3.39. Cephe Işığın Örneği. Yönetmen Derviş Zaim'in "Gölge ve Suretler" filminden bir sahne



Resim 3.40. Ters Işık Örneği. Yönetmen Yılmaz Güney'in "Umut" filminden bir sahne



Resim 3.41. Yan ışık Örneği. Yönetmen Özcan Alper'in "Sonbahar" filminden bir sahne



Resim 3.42. Alt ışık örneği. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın “Bir zamanlar Anadolu'da” filminden bir sahne

Işığın yönü kadar yoğunluğu da duygusal etkisi açısından önemlidir. Senaryo ve yaratılmak istenilen duygusal atmosfere göre ışığın yoğunluğu kontrol edilmelidir. Genellikle neşeli, iyimser ve hayatın içindeki olağan olumlu şeyleri göstermek için ışığın daha yoğun kullanıldığı bu karşın daha karamsar ve hüznü şeyler için ise ışığın koyu tonları yaratacak şekilde kullanıldığı bilinmektedir (Uysal, 2012:129). Örneğin bir çiftin romantik bir akşam yemeğini çok yoğun aydınlatılmış bir ortamda çekmek yaratılmak istenen duygu durumunu minimuma düşürecektir. Aynı şekilde okuldan mezun olan bir kişinin sevincini de az aydınlatma ile yansıtmak mümkün olmayacaktır.

Üçüncü metot ise ışığın yayılma derecesidir. Işığın doğrudan sert bir şekilde nesneleri aydınlatması ile oluşacak kontrast etkinin belirlenmesi olarak nitelendirilebilen bu metot, anahtar ışık ile oluşan koyu ve açık alanların başka ışık kaynakları ile değiştirilmesidir (Uysal, 2012: 129). Resim 3.43. de verilen örnekte de görüldüğü gibi tepeden yayılan bir anahtar ışık kullanılmıştır. Şayet başka her hangi bir ışık kullanılsaydı öndeki figürün daha karanlık olması gerekmektedir. Ancak bir dolgu ışığı ile figürün yüzü aydınlatılmış ve anahtar ışık ile karanlık olacak nesne ortaya çıkarılmıştır.



Resim 3.43. Işığın yayılması örneği Yönetmen Zeki Demirkubuz'un “Kıskanmak” filminden bir sahne.

3.1.2.1.5. Renk

Renk, ışığın değişik dalga boylarının gözün retinasına ulaşmasıyla ortaya çıkan bir algılamadır. Bu algılama ışığın maddelere çarpması ile bir miktarının çarptığı nesne

tarafından emilmesi, bir kısmının ise yansıtılması sonucunda oluşmaktadır. Tüm dalga boylarının aynı anda göze ulaşması ile beyaz, ışığın hiç ulaşmaması ile de siyah meydana gelmektedir. Teknik olarak renkleri ana renkler ve ara renkler olarak 2 grupta toplamak mümkündür. Kırmızı, yeşil ve mavi ana renklerdir. Bu üç rengin bir arada sunulması ile beyaz oluşmaktadır. Ana renklerin ışıksal olarak ikişer ikişer eklenmesiyle ikincil renkler ortaya çıkmaktadır. Kırmızı ve mavi birleşimi magenta rengini, kırmızı yeşil birleşimi sarı rengini, Mavi ve yeşil birleşimi ise siyan rengini oluşturmaktadır. (Kamburoğlu, 2012:80).

Ana ve ara renkler dışında gördüğümüz nesnelerden yansıyan renkleri niteliklerine göre iki temel kategoride incelemek mümkündür. Bu kategoriler rengin parlaklığı ve doygunluğudur. Parlaklık renklerin ışık yansıtma düzeyi ile ilgidir. Renklerin parlaklığı, rengin tonuyla değerlendirilmektedir. Doygunluk ise renklerin saflık derecesiyle ilgilidir. Doygunluk renkteki beyaz ışık oranıyla bağlantılıdır. İçinde hiç beyaz ışık olmayan renk yüzde yüz doyumludur ve sadece ana renkler bu düzeydedir. Renkli görüntü rengin bahsi geçen 3 boyutunu ana ve ara renkleri, doygunluğu ve parlaklığı gösterebilmektedir (Kılıç,2003: 28).

Matisse' e göre bir santimetre kare mavi ile aynı mavinin bir metre karesi aynı şey değildir. Renkte tonun önemini vurgulamaya çalışan ressam alanın yaygınlığının tona etkisinden bahsetmektedir. Buna benzer bir şekilde mavi bir daire ile mavi bir karede aynı şey değildir çünkü sınırların şekli de tonu etkilemektedir. Tonu etkileyen diğer şeyler ise, çevresindeki diğer tonlar, görüntünün uzamı ve ışıktır (akt. Berger, 2011: 19). Renkler biz onları gördüğümüz andan itibaren zaman ve uzamda var olan nesnelere dönüşmektedirler. Bu dönüşüm için renkleri algılamamızı, Berger'in de belirttiği gibi pek çok parametre belirlemektedir. Rengin kullanıldığı alan, şekil, mekân, ışık ve diğer nesnelerden yayılan renkler bir renk ile ilgili oluşacak algıyı belirlemektedir.

Renklerin etkileyici kalitesi, müzik benzeri, bir olaya karşı duygu yoğunluğunu arttırmak için son derece başarılı bir araçtır. Renk uygulamaları soğuk ve sıcak renklerle ilişkide son derece dikkat isteyen bir uğraştır. Genellikle bir sahnenin yaratacağına benzer bir duygu renklerle de kolayca sağlanabilmektedir. Yüksek enerjili renklerde sıcak bir sahne, düşük enerjili renklerde ise soğuk bir sahne veya bunların karışımları... Yüksek enerjili sıcak renkler mutluluk hissi ve etkili bir eylem önerisi sunmaktadır. Bu bahsedilenin ötesinde renk kullanımı ve duygu arasındaki bağlantının sayısız varyasyonu yakalamak mümkündür (Zettl, 2011: 76).

Renk, görsel sanatlarda sanatçının objektivasyonunun maddi kısmının önemli bir parçasıdır. Tercih edilen renkler ve bu renklerin kullanımı ile maddi kısmın daha güzel görünmesi sağlanırken diğer taraftan da içerik kısmının güçlenmesi sağlanmaktadır. Bir görsel oluşturulurken renk hususunda dikkate alınması gerek şeylerin başında kontrast etki gelmektedir.

Yapılan araştırmalar insanları içlerinde bulundukları mekânlar eğer tek renk ise bu rengi fark etmediklerini ve daha sonradan sorulduğunda beyaz olarak hatırladıklarını göstermektedir. Aynı çalışmada renk ancak başka bir renk devreye girdiği zaman algılandığı ortaya konulmuştur (Brown,2011:162). Renklerin bir arada kullanımları tek başlarına kullanımlarına kıyasla farklı algılar yaratmaktadır. Özellikle kontrast renklerin birlikte kullanımları her iki rengin de ortaya daha fazla çıkmasına ve görünürlüklerin artmasına neden olmaktadır. Birbirlerine zıt olan renkler renk skalasında birbirlerin tam karşısındadır ve temel olarak kontrast renkler kırmızı - yeşil, turuncu-mavi, sarı-mor şeklindedir.

Zıt renklerin bir arada kullanımı görsel sanatlarda oldukça yaygın bir durumdur. Sanat tarihinde pek çok çağda sanatçıların zıt renkleri bir arada kullanarak hem görsel etkiyi hem de anlamı güçlendirdikleri pek çok örnek vardır. Zıt renklerin bu gücünü diyalektik ile açıklamak da mümkündür. Zıtlıkların iç içe geçmesi durumuna iyi bir örnek oluşturacak olan zıt renklerin etkisi, evrende her şeyin zıttı ile belirgin hale geldiğini de göstermektedir. İyi yalnızca kötü varsa iyi olabilir ve görünür hale gelir. Bunun gibi zıt renklerde örneğin bir kırmızı, yeşil ile beraber kullanıldığı zaman görünürlüğünü arttırmaktadır.

Aşağıda resim 3.44 de yeşilin tonlarının hâkim olduğu bir sahne tasarlanmıştır. Buradaki baskın yeşil masadaki ekmekliğin kırmızının tonlarını içermesi nedeniyle bir kontrast oluşturmakta bu kontrast sayesinde yeşilin hakim olduğu sahnede renkler daha görülür hale gelmektedir. Resim 3. 39 da ise mavinin soğuk etkisi kontrastı turuncu ile kırılmak istenmiştir.



Resim 3.44. Renk Kontrastı örneği. Nuri Bilge Ceylan'ın “Kış Uykusu” filminden bir kare



Resim 3.45 Renk kontrastı örneği. Yönetmen Pelin Esmer' in “Gözetleme Kulesi” filminden bir kare

Renk kullanımında özellikle kontrast renkler kullanılırken renk uyumunun sağlanması gerekmektedir. Renk uyumu ve kontrast etki arasındaki bağlantı, sorunlar ve çözümleri şu şekilde anlatılmaktadır:

Tabiatta her şey belli bir uyum (ahenk) içerisindedir. Uyum kelime anlamı ile "bir bütünün parçaları arasında bulunan uygunluktur. Renklerin uyumlu bir şekilde kullanılması izleyicinin ilgisini önemli ölçüde arttırmaktadır. Çünkü renklerin görsel kompozisyonla ilgili birçok bilgiyi izleyicilere yansıtmaktadır. Görsel kompozisyonda aynı büyüklükte iki karşıt renk yan yana geldiğinde göz rahatsız olmaktadır. Çünkü zıt iki renk gözün ayırt edebilme özelliğini ortadan kaldırmaktadır. Bu nedenle yönetmenler genellikle renklerden birini pasif, diğerini aktif duruma getirebilmek için iki karşıt rengi aracı bir renk ile bağlayarak sorunu çözebilmektedirler. Ayrıca tonlama sayesinde ikinci rengin baskınlığı azaltılmakta; üçüncü rengin ağırlığı ise yok denecek kadar az bir seviyeye indirgenmektedir. Doğru oranlama ile renklerin belirli bir anlam oluşturacak şekilde bir araya gelmesiyle birlikte renk ahengi (uyumu) sağlanmaktadır (Kırık, 2013: 78).

Antik Yunanda müzik ölçeği ve renk ölçeği arasında muhtemel bir bağlantı olduğu düşünülmüş ve renk terminolojisi müziğe uygulanmıştır. Öğeleri birbirlerine uyumlu hale getirmeye çalışan Antik Yunan mantığının kurduğu bu ilişkinin günümüze değin sürdüğü ve renk uyumu ile ilgili teorilere alt yapı oluşturduğu bilinmektedir. Uyum göze hoş gelme ile ilgili bir durum olarak düşünülmüş ve bu bağlamda iki guruba ayrılmıştır. Bunlardan ilki yukarıda da bahsedilen renk çemberinde karşılıklı olan kontrast renklerin uyumlu kullanımıdır. Diğer ise renk çemberinde yan yana olan renk ve tonlarının uyumlu

kullanımıdır. Başka bir ifade ile zıt renklerin uyumlu bir şekilde kullanılması gibi diğer hususta sıcak ve soğuk renklerin kullanımlarıdır. Sıcak renkler; sarı, kırmızı ve turuncudur. Renk çemberinde bu renklerin karşılarında olan mavi, mor ve yeşil ise soğuk renklerdir (Freeman, 2013:115). Renklerin kullanımı ile içerik arasındaki bağlantı sağlanamadığı takdirde anlamda düşünülenin dışına çıkabilme tehlikesine sahiptir. Resim 3.40 da içerik ile renk seçimlerinin uyumlu olduğu bir kare örnek verilmektedir. Tüm kare soğuk renklerin uyumundan oluşmaktadır.



Resim 3.46. Renk uyumuna örnek. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın “Bir Zamanlar Anadolu’da” filminden bir kare.

Sinemada rengin kullanımı renkli film kullanımı sonrasında, anlamın bir parçası ve kompozisyonun destekleyicisi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Onaran bu kullanımı 4 temel guruba ayırmaktadır. Bu guruplar şöyledir:

- a- Resimsel renk: Tablo gibi renklendirmeyi anımsatır, resimsel kompozisyonu da içererek...
- b- Tarihsel renk: Bir dönemin renkli atmosferini yaratmayı amaçlar.
- c- Sembolik renk: Beyazın neşe ve mutluluğun, siyahın hüznün, yeşilin ümidin ve kırmızının ihtirasın sembolü olduğunu düşünerek belirli etkileri ortaya koymak ve vurgulamak için belirli renklerin kullanılmasıyla ortaya çıkar.
- d- Psikolojik renk: soğuk renkler ile sıcak renklerin ayrı ayrı psikolojik etkiler yarattığı teorisine dayanmaktadır... (1986: 47).

3.1.2.2. Ses Estetiği

Ses ve görüntünün medyada kullanımları ve etkileri birlerinden farklıdır. Bilgi edinme konusunda yapılan çalışmalar görüntünün sese kıyasla daha etkili olduğunu ortaya koymaktadır. Bunun yanında sesin ise duygulara hitap etmede daha başarılı olduğu vurgulanmaktadır. Günlük hayat içinde televizyon veya sinemada sürekli sunulan şiddet, savaş ve olumsuz etki yapması beklenen görüntüler sessiz bir şekilde sunulduğunda insanların duygusal tepkileri azalmaktadır. Oysaki bu görüntülere eşlik eden bağırma, ağlama, veya acıklı bir konuşma duygusal tepkileri arttırmaktadır (Foss, 2009: 42). Bunun için görsel ve işitsel unsurların bir arada kullanıldığı sinema sanatı sadece görsel olarak

izleyiciye ulaşan diğer sanatlara göre duygu oluşturma konusunda avantajlı bir konuma sahiptir.

Görüntü sinemada, bakış açısı anlamında bir dezavantaj iken ses ve onun sürekli varlığı bir avantajdır. Metz'e göre sinemada beş enformasyon kanalı vardır. Bunlar; görsel imge, grafikler, konuşma, müzik ve ses efektleridir (Akt. Monaco, 2010: 204). Metz'in bu bakış açısı sinemada ses unsurunun önemini vurgulamaktadır. Sinemada ses unsurları bu çalışmada; söz, müzik ve çevre sesleri olarak 3 ana gruba ayrılmıştır.

Alber Laflay, sinemada sözün sadece tiyatrodaki olduğu gibi diyalog olarak sunulmadığını ve üç çeşit söz biçimi olduğunu söylemektedir. Buna göre kişilerin konuşmaları yani diyalogların yanında, konuşmayan kişilerin iç sesleri ve filmin bir anlatıcısı varsa onun sesi de sinemanın söz unsurlarını oluşturmaktadır. Metz, söz unsurunun kullanımı ile bir karmaşa yaratmamak için imgenin gösterdiği şeylerin söz ile tekrar edilmemesi gerektiğini söylemektedir (akt. Metz, 2012: 41).

Bir sanatta birkaç ortamın işbirliği ile gerçekleşen zenginlik ve uyum gerçek dünya ile özdeş değildir. Bu durumda imge ve sesin birbirlerinden ayrılması gereklidir. Görsel ve işitsel bir fenomen arasında sanatsal bir bağ kurmak mümkün değildir. Örneğin bir resme müzik konulamamaktadır. Böyle bir bağ ancak ikinci düzeyde yani anlatımsal bir nitelikler düzeyinde kurulabilmektedir. Bir sanat yapısında birkaç anlatım aracının birleşimi, tam ve kapalı ve alt düzeyde birbirlerinden kesinlikle ayrılmış örüntüler arasında ikinci yapısal düzeyde bir ilişki kurulmasıyla değerlendirilen bir aygıt sağlar diyen Arnheim, insan bedeni ve sesi arasındaki fiziki uyuma dikkat çekmektedir. Günlük hayatta görsel ve işitsel öğelerin dengesizliği rahatsız edici gelmezken, konu sanat olunca bir nesnenin belirsiz ifadesi, bir hareketin uyumsuzluğu, yersiz bir söz vb şeyler anlamı bozmakta ve estetik yapıyı zedelemektedir (2010: 162-164). Anlatımsal nitelikler düzleminde bir araya gelebilen farklı anlatı unsurlarının bir arada kullanımları için unsurların ayrı ayrı değerlendirilmesi buna binaen birbirlerini tekrar etmemesi ve uyumlu olmaları gerekmektedir. Örneğin görüntü ile anlaşılır olabilecek bir şeyin aynı anda diyalog ile verilmesi sanat eseri için problemli bir durumu teşkil etmektedir. Görüntü ile dikkat çekilmek istenen şeye bir sözün eklenmesi dikkatin söz ile görüntü arasında kalmasına ve görüntünün değerinin kaybolmasına neden olacaktır. Ayrıca görüntü ve sesin bir bütün halinde gerçek hayatta olduğu gibi kullanılması da son derece önemlidir.

Müziğin sinema da kullanımının antik bir kökeninin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Duygu yoğunluğunu arttırmak amaçlı olarak Yunan tragedyasında müziğin kullanıldığı bilinmektedir. Görsel ve işitsel öğeler taşıyan Yunan tragedyasında belki de en önemli araç olan koro ile ilgili Nietzsche (2001: 23) şunları tespit etmiştir: “Tragedyanın trajik korodan doğduğunu söyleniyor, başlangıçta yalnız koro vardır, korodan başka bir nesne yoktu: burada, bize, trajik koroya ana dramının kaynağı olarak bakma yükümlülüğü düşüyor”. Nietzsche Yunan Tragedyası üzerine iki konferans isimli eserinde de müziğin duygusal etkisinin antik kökenlerine ışık tutmaktadır:

Başlangıçta tragedya, nesnel şiirden, bilinen mitolojik varlıkların durumunu anlatan şarkıdan başka bir şey değildi, hatta onların kostümleri giyilirdi. Önce Satyrler ve Silenler gibi giyinmiş erkeklerden oluşan bir dithyrambos korosu, neyin kendini heyecana kaptırdığını ima yoluyla anlatmaya çalışır: Dionysos’un katıldığı yarışmalar ve çektiği acılardan seyircinin çabucak kavrayacağı birini işaret eder...

Antik tiyatrodan müziğin yeri konusunda Gluck’un Alceste başlıklı yapıtının meşhur giriş bölümünde gereklilik olarak ele aldığı şey tamamen geçerlidir. Ona göre müzik şiiri desteklemeli, duyguların ifadesini durumların uyandırdığı ilgiyi, olayı kesintiye uğratmadan ve gereksiz süslemelerle bozmadan güçlendirmeli. Hatasız ve kompozisyonu düzgün bir resim için, figürlerin ana hatlarını bozmadan canlandırmaya yarayan renklerin canlılığı, gölge ve ışığın başarılı karışımı neyse, şiir içinde müzik o olmalı. Kısacası müzik amaca ulaşmak için araç olarak kullanılmıştır. Görevi tanrının ve kahramanın acısını seyirciler arasında güçlü merhamet duygusuna dönüştürmektir...

Antik tragedyanın başarısı asla gerilime, şimdi olacakların heyecan uyandıran benzersizliğine dayanmaz, daha çok Dionysosça Dithyrambos’un müzikal temel karakterlerinin yeniden tınısının duyulduğu, büyük ve geniş yapıdaki heyecanlı sahnelerin üzerine kuruludur...

Antik bir kökeni olan görsel ile müziğin bir arada kullanımı sinemanın ilk yıllarında filmin gösterildiği yerlerde canlı bir şekilde filme, piyano veya diğer enstrümanların eşlik etmesi şeklinde gerçekleşmiş, daha sonra ise teknolojik gelişmelerle müzikler filmlere ilave edilmeye başlanmıştır. Film müzikleri, filmin temposu, yaratmak istediği duygu ve düşünce ile uyumlu olarak kullanılmaktadır (Vardar, 2009: 86) Bu uyum müziğin başlı başına bir ifade aracı olması ve duygusal tepkiler yaratabilmesi ile ilgilidir.

Yukarıda bahsedilen iki ayrı ortamın birliktelikleri ile ilgili durum müzik içinde geçerlidir. Görsel ve müziğin birlikteliği bütünü uyumunu sağlayacak şekilde gerçekleştirilir. Bu başarılı bir evlilik gibidir. Adaptasyon ve uyum vardır ancak iki eşin de kişiliklerinin değişmediği bir birlikteliktir (Arnheim, 2010:167). Bundan dolayı bir film için hazırlanan müzik görselden bağımsız bir estetik bir değere sahiptir. Müziğin estetik

değeri başka bir çalışmanın konusu olup bu çalışmada sadece görsel ve müzik birlikteliği üzerine düşünülmüştür.

Diğer bir ses unsuru olan çevre sesi, gürültü veya efekt olarak da tanımlanmaktadır. Bu çevre sesleri; doğanın kendi dinamikleri ile araçların dinamiği ile ve elektronik olarak oluşan seslerdir. Bu seslerin ilk ve yaygın kullanımlarından birisi, görüntü ile uyumlu ve gerçekçi bir şekilde kullanmaktır. Bu filme doğallık katmaktadır. Sesin kaynağı gösterilebilir veya bir ortam içinde ses gösterilmeden de verilebilmektedir. Örneğin bir oto tamir atölyesinde çalışan bir kişi gösterilirken ortamdaki diğer ses kaynakları gösterilmeden başka seslere de yer verilebilmektedir. Diğer kullanımı ise dramatik etkiyi arttırmak için sesin gerçekte olduğundan farklı ve abartılı kullanımıdır (Vardar, 2009: 26-27) .

3.1.2.3.Montaj ve Zamanın Kullanımı

Amerika’da “Cutting” veya “Editing” Avrupada ise “Montage” sözlükleri ile karşılanan kurgu işlemi, bitişik iki çekimin iki anlamından üçüncü bir anlamın çıktığı diyalektik süreci ifade etmektedir. Pek çok tanımlaşması bulunan kurguyu genel olarak bir dizi çekimin kısa bir zaman dilimi içinde çok enformasyon iletmek için bir araya getirilmesi olarak da ifade etmek mümkündür (Monaco, 2010: 208).

Baker’e göre montaj sinematografiden öte bir şeydir. Hayatımızdaki her şey montajdır. Post-fordist üretim süreciyle çalışma hayatı montajdır. Sanat; kolaj, yerleştirmeler ve performanslar ile montajdır. Metropol montajdır. Endüstriler, yazılımlar, donanımlar, tümü montajdır. Baker Avrupa birliğinin kuruluşuna gönderme yaparak “Avrupa’yı kurmak için montelemektedirler” demiştir (2011:135).

İnsan gördükleri ve yaşadıkları arasında bağlantı kurabilen bir canlıdır. Hafızasında var olan ve edindiği anlam dünyası içinde dünyayı bir bilinç ile yorumlayan insan için oluşlar tek tek var olmamakta, birbirleri ile bağlantılı olarak algılanmaktadır. Bu durum insanın aslında olayları zihninde kurgusal bir süreçten geçirdiğini göstermektedir. Sinemadaki montajın dayandığı temel yasa da aslında insanın günlük hayatta sürekli yaptığı yaşamsal bir faaliyetten temellenmektedir. Bu bir karşılaştırma ve sonucunda olaylar arasındaki bağlantıları anlamının ve daha nitelikli bir başka anlam dizgesi

oluşturmanın bir yöntemidir. İnsanın bilincinin çalışma sistemi ile montaj arasındaki benzerlik mantıksal bağlantıların kurulması ile ilgidir (Sokolov, 2007: 14).

Sinemada montajın ilk işi senaryonun tasarısına uygun seçim yapmaktır ve çekilen tüm görüntülerin kesitlere indirgenmesidir. Pezzella'ya göre “ montaj temsil malzemelerini süreksiz fragmanlara ayrıştıran, ilksel ve anlık çağrışımlardan koparan hatta onun yapısal amacını izleyerek, yeni ilişkiler düzenleyen bir tasarıdır (2006:106). Bu anlamda montaj temelde, bir seçme ve düzenleme sorunudur ve film parçalarının arasında seçim yaparak bunların senaryodaki sıralarına göre dizilmesidir. Diğer bir bakış ile aslında görüntülerin seçilmesi ve düzenlenmesi dışında montaj senaryo yazımı ile başlayan bir süreçtir.

Eisenstein montaj ile ölüm ve yeniden doğuşun ilişkisini birbirlerine eş görmektedir. Ona göre bu montajın Dionysosçu ilkesidir. Bir bitkinin yeniden doğması için ayrışması tohum vermesi ve ölmesi zorunludur. Bitkiyi biçimsel ve ideal boyuta taşıyan ayrışmanın ve yeniden doğmanın birbirlerini takip etmesi gibi montajı çekilen görüntülerin ayrıştırılması ve yeniden birleştirilmesi olarak tanımlamaktadır. Aynı anlayış Hegel'de kavram araştırmasında yaptığı öneride ortaya çıkmaktadır. “Tinde ve düşüncede üstün bir birlik kurmak için malzemenin statik ve doğrudan gerçekliğini ayrıştır ve harekete geçir” (akt. Pezzella, 2006: 108).

Montaj yardımıyla filme özgü uzay ve zaman yaratılmakta, filmsel gerçeklik ve filmin evreni kurulmakta, filmin ritmi ve dizemi gerçekleştirilmektedir. Kurgu sinemaya sadece betimleme ve yansıma gücü değil anlamlandırma gücü de vermektedir. Bu sinemayı gerçek hayatı yorumlayan bir araç haline getirmiştir (Onaran,1986: 70).Bu anlamda montaj vasıtasıyla bir araya getirilen görüntülerin nasıl bir araya getirildikleri değil, bir araya getirilişleri ile ne yapılmaya çalışıldığının önemi vurgulanmalıdır. Peşi sıra filmde sunulan görüntüler filmin öyküsünü ortaya çıkarmaktadır. Ancak bu görüntülerin birbirlerini izlemeleri ile ilgili karar verme süreci ise filmin söylemidir. Kurgu doğrudan filmik zamanla ilgidir ve bu zaman insanın normal hayatta yaşadığı zamandan farklıdır. İnsanlar zamanı çizgisel art arda algılayarak bu algının temelinde hareket bulunmaktadır. Bir filmdeki zaman bundan çok farklı işlemektedir. Aslında insanlar yaşadıkları bir olayı başka birisine anlatırken de zamanı normal zamandan farklı kullanmaktadırlar. Bu ister usta bir roman yazarı olsun isterse sıradan bir kişi, bir olayı veya olaylar bütünü gerçek

hayattan farklı bir zaman kullanarak anlatmaktadır. Öncelikle tüm olanları anlatma gibi bir durum söz konusu olmadığı için olaylar arası seçim yapılmaktadır.

Estetik bir görüngü olarak karşımıza çıkan sinema filmlerinin diğer sanatlara kıyasla çok fazla parametre ile duygu yarattıkları ortadadır. Görüntülerin oluşturulması kadar onların bir araya getirilişleri ve bununla ilgili metotlarda bir hayli önemlidir. Foss (2009: 34) görüntülerin kesilmesi ve diğer görüntüye geçişin görünmeyen kesme ve görünen kesme olarak iki biçimde olacağını söylemektedir. Görünmeyen kesmede izleyici kesmenin farkında olmaz ve iki görüntünün bir araya getirilişi ile kesintisiz bir çekim izleyiciye sunulmaktadır. Görünen kesmede ise izleyici kesmenin farkındadır. Geçiş yapılan yeni görüntüde mekân ve zaman değişmiştir.

Görünmeyen kesme ile gerçekleştirilen kurgu da mekân aynıdır zaman da ise ciddi sıçramalar olmamaktadır. Görünmeyen kesmede dikkat edilmesi gereken en önemli şey devamlılıktır bunun için hareket mekân, içerik ve zaman birliği sağlanması gerekir. Görünen kesmede ise öykünün zaman dizimine müdahale söz konusudur. Önceki veya sonraki bir zamana geçiş gerçekleştirilmektedir. Bazen ise zaman kavramının kaybolduğu hayallere, rüyalara veya imgelemlere geçiş yapılabilir.

Antik çağdan aydınlanmaya kadar pek çok düşünür zamanı hareket ile açıklamıştır. Bu düşünüş çevresinde zaman hareketin bir sonucu ve evrendeki değişimin kavranmasıyla ulaşılan bir kavramdır. Hareket değişimin en temel birimi, zaman ise hareketin sayıdır. Zamanla ilgili tüm bu kavramlaştırmayı yerinden oynatan kişi ise Kant' tır. Antik çağda ve sonrasında değişmenin değişmesini ölçmek olarak ele alınan zaman, Kant'ın zaman ve hareketin apriori çerçevede kavranmasını önermesiyle o ana kadar kavranan anlamını aşmaya başlamıştır. Buna göre zaman artık art arda gelmeyle tanımlanamamaktadır. Zaman ve uzay Kant' a göre salt akılda zorunlu olarak var olan şeylerdir. Hareket eden ve hareket halinde olan her şey zamanın içinde anlam kazanmaktadır. Ancak zamanın kendisi sabit ve kalıcı bir özelliğe sahiptir yani zaman değişmemekte, öncesi ve sonrası bulunmamaktadır (Sütçü,2005:140-143).

Kant gibi Bergson da Harekete indirgenen zaman kavramının hatalı olduğunu düşünmektedir. Bergson'a göre, bilimsel zaman kavramı ölçüm aletleriyle sabitlemiş ve standart birimler olarak belirlenmiştir. Mekânsaldırlar ve hareket temelli olarak dizayn

edilmişlerdir. Örneğin bir yıl dünyanın güneşin etrafında bir kez dönmesi ile belirlenmiş bir ölçümün sonucudur. Günlük hayatın belirleyici unsurlarından bir tanesi bilimsel zaman kavramıdır. Söz konusu zaman anlayışı, zamanın akışkanlığını yok saymakta, zamanı eylemsizlik, durağanlık olarak açıklamaktadır. Böyle bir zaman bir yüzeye çizilen çizgi gibidir. Bunun tersine Bergson'un somut süre olarak adlandırdığı gerçek zaman anlayışı ile bilimsel zaman kavramının çelişkilerini ortaya koyulmaktadır. Somut süre, dolayimsız olarak deneyimlenen zamana tekabül eder ve somut süre ölçülemez. Bergson, deneyimlenen zamanın bölünemezliğini ve birbirlerinin içinde eriyen bilinç hallerinin geri döndürülemez ardışıklığı olduğunu dile getirmektedir. Çünkü süre bir birlik veya çokluk değildir ve hiçbir çerçeve içine girmeyen bir şey olarak, sadece sürekliliktir. Bergson bizim süreyi özellikle uykudayken yaşadığımızı belirtir. Uyurken bilincimiz alışık olduğu şekilde süreyi ölçmez, onu yalnızca hisseder. Bergson'a göre, bilinç hallerini temel alındığı durumlarda, zaman kavramı uzamsallaştırılmış zaman imgesini yaratacaktır. Bergson'da dünyanın sürekliliğini sağlayan şey, bellek ve dolayısıyla bilinçtir. İnsan için bir anlığına olup biten hiçbir şey bulunmadığını söyleyen filozofa göre, tek bir an içerisinde bile belleğimiz ve dolayısıyla bilincimiz devrededir (Cevizci, 2010: 979) .

Hayatın hareket ve oluş gücü zaman kaynaklıdır. Zaman hareketler üretir ancak antik çağda oluşsan düşünüşle zamanı hareketle üretmek geçerliliğini yitirmiştir. Sanat doğası gereği duygu aracılığıyla zamanın yıkıcı gücünü göstermektedir. Hayat zaman vasıtasıyla akan birleşik bir bütün değildir. İnsanlar günlük hayatta zamanı homojen ve birbirlerine eş değer birimlerin bağlanması ve zaman boyunca ilerleyen bir evren algısındaırlar. Ama zaman şimdilerden veya birimlerden oluşmamaktadır. Bunun nedeni zamanın uzamsallaştırıcı olmayışıdır. Zaman yeğînleştiricidir. Daima farklı süreler biçimindedir. Bu süreler insan için sadece bir mekanik ve nedensel algılar dizisi değil; bunun yanında bellek, kavramlar, sanat ve felsefe aracılığıyla başka süreleri düşünebilir, zamanın akışında ileri ve geri hareket edebiliriz. Böylelikle algılamayı uyaran duyuşal motor düzeneğinden bir kurtuluş söz konusu olmaktadır. Deleuze'ye göre Zaman birbirinden ayrı sürelerden oluşan sanal bir bütündür ve sinema bu sanal bütün üzerine düşünmek için uygun bir ortam sağlamaktadır (akt. Colebrook, 2009: 62-65).

Sinema da zamanı belirleyen ve sadece mekanik nedensel algılar dizisinin üstüne çıkarak duyuşal motor düzeneğinden zihni özgürleştiren birim montajdır. Montaj sayesinde birbirinden ayrı sürelerden oluşan sanal bir bütün oluşturulmaktadır. Bahsedilen sanal

bütünde sürelerin nasıl dizileceği olay örgüsü ile belirlenmektedir ve bu kimi yazarlara göre öykünün bir parçası olarak kabul edilmektedir. Doğrudan zamanla ilgili olan, olay örgüsü bu çalışmada yapısalcı anlatı kuramcılarının kullandıkları şekliyle söylemin bir parçası olarak ele alınmıştır. Bu açıdan söylemle belirlenen bir öykünün olay örgüsü Genette ‘ye göre “Normal dizilim” ve “Anakronik dizilim” olarak ikiye ayrılmaktadır. Normal dizilim (1 2 3 4 şeklinde) olayların zaman sıralamasının bozulmadan sunuluşudur. Bu sunuluşta olan olaylar arasında bir seçim yapılır ancak olaylar zaman çizgisindeki yerleri korunarak sunulmaktadır. Anakronik dizilim ise analepsi ve Prolepsis olarak ikiye ayrılmaktadır. Analepsi (2 1 3 4) veya (4 1 2 3) gibi çeşitli varyasyonlar ile zaman üzerinde gezinme durumunu, prolepsis ise ortadaki olayların atlanarak ileri geçildiği zaman üzerindeki sıçramaları anlatmaktadır. Bu iki dizim dışında Genette bir de hiçbir şekilde zaman- mantık ilişkisine yer verilmeyen “Achrony” seçeneğinden de söz etmektedir. Bu seçenekte bilinçli bir şekilde anlatının güvenilmezliği amaçlanmaktadır (akt. Chatman, 2009: 59-60).

Sinemadaki hareket imge insanları tek bakış açısının belirlediği homojen ve düzenlenmiş dünyadan çıkarıp farklılaşan sürelerle götürmektedir. Bunun metottu farklı ama çatışan hareket mevkilerinin birbirine eklenerek bir bütün haline getirilmesini sağlayan montajdır. Sıradan algılamada insanlar tek bir zaman akışı olduğunu düşünerek zamanı homojenleştirmektedir. Bu, dünyayı kendi süremiz çevresinde düzenlemek şeklinde ifade edilmektedir.. Sinema ise bize montajla kişisel olmayan, tek biçimli, soyut veya algılanamaz olan düzeneğin içindeki bir zamanı verir. Montaj yönetmenin bakış açısından, zamanın akışını bir diğer zamanın yanına açıkça yerleştirerek bize zamanın ayrımlaşmasını veya zaman bütününe oluşturan farklı ritimleri gösterir (akt. Colebrook, 2009: 61-66).

Filmde zaman çok esnek bir bölümdür. Film zamanı ile anlatılan öykünün gerçekte geçtiği zaman ise nadiren aynıdır. Görünür veya görünmez her hangi bir metotla zamanı kısaltmak ve öykünün geçtiği gerçek zamandan farklı bir zaman oluşturmak film yapımı için bir zorunluluktur⁴¹. Her sahnede uyumlu kesmelerle sahneler arası bir seçimin yapıldığı ve gereksiz zamanın ortadan kaldırıldığı görülmektedir (Foss, 2009: 70). Montaj,

⁴¹ Kimi filmlerde filmin zamanı ve öykünün gerçek zamanı birbirlerine eşittir. Zinnemanın “High Noon” isimli filmi buna örnek gösterilebilmektedir (Foss,2009: 70). Ayrıca bazen de Öykünün zamanında kurgu ile müdahale azdır. Öykü zaman olarak kısımlara ayrılır. Bu kısımlar dışında kurguya yer verilmez. Bela Tarr’ın “Turin Horse” isimli filmi zamanı gerçek zamana uygun olarak uzun planlarla yansıtmaya çalışmaktadır.

gerçekte de homojen ve tek yöne ilerlemeyen zamanda, anlatıcının gezinme imkânına sahip olduğu bir alandır ve anlatının duygusal etkisini güçlendirmek için zaman eğilip bükülebilen bir şey olarak anlatıcının hizmetine sunulmuştur. Zamanda hızla ileri gidebilme sonra geri gelme ve olaylar arası bağlantıların kurulması, kimi zaman ise peşi sıra ama gerçek zamandan farklı bir şekilde öykünün işlenmesi sinemayı görsel olanın dışında büyümlü bir hale getirmektedir. Zaman gerçek hayatta uzamsallaştırılmıştır. Düzenlenen ve akışı harekete bağımlılığından ötürü asla değişmeyecek şekilde düşünülen zaman sinemada yeğînleştirilmiş zaman olarak karşımıza çıkmakta ve bunun içinde duygu üzerinde gerçek zamana kıyasla oldukça fazla etkiye sahip olmaktadır.

Kant’a (akt. Deleuze, 2007. 91-104) göre hayal kurmak imgeler üreten bir yeti değildir, kavramlara tekâmül eden mekânsal- zamansal belirlemeler üretmektir. Bu anlamda hayal kurmak mekân ve zaman içinde bir mekân ve zaman belirlemek demektir. Hayal kuran bir kişi bir mekân ve zaman içinde bulunmaktadır. Fakat hayal kuran bu kişi bulunduğu mekân ve zamanı aşarak zihinde kurduğu hayali eylemi yeni bir mekân ve zamanda yaşar. Bir sanatçı mekân ve zaman üretmektedir.

Sinema izlemek gerçek hayattaki bir kişinin hayal kurmasına benzetilebilmektedir. Film izlemeye başlayan kişinin zihninde belirlemekte olan sinematografik görüntüler her ne kadar bir başkası tarafından yaratılsa bile bir mekân ve zaman içinde yeni bir mekân ve zaman oluşturmaktadır. Bu hayal kurmaya benzer ancak birebir aynı değildir. Benzer olduğu ortak nokta hayal kurarken de film izlerken de gerçek olarak düşünülen zaman ve mekânın içinde yeni zaman ve mekânlar oluşmasıdır. Bu katmanlı yapı ile yukarıda bahsedilen ve antik çağın zaman algısını ters yüz eden yeni zaman kavramını anlamak daha mümkün olmuştur. Günlük hayatımızda hareket temelli ve ardışık algıladığımız zaman aslında Kant’ın da ifade ettiği gibi apriori bir kategoridir. Var oluş için düşüncüyü temele alan Kant açısından mekân ve zaman aklın zorunlu kategorilerdir. Yani hareket ve diğer şeyler mekân ve zamanı belirlemediği gibi mekân ve zaman bunların var olması için aklıda zorunlu olarak bulunması gereken unsurlardır. Baker bunu şöyle açıklar:

Descartes “düşünüyorum” diye haykırarak modern felsefeyi başlatan kişidir. Kuşku duyuyorum, var olduğumdan bile... Ama kuşku duyduğumdan kuşku duyamam... o halde düşünüyorum... demek ki varım.... Kant daha akıllıydı. Dedi ki her şey tamam ama “ben düşünen bir şeyim” sonucuna öyle kolay varamazsın. Düşünmek demek her şeyi kavramda sil baştan içermek değildir. Düşünmek demek onu mekânda- zamanda realize etmektir. Kant’tan beri modern dünya

düşünceyi ancak mekânda ve zamanda gerçekleşmesi bakımından değerlendiriyor... Düşündüğüm şeyin kendini bana bir sunma biçimi vardır. Kant buna mekân ve zaman diyor(2011: 21).

Montaj filmin zamanını etkilediği gibi uzamına da belirli oranda etki göstermektedir. Yukarıda bahsedilenler ışığında bir imge olarak sinematografik görüntüde mekân verilir. Kurgunun mekân üzerindeki etkisi mekânı var etmek değil mekân algısının nasıl olacağını sağlamaktır. Bu da izleyen üzerinde imgelerin gerçekçi veya gerçek üstü bir izlenimini yaratmak için kullanılabilir. Bu anlamda montajın filmin uzamına üç türlü etkisi bulunmaktadır. Zamanda sıçrayışların olduğu durumlarda zaman değişimi ile birlikte açıkça izleyicinin farkında olduğu mekân değişimleri meydana gelmektedir. Bu sağlıklı bir insanın hayal gücü ile yapabileceği bir şeydir. İkinci türde ise görüntüler sık sık değişmekte ancak eylemlerin aynı mekânda geçtiği hissi yaratılmaktadır. Butler (2011: 29) bu türü devamlılık kurgusu olarak tanımlamıştır. Özellikle Hollywood ve ana akım anlatı sineması bu tür kurguyu sık kullanmaktadır. Ardı ardına sıralanan bir sekanstaki tüm görüntü sürekli bir mekân hissi oluşturmaktadır.

Devamlılık kurgusu film yapımcıları tarafından en çok tercih edilen kurgu tarzıdır. Zaman, mekan ve öykünün yüzlerce parça üzerinden inşasının bir bütün olarak tutarlı ve mantıksal biçimlenişi anlamına gelen devamlılık, gerçekte çekim sürecinde farklı zamanlarda ve mekanlarda çekilen iki farklı çekimin beraber uygun yerlerinden, bir model çevresinden bir araya getirilmesine olanak sağlamaktadır. Geleneksel film yapımcıları tarafından eleştirilen devamlılık gerçek yaşamadaki insan algısına uygun bir durum olmasa bile izleyici tarafından olayların devam eden bir bütün içinde algılanmasının sağlamaktadır (Hunt, Marland and Rawle, 2010: 150).

Devamlılık kurgusu sinematografik görüntünün gerçeklik hissi için önemlidir ve mekân zaman bütünlüğü sağlanmaya çalışılır. Zamanda sıçrayışların olduğu ve mekân değişiminin farkında olunan türde de mekân ve zaman bütünlüğü zarar görmemektedir. Ancak bahsi geçen türlerden sonuncusu zamanı değiştirmeden ani mekân değişiklikleri yapmaktadır. Bu tür kurguda Filmin içinde mekân ve zamanın bütünlüğü bilinçli bir şekilde bozulmakta ve bir tür hastalık hissi yaratılmak istenmektedir. Oluşturulan bu his, mekânın değişmesi ile alakalı olduğu kadar eylemle de ilgilidir. Bir eylemi bir verili

zamanda gerçekleştirirken verili olan mekânın istem dışı değişmesi bir tür akıl hastalığı semptomu gibidir ⁴².

Montajı kullanarak yönetmen anlama da doğrudan müdahil olmaktadır. Öykünün biçimsel diğer unsurları gibi montajda içeriğin yansıtılması için son derece dikkatli olunması gereken bir süreçtir. Bu bir yorum süreci olarak gerçek hayatın nesnelliğinden kopmakta, öznel bir dünya oluşturmaktır. Bu özel dünya filmik gerçeklik olarak da nitelendirilebilir. Bu açıdan kurgunun film içinde zaman ve mekâna olduğu gibi anlamada doğrudan müdahalesi söz konusudur. Bu durumla ilgili olarak Sigfried Krakauer ve Andre Bazin (akt. Sokolov, 2007: 24) film parçacıklarının birbirlerine yapıştırılmasının ekrandaki yaşamsal gerçekliğin akışını bozduğu ve kurgusal eklemlerin yönetmenin olayları yorumlamada istediği gibi hareket etmesini mümkün kıldığını söylemektedir.

Şairlerin genel kanaati olan “İnsanlar evreni olduğu gibi değil, oldukları gibi algılar” önermesinden yola çıkarak montaj sinemada yönetmene gerçekliğin yeniden üretimin imkânını sağlamaktadır. Doğanın bozulabilir en ufak parçası çekim ve bununda birleştirilmesindeki ustalık ise kurgudur diyen Eisenstein bu durumu şu şekilde açıklamaktadır

Görüntünün işlenmesi, sözcük ya da sesin işlenmesinden çok daha bağımlıdır. Bundan dolayı görüntü ile kurgunun karşılıklı işleyişi, bütün sanatlarda aslında var olan bir sürecin ölçeğinin gerçekten genişletilmesidir. Ne var ki filmde bu süreç öyle bir kerteğe yükselmiştir ki, yeni bir nitelik kazanmış gibi görünür. Çekim düzenleme işinin gereci olarak ele alındığında granitten serttir. Bu sertlik çekime özgüdür. Çekimin bu eksiksiz değişmezlik eğiliminin kökü doğasındadır. Bu sertlik kurgu biçimlerinin ve biçemlerinin varsıllık ve çeşitliliğini geniş ölçüde belirlemiştir. Çünkü kurgu doğanın gerçekten yaratıcı bir yoldan yeniden biçimlendirilmesinde en güçlü araçlarından biri olmaktadır. Böylelikle sinema, bütün öbür sanatlarda mikroskobik ölçüde olup biten süreci, öbür herhangi bir sanattan daha çok açığa vurabilir (1985: 17).

Montajın tam duygu ile bağlantısı, mekân ve zamanı kullanışı ve yarattığı anlamla ilgilidir. Sinematografik görüntü ile bir karşılaşma yaşayan izleyici için bu karşılaşmalarda duygunun oluşumu için duyguyu düşüncenin öncelemesi gerekmektedir. Kurgu ile müdahale edilen mekân ve zaman ise bu düşüncenin oluşabilmesi için gereken zorunlu kategorilerdir. Anlam ise bir bakış açısını sergiler ve var olan fikir ve kanaatleri güçlendirmek veya yıkmak için kullanılabilir. Mekân-zaman kullanımı bu bakış açısını

⁴² David Lynch'in “Lost Highway” isimli eserinde bu tür bir kurguyla karşılaşmak mümkündür.

yaratma konusunda etkindir. Kurgunun filmin mekân ve zamanına müdahalesi bu anlamda kimi zaman düşünce oluşumuna dolayısıyla yaratacağı duyguya olumsuz bir etki sağlamaktadır. Tüm bu etkenler izleyicinin seyrediyor veya görüyor oluşu ile yakında alakalıdır.

Düşünmenin “görme” diye bir var oluş seklinden söz etmek mümkündür. Seyretmek veya izlemek ise düşünce üretebilen eylemler olarak görülmemektedir. Sinema nesnelerini imajlar olarak sunan bir yapıya sahiptir ve Deleuze imajlar üzerinden işleyen sinema için bunu “hareket imaj” ve “zaman imaj” şeklinde formüle etmektedir. Bir imaj üzerine düşünmek için önce onun görülmesi gereklidir. Bu hafızayla ilgili bir durumdur ve Deleuze, sinemanın büyük düşünürleri olduğunu ve kavramlarla değil imajlarla düşündüğünü söylemiştir. Fikirlerin genellikler bir imaja sahip olmadığı başka bir ifadeyle çoğunlukla fikirlerin soyut oldukları düşüncesi felsefede hâkim bir düşüncedir ve günümüzde bir hata olarak değerlendirilmektedir. Aslında imajsız bir fikrin mümkün olmadığı da söylenebilir. Bu fikir imaj olarak tanımlanmış ve zamana ve coğrafi konumlara göre değişebilirler, en az fikirler kadar yerel ve en az onlar kadar evrensellerdir. Fikirler ve imajlar düzleminde bir bağ ve bu bağı da aşan bir özdeşlik söz konusudur (Baker, 2011).

Sinematografik imajların hepsi bahsi geçtiği şekliyle düşünce oluşturma konusunda yetkin değillerdir. Montaj imajların görülebilmesine izin verdiği takdirde düşünce geliştirme durumu söz konusu olacaktır. Aksi halde ise bir izleme durumu gerçekleşecektir ki bu durumun düşünce yaratmaktan ziyade kanaat oluşturma etkisinden söz edilebilir. İmajların her biri, bir veya daha fazla fikir taşısa dahi hızla birbirlerini izleyen görüntüler ile değişen zaman ve mekan izleyicinin düşünme potansiyelini sınırlamaktadır. Bu filmin ritmi ile ilgilidir. Gerçekten izleyiciyi düşündürmek isteyen yönetmenlerin imajları ve montajı kullanım şekillerinin farklı olduğu bilinmektedir. Bunun en belirgin özelliği montajı mümkün olduğunca azaltarak parçaların uzunluğunu arttırmaktır. Böylelikle imajla karşılaşan izleyicinin imajı görmesi ve düşünmesi amaçlanmaktadır. Bu durum videoya⁴³ eş değer bir görme işlemi yaratma isteğinden kaynaklanmaktadır.

Diğer taraftan bir eğlence unsuru olarak sunulan ama yinede bir takım duyguları harekete geçirme potansiyeli olan filmlerde ise izleyicinin düşünmesine fırsat tanımamak

⁴³ Video görüyorum edimiyle işlemektedir. Video kayıtsız kayıt olarak tanımlanmakta, hareket ise diğerine montajla bağlanmamaktadır. Böylelikle sinemaya göre “görüyorum” eylemi videoda daha basit ve başarılı bir şekilde gerçekleştirilmektedir (Baker, 2011).

adına montajla sürekli mekân ve zaman değişimi gerçekleştirilmekte, böylelikle imaj sadece bir ışığa dönüşerek izin verildiği oranda sabitlenmiş düşüncelerin görüldüğü bir hal almaktadır. Bu tür filmlerde montaj filmin ritmini yükseltmekte, imajlar ile elde edilecek düşüncelere fırsat tanımamakta ve tek tek imajların taşıdıkları düşüncelerden ziyade genel bir kanı oluşturmak istenmektedir. Hollywood'un meşhur aksiyon filmleri bu özelliği taşımaktadır. Bir filmin içinde sayısız insan öldürülmesine rağmen ölüm düşüncesi kafalarda canlanmamaktadır. Öldürülen bir kişiye kameranın yönelip onun cansız bedenini bir süre göstermesi bile söz konusu değildir. Filmin kahramanı için oluşturulan olumlu kanı hiçbir suretle bozulmamalıdır ve bunun için montaj devreye girer. Böylelikle örneğin ölüm düşüncesi gibi insanı derinden etkileyecek bir düşünce, imajların görünmez hale gelmesiyle ortadan kaldırılır. İmajın görülür olmasıyla birlikte imajda yer almayan pek çok anlam ortaya çıkacağı için yapılan edimin meşruluğu montajla sağlanmaktadır. Filmde sunulan genel kanı yüksek ritimli bu tür filmlerde imajın bir seyir nesnesine çevrilmesi ile oluşacak tüm potansiyel düşünceleri engelleyerek sağlanmaktadır.

Bu durumda ilk örnekte bir mekân ve zaman içinde başka bir mekân ve zaman da bulunan ve gören kişi için düşünme durumu söz konusudur. Gerçek hayatın görülmeyen fenomenlerini bizlere gösteren sinematografik imaj düşünme ve sonrasında duygusal bir süreç yaratmaktadır. Bu bir var olma biçimi olarak kabul edilebilirken, diğer tarafta ise sinematografik imaj montajla görünmez hale getirilmiş, sadece seyirlik keyifli bir malzemeye dönüşmüş ve düşünce ile bağlantısı koparılmıştır. Bu tür montajla oluşturulan filmlerin bir takım duygular yaşattığı gerçeği inkâr edilemese de, izleyen kişinin düşünme eylemi kontrol altına alınmıştır. Bu anlamda belli şeyleri düşünmesi ve belli şeylere yönelik duygular yaşaması istenmektedir. Sinemada montaj duygu yaratımına doğrudan etki göstermekte ve bir bakıma da duygunun oluşturulma sürecindeki montaj tercihleri nedeniyle politik bir alana sinemayı sürüklemektedir.

3.2. Sinemada Çirkinin Estetiği

Estetik kategorilerden birisi olan çirkin, sanatın tüm alanlarında olduğu gibi sinemada da sıkça kendisine yer bulmaktadır. Bir objektivasyon olarak sinema filmlerinde çirkinin estetiği maddi ve manevi yapıyla ilgili olmakla beraber, maddi yapının çirkin olma gibi bir durumunu olması söz konusu değildir. Maddi yapı çirkinliğin de izlenebilir olması için özenle oluşturulmaktadır. Temel de bir sinema filmi için çirkin olan manevi yapıdır.

Başka bir ifade ile bir anlatı olan sinema filminin söyleminin çirkin olması onun sanat eseri olma özelliğini ortadan kaldıracaktır. Bunun için çirkinin temellendiği yer filmin öyküsü; öykü varlıkları ve olaylardır.

Çirkin oluş özünde bir olumsuzluğu göstermektedir. Sinemada çirkinin, izleyici ile karşılaşması olumsuz düşünceleri ve buna paralel olumsuz duyguları harekete geçirmektedir. Bir şeyin çirkin oluşu, algı ile ilgilidir. Örneğin cansız beden veya öldürmek gerçek hayatta çirkin bir durum veya edim iken ve böyle bir algıdan temellenirken, kimi sinema filmlerinde bunun çirkinliği bakış açısı ve söylem ile gizlenerek görünmez ve algılanamaz bir hale getirilebilmektedir. Hollywood filmlerinde bu durumla sıkça karşılaşıldığı bilinmektedir. Çirkin bu anlamda sinemada söylem sayesinde eğilip bükülebilen bir yapıya sahiptir. İnsanlar üzerindeki duygusal etkisi nedeniyle sanat yapıtlarında yer alan çirkinin gösterilişi ise ona nerden ve hangi düşünsel temellerle bakıldığı ile alakalı olup bir olumsuzlama olarak sinema filmlerinde kullanımı ise ideolojiktir.

Edward Shills için İdeolojiler kesin, kapalı, yeniliğe direnen, büyük ölçüde insanların duygularına hitap ederek yayılan ve kendisini savunanlardan mutlak bağlılık isteyen şeylerdir. Eagleton ise buna ideolojinin tamamen irrasyonel alana taşınması olmasından dolayı karşı çıkmakta ve hem irrasyonel hem de rasyonel bir alanda kavramı değerlendirmeye almaktadır (2005: 21). Sinema filmlerinin estetik oluşları ile ideoloji bağlantıları ideolojinin rasyonel alanın dışında bir de irrasyonel alanının oluşu ile ilgilidir. Çünkü sinema filmleri söylem ürettikleri gibi aynı zamanda duyguya da doğrudan etki etmektedirler ve estetik yapılarının ideolojik bağlantısı bu anlamda irrasyoneldir.

Günümüz insanı için ideolojilerin rasyonel oluşu kadar bedenlerin etkilenişleri ile ortaya çıkan irrasyonel oluştan da söz etmek mümkündür. Rasyonel oluş fikirsel bir süreci işaret ederken bu fikirsel süreçleri destekleyecek edimleri özellikle toplumların kültürel olarak alt sınıflarının gerçekleştirmediği bilinmektedir. Bu durumda ideolojik oluş tüm kültürel sınıflarda ama özellikle alt sınıflarda daha çok irrasyonel işlemektedir. Spinoza'ya dayandırarak irrasyonel ideolojik alanın işleyişini ve iktidar bağlantısını şöyle açıklamak mümkündür:

Öyle kudretsiz insanlar vardır ki, işte tehlikeli olanlar onlardır. İşte onlardır gücü iktidarı ele geçirenler. Ve kudret ve iktidar mefhumları birbirlerinden o kadar

uzaktır ki, iktidar insanları, iktidarlarını sadece başkalarının üzüntüsü üzerinden kurabilen gayri muktedirlerdir. İktidarlarını başka türlü inşa edemezler. Üzüntüye ihtiyaç duyarlar. Köleden başka kimse üzerinde hâkimiyet kuramazlar. Ve kölelik tam anlamıyla kudretin azalması rejimidir. Sadece üzüntü sayesinde hükmeden, gücü bu şekilde elde edebilen, sadece nedamet getirin, birinden nefret edin, nefret edeceğiniz kimse yoksa kendinizden nefret edin diyerek düzen kuran insanlar vardır (akt. Deleuze, 2008: 71).

Spinoza'nın yukarıda ifade ettiği gibi, siyasal alan olumsuz duygular ve üzüntü kültürü üstüne kuruludur. Kapitalizm ise bu kültürü sekilerleşmemiş toplumlardan miras almıştır. Bu kültürün kaynağı olan duygusal durum ise doğrudan ideolojik sonuçlar yaratmaktadır. Bu durumda toplumların duygusal reaksiyonlarının ideolojik olabileceğini kabul etmek ideolojinin rasyonel alanın dışında, bir irrasyonel ideolojik alana işaret etmektir. Genel olarak sanatın ve özel de ise sinemanın ideolojik etkisi ise çoğu zaman bu irrasyonel alanda gerçekleşmektedir.

Fischer sanatın sınıfsız büyü toplumlarında büyüden temellendiğini sonrasında ise sınıflaşan toplumların tabakalaşması ve onun sonucunda artan yabancılaşmanın bir ürünü olduğunu söylemektedir. Bu dönemde sanatın yeni toplumsal koşulları desteklemesi, yeni tanrıları övmesi onun sınıflı toplumun önemli bir ideolojik aracı haline gelmesine neden olmuştur. Sanatın önemli dönemlerinin neredeyse değişmeyen özelliği yönetici sınıfın veya gelişen devrimci sınıfın düşünceleriyle yaratıcı güçlerin gelişmesi ve toplumun genel çıkarları ile bunlar arasında bir çelişme olmamasıdır. Bu tek bir sınıfın çıkarının tüm herkes için iyi olarak algılanması anlamına gelmektedir (1995: 43-48). Toplumların sınıfsallaşmaya başladığı kent devletlerinden, Antik Yunana, Roma'ya ve ortaçağdan günümüze kadar sanat, sınıflı toplumlarda hep ideolojik bir var oluşa sahip olmuştur. Yunan tanrılarının heykellerinin, ibadet etmekten çok daha derin bir anlama sahip olduğu ve mevcut sistemi desteklediği bilinmektedir. Orta çağ sanatı özellikle yukarıda Spinoza'nın bahsettiği üzüntü kültürünün oluşmasında aktif rol almaktadır. Elbette sinema da bir duygu üretim aracı olarak ideolojik alanın bir parçasıdır.

Comolli ve Narboni'ye göre her sinema filmi ekonomik bir sisteme bağlı olduğu için aynı zamanda ideolojik bir sistemin de parçasıdır. Sinema üretimi güçlü ekonomik odakları harekete geçirmekte bu nedenle diğer sanatlardan farklı olarak içinde üretildiği ideoloji tarafından belirlenmektedir (2008:103). Ancak burada bahsedilen ideolojik oluş meta alış veriş bağlamında üretici ve dağıtıcı ve tüketici ekseninde düşünülmüştür. Bu çalışmada ise

sinema eserlerinin ekonomi politik açıdan ideolojik bir boyutu olduğu kabul edilmekle birlikte buna ilave ideoloji imgesel bir süreç olarak düşünülmektedir.

İdeoloji tanımları çerçevesinde iki ana eksen den bahsetmek mümkündür. Bunlardan ilki siyasi ve toplumsal eylemleri yönlendiren düşünceler kümesi, diğeri ise düşünce biçimini belirleyen epistemolojik ve metodolojik⁴⁴ içerimli yapısal durumdur. Sanatla ilişki içinde olan ikinci durumdur. Bağlı'ya göre ikinci durum toplumu doğal bir temelde düzenlemekte ve makul özlemlerin uyumluluğu içinde yasal bir çerçeveye oturtmaktadır. Bu çerçevede toplumun gereksinimleri ortaya konulmaktadır. İnsanların sanat eserleri ile olan ilişkileri ise ideolojik boyutta değil estetik boyuttadır (2010: 28-30).

Bir müzik dinlerken, bir şiir okurken veya bir sinema filmi izlerken, onlarla kurulan ilgilin dışında başka hiçbir amaç bulunmamaktadır. Bu durum estetik tavrın ereğinin kendinde olması durumu ile açıklanmaktadır. Sanatın kendi varlığı dışında toplumsal veya ideolojik oluşu estetik tavrın ereğinin kendinde oluşunu etkilemektedir. Böyle bir tavır bireysel bir tavidir ve sanat eseri ideolojik olarak oluşturulsa bile alımlayıcının amacı bunun bilincinde olarak tavır geliştirme değildir (Tunalı 2011a:27). Sanatçıların eserleri bir fikir veya duygunun yansıması olarak ideolojik temellidir. Hatta hiçbir ideoloji içermemesi bile günümüzde ideolojik olarak algılanmaktadır. Ancak alımlayıcının sanat eseri ile karşılaşması sanat eserini üreten kişinin ideolojik boyutundan değil tamamen estetik boyuttan gerçekleşmektedir. Örneğin bir politik lideri dinleme edimi veya bir gazetede ki kçe yazısının okunması rasyonel, ideolojik bir eylem olarak yorumlanabilir. Bunun karşısında Antik Yunandaki bir kimsenin bir tanrı heykeli ile karşılaşması, karşılaşan kişinin bilinçli bir şekilde gerçekleştirdiği rasyonel, ideolojik bir eylem değildir. Bu karşılaşmanın sanatın ikna etme ve duygular üzerindeki yoğun etkisi nedeniyle irrasyonel ideolojik sonuçları söz konusudur. Öncelikle bu heykellerle karşılaşan kişiler için tanrı fikri, kavramsal değil imgesel bir düşünmeye neden olacaktır. Örneğin Apollon'un bir heykel ile zihinlerde oluşturulan imgesi onun anlamının ve yaratacağı duyguların sabitlenmesine neden olmaktadır. Bu imgesel düşünme tanrıların varlığının en net şekilde ortaya konulması ve tanrılara dayanan Yunan'daki siyasal sistemin kusursuzca işlemesine olanak sağlamaktadır. Diğer taraftan bu imgelerin yarattığı duygular inanç sistemleri ve

⁴⁴ Metodolojik olan insanların inanç ve düşüncelerinin gündelik yaşam ve var oluşlarının maddi koşulları ile sistemli bir bağlantı içinde olduğu varsayımı doğrultusunda şekillenen üst yapısal toplumsal olgudur. Epistemolojik olan ise zihinsel tasarım ve etkinliği maddi koşulların karşısına koyan, dış dünya ile olan bağlantıda ve anlamlandırmada zihni önceleyen, idelerin ve fikirlerin bilimi ve düşüncenin kaynağına ve dildeki ifadelerine yönelik olarak yürütülen çabayı belirleyen altyapısal gerçekliğin kurgusudur.

siyasal sistem arasındaki bağlantı nedeniyle her iki sisteminde pekişmesine neden olmaktadır. Ancak bu durum heykel veya sanat eserleri ile karşılaşan kişilerin farkında olarak gerçekleştirdikleri düşünsel bir edimden ziyade salt duyumsal ve duygular ile bağlantılı olduğu için ideolojik etki oldukça gizli bir hal almaktadır. Bu örnekle anlatılan durum Hristiyan sanatı başta olmak üzere tüm dönemler içinde küçük farklarla geçerlidir. Başka bir ifade ile sanat yapının kendisi ideolojiktir ancak alımlanışı ise estetikdir. Bu yüzden rasyonel temeller ve kavramlar üzerine yapılan bir eserin izleyicideki etkisi duyumsal olacağı için, bunun sonucu olarak gelişecek duygular irrasyonel bir ideolojik alanın konusudur. Bu irrasyonel alana yönelik yaratılan ideolojik imgelerden olan sanat eserleri, rasyonel ideolojik alanın imgelerine göre estetik alımlamadan dolayı daha gizli ve hatta görünmezdirler.

Sanat yapıtı ideolojik rejimler altında bir paradoks nesnedir ifadesini kullanan Groys her ideolojik vizyonun bir vaat edilmiş imge olduğunu söylemektedir. Yazara göre vaat edilen vizyona inanç kaybolduğu zaman geriye sanat kalmaktadır. Sanat yapıtları ise bu anlamda ideolojik vizyonların taşıyıcısı olabildiği gibi olumsuzlayıcı eleştirel de olabilmektedir. Her nasıl olursa olsun dini veya siyasi ideolojik vizyonların maddeleşmesi yani dünyevileşmesi yaptığı bir paradoks nesneye dönüştürmektedir. İdeolojinin iktidarına karşı verilen mücadele ise imgenin ve görüntünün iktidarına karşı verilen bir savaştır. Geleneksel anlamda ideoloji karşıtı düşünce, imgeden kurtulmayı amaçlamaktadır. İmgeler rasyonel kavramlarla yer değiştirmek suretiyle yapı bozumuna uğratılır. Aydınlanma düşüncesi tam olarak bunu yapmıştır. Orta çağın dini imgeleri rasyonel kavramlarla yapı bozumuna uğratılmıştır. Hegel bilindiği üzere artık sanata ihtiyaç kalmadığını söylerken Hristiyan ikonlarının karşısında rasyonalizmin aldığı zaferden hareket etmekteydi. Hegel'in gözden kaçırdığı şey ise kavramsal sanat olasılığı ve modern sanatın doğrudan imgeye saldıran ikona kırıcı tavrıydı. Modern sanat bu anlamda bir paradoks nesne olarak hem bir imge hem de imgenin eleştirisi olarak konumlandırılmayı başarmıştır (2014: 14).

Sinema modern sanatın önemli aygıtlarından birisi olarak ideolojik oluşunu temelde imge yaratım gücünden almaktadır. Kavramların imgelerini oluş halinde sunma yetisine sahip olan sinema ideolojik vizyonu veya sınıflı toplumun söylemini imgeleştirebildiği gibi bu imgelerin kırılmasını veya yeniden yapılandırılmasını sağlama gücüne sahiptir. Özellikle günümüz toplumlarının görsel kültürün etkisi altında yaşadığı gerçeğine paralel

ideolojik vizyon oluşturma veya bu vizyonu eleştirme işlemi rasyonel kavramlar düzeyinde değil yine imgeler düzeyinde gerçekleşmektedir.

Tüm estetik kategorilerin yukarıda bahsedilen ideolojik oluşla bağlantılı olduğu açıktır. Çirkinin sinemada yer alışı da bu bağlamda ideolojik bir durumdur. Çirkinin sinemadaki kullanımının kökeni sınıflı toplumların ilk başlangıcına kadar dayanmaktadır. Çirkinin modernite bağlamında yeni imgeleri söz konusu olsa bile eski imgeler ve kullanımlarının evrim geçirdiği söylenebilmektedir.

İnsan varoluşunu tehdit eden çirkinin en yaygın bir şekilde duygusal karşılığı tüm çağlarda iğrenme olarak yorumlanmaktadır. Bu iğrenme duygusu çirkin olanla veya onun göstereniyle karşılaşan kişinin kimliğini şiddetli bir şekilde sarsmaktadır. Bu anlamda çirkinlik, kirlilik veya hastalık değil, bir kimliği bir sistemi bir düzeni rahatsız edendir. İğrenme duygusunu oluşturan bedenler veya olaylar sınırlara ve konumlara saygı göstermeyen şeylerdir (Kristeva, 2004: 16-17). Ölüm, şiddet, ceza, korku, işkence, tecavüz, merhametsizlik, savaşlar vb. olaylar veya karakterler üzerinden sanat tarihinde çirkinin estetize edildiği ve insan varoluşunu tehdit eden fenomenlerdir (Eco: 2009). Bu fenomenler ile ilgili algı toplumsal yapıların değişimi doğrultusunda biçimlerini değiştirmektedirler. Örneğin çirkin olarak tanımlanan cehennem tasvirlerinin işkence ve azabın modern bir ifade aracı olarak sinemada karşılığı diğer insanların yarattığı dünyadır.

Kıyamet ise klasik resimde uhrevi bir ve Hristiyanlık dini ile ilgiliyken sinema filmlerinde bilimsel gelişmeler ve sekilerleşme sayesinde dünyanın uhrevi olmayan yok oluşu şeklinde imgeleştirilmiştir. Buna benzer bir şekilde şeytan figürü de uhreviliğini kaybetmiş ve dünyevi bir düşmana dönüşmüştür.

Eco çirkin imgesindeki evrimleşmeyi sekilerleşme kapsamında ele almaktadır. Edebiyat alanından verdiği örnekler ile örneğin şeytanın artık 20. yüzyılda korkutucu ve büyüleyici bir görüntüsünün olmadığını, küçük burjuva çirkinliği ile iğrenç bir varlığa dönüştüğünü, bu tasvirle daha tehlikeli endişe verici bir hale dönüşmüş olduğunu belirtmektedir (2009:182). Çirkin imgesindeki bu evrim ister eleştirel ister onaylayıcı kullanılsın, egemen ideolojinin bağlamının modernizm ile birlikte kökten değişmesinin sonucudur.

Modern dönemin ise yukarıda bahsedilen çirkinlikler dışında kendine has çirkinlikleri söz konusudur. “Katı olan her şey buharlaşıyor” isimli eserinde Modern nihilizmden bahseden Berman (2013: 125-161) kapitalizm sonrasında eski insani değerlerin kaybolmadığını ancak başkalaştığını anlatmaktadır. Bu değerlerin birer metaya dönüştüğünü ve bu nedenle modern hayatta karşı konulamaz bir anlam boşluğunun oluştuğunu söylemektedir. Marks’ı referans alan Berman modern hayatta, insan ilişkilerinin parasal değer taşıyan bir hal aldığını, kutsal olan her şeyin dünyevileştiğini ve tüm bunlar ekseninde çelişkili bir kültürün yepyeni insani sorunlarla ortaya çıktığını ifade etmektedir.

Bahsi geçen modern hayatın insani sorunları günlük hayatın çirkinlikleri olarak yorumlanabilmektedir. Bu çirkinlikler eleştirel bir perspektiften kapitalizmin sonuçları veya insan doğasının ehlileştirilememesi ile ilgili ortaya çıkan yabancılaşma, bireyselleşme, maddi ve manevi boyutta var olamama, modern tahakküm, modern adaletsizlik, yolsuzluk, yoksulluk, eşitsizlik, kadın hakları, çocuk istismarı, terör, etnik kimlikler ve insanlık dışı oluş gibi pek çok konu başlığı ile ele alınmaktadır. Olaylar ve karakterler dönemin özelliklerini taşımaktadırlar.

Bağlı’ya göre Sanat her zaman kusursuz olanın peşindedir. Bu anlamda sanat, toplumsal değerleri ve ahlaki normları değiştirme isteği ve eğiliminde olan bir var oluşa sahiptir (2010: 93). Sanat tarihinde bu durum sadece modern sanat için geçerlidir. Önceki tüm dönemlerde sanat var olan ahlaki ve toplumsal değerlerin taşıyıcısı konumundadır. Bu anlamda sanatın özerkleşmesi ile yukarıda bahsi geçen modernizm ve onun yarattığı insani sorunlar, sanatın konusu olmuş ve bu sorunların ifade edilişleri ile yeni toplumsal algılar ve ahlak anlayışları geliştirmek istenmiştir.

Yirminci yüzyılda ve bugün güzel olmayan bir sanat kabul edilebilir değildir. Sanat birçokları için güzellikle ilgilidir. Oysaki güzellik ölçütünün kayboluşu yirminci yüzyılda en çok tartışılan konular arasındadır. Adorno ve Benjamin bu konuda kaleme aldıkları eleştirel yazılarla bu tartışmalara yön vermektedirler. Benjamin’e göre sanatın mekanik olarak üretimi ve çoğaltımı sanatsal olanın büyüünün sona ermesine neden olmuştur. Kapitalist dünyada imgeler giderek çoğalmakta, eskiden insanlar örneğin sanat eserlerini görme yoluyla imgelere giderken günümüzde imgeler her tarafı sarmakta başka bir deyişle onlar bize gelmektedir. Bu durumda sanatçılar eskiden olduğu gibi gizemli bir estetik

fenomen oluşturmaktan ziyade endüstriyel dünyanın koşullarına ayak uydurarak, bu dünya da yaşayabilecek bir sanat yaratmak durumundadırlar. Bu güzellik temelli değil, endüstriyel dünyada rekabet edebilecek bir sanat değildir. Adorno ise bunlara ek olarak yukarıda da belirtildiği gibi güzel olanın tecimsel bir tavır olduğunu ve güzelliği günümüz koşullarında yalan söylemek olduğunu ifade etmiştir (Erzen, 2012: 165).

Tüm çağlarda sanatta güzele olduğu kadar çirkine de ihtiyaç duyulmuştur. Bu ihtiyaç modern dünyada diğer dönemlere nazaran giderek artmış ve sanatta başat bir konuma yükselmiştir. Sinemada sanat filmi olarak kabul edilen yapıtlarda etrafımızı saran endüstriyel imgeleri kırmak ve yeni imgeler oluşturmak için ciddi bir mücadele verildiği görülmektedir. Bunun için bir sinema filminin sanat eseri olarak kabul edilişi ile çirkin arasında da ifade edilemeyen ancak gerçek bir bağ olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Sanatsal olanı tecimsel olandan ayıran yegâne unsur modern dünyada çirkindir. Türkiye örneklemeden değerlendirildiğinde özellikle iki binli yıllarda çekilen ve festivallerde ödül alan hemen her film bir şekilde günümüzün koşullarını çirkinin estetiği bağlamında ele almaktadır.

Önceki bölümde bahsedildiği şekliyle bir sanat eserinin çirkin olması mümkün görülmemektedir. Esere sanat eseri olma özelliklerini katan tüm biçimsel özellikler diğer kategorilerdeki gibi uygulanmaktadır. Çirkin olan gerçek hayattadır ve sanat bunu gösterme amacı içinde çirkinliği içerik olarak sunmaktadır. Bu bağlamda sinema eserinin öyküsü çirkinliği barındıran kısımdır. Çirkin gerçek varlık ve olaylar ile ilgili olup, öykü varlıkları ve olayları kapsamında biçimlendirilmektedir. Gerçek hayatla doğrudan veya dolaylı olarak ilgili olan bu kısım hayatın çirkinliklerini göstererek yukarıda anlatıldığı şekliyle ideolojik bir oluş içine girmektedir. Bu ideolojik oluş ise toplumsal hayatın fenomenlerinin sanat üreticisi tarafından algılanışları ile başlamaktadır. Bu süreçte en önemli nokta ise eserlerin oluşum aşamalarındaki bakış açılarıdır. Çirkin sanat eserlerinde bir bakış açısının ürünü olarak var olmaktadır.

3.2.1. Çirkinin Estetiğinde Bakış Açıları

Sanatçının özgürlüğünü ilan etmesi ve yaratıcı erkin kabulü ile özgürce konu belirleme ve anlatımlar devri başlamıştır, diyen Acar ilkel sanata hayranlık duyarak sanat anlayışlarını yönlendiren "izlenimcilerle birlikte de artık geleneksel güzelin yerini yeni

konu, anlatım ve biçim denemelerine bıraktığını ifade eder. Yazar o döneme dek çirkin ya da kötüyü anlatma işi yalnızca sanat olarak algılanmayan gülmece çizerlerinin (karikatürcülerin) işi olarak görülmektedir demiştir (2012: 30). Ancak sanat tarihinin pek çok aşamasında çirkin ile karşılaşmak mümkündür. 19. yüzyıla kadar genellikle büyük anlatıların konu olarak belirlendiği plastik sanatlarda çirkinin farklı türlerine de Acarın ifade ettiğinin aksine rastlamak mümkündür.

Antik çağda Medusa ve kötülüğü simgeleyen karakterler ve bu karakterler etrafında dönen şiddet, kötülük alametleri antik canavarlar; Hristiyan sanatında İsa'nın çilesi, şeytan ve cehennem tasvirleri, kıyamet, canavarlar, Hristiyan şehitleri ve ölümler önemli örneklerdir. Rönesans dışındaki hemen tüm dönemlerde, cinselliğin müstehcenliğin çirkin ve gülünç gösterilmesi, Rönesans sonrası karikatürler, barok dönemde kötülüğün simgesi olarak kadın çirkinliği, hemen tüm dönemlerde düşmanın şeytan olarak gösterilmesi, Hristiyan inancın etkisiyle orta çağın son dönemlerinde sıkça karşılaşılan cadılık ve kadın teması, satanizm, sadizm ve merhametsizliğin işlediği eserler vb pek çok örnek sanat tarihinde karşımıza çıkmaktadır (Eco,2009). Çirkinin sanatsal yaratılarda düşünüldüğünün aksine oldukça fazla kullanıldığı görülmektedir. Bu anlamda estetiğin diğer ana kategorileri gibi çirkinde son derece önemli bir estetik kategoridir ve hatta diğer kategorilerden çok daha fazla ideolojik anlam yüklenen bir pozisyona sahiptir. Antik sanattan güncel sanata kadar tüm sınıflı toplumlarda karşımıza çıkmaktadır ve sanat için güzel ne kadar önemli ise çirkinin de önemi o kadar büyüktür.

Ortaçağ boyunca dini ve dünyevi güçler birbirinden ayrılmaz olduğu için sanat da politikaya sıkı sıkıya bağlı olmuştur. Orta çağ düşünce sistemi içinde gelişen sanat anlayışı koşullardan ötürü sanatçıları görevlendiren kilise veya aristokrat laik güçlerin ideolojik çıkarlarını desteklemiştir (Clark, 2011: 14). Ancak bu durum sanatçıların bilinçli bir şekilde ideolojik düşüncelerini yansıtmaya durumu değildir. Çünkü sanatçı bu süreçte sadece çalışan konumundadır. Dönemin eserleri ve bu eserlerde gösterilen çirkin bir söylemin ürünüdür. Sanat daha önceki dönemlerde olduğu gibi yönetici sınıfın ihtiyaç duyduğu bir şeydir ve bu anlamda gösterilen çirkinlikler örneğin şeytan tasvirleri ile iktidarlar arasındaki bağlantı açıktır.

Sanatla gerçek hayata yapılan estetik müdahale, modern zamanlara kadar mistik veya ikili yapıya sahip bir dünya görüşünün realize edilmesi adına pek çok sınıflı toplumda

karşımıza çıkmaktadır. Sanat sınıflı toplumda egemen görüşün büyük anlatılarını somutlaştırma görevi üstlenmiştir Örneğin Hristiyan sanatında cehennem tasvirleri gibi estetik olarak çirkin kategorisindeki pek çok örnek real dünyada olmayanı realize etmek için kullanılmıştır. Yukarıda Umberto Eco'nun derin çalışması "Çirkinliğin Tarihinden" verilen tüm örnekler egemen ideolojinin kendini sürekli yenilemesi adına sınıflı toplumlarda ortaya çıkan durumu gösterir. Bu anlamda çirkin, iktidarın gücünü korumasına yardımcı olan, bu dünyanın hakikatine dayanmayan fikirlerin ürünlerini birer korku ve güç sembolleri olarak estetize edilmiştir. Çirkin doğrudan iktidarın gücünü arttıran bir yapıdadır. Örneğin şeytan veya cehennem iktidarın isteklerine karşı çıkmakla ilgili düşünsel durumu gösterirken mitolojik Hades karakteri de benzer bir durumu imgeselleştirmektedir.

Kapitalizmin gelişmesi ve sekilerleşme ekseninde değişen toplumsal koşullar sanatsal açıdan çirkinin işlenişini de kökten değiştirmiştir. Öncelikle sanatçı politik bir yapının içinde özgürce hareket alanına sahip kişiye dönüşmüştür⁴⁵. Sanatçının politik olarak özgürleşmesinden kasıt devrimci bir potansiyeli taşıyan kitleye dönüşmesi değildir. Öncesinde sanat alıcısı ile tam bağımlı olan ilişkisi bu süreçte daha bağımsız bir hal almıştır. Dolayısıyla politik tercihlerini sanat alıcısı olan örneğin kilisenin isteklerini yerine getirmek için şekillendirmek zorunda değildir. Bununla beraber sanatçı eserlerini üretirken mutlaka bir politik konumlanmanın içine girmek durumundadır. Bu konumlanmanın belirlenmesi durumu sanatçının kısmen bağımsız ve özerk oluşuyla sanatçının iradesinde gelişmeye başlamıştır.

Kagan 19. yüzyıl sonrasında çirkinin sanatta yer alması durumunu iki farklı bakış açısıyla gözlemlediğini ifade etmektedir. Bunlar dekadan estetik ve toplumcu estetikdir. Çöküşme sanatı yani dekadanlar, insanı ve yaşamın değişmez, kalıcı yasası ve özü olarak gördüğü için çirkin olana yönelmiştir. Çirkin olanı yadsımamış tam tersine olumlamıştır. Günümüz burjuva kültüründeki derin bunalım, sanatta her türlü aşağılığın ve bayağılığın hastalıklı biçimde verilmesine ve ondan natüralistçe bir haz duyulmasına yol açmıştır. Toplumcu sanatta ise çirkin olanın kökünden kazınması için uğraşılır (2008:132-134).

⁴⁵ Sanatsal üretimin sanatçının politik inançlarına kaynak alabileceği düşüncesi yapısal koşulların değişiminin hissedilmeye başladığı XVIII. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Estetik ve siyasal bakış açısını özgür bir sanatçı olarak bir araya getirmeyi seçmiş ilk sanatçılardan olan Fransız ressam Jacques-Louis David, Fransız Devrim liderlerinin portrelerini yapıp, kutlama törenlerini tasarlayarak devrim ideallerinin yayılmasını sağlamıştır (Clark,2011. 14).

Bu çalışmada çirkinin sinemada hangi bakış açıları ile oluşturulan gerçeklik ile karşımıza çıktığı işlenecektir. Bunun için dekadadan estetiği, toplumcu gerçekçi estetik, Kitsch estetiği, başlıkları altında çirkinin ne amaçla kullanıldığı ortaya konulmak istemektedir.

3.2.1.1. Dekadan Estetiği ve Çirkin

Dekadan estetiğin temelinde hakikatin bireysel özümsemesi, sanatsal gelenekselciliği ve statükoyu kabul etmeme, güzelliği sanatın odağından çıkarma ve dikkatleri hayatın güzel olmayan, hatta oldukça çirkin, iğrenç ve korkunç yönlerine çevirme yer almıştır. Sanatçı dekadandanlar için yüce, sıra dışı bir varlıktır. Sanat için sanat düsturu ile sanatı her türlü toplumsallıktan arındırmaya çalışmış, eserlerinde insanın şuuraltı dünyasını, mistik eğilimlerini, ikilik prensibine dayalı mevzular olan gerçekliğin ve gölgelerin dünyasını konu almışlardır. (Üçgöl, 2002: 240). Sanat alanında dekadadan düşüncenin temelleri Bergson, Schopenhauer ve Nietzsche'ye dayanmaktadır.

Nietzsche yaşamı solduran tüm düşüncelere ve inançlara karşıydı. Bu dünyadan vazgeçme fikrini ortaya koyan düşünce sistemlerine de açıkça savaş açmıştır. Platon ve öncesinde Sokratesle⁴⁶ başlayan idealist düşünce geleneğini ve gerçekliğin bu dünyanın dışında aranmasını şiddetle eleştirir. Vattimo (2005:125), Nietzsche'nin Platon eleştirilerinin Platon tarafından saptanmış ikili bölüleri, karşıtlıkları (duyulur-kolay kavranır, görünüş-gerçek vb) olduğu gibi bırakan değil, onları temellerinden ele alan ve köklü biçimde onlara karşı çıkan içsel bir tersine çevirme olduğunu ifade etmektedir.

Yaşam tarzları düşünme biçimlerini esinler, düşünme tarzları, yaşama biçimlerini yaratır ve yaşam düşünceyi etkinleştirir, düşünce de yaşamı olumlar diyen Deleuze ise Nietzsche'nin bu eleştirel bakışını; “Sokrates öncesi bu birlik hakkında artık en ufak bir fikrimiz bile yok. Artık önümüzde yalnızca, düşüncenin yaşamı engellediği, sakatladığı, yola getirdiği; yaşamın ise öcünü almak için düşünceyi deliliğe sürüklediği ve onunla birlikte kaybolduğu örnekler var” diyerek ifade eder (2010: 24).

Düşüncenin yaşamı engellediği sakatladığı dünyada insanlar bu dünyadan vazgeçmeye ve gerçek (bu dünyadaki) önemini yitirmeye başlar. Kendinde anlamı

⁴⁶ Sokratesin kendi yazılı metinleri bulunmamakla beraber onun düşüncelerini Platonun kaleme aldığı bilinmektedir.

bulunmayan dünyaya anlamsızlık anlamı yüklenmiştir. Bu durumu ise hiççilik olarak adlandırmak mümkündür. Hiççilik Granier' e (2005: 35) göre değerlerin evrensel olarak değerini yitirmesidir. Hiççilik insanlığa hiçbir şeyin anlamı olmadığı şeklindeki ümitsiz keskinliği dayatarak onu saçmanın verdiği kaygı ve sıkıntının içine gömer.

Hiççilik dünya ve dünyanın bilgisinden uzaklaşarak bir bıkkınlık bir vazgeçmişlik halidir. İnsanın önce kendisine sonra diğer insanlara ve evrene yabancılaşması durumunu da yansıtır. Anlamlar dünyasının anlamsızlık üzerine kurulu olduğu hiççilik durumu geniş halk kitlelerince bilinçli bir tercih değildir. Berkowitz'e göre Nietzsche hem doğanın doğal, rasyonel ya da kutsal bir düzenden yoksun olduğuna hem de bu yoksun olma halinin aynı zamanda bir düzen olduğuna ve kozmosun tarih üstü bir etik ile birlikte söz konusu olduğuna inanır. Dolayısıyla dünyada en başta bir töz ya da bir ilk doğa olarak anlam yoktur. İnsanlar zihin yardımıyla ve çıkarlarının gereği olarak ona anlam yüklerler tezi kozmosun sürekli olarak daha çok enerjiyi kendide toplamaya çalışan bir kurucu akı vardır ve son kertede kişiler bu akla uygun hareket ettikleri müddetçe özgürlük asalet ve sağlığa kavuşurlar tezi ile birlikte savunulur. Bu bağlamda Nietzsche felsefesi hem gerçekliğin hiççi tarzda bir olumsuzlamasına, hem de hiççiliğin yarattığı olumsuzluktan kurtulma çabasına karşılık gelir (akt. Öztürk, 2010: 37-38).

Yaşamı solduran hiççiliğin sorumlusu Nietzsche'ye göre dinler ile Platonla başlayan ve gerçekliği bu dünyanın dışında arayan felsefi sistemlerdir. Bu yüzden Nietzsche bu düşünce biçimini yozlaşma olarak ifade eder. Ona göre yaşam sürekli kendi kendini tekrar eden bir oluş halindedir ve bunu bengi dönüş olarak ifade eder. Yasasız bir kâinat ve bengi dönüş söz konusudur ve Nietzsche bu kâinata üst insanın⁴⁷ oluşumunu engelleyecek yasalar koymaya çalışan ve ona göre düşük bir bilince sahip olan köle ahlakının sahibi, tüm insanlara karşı tepkilidir.

Bu dünyada hiçbir şeyin anlamlı olmadığı düşüncesiyle ortaya çıkan yozlaşmayı, alt sınıfların yaşantılarını ve dünyaya bakış açılarını her fırsatta eleştiren Nietzsche “Böyle Buyurdu Zerdüş” isimli eserinin Panayır Sinekleri⁴⁸ bölümünde geniş halk kitleleriyle

⁴⁷ Kendi insanca özünde, insan kuvvetlerini nihilizmle bağdaştıran tepkisel bir varlıktır. Bengi dönüş onu dışarı atar. Dönüşüm insanda üretilen ama üstinsanı üreten radikal bir öz değişimdir. Üstinsan tam olarak olumlanabilecek olan her şeyin bir araya gelişini, olanın en üstün biçimini ifade eder. Üstinsan üstün insan ile karıştırılmamalıdır (Deleuze, 2010: 52).

⁴⁸ Panayır sinekleri bölümde geçenler şu şekilde özetlenebilir: Yalnızlığın sığın dostum! Mühim adamların tantanası karşısında afallamış olarak görüyorum seni ve de küçük adamların iğneleriyle sokulmuş. Ağırbaşlılıkla susmasını bilir orman ve kaya seninle. Benze yine ağaçlara, hani o çok sevdiğin, geniş dallılara: Dingin ve itaatkâr durmaktalar, denizin üstünde. Yalnızlığın bittiği yerde başlar panayır: ve panayırın başladığı yerde, başlar büyük oyuncuların gürültüsü ve zehirli sineklerin vızıltısı. Dünya, yeni değerler yaratmanın çevresinde döner: Görünmeden döner. Oysa oyuncuların çevresinde döner halk ve şan: Böyledir dünyanın gidişi. Ruh vardır

ilgili düşüncelerini ifade etmiştir. Bu pasajı ile kategorize ettiği toplumsal insan tiplerinin sosyal atmosferdeki davranışları eleştirilmektedir.

Nietzsche dekadadan estetik için bir bakış açısı sağlamaktadır. Bu anlamda Nietzsche'nin temel problemi insan oluşturmaktır. İnsan oluşta ise aristokratik bir bakış açısıyla köle ahlakı ve onun tarafından biçimlendirilen insan ile ilgili sorunları dile getirmiştir. Bu bağlamda insan oluşa giden yolda doğruyu gösteren iyi kavramının epistemolojik incelemesini yapan Nietzsche aşağıdaki sonuca varmıştır:

Her yerde "soylu", "asilzade" toplumsal anlamıyla temel kavramlardı; "iyi", onlardan yola çıkarak "ruhça soylu", "asil zade", "ruhça yüksek", "ruhça ayrıcalıklı" anlamlarında zorunlu olarak gelişime uğradı: Bu gelişim, hep diğerleriyle paralel yürüdü; "bayağı" "köylülük" "alçak", sonunda "kötü" kavramına dönüştü. Bu sonuncusunun en iyi örneği Almandaki "Schlecht"(kötü) sözcüğünün kendisidir: "Kökeninde, kötüye yorumlanacak bir anlam taşımadan, sadece soyluluğun karşıtı olarak, basit, sıradan insanı gösteriyor (Nietzsche,2011b:43).

Nietzsche'de ahlak "Aristokratik ve Köle" ahlakı olarak iki türdür. Tarihi süreçte ve aslında zamanın tamamında köle ahlakı basit, bayağı ve kötüyken, aristokratik ahlak yüce bir ahlak olarak tanımlanmaktadır.

Nietzsche'nin temel eleştirisi, yaşamın akışkan özünü onaylayarak kendini yenileyen ve böylece yabancılaşma döngüsünden kurtulan özgür, yaratıcı üst-insanın karşısında yer alan yabancılaşmış, köle, yaratıcı gücü yok olmuş sürü insanına ve bu tip insanın oluşturduğu kültüre ilişkin olarak gelişir. Sürü tipi insan, yaşamın trajik özünü göremez ve yaşamın kökenindeki boşluğun üzerini örtmeye çalışarak kendi hakikatlerini yaratır. Hakikatleri yaratırken yaşamdan uzaklaşır ve yeni bir yaşam biçiminin egemen olmasına neden olur. Nietzsche bu anlayışın yeşerttiği kültürü kaçınılmaz ama yazgısal bir yozlaşma olarak yorumlar; yozlaşma, soysuzlaşma ya da çöküş bu biçimiyle yaşamdan uzaklaşan dekadans bir kültürün ifadesi olur (Akdeniz, 2013:112).

Nietzsche dekadansı bir tür toplumsal hastalık olarak görmektedir. Dekadansın semptomlarını klinik hekimin söz dağarcığını kullanarak analiz etmiş, yaşamı bir erk istenci

oyuncuda, lakin zayıftır vicdanı ruhun. O, daima inanmak istediği şeye inanır en çok - kendine inanır! Yarın başka, ertesi gün başka bir şeye inanır. Hızla değişen duygulan sahiptir halk gibi ve değişken haleti ruhiyeye devirmek - bu onda şu manaya gelir ispatlamak. Kudurtmak bu onda şu manaya gelir ikna etmek. Ve kan, onun için tüm delillerin en sağlamıdır. Yalnız hassas kulaklara sızan hakikati yalan ve hiç olarak tanımlar. Şahiden de o ancak dünyada büyük gürültü koparan tanrılara inanır! Şatafatlı şaklabanlarla doludur panayır - ve halk. Büyük adamlarıyla övünür! Bunlar, halk için an'ın hâkimleridir (Nietzsche, 2006: 60-61).

olarak gördüğü kendi felsefi kavrayışına göre daima teşhiste bulunmuş ve çareler tasarlamıştır. Sonuç olarak, Nietzsche, dekadansın genelleşmesini açıklamak için, zayıfların güçlüler üzerinde adım adım ele geçirdiği tahakkümü gözler önüne sermektedir. Güçlerin böylesine altüst oluşuyla ortaya çıkan paradoks burada, Nietzsche'ye göre, yaşamın en gizli doğasının felsefi yorumlanmasıyla ilgili bir felaketin söz konusu olduğunu doğrulamaktadır (Granier, 2005: 36).

Modern hayatın önemli fenomenlerinden birisi olan ve dekadansın yayılmasının sorumlularından birisi Nietzsche'ye göre işçi sınıfıdır. Nietzsche (2009:159) işçi sınıfına olanaksız sınıf şeklinde hitap ederken işçi sınıfını “yoksul neşeli ve köle” şeklinde tanımlamaktadır. İşçileri insan olmaktan ziyade bir vida veya makine olmaya meyilli kişiler ve kendilerini kontrol edemeyen 4. Sınıf vatandaş olarak nitelendirmektedir. Nietzsche'nin dekadansın çözümü olarak sunduğu şeylerden bir tanesi de işçi sınıfından kurtulmaktır başka bir ifade ile bu sınıfın göç ettirilmesidir.

Tarihi süreçte bilindiği üzere kapitalizmin gelişmesi ile kırsaldan kente göç eden serfler işçiye evrilmiştir. Maddi var oluşlarını devam ettirmek için emeklerinden başka satacak hiçbir şeyleri olmayan serfler fabrikalarda çalışmaya başlamış kentlerde işçi mahalleleri kurulmuştur. Bu yeni sınıf eğitimsiz, yoksul ve köle oluşun düşünsel geleneklerini henüz aşamamış ve şehir hayatına adapte olmakta zorlanan bir görünüme sahiptir. Sayılarının giderek artmasıyla siyasal bir güç haline dönüşen işçi sınıfı Avrupa'da yeni oluşmaya başlayan ulus devletlerin yapılanmalarında önemli bir rol oynamıştır. Diğer taraftan ise aristokrasinin siyasal erki giderek zenginleşen ve güçlenen burjuvaya kaptırması ile soyluluk kavramı zedelenmeye başlamıştır. İşte böyle bir atmosferde düşüncelerini kaleme alan Nietzsche aslında yaşadığı dönemde karşılaştığı fenomenlerin derinlemesine bir analizini aristokratik bir perspektiften yapmıştır. Ona göre dekadans köle ahlakına sahip kişilerin güçlenerek aristokratik ahlaka sahip kişileri tahakküm altına alma mücadeleleri ile başlamaktadır. Bu nedenle işçi sınıfını eleştiren Nietzsche'nin bir yandan da siyasal erki eline geçiren ve parlamenter sistemle devletlerin yönetimini ele geçiren burjuva ile de sorunlu olduğunu söylemek mümkündür. Köle ahlakından nemalanan ve hiççiliğin yaygınlaşmasıyla siyasal hayatını garanti altına alan burjuva onun için dekadansın sorumlularındandır. Nietzsche bu durumu şöyle tanımlar:

Zayıflar, dekadansı tüm insan uygarlığının hastalığı haline gelmesini sağlayacak kadar güçlülere de bulaştırmayı başardılar. Birçok araç kullanıldı. Bunların en etkili de eğitimin denetlenmesi oldu. Bu hile sayesinde dekadans tam anlamıyla bir hastalık okulu oldu. İnsanın ahlakını "iyileştirme" bayrağı altında kamufle edilen bu dekadans pedagojisi aslında insanı evcilleştirmeye çalışır; başka deyişle, enerjik ve tutkulu doğaları, çalışkan, uslu ve vasat sürü hayvanlarına dönüştürmeye çalışır. Bu sistematik evcilleştirmeyle görevli olanlar din adamları kastıdır. Bu kast, günah ideolojisiyle birlikte, gereken psikolojik araç gerece de sahip olmamış mıdır? Elbette. "Kendi ve başkaları karşısında zayıf, zararsız kılınmış insan, aşağılanmaya ve vasatlığa batmış, kendi zayıflığının bilincindeki insan, "günahkâr": işte arzulanan tip budur; ruha yapılan bazı cerrahi müdahaleler sayesinde üretilen de budur (akt. Granier, 2005: 37).

Tüm bunların ışığında bir yozlaşma ya da çöküş atmosferi Nietzsche için ilham kaynağı olurken, yapmış olduğu tanımlamalar sanat dünyasını derinden etkilemiştir. Pozitif bilim ve makinenin zafer çağı aynı zamanda dekadancılığın zaferiydi diyen Eco'ya(2009: 350) göre dekadancılar yeni demokratik idealleri düşman olarak algılamışlardı. Bunun için farklı, aristokrat ya da lanetli olmaya karar verdiler. Sanat için sanat fikrinin fildişi kulesine çekildiler. Bu aristokrat duruşu anlatan en güzel söz ise Villiers de l'Isle-Adam'ın deyişiyle "Yaşamak mı? Hizmetçilerimiz bunu bizim için yapacak." olmuştur.

Hauser'e (2006:345) göre 1880'lerin toplumu, o devrin estetik hazcılığını bir 'çöküş' olarak nitelemekten hoşlanıyordu. Fakat bu çökme ve yozlaşma (dekadans), estetizm kavramının içerdiklerinden daha değişik birtakım özellikleri de içermekteydi; bunlardan en önemlisi, mahkûm olma ve bunalım duygusu, başka bir deyişle, dirimsel bir sürecin sonuna gelmiş olmak ve bir uygarlığın çöktüğünü görmektir.

Başka bir ifade ile sanatsal dekadans kentsoylu kültür bunalımını yansıtan, biçimci ve modernist okulların ve akımların başlıca eğilimiydi. Dekadan estetik görüşler, toplumsal yaşam karşısında sanatın bağımsızlığını, sanatta biçimin başat rol oynamasını, bireyciliğin ve ahlaksızlığın estetikleştirilmesini öne sürer. Karamsarlık umutsuzluk ve ölüm dekadancılığın ayırt edici motifleridir (Ziss,2011: 211).

Dekadancılık ve çirkinlik bağlantısı Eco tarafından şöyle anlatılmaktadır. "Corbiere çirkinliğin melankolisini bir kurbağa ile tanımladı, Dostoyevski farenin korkunçluğundan bahsetti, Baudelaire de "Leş'te" düpedüz mide bulandıran övgüler düzdü, Tarchetti kötü dişlere şükranlarını yazdı, Rimbaud, bit ayıklayan kadınları yazarken zevkten titriyordu, Proust çirkinliğin doğal aristokrasisini asilce tarif etti, figüratif sanatçılar da bize ahlaksız

karakterler, fahişeler, sfenksler, ölen kızlar ve tiksindirici yüzler verdi" (2009: 353). Tüm bunlar dekadolar tarafından hiç bir toplumsal hizmet amaçlanmadan yapılmıştır⁴⁹ ve bu anlamda toplumcu gerçekçi sanatçılardan farklılaşmışlardır.

Dekoları etkileyen isimlerden birisi olan Bergson 20. yüzyılda gelişen akla karşı başkaldırının önemli öncülerinden biridir. Bergson'a göre, bilimsel zaman kavramı teknik olarak ölçülebilen birimlerdir (saniyeler, saatler, yıllar). Modern insanın hayatını bu zaman birimleri yönetir. Bu durumda zamanı göstermeye yarsa bile zaman algısında eylemsizlik, durağanlık yaratır. Zaman çizgisel bir hale geliştir (akt. Cevizci, 2010: 979). Zamanın çizgisel olarak algılanması ve birimlerle ifadesi ile özellikle sanatta geçmişin sürekli akan zamana direnci artmaktadır. Böylelikle dekadoları yaşadığı çağda sanatsal zevkler ve sanatın ifade biçimleri geçmiş zamanda sıkışıp kalmıştır. Oysaki zaman akmış toplumda tahmin edilemez bir değişim meydana gelmiştir. Dekadolar da bunun için kendi zamanlarındaki çöküşme ile ilgilenmektedirler.

Baudelaire, Theophile Guutier, Zola, Goncourt kardeşler, çağlarının bir sonucu olarak, bu dekadoları, bu sinir ve duyarlık dengesizliğini güçlü bir şekilde savunmuşlardır. Zola 1866 yılında zamanın değişmesi ile ilgili şunları yazmıştır: "Beğenim bir bakıma yozlaşmış durumda. Fazla baharatlı edebi yahnileri, klasik çağların bol kepçe sağlığının yerine hastalıklı bir duyarlılık getiren Dekadoları seviyorum. Çağımın insanıyım ben." (Casou, 1999: 293). Bu metinden de anlaşılacağı üzere Bergsoncu zaman kavrayışı dekadoların önemli eleştiri unsurları arasındadır.

Toplumda yaşanan dönüşüm ile ortaya çıkan yozlaşma fikri sanat alanını da derinden etkilemiş ve dekadolar estetik veya dekadolar sanat adı altında klasik olana ve sürekli yüceltilen eskiye bir başkaldırı niteliğinde sanatsal eserler üretilmiştir. Üretilen bu eserler toplumun muazzam değişim sürecinde yaşadığı çöküşü ve psikolojik buhranı ilham kaynağı olarak görmektedir. Dekadolar, yaşadıkları zamanın ve mekânın kendilerini kapsadığının farkında olarak aristokrat bir bakış açısıyla, gerçekleşen çöküşü hiç bir şeye hizmet etmeden sanat için göstermeye çalışmışlardır. Bu çöküşün malzemesi dekadolarlara göre klasik sanata göre daha hastalıklı olsa dahi duyarlılık açısından daha belirgin bir yapıdadır.

⁴⁹ Bu amaç olmamasına rağmen belli bir bilinç düzeyinin sunulması sebebiyle aslında toplumsal hayata katkılarının olmadığını düşünülmesi hatalıdır. Dekadolar toplumcu gerçekçiler gibi sanatı doğrudan bir araç olarak görmemişlerdir.

Yozlaşmanın artışı ile birlikte çirkin olarak kabul edilecek fenomenlerin de yaşamın içinde, onun bir parçası olduğu kabulü ile dekadandan sanatçılar çirkine yönelmişlerdir. Dekadanlar “sanat sanat içindir” anlayışını benimsemektedirler. Bunun içinde sanatın her hangi bir sınıfsal yapıya temelde de herhangi bir şeye hizmet etmemesi gerektiğini düşünmektedirler. Ancak dekadandan sanatçıların eserlerinin, yozlaşmanın sanatsal göstergelerinden haz almakla ilgili oluşundan ve hiçbir amaca hizmet etmemesinden dolayı özellikle toplumcu gerçekçi sanatçı ve Marksist düşünürler tarafından eleştirilmişlerdir.

Plehanov dekadandanları karşıdevrimci miskinlikle suçlar ve şunları söyler: "Günümüz estetlerinin ihtiyacı olan şey proletaryayı çalışmaya zorlayacak, onların da kendilerini yüce hazlara bırakmalarını, resim yapıp küpleri ve başka geometrik şekilleri boyamalarını, sağlayacak bir toplumsal düzendir. Yapı olarak ciddi çalışmaya becerileri olmadığından, onlar yani dekadandanlar, içinde aylakların olacağı bir toplumsal düzen düşüncesine karşı özlemle doludur. Miskin dekadandan aynı zamanda açgözlüdür ve beğenmiyormuş gibi yaptığı burjuvaziyle tam bir gizli anlaşma içindedir: 'Sanat sanat içindir (...) sanat para içindir halini aldı. Genel olarak tüccar bir çağda sanatın da fazlasıyla tüccar olması şaşırtıcı olabilir mi?'" (Calinescu, 2013:215).

Dekadanlar tepkili ve saldırgan yapıları ile dönemlerini temsil açısından son derece önemli bir yere sahiptirler. Sanatsal dekadanalık tarihsel anlamda bir süre devam etmiş ve sonrasında ise görmezden gelinmeye başlanmıştır. Oysaki günümüz İtalya'sında dekadandan estetik “dekadentismo” ismiyle bir estetik kategori olarak kabul edilmektedir (Calinescu, 2013:225). Bireyci bir tavrı ve anti hümanizmayı temsil eden bu yaklaşım Nietzsche'nin sanat ile ilgili düşünceleri ile de yakından alakalıdır.

Sanatın çeşitliliği üzerine yazan Nietzsche Şen Bilim isimli eserinde dekanları diğerlerinden, sanatın gerçek türleri kabul edilen büyük huzuru ve büyük devinimleri anlatan türlerinin yanında, tuhaf türleri de vardır diyerek ayırmıştır. Huzura düşkün, abartılı sanat ve hiddetli sanat. Her ikisi de zayıflıklarının güç olarak kabul edilmesini ve böylece gerçek türlerle karıştırılmayı ister, demektedir. Ayıca Nietzsche sanatı bozan felsefe türü olarak da metafizik ve mistik felsefeyi işaret eder (2011c:26-54)

İnsanca pek insanca isimli eserinde ise tüm sanatçı ve düşünürler sihirleri yardımıyla insanlara eksiklikleri, tinsel fakirlikleri, mantıksız yanılgıları ve tutkuları karşısında saygı

öğretmelidir diyen Nietzsche'ye göre suçun ve deliliğin sadece asil tarafları iradesizlerin ve körü körüne bağlı olanların zayıflığının sadece sevimli ve böyle bir durumun kalbe işleyen tarafları insanlara gösterilmelidir (2011d:65). Nitekim dekadanslar da bunu aristokrat bir bakış açısı ile yapmışlardır. Sanat yaşamın devamını için gerekli olan şey ise dekadanslar da yaşamı sonlandıran toplumsal yozlaşmaya saldırmışlardır.

Benjamin, Darwin'i izleyen Nietzsche'nin "doğal yönden gerekli bir savaşın güçsüz ve hastalıklı olan her şeyi yıkıp yok edeceğini, tüm sağlıklı temel güdülerini ise güçlendirip canlandıracağını" aktarmaktadır. Dekadans bakış açısının belirleyici düşünürünün bu sözleri dekadansın bir kısım kesimlerce savaş ile ortadan kaldırılacağı düşüncesini yaratmıştır. Ancak savaş sonrası sanatta da dekadansın devam ettiği gözlemlenmektedir. Benjamin özellikle savaş teması ve görüntülerinin dekadanslarca sanat için sanat anlayışı çerçevesinde bir kahramanlık kültüne dönüştürüldüğünü dile getirmiştir ve Birinci Dünya Harbi sonrası sanatını da bir hayli etkilemiştir (1995). Benjamin şöyle anlatır:

Bu geç dönem burjuva kahramanlarının nihilizmi, ruhsal ya da mitik bir temele dayansa da, onlara, yalnızca, içsel bir zafer sunmuş oluyordu. Bu zafer, "sanat için sanat" anlayışındaki kendi kendini kabul ettiren *mutlak güzellik* formlarının zaferiydi. Edebiyatta ve Dekadansın yaşam biçiminde, çoğu kez, sado-mazoşistik duyumlarla yaşanabilen olağanüstü rafine bir kült'ün zaferi oluyordu bu (1995: 58).

Bu durumda Benjamine göre dekadansın gizli yönetici-imge'si "güzel olarak ölmek" oluyordu. Sanat olarak ölmek antikitede kalmıştı bu anlamda savaş sonrası dekadans bakışın amacı kahramanca ölümü estetize etmektir (1995: 81-84). Benjamin dekadans bakış açısının kendi yaşadığı dönemdeki durumunu bu şekilde izah etmiştir.

Decadentismo yani dekadans ne kadar eleştirilse de bir kriz bilinci taşımaktadır. Calinescu (2013:233) bu bilinçle hareket eden dekadansların eleştirilerine yer vermekle beraber aslında bir yandan olumlu yanlarını göstermeye çalışır: "Marksist "Ortodoksluğa" yakın duran ve dekadanslığı "on dokuzuncu yüzyıl burjuva düşüncesinin, pozitivizmin son ilericisi dışavurumunun bağlamı içindeki tinselci tepki" olarak, yani olumsuz bir fenomen olarak tanımlayan Salinari gibi bir eleştirmen bile dekadanslığın aynı zamanda olumlu yanları olduğunu kabul eder

Dekadanlar olarak tanımlanan gurup tarih sahnesinden kaybolsa bile aynı duruşu sergileyen ve aynı düşünsel dünyadan sanatını icra eden sanatçıların dünyanın pek çok yerinde halen eserler verdikleri bilinmektedir. Bu çalışmada Nietzsche’ci ve Bergsoncu bir bakış açısıyla sosyal çöküşmeyi, toplumsal olanın gerçek veya gerçek üstü çirkinliklerini eleştirel bir perspektiften gösteren ancak bunu çözüm üretmekten ziyade aristokratik bir duruşla sergilenen sinema eserleri dekadandan olarak tanımlanacaktır. Bunun nedenleri özetle şudur: Sosyal bir öneri olmaksızın toplumsal çirkinliği gösteren bu filmler aslında izleyiciyi Nietzsche türevi bir aristokratik bakış açısına çekmek istemektedir. Nietzsche bir düşünür olarak felsefe tarihinde politika üstü olarak görülmektedir. Kimi yazarlara göre tartışmalı olan Nietzsche’in politika üstü oluşu, Nietzscheci bakış açılarını politika üstü kılmamaktadır. Bu bağlamda eserlerde bu bakış açısı ile ele alınan çirkinlik özellikle Nietzsche’nin tanımıyla küçük insan, büyük insan veya üstün insan gibi figürler üzerinden ilerlemek durumdadır ve bu da onu ela alan kişiyi politik bir tartışmanın içine sokmaktadır. Temel olarak bu bakış açısında olan sinema sanatçısının göstermek istediği çirkinlik çöküşme halindeki insanların var oluşları ile ilgilidir. Sanatçının izleyiciyi bu varoluş biçiminden uzaklaştırmak için hiçbir toplumsal önerisi yoktur. Daha çok bu çirkinliklerin her tarafı sardığı ve bireysel olarak ondan uzaklaşılabileceği fikri hâkimdir.

Günümüz Dekadanların sinemadaki ana anlayışları var olan çöküşmeyi tespit etmek ve sergilemektir.⁵⁰ Bunu bir sınıfın bilincini yükseltmek maksadıyla değil, tam anlamıyla bireyi düşünerek yaparlar. Bireyselliğin temel alınışı odak noktalarından birisidir. Nitekim Nietzsche de sınıfsal bir kurtuluşu asla savunmamış ve bireysel anlamda üst insana ulaşma durumundan söz etmiştir.

3.2.1.2. Toplumcu Gerçekçilerde Çirkin

Avrupa’da feodalitenin dinamiklerinin yerini kapitalizmin yeni ekonomik ve politik koşulları almaya başladığı dönemde pek çok toplumsal sorun ile karşılaşmıştır. Feodal düzende serflik olarak tanımlanan, toprağa bağlı ve sömürüye dayanan toplumsallığı yaşıyan kitleler kapitalizm olgusuyla birlikte toprağa bağımlı halden kurtulmuş ve şehirlere göç etmeye başlamıştır. Serfler endüstrileşen Avrupa’da yeni bir toplumsal sınıfı olarak işçi

⁵⁰ Lars Von Trier’in “Dog Ville”⁵⁰ isimli filmi dekadandan bakış açısının en önemli örneklerindendir. Bu ve buna benzer filmler sorunlu var oluşları ve çirkinlikleri, onlar ile kurulması gereken olası iletişimlerini göstermektedir. Bireysel kurtuluş bu filmlerin tek amacıdır. Filmde zengin bir ailenin kızı olan Grace’ın, mafya olan babasından kaçarak bir kasabaya sığınması anlatılmaktadır. Başta kasabanın küçük insanların sevecen tavırları Grace’i orada kaldığı için doğru bir karar verdiğini düşündürür. Ancak ilerleyen zamanlarda Nietzsche vari küçük insanın iktidarı ele geçirdiğinde insanlıktan nasıl çıktığı gösterilir. Yönetmen Nietzscheci bakış açısıyla küçük insanı gösteriri ve Darwinci bir bakış açısıyla da onları selekte eder.

sınıfını oluşturmuşlardır. Bu süre içinde işçi sınıfı ile birlikte tarih sahnesine bir güç unsuru olarak burjuva sınıfının da çıktığı hatta ekonomik anlamda güçlenmeleri ile birlikte zamanla değişen diğer toplumsal dinamiklerle birlikte politik düzenin yeni belirleyicileri oldukları ifade edilmelidir. Kapitalist sistemin kökleşmesiyle birlikte aslında uzun süredir yazın ve düşün dünyasının konularından olan sosyalizm ve komünizm gibi düşünceler popülaritesini arttırmıştır. Ezilen ve kötü koşullarda sadece maddi var oluşlarını gerçekleştirebilen işçiler bu düşünceler ekseninde birleşmeye ve hatta direnmeye başlamışlardır. Bu süreçte Avrupa toplumsal olarak ciddi bir sınıfsal mücadelenin içine girmiştir.

Sanat alanında ise yukarıda da bahsedildiği gibi dekadanlar bu gelişmeler ekseninde toplumsal durumun bir çöküş olduğu düşüncesiyle aristokrat bir perspektiften sanat üretimi gerçekleştirmişlerdir. Aynı dönemde sanat bir meta olarak burjuva sınıfının ilgisini çekmeyi başarmış ve burjuva beğenisi için ürünler verilmeye başlamıştır. Siyasal arenada haklarını aramak için mücadele veren işçi sınıfı ve genel olarak ezilen geniş halk kitlelerinin hayatları ise bu dönemde önce realist sanatçılar ardında da özgür ve eleştirel toplumcu gerçekçi sanatçılar tarafından odağa alınmıştır.

Sanat tarihi genellikle soyluların ve üst sınıfların betimlemeleri veya soyluların beğenilerine hitap eden doğa resimlerinin, kahramanların, mitolojik ve tarihi olayların, kısacası iktidarın ve güçlünün tarihidir. Estetik için önceki kısımda yapılan "gerçekliğin sanatsal özümsemesinin metodudur" tanımı ışığında tüm sanat tarihinde sıradan halkın yaşadığı gerçekliği, yaşamı, zorlukları ve onların basit dünyalarını görmek mümkün değildir. Halka ve onların hayatlarına dair çok az şey sanat nesnesi olabilmıştır. Kapitalizmin yarattığı yeni toplumsal atmosferde sanatın konusu da değişen toplumla beraber farklılaşmaya başlamıştır. Bu durumu anlatan en iyi örneklerden birisini Gombrich şu şekilde sunmuştur:

Akademilerde halâ, saygın resim yapıtlarının saygın insanları betimlemeleri gerekliliği; işçilerin veya çiftçilerin ise, Felemenk ustalarının yaptığı türden "janr" (günlük yaşam) resimlerine uygun düşeceği düşüncesi baskındı. Bir grup sanatçı, 1848 devrimi sırasında, Fransa'da Barbizon kasabasında, Constable'm öğretisini izlemek ve doğaya yeni gözle bakmak için bir araya geldi. Bunlardan biri olan François Millet (1814-1875), bu anlayışı, manzaralardan figüre geçerek genişletmeyi kararlaştırdı. Köy yaşamından sahneleri aslına uygun bir şekilde yansıtmak, tarlalarda çalışan erkek ve kadınların resmini yapmak istedi. Bunun devrimci bir şey sayıldığını düşünmek insana ilginç gelir. Ama unutmamamız

gereken bir şey de, geçmişin sanatında köylülerin, genellikle Bruegel'in resmettiği gibi gülünç ve ahmak görünmesidir (2009:508).

Realizm 1800'lerin başlarında ortaya çıkan ve yukarıda bahsedilen bu yeni durum, akademik anlamda kanonlaştırılmış ve idealize edilmiş olan sanat anlayışını ret ederek yeni bir ifade ve biçim yolunda ilerlemeyi anlatmaktadır. Gerçek anlamda etkisi 1871 Paris komünü⁵¹ sonrasında ortaya çıkmıştır. Kentleşme, yoksulluk, köy hayatı, işçi sınıfı ve kapitalist sürecin tüm fenomenleri klasik anlatılardan farklı bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Bu ele alış olarak klasik dönemlerdeki tarihi- mitolojik olaylar kadar önemli olarak görüldüğü için aynı onlar gibi devasa tuvaler üzerinde hayat bulan bir başkaldırıya dönüşmüştür (Farthing, 2014: 300).

Realizm konu ve üslup bakımından yaşamı ve doğayı olduğu gibi yansıtmaya ve biçimleme anlayışıdır diyen Turani realizmin düsturunu " gerçek işte güzel olan şey" olarak tanımlamaktadır. Realizmi resimde ortaya ilk çıkaran kişi ise Gustave Courbet'dir (2003:116).

Felsefe tarihinin en önemli sorularından birisi olan "gerçeklik nedir" sorusu, sanatsal açıdan da farklı bakış açılarını tarihi süreçte ortaya koymaktadır. Aslında gerçek algısı ideolojik bir algıdır ve bakış açısına ve konumlanma noktalarına göre farklılık gösterebilmektedir. Yukarıda bahsi geçen dekanlar için gerçeklik var olan medeniyetin çöküşü ve yozlaşma iken, neo klasikler için gerçeklik geçmişte yaşanmış ve geleceğe aktarılması gereken bir şeydir. Hristiyan sanatında ise gerçeklik öteki dünyadaki gerçekliktir. Bu arayış sanatçının dünya görüşü ile yakından ilgili olmakla beraber aslında sanat ve toplum ilişkisini de sergilemektedir.

Marks'ın düşünceleri yayılmaya ve siyasal hayatı etkilemeye başladığı dönemlerde sanat ile ilgili temel savlar da yerinden oynaya başlamıştır. Bu bağlamda realistlerin sanat anlayışı Hegel, Kant ve Schlegel gibi düşünürlerin etkisinde aydınlatma hareketine tepki olarak ortaya çıkan romantizm eleştirisi ile ortaya çıkmaktadır (Farthing, 2014: 266). Marks'ın ekonomi politik tasarısında en çok rastlanan şey idealizmin reddi, yani hukuk, aktöre, ve felsefenin Kant felsefesinin aksine gökten mucize ile indiğine inanmayı bırakmaktır. Gerçekten de Marks'a göre insan tasarımları üretim ve insanlar arası oluşan ekonomik bir temele dayanmaktadır. Sanat ve kültür için de aynı şey söz konusudur

⁵¹ 1871 yılında, kurulan Paris Komünü, sadece 2 ay ayakta kalabilmiş bir sosyalist denemidir (Fülberth, 1999:8).

(Jimenez, 2008:180). Ekonominin bir temel bir alt yapı olduğunu söyleyen Marks dil, kültür, hukuk, felsefe, gelenek, aktöre ve ideoloji gibi unsurları ise üst yapı olarak tanımlar. Üst yapıdaki unsurların oluşumu ise alt yapıyla bağlantılıdır.

Marksın düşüncelerinin yaygınlaşması ve etkisinin artmasıyla birlikte yaşanan süreci ele alan sanatçıların gerçeklik anlayışı işçi sınıfı hakları ve sömürünün ortadan kaldırılması düşünceleriyle eleştirel gerçekliğe doğru evrilmiştir.

Eleştirel gerçekçiler için biçimin içeriğin önüne geçmesi bireycilikti diyen Acar, gerçekçi duruş kapitalizme karşı sergilenen duruştur demektedir. Paul Eluart ise eleştirel gerçekçilerin bakışını ve durumunu "Baş belalarınız onların; Çünkü bizler bize benzeyenlerle beraber, burjuvaziye ve onun, güzel bulduğu her şeyi yıkmaya çalışıyoruz" sözleriyle ifade eder (Acar, 2012:117). Ancak bunu yaparlarken burjuva sanatı biçimini kullandıkları için eleştirilmişler. Biçem konusunda gerçekçi ve halkçı bir sanatın oluşmasını öğütleyen isimlerden Bertol Brect için Gerçekçilik kirletilmiş bir kavram olarak değerlendirilmektedir. Sanat alanında yerleşmiş anlayışların ele geçirilmesinin ve yeniden yapılandırılmasının zor bir iş olduğunu belirten yazar gerçekçileri toplumun nedensel karmaşalarını keşfetmeye çağırırken bir yandan da bunu eski sanat kuralları ve biçimleri ile yapmanın olanaksız olduğunu söylemektedir. Buna göre gerçekçi sanatçılar egemen olan bakış açısının aslında yönetenlerin bakış açısı olduğunu sergilemeleri ve insan hayatı için en temel çözümleri üreten sınıfın penceresinden yani işçi sınıfı penceresinden bakmaları gerektiğini söylemektedir (Brecht: 2006:163).

Gerçekçi sanat bireyin ve onun dünya ile ilişkilerinin insancıl anlayışını, yaşamın zaferini, insani varoluşunu içeriğini ve derin anlamıyla ortaya koyan bir görüş sunmaktadır. Gerçekçi sanatçı gerçeği hakikate uygun bir biçimde yansıtan kişidir. Kendisine yansıyan gerçekliği kendi amaçlarını ve gerçek anlamlarını doğrudan doğruya kavrama olanağı sunar (Ziss, 2011: 26).

Toplumcu gerçekçi eserler ise, gerçekçi bir tarzda yapılan ve gerek toplumsal gerekse siyasal göndermeleri olan sanat eserleridir. (Farhing, 2014: 564). Sosyalist toplumun veya sosyalist düşüncedeki sanatçıların yaratı yöntemidir. İdeolojik bağlanma ve sınıf bilinci yaratma amacı taşıyan toplumcu gerçekçiler gerçekliğin toplumdaki bireylere gösterilmesi, gelişen ilerici fikirlerin paylaşılması ve yeni toplumsa ilişkiler oluşturma

düşüncesi ile hareket eder (Ziss, 2011: 231). Bu anlamda dönemi en çok etkileyen düşünür Karl Marks olmuştur. Marks kendisinden önce ütopyacı bir tavırla sosyalist toplum biçimleri öneren düşünürleri ve liberalleri bir yapı bozumuna⁵² uğratarak bilimsel sosyalizmin temellerini atmıştır. Marksın bilimsel sosyalizmi temelde sanayileşen ülkeler Fransa, Almanya İngiltere için düşünülmüştür. Ancak bu ülkelerdeki devrim beklentisi gerçekleşmemiş buna rağmen bir tarım ülkesi olan Rusya'da sosyalist devrim 1917 yılında meydana gelmiştir. Bu devrim sonrasında ise Sovyet Rusya'nın sanat alanındaki politikası Toplumcu gerçekçilik olarak belirlenmiştir.

Sovyet Rusya'da 1920lerin sonunda başlayan toplumcu gerçekçilik veya uygulamalardan dolayı farklı adla nitelendirilen ve sosyalist gerçekçilik denen sanatsal bakış açısı 1934 yılında Stalin zamanında Sovyet Rusya'nın resmi sanat politikası haline gelmiştir. Böylece bağımsız sanat yapmak isteyen sanatçılar bu perspektife girmeye zorlanmışlardır (Clark, 2011: 88-89).

Sovyet Rusya dışında olan sanatçılar bu uygulamalara Marksist veya diğer sol fraksiyonlardan olsalar bile farklı tepkiler vermişlerdir. Sovyet Rusya'da bu anlayışın dayatılması özgürlüğüne düşkün olan sanatçıları rahatsız etmiş ve pek çoğu Rusya'yı terk ederek Avrupa'nın diğer yerlerinde sanat hayatlarını sürdürmüşlerdir. Kalanlar ise devletin doğrultusunda katı bir akademizmi yansıtan eserler üretmişlerdir. Rusya dışında ise durum farklıdır. Marksizm düşüncesinin taraftarları Avrupa'da toplumcu gerçekçiliğin önemli örneklerini sergilemişlerdir. Modern yaşam üzerine düşünen bu sanatçılar kübizmden de etkilenecek kapitalizm'in fenomenlerini ele almışlardır (Yılmaz, 2005: 95-96). Bu noktada Sovyet Rusya'da yer alan toplumcu gerçekçileri diğerlerinden ayırmak için kimi kaynaklarda "sosyalist gerçekçilik" tanımı kullanılmıştır. Bu çalışmada ise bir bakış açısı olarak toplumcu gerçekçilik sınıf bilinci yaratma amaçlı olarak Marksist veya siyasal açıdan sol kabul edilecek düşüncelere sahip sanatçıların eserlerini kapsayacak şekilde kullanılacaktır.

Toplumcu gerçekçiliği, kendisinden önceki gerçekçilikten ayıran temel özellik ise yeni bir dünya yaratmak için bir öneriyle izleyiciye ulaşıyor olmasıdır. Gerçekçiliği kent soylu gerçekçilik olarak ifade eden Gorki (Acar, 2012: 148) kent soylu gerçekçiliği "Her

⁵² Marksın yapı bozumu tanımı David Harvey'e tarafından ve Marks okumaları ile ilgili "kapitali okumak" başlıklı video konferanslarında anlatılmaktadır. Marks'ın kendisinden önceki ekonomi-politikçilerin yazılarını yazarak onları eleştiriye tabi tuttuğu ifade edilmiştir.

şeyi eleştirdiği halde, kendisini hiç bir şey ileri sürmediği daha da kötüsü sonunda yadsıdığı şeylere dönüştüğü için sosyalist kişiliği eğitmeye hizmet etmemiştir" şeklinde tanımlamıştır.

Toplumcu gerçekçiler ile çirkin arasındaki bağlantı Gorki' nin de değindiği gibi eğitim ile ilgilidir. Emeğine ve var oluşuna yabancılaşan kitlelere estetik kategori olarak çirkinin gösterilmesi onları yabancılaşmadan kurtaracak bir araç olarak bir eğitim aracı olarak düşünülmüştür. Sömürü ve işçi sınıfının var oluşunu maddi ve manevi yönden etkileyen her şey toplumcu gerçekçi sanatçının bilincinde estetize edilerek sanat eseri olarak sunulur. Böylelikle önceki bölümde de bahsettiğimiz gibi gerçek hayatın içinde kavramsal dünyadan uzaklığından dolayı hayatı tanımlamakta zorlanan ve yabancılaşan birey estetize edilen gerçeklikle kendi gerçekliğini anlayabilecektir. Ya da irrasyonel bir ideolojik alanda sınıf bilinci kazanacaktır. Bu anlamda Toplumcu gerçekçiler hayatı sanat ile değiştirebileceklerini düşünürler.

Egemen ideoloji ekseninde düşünen özneler için günümüzde sadece güzelin gösterildiği eserler sanattır. Oysaki 18. yüzyıl ile değişmeye başlayan ve acı çeken bir dünyada güzel olarak anlamlandırılabilir çok az şey kaldığı bir gerçektir. Theodor Adorno (akt. Erzen, 2012:164-165), 20. Yüzyılda insanlığın yaşadığı vahşetten sonra artık duygusal olunamayacağını, güzelliğin yalan olacağını ifade etmiştir. Bundan böyle sanatın güzelliğinin ancak tecimsel bir tavır olabileceğini iddia etmiştir.

Dekadanların tersine toplumcu gerçekçilerde bireysel kurtuluştan ziyade sınıfsal bir kurtuluş durumu söz konusudur. Bu anlamda toplumcu gerçekçi eserler izleyene çareler sunmak ve onların kendi var oluşları ile ilgili fikir sahibi olmalarını ve sınıfsal bilinçlerini sağlamayı amaçlamaktadırlar. Çirkinin gösterilme nedeni egemen söylemin oluşturduğu düşünce kalıplarını kırmak ve silik izlenimler halindeki gerçek hayatı daha görülür hale getirmektir. Sınıfsal bakış açısı ile işçi sınıfı için zaten gösterilecek güzel pek az şey vardır. Bu anlamda bir sınıf bilinci ile o sınıfın hikâyesini anlatmak görevini üstlenen toplumcu gerçekçiler çirkinin estetiği adına önemli örnekler sunmaktadırlar.

3.2.1.3. Ticari Bakış Açısı, Kitsch sinema ve Çirkin

Modern sanatın en çok konuşulan, kimi zaman bir derecelendirme ve bazen de bir aşağılama unsuruna dönüşen Kitsch kavramı sanat olana benzeyen ama sanatsal ve estetik nitelikleri barındırmayan anlamında kullanılmaktadır. Baudelaire (akt. Artun, 2012 27-28) kavramı "Chic ve Poncif" kelimeleri ile tanımlamıştır. Ona göre her türlü hayal gücünü, yaratıcılığı ve özgünlüğü dışlayan taklit veya eğreti işi ifade etmektedir. Otomatik olarak gerçekleşen bir eylemdir, iyi bir biçemi olabilir, klişe ve kabul gören yargılar üzerinden gerçekleştirilen bir türdür.

Sözcük anlamı olarak, sanatsal bir değer taşıma kaygısı olmayan, daha çok göstermelik ve bayağı gibi anlamlar yüklenebilecek olan Kitsch kavramı, kentleşme olgusu ve kültür endüstrileri ile yaygınlaşan genel beğeni düzeyine indirgenmiş biçemi ile temel kaygısı sanatsal gibi gösterilen bir etkilemeyle yoğun olarak tüketilmek üzere yapılandırılmış ürünleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Kitsch ürünlerde amaç yalnızca kolay beğenilme ve yüzeysel bir etkileme yoluyla hızlı tüketilme özelliğine sahip olmaktır (G.Demir,2009: 17-18).

Modern koşulların demokrasi anlayışının rejimlere sirayet ettiği bir siyasal anlayışın ürünü olan Kitsch ile egemen ideoloji arasında yakından bağlantı bulunmaktadır. Bu anlamda modernizm ve onun koşullarının Kitsch üzerindeki etkisi daha derinde demokratik rejimlerin varlığına dayanmaktadır. Bunu ilk kez dile getiren Alexis de Tocqueville (Calinescu, 2013: 252-253) modern demokrasilerde tüketici sayısının artacağından bahseder, fakat zengin ve müşkülpesent tüketicilerin sayısı azalmıştır. Bu durum niçin çok büyük miktarda kusurlu sanat nesnesinin ciddi bir hızla üretildiğini anlatmaktadır. Tocqueville ile başlayan bu düşünce sanat standartlarının süratle yozlaştığını ve yaygın zevk bozulması durumunun statü arayışı ile ilgili olduğunu savunmuştur.

Aristokratik zevklerin taklidi olarak, kimi kesimlerce toplumda bir yer edinme anlayışı sonrasında geliştiği iddia edilen Kitsch'i sadece statü arayışına indirgemek pek mümkün değildir. Belki Kitsch olarak kabul edilen ürünlere yönelen belli kesimlerin böyle bir niyeti olsa dahi kavramın anlamı çok daha derin ve çok parametrelidir.

Greenberg, Kitsch' in başlangıcını kentleşme ve modernizmin önemli fenomenlerinden kültür endüstrilerine bağlamaktadır. Taşrada yaşadıkları ve halk kültürü olarak tanımlanan kültürel öğeler, modern hayatın içinde üretilen ve tüketilen endüstriyel kültürle yer değiştirmiştir. Şehrin tüm eğlence kültürü bunu destekleyen medya unsurları ve bu kitlenin çabucak tüketileceği öyküler, romanlar, Hollywood Filmleri, ticari sanat ile sarılmıştır. Greenberg' e göre bu sentetik bir sanattır. Mekaniktir ve formüllere dayanır. Aldatıcıdır ve sahte duygular sunar. Greenberg bir öngöründe bulunur ve kitlesel bir ürün olarak Kitsch'in batı endüstrisinden tüm diğer dünya ülkelerine ulaşarak yerel kültürleri kovacağını ve hâkim kültür haline geleceğini söyler (akt. Artun, 2012 28-29). Greenberg'in Kitsch ile ilgili düşünceleri Adorno' nun kavram ve fikirlerinin geliştirilmiş hali olarak kabul edilebilir.

Marksist kökenden gelmesine rağmen çağdaşı diğer Marksistleri aşan yorumlarıyla Adorno, sanatın var olan yanlış bilinci pekiştirmek için kullanıldığını ve bunun da kapitalist sistemin devamlılığı için önemli bir parametreye dönüştüğünü dile getirmektedir. Kitsch ürünlerin objektivasyonları özellikle biçimsel olarak başarılı olsalar bile öz konusunda sorunludurlar. Bu sorunu Adorno çağdaş sanattan beklentisini dile getirerek ortaya koymaktadır.

Adorno için sanatın en önemli ayırt edici boyutu, pahası veya zenginleri cezp etme düzeyi değil, ciddiliği ve entelektüel derinliğidir (akt. Zolberg, 2013: 151). Entelektüel derinliği ve ciddiliği olmayan ürünlerin 20. Yüzyılda seri olarak üretilerek bir yapay kültür ve rıza üretimi oluşturduklarını anlatmak için Adorno ve Horkheimer “Kültür Endüstrisi” kavramını üretmişlerdir.

Kitsch neo-marksist perspektiften kapitalist yeniden üretimin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Marks'a (2003:487) göre bir toplumda üretim şekli ne olursa olsun, bu sürecin devamlı olması, devresel olarak aynı evrelerden geçerek sürüp gitmesi gerekir. Bir toplum tüketmekten nasıl vazgeçmezse üretmekten de öyle vazgeçemez. Bu, birbiriyle ilişkili bir bütün, devamlı yenilemelerle akıp giden bir olay olarak görüldüğünden, her toplumsal üretim süreci aynı zamanda yeni bir yeniden üretim sürecidir.

Althuser'e göre ise üretimin nihai koşulu “üretimin yeniden üretimidir”.Kapitalizm üretken bir sistem olarak üretim koşullarını genişletilmiş ölçüde yeniden üretir. Yeniden

üretim iş gücünün düzeninin kurallara uymasının sağlanmasıdır (Akt. Erdoğan ve Alemdar, 2005:317). Kapitalizmin yarattığı yeni ve geri dönüşü olmayan toplumsal koşullarda Kültür endüstrisinin oluşturduğu düşünülen Kitsch sanat eserleri de bu yeniden üretimin bir parçasıdır. Kitleler homojenleştirilerek kapitalist sisteme uyumu kültürel anlamda sağlanmak istenmektedir. Nitekim içi boşaltılmış veya basitleştirilmiş sanat anlayışı yaratılmak istenilen yeni kültürel düzeyle paraleldir.

Hermann Broch değerlerin bir bir parçalandığı bütün tarihsel dönemlerin kötülük üzerine kurulduğunu ve böyle dönemlerin Kitsch'i ürettiğini söylemektedir (Eco, 2009:406). Ancak Kitsch yukarıda belirtildiği üzere genel olarak bir değer parçalanması olarak gözüксе bile bunu tüm zamanlar için kullanmak yanıltıcı olacaktır. Kitsch bu anlamda sanat tarihinde modern bir kavramdır. Bundan dolayı önceki dönemler için kullanılması anakronik⁵³ olacaktır. Kimi zaman manierist veya barok sanatla arasında benzerlik bağlantıları kurulmak istense de çalışmalar tarihsel süreçte Kitsch'in romantizmin bir sonucu olduğu sergilemektedir. Calinescu (2013: 265) bu durumu şöyle anlatmaktadır: "Romantik devrim zevk ölçütlerinin neredeyse tam bir göreceleşmesine yol açtı; diğer yandan romantikler duygusal yönelimli bir sanat kavramını övdüler. Bu da çeşitli türden estetik kaçışçılığın yolunu açtı. Kötü ya da basitçe sıkıcı gerçeklikten kaçma arzusu, Kitsch' in asıl nedeni budur."

Bir yeniden üretim biçimi olarak tanımlayabileceğimiz Kitsch için temelde yeni kimlik kazanmaya başlayan ve kentli oluşu ve bu yeni durumun tüm koşullarını yaşayan alt ve orta sınıfın, kontrol altına alınan beğenileri doğrultusunda var olan koşullardan bir kaçışı veya bir sahte var olma mücadelesini sergilediği söyleyebilir.

Kitsch tekeli kapitalist çağda, kendini birey olarak ortaya koyamayan, kendini bir türlü var edemeyen, tanımlayamayan insanın, kültürel gereksinimlerini, ancak kendince giderebildiği yanılsamacı bir alan ve bu alanda oluşturulmuş üretim biçimleridir (G. Demir,2009: 22) Her sanat yapıtı diyalektik bir birlikteliktir. Biçim ve öz birbirlerinden ayrılmaz iki parça olarak sanat yapıtının var olma nedenleridir. Biçim ve özün birliktelik ve uyumları sayesinde estetik objektivasyon gerçekleşmektedir (Demir, 2012: 193). Kitsch bir estetik yetersizlik durumudur. Bu tür bir yetersizlik genellikle biçimsel nitelikleri, kültürel veya manevi içerikleri ile uyumsuz olan tekil nesnelerde bulunmaktadır

⁵³ Anakronik çağa uymayan anlamında kullanılmıştır.

(Calinescu, 2013: 261). Günümüzde estetik gerçekliği özümsemenin sanatsal metodu olarak tanımlanmaktadır. Kitsch ile ilgili temel sorun da onun objektive edilişi ile ilgilidir. Biçim olarak iyi olsa bile Kitsch ürünlerde temelde bir anlam ve öz sorunu bulunmaktadır. Bu öz veya anlatı sorunu olarak tanımlayacağımız problem kimi zaman Kitsch ürünün anlamsızlığı ve belirsiz anlamlar taşıması veya manevi özellikler barındırmaması kimi zamansa yanıltıcı ve öznenin mevcut var oluş problemlerine anestezi dokunuşlar yapması ile ilgilidir. Bunun için Kitsch eserler ile ilgili olarak genel tanımlamaya bu tür ürünlerin anestezi nitelikte olduklarını eklemek gerekmektedir. Bu anestezi durumu öznenin fark edemediği mevcut gerçekliği, gerçek olmayan bir şeyle yani bir çeşit simülasyon olan sanat ile fark ederek duyacağı hislerin yok edilmesi veya çarpıtılması ile gerçekleşmektedir. Bunun yerine ikame eden anlamlar ve duygular geçici bir bedensel haz⁵⁴ yaratmakta ve var oluşa katkıları oldukça düşük olmakta ve hatta pek çoğunda hiç olmamaktadır.

Kitsch'i estetik kandırma ve kendi kendine kandırma veya kaçış gibi terimleriyle anlamaya çalışırsak, o zaman sanatın işaretlerinin kötüye kullanıldığını ve bir tür sahtekârlık durumu olduğunu kabul etmek gerekmektedir diyen Calinescu, bu tür bir kötüye kullanımın iki genel türünden bahsetmektedir. Propaganda için üretilmiş Kitsch (Politik, dinsel vb) ve eğlence için üretilmiş Kitsch (aşk hikâyeleri, Hollywood filmleri, vb). Fakat iki tür birbirlerine iç içe geçmiştir ve çoğu zaman ayırmak pek mümkün değildir (2013: 261). Bu iki türün birbirlerinden ayıramayışları gerçek ile ilgilidir. Gerek eğlence gerekse propaganda amaçlı üretilen Kitsch ürünlerde temel sorun gerçekliğin deforme edilmesi ve değiştirilmiş ama çoğu zaman fark edilmeyen bir taklit yaratma amacıdır.

Bütün estetik bakış açıları gerçekliği kendilerine göre yorumlamaktadırlar. Dekadanlar veya toplumcu gerçekçiler için aynı olay farklı konumlanma noktalarından farklı birer gerçeklik ile görüneceklerdir. Aslında Kitsch içinde benzer bir durum olduğunu söylemek mümkündür. Kitsch bir ürünü üreten kişinin de amacı gerçekliği kendi konumlanma noktasından ortaya koymaktır. Ticari bir ürün olarak kitsch bilinen anlam ve duyguların kolayca ve kitlesel olarak tüketilmesi amaçlı olarak gerçeği egemen ideolojiler çerçevesinde yaratmaktadır. Yarattığı gerçeklik çoğu zaman zaten kitlelerce kabul görmüştür. Ürünü üreten kişinin amacı çoğu zaman sanatsal değil ticaridir. Sanatın tam

⁵⁴ Bu haz estetik bir haz değildir. Yemek yenildiğinde veya diğer eğlence unsurlarıyla elde edilen hazlara benzer geçici bir hazdır.

anlamıyla metaya, alınan ve satılan bir şeye dönüştürülmesi ve bunu alan ve tüketen kişilerin ise gerçek sanat olarak kabul edilebilecek eserler vasıtasıyla kendi varoluşlarına katkı sağlamak yerine varoluşlarının koşulsuz sabit kalmasına izin verdikleri düşünülmektedir. Bu ürünleri üreten kişilerin ilk ve yegâne amaçları ticaridir. Tüketilen Kitsch ürünün, sanatın insan var oluşuna olumlu katkılarından ziyade olumsuz ve çoğu zaman ideolojik bir boyut taşıdığı anlatılmak istenmektedir.

Modern dünyanın boş zaman aktiviteleri olarak planlanan kültür endüstrisi ürünleri ile yerleşmeye başlayan yeni beğeni düzeyi, Kitsch'in en önemli belirleyici unsurudur. Bu beğeni düzeyi ile karşılaşılın ürünler temelde bir var oluş sorununun yanıltıcı çözümüne dönüşmektedir. Bu durum aslında toplumsal öznenin kendini tanımlayamaması ile ilgili bir kimlik sorunudur. Bu sorunu sosyolojik ve psikolojik açıdan incelemek mümkündür.

Kimliğin toplumsal inşasında dilin önemine dikkat çeken Chambers modern metropol figürlerinin göçerler olduğunu, eski efendilerinin yerine göç eden kitlelerin şehir hayatının belirleyici unsurlarına dönüştüklerini dile getirmektedir. Şehirlerde hali hazırda yaşanan kültürel atmosfere entegre olan bu kitleler efendilerin yani aristokrasinin kültürel özelliklerini, dili, edebiyatı, dini, müziği vb şeyleri farklı bir tarzda yaşamaya başlamıştır (2005: 38-39). Geleneksel yapılar ile modern yapıların çakıştığı yeni bir yaşam alanında, göç eden kitleler yayılmaya başlamış ve yeni bir tür kültür oluşmuştur. Bu yeni kültür göçerlerin kültürel belleklerinin de deforme olması sonucunda eski ve yeninin yüzeysel olarak bir arada bulunduğu daha önce eşine rastlanmamış bir durumu işaret etmektedir. Bu noktada anahtar kavramlardan bir tanesi de kültürel bellektir.

İletişimsel bellek yakın geçmişe ilişkin anıları taşıırken kültürel bellek geçmişin belli noktalarına yönelmektedir. Geçmiş kültürel bellekte aynen taşınamasa da çeşitli metotlarla⁵⁵ kimlik ile ilgili korunan kültürel bilgiler gelecek nesillere aktarılmaktadır (Assmann, 2001: 60). Kapitalizm ve kente göç olgusu yerlerinden edilen taşra halkının kültürel belleğinde pek çok konuda deformasyona neden olmuştur. Kente göç eden kitleler için eski kültürel özellikleri faydasız kalmaya başlamıştır. Kentte var olabilmek ve sosyal aidiyet duygusunun yaşanması için yeni bir kimlik arayışına girmeye zorlanmışlardır.

⁵⁵ Bayramlar ritüelleri, düzenli tekrar eden diğer etkinlikler kimliği koruyan bilgiyi yani kültürel belleği aktarmaya yarar (Assmann,2001: 60).

Toplumsal kimlik olarak adlandırılan sosyal aidiyet bilinci, ortak bir dilin konuşulması, ortak bilgi ve belleğe katılıma dayanır diyen Assmann, bu aidiyet için önemli olan kelimeler veya metinler değil, gelenekler, danslar, giysiler, yemekler, eğlence gibi kültürel paylaşımlardır demektedir (2001: 139). Kente göç eden kitlelerin deforme olan kültürel bellekleri ve karşılaştıkları yeni toplumsal koşullar, onların kimliklerini derinden etkilemiş ve onları kent hayatına katılım adına sosyal aidiyet bilinçlerinin farklılaşmasına ve kent hayatına uyum sağlamaya zorlamıştır. Oluşmaya başlayan yeni kimlik yukarıda Chambers'ında belirttiği gibi kentte devam eden hayatı kendi anlam dünyalarında yaşamaya başlamaları ile gerçekleşmiştir. Bu kimlik özünde kapitalist yenedünyaya endeksli ve onun değişim ve dönüşümleri doğrultusunda sürekli hareket halinde olan bir kimliktir. Bahsi geçen kimlik ve var oluş sorununun asıl nedeni de sürekli değişmekte ve yeni koşullar üretmekte olan kapitalizmdir.

Belli bir kimliğe sahip çıkan kişiler kendilerinin diğerlerinden farklılıklarını vurgulamaya çalışmaktadırlar. Bu durumda ben kimim sorusuna yanıt aramaktan ziyade ötekiler kim sorusuna yanıt aranmaktadır (Türkoğlu, 2004: 200). Ötekileri tanımlayarak sağlanan sosyal aidiyet çelişkili bir durumu işaret etmektedir. Bağlarından kısmen kopartılmış kültürel bellekleri yok olmuş yeni kentli kitleler kendilerini tanımlama konusunda zorlanmaktadırlar. Kent hayatının içinde var olabilmek için onlara sunulan endüstriyel kültür ürünlerini kullanarak öteki olmaktan ve sosyal aidiyetlerini korumaktan başka bir şansları olmadıkları kanısındadırlar. Benimsenen kimlik ve var oluş biçimi öznenin yabancılaşmasını ve beraberinde endüstriyel ve içi boşaltılmış bir beğeni düzeyi oluşturmaktadır. Kitsch olarak bahsi geçen ürünlerin temel dayanağının bu kimlik sorunu üzerine temellenen yabancılaşma olduğu da söylenebilir. Öznenin kendi varoluşuna yabancılaşması sonrasında ortaya çıkan bilinç durumu beğeni düzeylerinin oluşmasının etkenlerindendir.

Varoluşçu psikiyatrik bakış açısından ise insan doğmuş olduğunu ve bir gün öleceğini bilen tek canlıdır. Bu gerçek onu, anlamlı yaşayıp yaşamadığı konusunda kaygılandırır. Birçok insan ise bu kaygıyı yaşamak yerine yok olmayı kolektif tepki ve edimlere sığınarak tercih etmektedir. Bu var olmayarak yaşamak olarak tanımlanmıştır (Geçtan, 1990: 41). Bu psikiyatrik tanımlama yukarıda bahsi geçen yeni kent hayatını yaşayan insanların çoğu için geçerlidir. Var olma durumu biyolojik bir var oluşa indirgenerek anlam dünyasının var oluş üzerindeki manevi etkileri ortadan kaldırılmıştır. Yaşanan var

oluş sorunu kent insanının öncelikle kendini tanımlayamaması ve tanımlayamama durumu paralelinde var oluşuna katkı sağlayacak estetik yönelimlere girememesi ile ilgilidir.

Rağbet edilen Kitsch ürünlerin tüketimi ile ilgili bu genel tanımlamanın yanı sıra sanat dallarının her birinde farklı tikel görüngüler ile de karşılaşmaktadır. Örneğin Kitsch olarak tanımlanacak bir heykelin bir şehrin girişine konulması ile bir sinema filminin Kitsch karakteri birbirlerine hem benzer hem de farklı özellikler sergilemektedirler. Bahsi geçen heykel genel beğeni düzeyine göre şehre renk katan ama öznenin hayatında her gün görse bile çok da etkili olmayan varoluşa olumlu bir katkısı olmayan bir durum arz ederken, sinema filmlerinde bu etkinin çok daha yoğun olduğu söylenebilir. Öncelikle daha açık bir anlatı türü olarak Kitsch sinema doğrular ve yanlışlarla kitleye seslenmektedir. Bir boş vakit aktivitesi olarak tüketilen bu ürünler zaten var oluş ve kimlik sorunları yaşayan öznenin gerçeklikten bilinçli kaçışları haline gelirken bir yandan da egemen söylem bu ürünlerde sürekli tekrar etmektedir. Diğer bir nokta ise doğrudan kimlik sorunu ile ilgili olduğu için özellikle sinemada belirsiz kimlikler ötekiler üzerinden belirlenmiş bir alana çekilmek istenmektedir. Ötekiyi tanımlama durumu Kitsch sinemanın en belirgin özelliklerinden birisidir. Fakat bu tanımlama Kitsch izleyicisinin bilinçli bir tercih ile kazandığı kimlikten ziyade egemen ideolojinin belirleyici olduğu kalıp bir tanımlamadır. Özellikle Hollywood filmlerinde ötekileştirici ve ideolojik tanımlamanın sıklıkla yapıldığı bilinmektedir.

Ötekilerin diğer bir kullanım biçimi ise kötü veya çirkin eylem içinde olanın birey olarak sunulmasıdır. Bu durumlarda izleyici bir sınıfsallık görememekte her hangi bir gurup ya da cemiyet ile ilgili fikir ve duygu geliştirmek yerine doğrudan film karakterinin kendisine karşı bir duygu geliştirmektedir. Böylelikle izlediği ve duygulaşım yaşadığı filmle gerçek hayatın bağlantısı koparılmakta ve filmin duyguları anlık hale getirilmektedir.

Günümüz koşullarında Kitsch kavramı, kentleşme, sanayileşme, kültürün endüstrileşmesi ve modernizmin diğer yapısal etkileriyle standartlaşan ve bundan ötürü siyasallaştığını söyleyebileceğimiz beğeni düzeylerine ulaşmayı hedefleyen bir bakış açısını bize göstermektedir.

3.2.2. Sinemada Çirkin Varlıklar

Ötekinin yani kişinin kendisi dışındaki herkesin bedeni, kişi tarafından sezgisel olarak gerçek kılınan bir dış bedendir ve dolaysızca sunulmaktadır. Dış bedenin şekillenmesi kendisinde bulunan plastik ve resimsel değerleri oluşturan, dışsal görsel ve elle tutulur özelliklerce ayrıca estetik etik ve bilişsel kategorilerce gerçekleştirilmektedir. Ötekinin dış bedenine yönelik duygusal iradi tepkiler dolayimsız tepkilerdir ve bu tepkiler sayesinde insan bedeninin güzelliğini öteki ile ilişkilendirerek deneyimlemek mümkündür. Bu farklı değer kuramsal düzlemde gerçekleşmektedir. Kişi için yalnızca öteki, değer kuramsal ve estetik açıdan cisimlenir. Başka bir ifade ile beden kendine yeterli bir şey değildir ve mutlaka başkasına ve ötekisinin tanınmasına ve biçimlendirmesine ihtiyaç duyar. Yalnızca kişinin kendi bedeni yani iç beden verilidir. Ötekinin dış bedeni kişinin bilincinde üretilmektedir (Bahtin, 2005b: 72). Diğer bedenlerle ilgili yargılar öznenin kurulmuş bilincinde mevcuttur. Bu bilinç doğrultusunda “çirkin bir beden nedir” sorusu karşılandığı gibi çirkin bedenin kapsadığı anlamlar kümesi ve yaratacağı duygular da oluşturulmuştur. Yukarıda da bahsedildiği gibi diğer bedenler ile ilgili yargılarımız arasında öteki bedenin çirkinliğine bir iğrenme duygusu eşlik etmektedir. Kristeva çirkin veya muğlâk olarak tanımladığı ve var oluşa zarar verdiği düşünülen ötekinin bedeninin niçin bu kadar rahatsız edici olduğunu öteki ve ben arasındaki ilişki kapsamında şu şekilde açıklamaktadır.

İğrenme özneyi, onu tehdit eden şeyden ayırsa bile, bunu radikal bir biçimde yapmaz. Tam tersine onun sürekli tehdit altında olduğunu itiraf eder. Ama aynı zamanda iğrenme, bizzat bir yargı, duygu, mahkûm etme, sevgi gösterisi, göstergeler ve itkiler karışımı olduğu içinde muğlâktır... Anlamanın yasaları, ilişkileri ve hatta yaptıkları beni mahkûm ettiği ve koşullandırdığı için bana henüz bir şey olarak görülmeyen şey tarafından duyguya gark olmuşumdur. Ürkümüş bedenim için yasa anlamına gelen bu buyruk, bu ses, bu jest, bir duygunun oluşmasını sağlar ve kışkırtır ama henüz bir gösterge değildir... Şüphesiz ben yalnızca bir başkası gibiyimdir. Benin, nesnelerin ve göstergelerin oluşumunun mimetik mantığı.. Muğlâklığın yarattığı rahatsızlık, hoşnutsuzluk ve baş dönmesi, karşı isyanın şiddetiyle de bir uzam oluşturur. Göstergeler ve nesneler bu uzamda birlikte belirir. Demek ki eğilmiş, bükülmüş, dokunulmuş, ikircil, türdeş olmayan bir akış bir uzam oluşturur. Bu uzam Öteki bende alter ego olarak ikamet ettiğinden bana tiksintiyle işaret ettiği için bana ait olduğunu söyleyebildiğim bir uzamdır... Tiksinti duymamın nedeni bir ötekinin ben olacak şeyin yerini ve konumunu işgal etmiş olmasıdır. Bu öteki kendisiyle özdeşleştiğim, bütünleştiğim bir başkası değil, beni öndeleyen ve sahip olan ve bu sahiplenmeyle beni var eden ötekidir (2004: 23-24).

Kristeva burada anlamlandırmanın insan bedeninden ayrılmazlığı ile ilgili olarak simgeselin bizden önce orada olması durumundan bahsetmektedir. Kendisini öteki ile var eden insan için muğlâk ve çirkin olan bir beden, var oluşa simgesel bir saldırı niteliğindedir.

Bir insanın güzelliğinden söz ettiğimiz zaman her şeyden önce, insanın kendi cinsinin ölçüsünü yani insansal olan ölçüyü kapsayacak tarzda, o insanın bedensel yapısından başka, insanın zihinsel dünyası ve davranışlarının yapısından söz ediyoruz diyen Kagan, insanın güzelliğinin nesnel temel ilkelerinin sınırlanması durumunda yani estetiğin maddi bedene indirgenmesi durumunda güzelliğin biyolojik bir soruna dönüştüğünü ifade etmektedir (2008:117). Aslında bu biyolojik sorunun kaynağının da kültürel olduğunu ve toplumsal algının değişmesiyle sürekli değişeceğini söylemek mümkündür. 1900'lü yılların başlarında magazin dergilerinde dönemin algısıyla güzel olarak düşünülen kadınların resimleri 2000'li yıllarda cazibesini aynı şekilde koruyamamaktadır hatta ulustan ulusa bile bu değişebilmektedir. Dolayısıyla insan güzelliği ve çirkinliği söz konusu ise sadece maddi yapıya indirgemek doğru olmayacaktır.

Çirkin olanın tespit edilişi var olan normların yarattığı idealle ilgili olup, çirkin kişi ise bu maddi ideallere uymayan kişidir. Bu kişilerin vücutlarında veya yüzlerinde çeşitli anomaliler vardır. Bahsi geçen anomaliler arttıkça çirkin kişinin tanımı ucubeye dönüşür. Bu çirkinlik onu gören kişi tarafından var oluşsal bir tehdit olarak algılanmaktadır.

Ucubelik çok sık karşılandığı için zimmî bir yasa haline gelmiş gibi görülen en gündelik anlamdaki normallliği zora sokar diyen Ancet' e göre ucube hükmü nesneden çok öznenin durumu hakkında bilgi vermektedir. Nesnenin kendisinin neden olduğu özellikler, onu gören kişinin zihninde yarattığı kavram ve ona bağlı gelişen duygunun gerisinde kalır. (2008: 29).

Diğer taraftan ise insan çirkinliğin ideolojik anlamları bulunmaktadır. Bir çok bir sanat eserinde kötülüğün ahlaksızlığın, uygun olmayanın, tekinsizin anlatılması için insan çirkinliği kullanılmıştır. Ancak özellikle sanat tarihinde karşımıza daha sık bir şekilde çıkan insan çirkinliği yukarıda da belirtildiği gibi insanın maddi görüntüsüne indirgenmiş bir çirkinliğin onun kendi var oluşundan bağımsız başka bir takım olumsuzluklar ile birleştirilmesi durumunu göstermektedir.

Kagan (2008: 117) bu durumla ilgili olarak maddi güzelliğin ırksal bir durum olduğunu ifade ederek, bir ırkta güzellik olarak nitelendirilebilecek bir özelliğin diğer başka bir ırkta çirkin olarak görülebileceğini dile getirmiştir. Bu doğrultuda Hristiyan mitolojisinde meleklerin beyaz tenli, kötülüğü ve ahlaksızlığı temsil eden şeytanın ise siyah tenli oluşları örnek verilebilir. Afrikalılarında şeytanı beyaz tenli olarak göstermeleri de benzer bir örnektir.

Bu örneklerin sayısını arttırmak mümkündür. İnsan çirkinliğinin kullanılması Irksal olduğu gibi sınıfsal nitelikler de taşıyabilir. Konu sınıfsal olduğu zaman ise insan çirkinliğinin ele alınışı ile ilgili konumlanma noktalarının devreye girdiği görülmektedir. Burjuva veya aristokrat bir bakış açısıyla işçi sınıfının bakış açısında çirkin insan farklı anlam dünyalarını anlatan bir durumu gösterir.

Çirkin oluş ile insan oluş arasındaki bağlantı bu noktada önemini arttırmaktadır. Ucubelik veya biraz daha hafifletilmiş haliyle çirkinlik insan oluşu sorgulatmaktadır. Ancet (2008: 37) beden ve görünüş yüzünden öteki olana ulaşmanın imkânsızlığından bahseder. Bu imkânsızlık normal'in veya ideal'in dışında olanın insanlığı perdelemesiyle gerçekleşmektedir.

Çirkin olarak sanat eserlerinde gösterilen özneler bu anlamda insanlık dışı varlıklar olarak her türlü kötülü eylemi gerçekleştirme potansiyeline sahip kişiler olarak tasarlanır. Sınıfsal kullanımları ise oldukça yaygındır ve kendi sınıfı dışındakilerin insanlık durumlarını sorgulatmak niyeti taşımaktadırlar.

Fransız devrimi sonrası Delacroix'un Aristokrat bir bakış açısıyla resmettiği "Özgürlük isimli" ünlü eseri bu duruma önemli bir örnek teşkil eder. Gerçekte sanatçının amacı devrimi gerçekleştiren kişilerin ve olgunun çirkinliğini göstermek ve insanlıklarını sorgulatmaktır. Aristokrasinin giderek güç kaybetmesi ve burjuvanın siyasi iktidarı ele geçirmesiyle değişmeye başlayan toplumsal algı bu resmin farklı duyumsanmasına neden olmuştur. Resmi gören kişiler aristokratik bakış açısına sahip olmadıkları için bunu kazanılan bir zaferin resmi olarak yorumlamış ve resim içinde aslında çirkin olarak gösterilmeye çalışılan insan figürleri ise çirkin olarak algılanmamıştır. Bu örnekten de anlaşılacağı üzere insan çirkinliğinin sanat eserlerinde yer alması sınıfsal bir bakış açısı ile

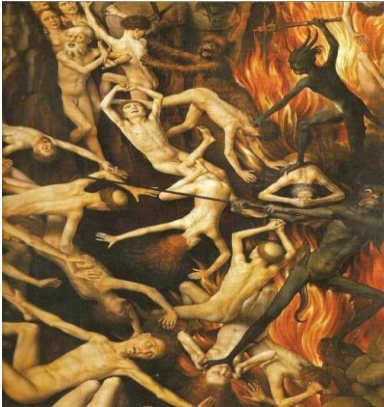
kullanılabilmektedir. Ancak alımlayıcının sınıfsal kimliğinin de bununla uyumlu olması gerekmektedir.



Resim 3.47. Delacroix'nın "Özgürlük isimli" eseri

Yukarıda da bahsedildiği gibi insan bedeninin güzelliği veya çirkinliği bilinçle ilgili bir durumdur. Toplumsal söylem bu bilinci belirlerken her bedene sözcükler eşlik etmektedir. Bedenler bu anlamda tüm insanlık tarihinde birer göstergedir. Bu göstergenin sınıflı toplumlarda sınıfsal bakış açılarını taşıdığı bilinmektedir. Delacroix'nın bakış açısı dekadan bir bakış açısıdır.

Hristiyan sanatında bedensel çirkinlik her fırsatta dini inanışlara karşı gelenlerle ilgili olarak kullanılmıştır. Eco, Eski ahit veya diğer Hristiyan kaynaklarında hiç olmamasına rağmen kıyamet ile ilgili edebi eserlerin etkilerinin, romanesk manastırlarda ve gotik katedrallerde, resimlenmiş el yazmalarında, fresklerde günahkârları bekleyen eziyeti ve imanlılara gerçekliği hatırlatan tasvirlerin çoğalmasına neden olduğunu söylemektedir (2009: 82). Hans Memling'in kıyamet günü isimli eseri bu durum için önemli bir örnek teşkil eder. Günahkârlar veya diğer bakış açısıyla kilisenin kurallarına uymayanlar çirkin ruhlar resmedilmektedir.



Resim 3.48. Hans Memling'in kıyamet günü isimli eseri.

Bedensel çirkinlik ve ona eşlik eden sözcükler ve duygular sınıfsal bir söylemin ürünleridir. Çirkin oluş Ortaçağda kilise için kendi söyleminde olumsuz bir imgedir. Oysa

ki ortaçağ grotesk kültüründe çirkin bedenin algısı hâkim kilise söylemi karşısında dimdik durmaktadır. Bahtin'in Rebelais çözümlemesi bu açıdan son derece önemlidir. Rebelais'in Gargantua ve Pantagruel'de kilisenin günah saydığı pek çok şey müstehcen bir dille alaya alınmış, çirkin kabul edilecek bedenler ve olaylar doğallıkları ile var olmuştur.

Gargantua'nın girişi "Pek ünlü ayyaşlar ve pek değerli frengililer" şeklindedir. Gargantua karakteri annesinin kulağından doğan bir karakterdir. Tipik bir karnavalesk ters yüz örneği olan bu doğum sonrasında bedensel olarak anomalileri olan bir dev dünyaya gelmiştir. (Bahtin, 2005a) Rebelais'in bu hikâyeyi doğrudan anonim bir halk masalından almış olması ise alt sınıfların çirkin bedene grotesk bir çerçeveden ve kiliseden çok farklı bir biçimde baktığını göstermektedir. Çirkin bedenin olumsuz olmayan bu sanatsal tasviri ortaçağ grotesk kültürü ile ilgilidir.

Umberto Eco, ortaçağ kıstaslarına göre, Gargantua ve oğlu Pantagruel'in vucutların orantısız ve çarpık olduğunu ama bu çarpıklığın zafere dönüştüğünü belirtmektedir. Eco'ya göre "onlar artık ne Jüpiter Kafa tutan, klasik mitolojinin acımasızca lanetlediği korkunç devlerdir, ne ortaçağ söylencesinde Hindistan'da yaşayan canavarlardır: ölçüsüz ve anormal irilikleri ile yeni bir günün kahramanları olurlar"(2009: 142).



Resim 3. 49. Gustave Dore'nin , "Gargantua ve Pantagruel" tasviri.

Söylem veya ideoloji, imgeler üzerinden verilen bir mücadele alanıdır. Yukarıdaki örnekler doğrultusunda hâkim kilise söylemi bedensel anomalileri olumsuz duygulara çevirmeye çalışırken halk kültürünün buna karşı geliştirdiği refleks ise tam tersi olmuştur. Bedensel çirkinlikler korkulması gereken kötü bir şeyden gülünç ve sempatik bir hale dönüşmüşlerdir.

Her ne kadar kanılar eylemden önce bedenler ile ilgili yargı geliştirse de beden gerçek hayatta eylemden bağımsız tek başına bir anlam taşımamaktadır. Bahtin sanatta beden daima bir ruhsal durum ile canlandırıldığını, ruhun anlam ve değer bakımından büründüğü konumdan bağımsız olarak bedende can bulan karakter ya da tiplerin oluşmasının mümkün olmadığını ifade etmektedir. Beden zamansal ve uzamsal anlamlardan oluşan bir bütündür (2005:179). Sinema da ise bedene yüklenen bu anlamlar eylem kapsamında gerçekleştirilmektedir.

Günümüz toplumlarında ise beden gerçekliğini tam anlamıyla yitirmiş bir gösterge olarak sahip olmadığı sonradan üretilen anlamları taşımaktadır. Beden bu süreçte salt beden değil sürekli endüstriyel müdahaleler ile var olan bir kültürel alandır. Bedene yüklenen anlamlar ise eylem çerçevesinde belirginlik kazanmaktadır. Çirkinlik bu çağda bedensel anomalilerle ilgili olduğu kadar bir anomali olarak kabul edilemeyecek bir takım yoksunluklarla da ilgilidir. Bir gösterge olarak temaşa edilen bedenlere pek çok başka gösterge de eklenmektedir ve bu bedenlere eşlik eden sözcükleri belirleyen yegâne etken endüstri toplumunun yapay kültürel bilincidir.

Endüstri toplumu, kültürün endüstrileşmesi ile sonuçlanan bir sürece işaret etmektedir. Bu süreç her şeyin alınıp satılabildiği ve metaya dönüştüğü bir dünyada insanların beğenileri ve değer yargılarına yapılan bir müdahale olarak görülmektedir. Kitlelerin Beğeni düzeyinin standartlaştırılması olarak da yorumlanan durum ile ilgili olarak günümüzde “kültürün her şeye benzerlik bulaştırdığını” söyleyen Adorno (2008: 45) endüstri toplumunun kudretinin, insanları kuşattığını ifade etmektedir. Adorno Kültür endüstrisinin etkisini şöyle anlatır:

Kültür endüstrisinin ürünleri, insanlar perişan halde olsa bile canlı bir biçimde tüketilecektir. Bu ürünlerin her biri, ister iş saatlerinde ister onun benzeri dinlence saatlerinde herkesi ayakta tutan dev ekonomi çarkının bir modelidir. Herhangi bir sesli film den veya radyo programından, birine değil tümüne birden mal edilebilecek toplumsal etkiler çıkarılabilir. Kültür endüstrisinin her dışavurumu, kaçınılmaz olarak, insanları bütünü onları dönüştürdüğü biçimde yeniden üretir. Üstelik yapımcılardan kadın derneklerine, kültür endüstrisinin tüm failleri, yalnızca yeniden üretilen zihnin genişletilmemesi için tetikte beklerler (Adorno, 2008: 56).

Orta çağdaki imgesel müdahaleye benzer bir durum kültür endüstrileri vasıtası ile günümüz insanının yargılarını belirlemektedir. Buna göre güzel olan bedenler ve onlara

eşlik eden diğer göstergeler ile bunlardan yoksun oluş standart imgeler halinde sunulmaktadır. Tecimsel sinema da bu imge üretimi ve yönetiminin önemli bir parçasıdır.

3.2.2.1.Sinemada Dekadan Bakış Açısından Çirkin Beden

Dekadan bakış açısından sinemada çirkin beden, edimler ve var oluş ile birlikte düşünülmektedir. Modern ve endüstriyel bir göstergeye dönüşen bedenler dekanlar için çöküşmeyi anlatmanın önemli bir parçasıdır. Gerçekçi bir yönleri de olan dekanlar için doğrudan çirkin edimi gerçekleştiren bedenin çirkin gösterilmesi durumundan ziyade hastalıklı ve çöküşme halinde olduğunu düşündükleri var oluşları olduğu gibi yansıtmaya durumu söz konusudur. Ancak dekanlara göre ağırlıklı olarak toplumsal yapının ekonomik ve kültürel olarak alt tabakaları için bu hastalıklı çöküşme durumu geçerli olduğu için bu tabakalarında endüstrileşen yeni güzellik anlayışına uygun olmayan bedenleri ve bedenlerini örttükleri kıyafetleri günümüz insanınca güzel olarak algılanmaktan uzaktır. Bu anlamda çöküşmeye neden olan toplumsal kesim hem kültürel sermaye hem de ekonomik sermayeden uzak olduğu için bir gösterge olan bedenlerini güzelleştirebilme potansiyeline sahip de değildir ve gerçekçi tavırları ile dekanlar bunu göstermek niyeti ile hareket etmektedirler. Dekadanlar bu açıdan, çöküşme durumunu yaratan kişi veya toplulukları çirkin göstermekten ziyade onları oldukları gibi göstermektedirler. Bu durum ise bir gösterge olarak bedenin o anki toplumsal anlamı çerçevesinde kullanıldığına işaret etmektedir.

Bedenin güncel tarihinin, onu denetlemeye çalışan, parçalara bölen farklılığı ve sahip olduğu çelişkili konumu değiştirip yadsıyan yapısal bir gösterge, değiş tokuş malzemesi şeklinde örgütleyen, iz ve göstergelerden oluşan bir ağın tarihi olduğunu söyleyen Baudrillard, işleyiş ve stratejisi ekonomi politige özgü bir süreci andıran vücut, saf bir cinsel göstergeye dönüşmüştür demektedir (2008b: 177). Standart hale getirilmiş ve gösterileni cinsellik olan, güzel bedenler üreten endüstriyel veya post endüstriyel kültürler, çirkin bedeni ve onun gösterilenini de yeniden üretmiştir. Çirkin bedenin bir eylem çerçevesinde yaratılan gösterileni kötülüktür. Yarattığı en baskın duygu ise iğrenmedir.

Dekadanlar özellikle kadın ve erkek bedeninin çirkin oluşu ya da standart güzel anlayışına uymaması ile bu iğrenme duygusunu yansıtmaktadırlar. Kıyafetler ve beden alt sınıflara has özelliklerle sunulmakta, böylelikle gösterilen çirkin edimler ve bedenin

gerçekçi bir şekilde ifadesi izleyeni sınıfsal bir bakış açısına çekmektedir. Çirkin edimlerin nedenleri sorgulamadan ve çözüm üretme gibi bir tavır olmaksızın beden bu şekilde kullanılışı topluma yukarıdan bakan dekadanların en belirgin özelliklerindendir.



Resim 3.50. Yönetmen Zeki Demirkubuz' un "üçüncü sayfa" isimli filminden bir kare. Dekadan bakış açısından bir kadın.

3.2.2.2. Sinemada Toplumcu Gerçekçi Bakış Açısından Çirkin Beden

Çirkinin sinemada üretimi bedensel anomalilerin olduğu örneklerde söz konusu olmakla birlikte genel olarak çirkin standart güzel anlayışının altında kalan bedenler üzerinden işlemektedir. Bu durumda çirkin beden bir gösterge olarak kötülüğü ahlaksızlığı, toplum tarafından istenmeyeni göstermektedir. En eski kullanımıyla çirkin beden tecimsel sinemada da kullanıldığında bir olumsuzluk işareti olarak kurulmaktadır.

Bedenlerin standart altında gösterilme çabasına kimi zamanlarda gösterge değerleri olan kostümlerde eklenmektedir. Güzel olarak algılanan bedenlere kültür endüstrilerinin empoze ettiği ve moda olarak tanımlanan kıyafetler eşlik ederken çirkin olan bunlardan mahrumdur.

Moda bir anlam üretimi ve insanları yeni göstergeler tüketmeye teşvik eden bunun için durmadan güzel şeyler üretmeye çalışan ancak mantıksal açıdan güzellik ve çirkinlik arasında hiçbir farkın olmadığı, toplumsal etkisinin altında aklın yerine akıl dışılığın yattığı bir durumdur (Baudrillard, 2009: 80). Tüm bunlar eşliğinde çirkin bedenin bir gösterge olarak göstereni, standart altı bedensel güzellik ve moda olmayan kötü görünümlü kıyafetlerle ortaya çıkmaktadır. Gösterilen ise kötülük ahlak dışılık ve iğrenme duygusudur. Sinemada kimi zaman dekadan ve ticari bakış açıları, ahlaklılık ve iyi oluşla güzellik ve moda anlayışına uymamayı eşlemektedir. Son derece başarılı bir şekilde gizlenmiş bir ideolojik durum olarak anomalileri dahi olmayan çirkin beden, tahammül edilemez bir durum olarak gösterilmektedir.



Resim 3.51. Yönetmen Serdar Akar'ın “ Barda” isimli filminden, kötü giyimli giyimlerinden alt sınıflara ait bireyler olduğu belli olan, çirkin ve kötü karakterler. Bu karakterler yukarıda bahsedildiği gibi kültürel ve ekonomik olarak toplumun alt sınıflarında yer alan bireylerdir ve filmin içinde gerçekleştirdikleri çirkin edimler ile bedenleri ve kıyafetleri de eşleştirilmek istenmektedir.

Endüstrileşen güzellik anlayışı karşısında bir tür imgesel direniş sergileyen toplumcu gerçekçi sinemacılar, kendi bakış açılarından toplumsal tipleri gösterebilmek ve gerçekliği sağlayabilmek adına mevcut güzellik anlayışını reddetmektedirler. Bu anlamda temel amaçları, karakterlerin bedenlerini çirkin veya güzel göstermek değildir. Bir diğer ifadeyle gösteren olarak çirkin bedenin gösterileni kötülük değildir. Aksine ezilen ve mağdur olan kişiler çoğunlukla endüstriyel güzellik anlayışından uzak ve hatta genel olarak çirkin denilebilecek boyutlarda gösterilerek, ekonomik ve kültürel olarak kültür endüstrilerinin pompaladığı güzellik anlayışına ayak uyduramayan kitlelerin insani yönünü göstermek istemektedirler. Bu tam anlamıyla imge üzerinden gerçekleşen bir mücadele alanıdır. Özellikle Kitsch bakış açısı ve dekadanalarda alt sınıfların çirkin bedenler çerçevesinde eylem olarak da çirkin gösterilmesi durumuna bir tepki olarak toplumcu gerçekçiler çirkin bedenleri normalleştirme girişimindedirler.



Resim 3.52. Yönetmen ve oyuncu Yılmaz Güney'in “Umut” isimli toplumcu gerçekçi filminden bir kare.

3.2.2.3. Sinemada Kitsch Ürünlerde Çirkin Bedene Yaklaşımlar

Kitsch ürünler diğer bir ifade ile tecimsel amaçlı üretilen filmler için asıl olan filmin geniş kitlelere satışlarıdır. Bu satışın gerçekleşmesi, yukarı bahsedilen bedenlerin birer gösterge olarak cinselliği göstermesi duruma dayanmaktadır. Bu yüzden özellikle ana

karakterlerin pek çoğu kimi türler dışında asla çirkin bir bedene sahip olmamak zorundadır. Çirkin beden tecimsel sinemada nadir de olsa kullanımı endüstrileşmiş güzellik anlayışı çerçevesinde kimlik oluşturmak ve kitleleri bu kimlikler etrafından toplamak amaçlıdır. Çirkin beden kötülükle eşleşmiştir. Türk sinemasında bilinen kötü ve çirkin karakterlerin yanında son yıllarda kötü karakterlerin bile bedensel olarak çirkin gösterilmediği pek çok örnek de vardır.



Resim 3.53. Kötü karakterleri canlandıran “Tecavüzcü Çoşkun” çirkinlik ve kötülüğün birleştirilmesi adına önemli bir örnek teşkil etmektedir



Resim 3.54. Ömer Vargının yönetmeliğini yaptığı “Kabadayı” isimli filmin kötü adamı. Kötülük ve çirkinlik eşleşmesinin yapılmadığı filmleri için bir örnek

Bu genel durumun dışında ise çirkin beden kullanımı temelde sınıfsal gerçeğin gizlenmesi amaçlı kapitalizmin düşmanı olan varlıkların çirkin olarak gösterilmesi ile de ilgilidir. Olumsuz eylemler içindeki bu bedenler standart güzellik anlayışının dışında yer almaktadır. Hollywood filmlerinde çirkin insanın ideolojik kullanımını pek çok örnekle göstermek mümkündür. Örneğin Hollywood' un çok satan karakterlerinden ve aynı zamanda çizgi roman dünyasının önemli karakterlerinden olan Batman, maskesinin altında son derece yakışıklı ve bakımlı bir bey efendiyi gizlemektedir. Bu bey efendi kapitalizmin sembolü olarak filmin içinde iyiliksever bir iş adamıdır. Karşısındaki figür ise çirkin ve kötü niyetli Jokerdir. Joker ise antikapitalist bir düşünce sistemini simgeler. Hatta jokerin konuşmaları kapitalizme lanet okurken kimi zaman anarşizm'e göndermeler yapmaktadır. Bu ve buna benzer pek çok örnekte özellikle kötü karakterlerin çirkinliği ön plana çıkarılır.

Delacroix'un eserindeki çirkinliğin farklı algılanmaya başlaması gibi Hollywood filmlerindeki çirkinliğin yer değiştirmesi egemen ideolojinin kırılması ile mümkün olacaktır. Bu durumda örneğin Joker'in çirkin olarak algılanma durumunun ortadan kalkacağı hatta belki kahramana dönüşeceği düşünülebilir. Çünkü egemen ideolojinin kırılması ile çirkin oluşun temelindeki insanlığa saldırı durumu ortadan kalkmış olacaktır.



Resim 3.55. Christopher Nolan'ın Batman serisinden “Kara Şövalye Yükseliyor” isimli filminin “Joker” karakteri

Kitsch bakış açısıyla üretilen filmlerde çirkinliğin en çok kullanıldığı türler ise korku ve komedi türleridir. Korku filmleri çirkin bedenleri en eski ve kadim kullanımları ile resmederek şeytan veya gizemli varlıkları izleyici ile buluşturmaktadır. Hristiyan sanatından filizlendiğini söyleyebileceğimiz bu türde çirkinlik doğrudan var oluşu tehdit eden bir unsuru simgelemektedir. Bu anlamda korku filmlerinde çirkinin gösterdiği ölümdür.



Resim 3.56. Yönetmen Wes Craven'nın “Elm Sokağı Kâbusu” İsimli filminin ana karakteri “Freddy Krueger”

Komedi somut ve öznel olarak bütün evrensel öz fikirlerini ve güçlerini (tanrılar, devlet, din vb) gülme unsuruna çevirmekte ve onların tüm söylemlerini baltalamaktadır. Hegel'e göre işte tamda bu noktada komedi kendi evrenselliğini üretmektedir. Aslında bu durum evrenselle verdiği bir savaştan veya itirazdan ziyade onu somutlaştırmasıdır. Komedi iş başındaki evrenseldir. Hegel komedide benliğin mutlak olarak var olduğunu söylemektedir. Komik bilinçte töz benliğe ya da özneye yabancılaşmamakta, kendine

yabancılaşmaktadır. Komedi öznenin yabancılaşması değil, özne haline gelmiş olan tözün yabancılaşma hikâyesidir. Bir diğer ifade ile evrensel gibi gözükenin çürütülmesi komedi ile sağlanmaktadır (Zupancic, 2011: 33-34).

Tüm göstergelerin tikel özellikte olmalarına rağmen evrensellik iddiaları bulunmaktadır. Çirkin olanın gösterilenin korkutucu veya iğrenç olarak sunulması da evrensellik iddiası ile ortaya çıkmaktadır. Nitekim ortaçağ grotesk kültüründe sıkça rastlandığı üzere komedi türü de bu evrenselliği yerle bir etmek görevini üstlenmiştir. Çirkin karakterler komedi filmlerinde bu anlamda kötülük ve ahlaksızlıkla bağlantılı iğrenme duygusu veya korku duygusunun yerine başka olumlu duyguları ikame etme girişimindedirler. Türk sinemasında Kemal Sunal bunun en iyi örneklerinden birisini teşkil etmektedir. Diğer taraftan ise çirkin beden ve korku ilişkisinin bir gösterge sistemi olarak alt üst edildiği örnekler de söz konusudur. Şeytan, canavar veya ucubelerin korkutan şeylerden güldüren şeylere evrimi bu şeylerin gerçekliklerini sorgulamaya açmaktadır. Son yıllarda ortaçağ Hıristiyan sanatı kaynaklı korku öğelerinin yer aldığı tüm filmlerin göstergesel dizgelerini ters yüz eden Scary Movie film serisi bunun başarılı bir örneğidir. Çirkin ve korkutucu karakterler bu film serisinde tabiri caizse anlam kaybına uğratılmaktadır.



Resim 3.57. Scary movie serisinden bir korkunç karakter

Kültür endüstrilerinin belirlediği standart çirkin veya güzel için tecimsel sinemanın yüklediği gösterge değerleri kapitalist söylemin uzantılarıdır. Sinemada bir şekilde biçim kazanan çirkinlik ve onun gösterileni yeni bir insanlık algısı yaratma girişimidir. Kristeva (2004: 27) ilkel toplumların kültürlerini, katletme ve cinselliğin temsilcileri olarak tahayyül ettikleri hayvana ve hayvansılığa ait iğrençten ayırt ederek oluşturduklarını yani kültürün iğrencin sınırları gerisinde kaldığını söylemektedir.

Endüstriyel kültür ise insanlık imgesini benzer bir şekilde çirkin ve güzel beden üzerinden yaratmaya meyillidir. Güzel olmayan bir bedenin sinemada gösterilmesi, çirkin bedenin var oluşa karşı zaten kadim olan bir tehdit unsurunu, gösterilenine yapılan

müdahale ile yeniden yaratmaktadır. Kimi zaman siyahiler, kimi zaman Asyalılar, kimi zamansa başka ırk veya dinlerdeki kişiler veya evsiz alt sınıftan insanlar aynı uzamda kendimizi tanımladığımız ötekiler olarak bizim var oluşumuzu tehdit eden gösterilenler konumunda yer almaktadırlar. Ticari sinemada tüm çirkinlikler ve güzellikler gerçek hayattan bağları koparılan ve yeniden yapılandırılan imgelerdir. Yukarıda da bahsedildiği gibi imge bir ideolojik mücadele alanıdır. Bu imgelerin algısı estetik boyutta olduğu için de hiçbir mecrada olmayacağı kadar ideolojilerin gizlenmeleri mümkün olmaktadır.

3.2.3. Sinemada Çirkin Olay

Güzellik ve çirkinlik tüm zamanlarda toplumsal insanın evreni ve yaşadıklarını anlamlandırması ile ilgilidir. Bu anlamda değişime açık bir algı durumu ile alakalı gibi gözükse bile, olay ve olgu boyutunda toplumsal insanın yok oluş veya bozulma gibi durumlar karşısında hissettikleri olumsuz duygular, sanatta çirkinin estetiği ile anlatılabilmektedir. Gerçek hayatta kötü, ahlaksız, şiddet içeren vb. tüm olaylar bir anlatı içinde çirkin kategorisinde sunulmaktadır. Çirkinlik gerek bedenle gerekse olayla ilgili olarak temelde bir edim ile ilgilidir.

Edimle ilgili oluşu doğrultusunda olay değişim demektir. Mckee bunu “pencerenizin dışındaki sokak kuruysa ama kısa bir şekerlemeden sonra ıslanmış olduğunu görürseniz yağmur adı verilen olayın gerçekleştiğini var sayarsınız, dünya kuruluktan ıslaklığa doğru değişmiştir” şeklinde açıklamaktadır. Bir filmde değişimi gösteren öykü olayları önemli ve anlamlıdır. Sinemada öykü olayı, öykü varlıklarının yaşamında değer açısından anlamlı değişiklikler yaratmaktadır (2011: 31).

Bir şeyin estetik gerçekliğe bürünebilmesi örneğin çirkinliğin oluşabilmesi, kahramanların varlıktaki tutumları ile ilgilidir. Başka bir ifade ile kahramanın bütünlükle ve benzersiz varlık olayında işgal ettiği içsel yerdir. Burada bahsedilen kahramanların edimleridir. Edim Bahtin’e göre canlı insanın kendisini dünyaya aktif olarak konumlandırması ve yaşamın her anında eylemde bulunmasıdır. Edimde bulunan bilinç kendisini düzenleyen ve anlamını belirleyen amaçlara ve değerlere ihtiyaç duyar. Bu anlamda edimde bulunan bilinç “ne için” “hangi amaçla” “nasıl” “bu doğru mu?” “gerekli mi?” “zorunlu mu” gibi soruları sorarken asla “ben nasıl birisiyim?” “ben kimim?”

sorularını sormaz (Bahtin, 2005b: 179). Bir olayın çirkinlik veya güzellik olarak tanımlanması ise doğrudan amaçlar ve değerlerin şekillendirdiği edimle ilgilidir.

Bir olay'ın değişimle bağlantılı olarak çirkin oluşu onun içerdiği eylemin insan ile ilişkisi ve insani oluşu ile alakadır. Yaşamı⁵⁶ yücelten ve yükselten olay ve olgular güzel olarak nitelendirilebilecekken tam tersi yaşamı solduran şeyler çirkin olarak tanımlanmaktadır. Çirkin olay ve olgu hastalıklı bir durumu gösterir. Bu hastalık aynı insan bedenini ortadan kaldıran biyolojik hastalıklar gibidir yani doğrudan var oluşa bir saldırıyı simgeler. Adaletsizlik, hukuksuzluk, ahlaksızlık, baskı, sınıfsallık, cinayet, tecavüz, zulüm, işkence, sefalet, köle oluş, toplumsal çöküş gibi zamanın koşullarına göre değişebilecek başlıklar ile bu olay ve olgulara örnekler verilebilir.

Nietzsche'e göre çirkinlik bozulmanın bir işareti ve semptomudur. İnsan neden nefret eder sorusunun yanıtı ise "insan kendi türünün alacakaranlığından nefret eder" olmuştur (akt. Eco: 2009: 15). Anlatılmak istenen var oluşun, varlıkların eylemleri ile değişerek bir yok olma durumunu ortaya çıkarmasıdır. Diğer bir ifade ile öznelere gerçekleştirildikleri edimler insanlığa zarar vermektedir.

Bir değişim olan olay, varlıkların diğer varlık ve nesnelerle karşılaşması sonucu ortaya çıkmakta ve o varlıklarda çeşitli duygular yaratmaktadır. Bir insanı karakterize eden bağlantılar ile görülen olay içinde yer alan nesnelerin bağlantıları uyumsuz ise karşılaşılan olay çirkin olarak tanımlanacak ve ona göre bir duygu oluşturacaktır. Bir tecavüz olayı, başkasına yapılan işkence vb. o olay veya olgu içindeki nesnelerin bağlantılarının uyumsuzluğunu, dolayısıyla olay içinde gerçekleşen karışımın bir çeşit zehirlenme gibi zehrin mutlak galibiyeti ve Spinoza' nın tanımıyla eyleme kudretinin yükseltilmesi, zehirlenin ise var olma kudretinin giderek azalması durumunu gösterir. Örneğin işkenceye maruz kalan kişinin eyleme kudretinin azaldığını doğrudur. Bu anlamda çirkin olayların genel anlamda olumsuz karşılaşmalar olduklarını ve varlıklar arası uyumsuzluğun söz konusu olduğunu söyleyebiliriz.

Varlıkların duygusal durumlarını etkileyen değişimler çerçevesinde olayların doğrudan kuvvet ile bağlantılı olduğunu ifade eden Nietzsche, her kuvvetin bir başka

⁵⁶ Yaşamdan kasıt sadece insan yaşamı olarak değildir. Tüm canlıların birlikte var ettikleri sistem kastedilmektedir. Çernişevskiy (2012) güzeli yaşam ile birleştirmiştir, dolayısıyla çirkinde yaşamı ortadan kaldıran var oluşu olumsuz etkileyen her şey olarak belirlenmiştir. İnsanın yarattığı kültürün, insanlığı ve doğayı yok edişi ile ilgili tüm olay ve olgular bu anlamda çirkindir.

kuvvetle özsel olarak ilişki içinde olduğunu söylemektedir. Bir kuvvet hem tahakküm uygulayan hem de üzerinde tahakküm uygulanan nesnedir. Kuvvetler arası ilişki her olayda kuvvetin daha aşağı veya üst bir başka kuvvetten etkilenişidir. Bu durum şiddet kavramına indirgenmemelidir. Çünkü şiddet kuvvet kavramının içinde yer alan bir tekil durumdur. Diğer taraftan kuvvet kavramını salt olumsuz düşünmek de hatalı olacaktır. Kuvvetin birincil niteliği duygulandırma ve duygulanma gücüdür (Zourabichvili, 2008: 57-59). Olaylar var olan koşulların değişmesi doğrultusunda ortaya çıkarken bu durumun insan üzerinde bir duygulanış yaratması kuvvet ile alakalıdır. İki veya daha çok eş değer olmayan kuvvetin ilişkisi bir değişime neden olmaktadır. Değişim bir tür uyumsuzluk sonucu kuvvetlerden üstün olanın daha aşağıda olana uyguladığı bir çeşit tahakkümü de işaret etmektedir. Ancak bahsi geçen bu değişimlerin tamamı bir tahakküm içerse dahi tümünü çirkin olarak nitelemek mümkün değildir. Sokakta yağmurun yağması ile ıslanan kişi kendinden daha üstün bir güç olan doğanın tahakkümü ile karşı karşıyadır. Doğanın kuvveti ve üstünlüğü bilinçli olmadığı ve kendinden olduğu için bu ve benzeri doğa olayları için güzel veya çirkin olay demek tamamen öznel bir durumdur. Ancak insanların uyumsuz kuvvetlerinin karşılaşması durumu ise farklıdır. Çirkin olay olarak adlandırılan ve eş değer olmayan kuvvetlerin karşılaştığı durumda insanlar, onların duygulanışları ve var oluşları olumsuz etkilenmektedir.

Estetik süje, olayı, yinelemeyen olayın gerçek olaylığı ile kavrayamamaktadır. Çünkü görüntüler veya gösterimler nesnelleştirilmiştir. Gerçek, içerik ele alındığında yinelenemeyen oluşun dışında yer almaktadır. Estetik süje bir sanat eserinde gerçek olaya katılamaz sadece yorumcunun canlı ve yaşayan bilincinin parçası olarak olaya dâhil olabilir (Bahtin, 2005a:20). Bu durumda bir sinema eserinde izleyici için çirkin olay onun yaratıcısının bilinç durumunu ortaya koymaktadır. Tekrar edilemez ve gerçek oluşun dışındaki bilinç durumu ise ideolojik oluşun estetik deneyimlenişidir. Bir olayın çirkin olay olduğu şeklindeki sunumu, estetik algısından bağımsız bir dünya görüşünü ve bakış açılarını yansıtmaktadır.

Çirkin olay veya eylem tüm toplumlarda insan varoluşunu tehdit eden veya ortadan kaldıran edimlerle özdeşleşmektedir ve olumsuz duyguları meydana getirir. Ancak Eisendle’ın da ifade ettiği gibi “kötü eylemde bulunduğu için bir insana kötü denmez, bu eylemler kötülük meydana getirecek sonuçlar yarattığı için kötü denilir” (2001: 12). Bu doğrultuda bir şeyin çirkin olarak algılanması da eyleminin yarattığı sonuç ve bu sonucun

algılanış şekli ile ilgilidir. İlk toplumlardan günümüze kadar bir olayın çirkinliği bu anlamda o toplumlarda var oluşun algılanış şekliyle yakından ilgilidir. Çirkin bir olay genel hatları ile zaman içinde şeytani, ahlak dışı, günah olan ve sekilerleşen dünya da maddi ve manevi var oluşu tehdit veya yok eden varlıkların edimleridir.

Şeytanla ilgili kapsamlı araştırmasında Messadie, kötülük tanımlandığı andan itibaren, yani onu temsil edecek yetkili birisinin bulunmasından itibaren, tek hedef kötülüğün imhasıdır demektir. Araştırmasında pek çok kültürde insanları kötülüğe yönlendiren figürleri tespit eden Messadie, soyut kötülük kavramının öncesiz ve sonrasız var olduğunu belirtmektedir. İnsan topluluklarının bütün kötülükleri, acıları, musibetleri, kazaları bir gizli güçle bağlantılandığı ise bilinen bir gerçektir (1999). Varoluşu tehdit eden ve yukarıda şeytan veya diğer gizli güçler tarafından insana yaptırılan olaylara verilebilecek ilk örnek Âdem ve havanın şeytan tarafından kandırılmaları ve yaratıcının buyruğuna karşı gelerek yasak elmayı yemeleridir. Bu eylem temelde yaratıcıya karşı gelmek olduğu için dinler tarihinde bilinen ilk çirkin olay olarak Hristiyan ve Musevi resim sanatında tasvir edilmektedir. Bu çirkinliğin sorumlusu şeytandır. Ancak bu çirkinlik şeytanın diğer çirkinliklerinden farklı olarak doğrudan dünyadaki var oluşun da sebebidir. Şeytan bunun dışında sanat tarihinde çirkin olay olarak tanımlanabilecek pek çok eylemin odağında bulunmaktadır.



Resim 3.58. Raphael'ın Stanza della Segnatura Adam and Eve isimli eseri. Şeytanın ilk kötülüğü

Şeytan sinema da sinema tarihinin henüz başlangıcında yönetmen Georges Meilles bizzat kendinin şeytanı canlandığı “Le Manioir du Diable” isimli filmi ile görülmeye başlandı. 1997 yapımı “Şeytanın Avukatı” isimli filme kadar bir çok filmde şeytan ile anlaşmalar yapılmıştır. Bu filmlerin pek çok çoğu Goethe’nin, ruhunu şeytana satan bir kişinin hikâyesini anlattığı Faust’un modern versiyonlarıdır (Kemp, 2014: 299). Bu tür filmlerde şeytan ana karakterleri çirkinlik olarak tanımlanabilecek, doğrudan insan var

oluşunu olumsuz etkileyecek eylemleri gerçekleştirmesi için ikna etmeye çalışmaktadır. Bu anlatımlarda yer alan bakış açısı insanlar arası karşılaşmalarda meydana gelen çirkin tüm olayları şeytani olarak tanımlamaktadır. Diğer bir deyişle eş değer olmayan kuvvetler arası ilişkinin güçsüz olanın var oluşunun aleyhine sonuçlanması durumudur.



Resim 3.60. Taylor Hackford'un "Şeytanın Avukatı" isimli filminden bir kare, modern Faust, Keanu Reeves ve şeytan Al Pacino.

Modern bir sanat olan sinemada şeytan, korku filmleri için de önemli bir malzemedir. Ancak korku filmlerinde kullanımı, Faust türevi filmlerden farklı olarak doğrudan kötülüğün şeytan tarafından yapılması şeklindedir. Şeytan ya insan bedenini zorla ele geçirmekte ya da doğrudan kendi görüntüsü ile var oluşlara zarar vermektedir. Şeytanın sinema da üstlendiği bu iki görev dışında, edimleri açısından düşman olarak algılanan kültürel, etnik veya ekonomik sınıfların eylemlerinin de şeytani görüldüğü bilinmektedir.

Antik çağdan bu yana düşman her zaman öteki, yabancı olan anlamında kullanılmıştır. Hristiyanlığın ilk düşmanı şeytanın elçisi olan Deccal eylemleri ile çirkin olayın ilk temsilcilerindendir. Deccaldan sonra Hristiyanların ikinci düşmanı kafirlerdir. Kafir olarak adlandırılan toplulukların gelenekleri ve eylemleri şeytani olarak tanımlanmıştır. Modern dönemde ise dini ya da ulusal düşmanlar şeytani görünümlü olarak tasvir edilmiş eylemleri ise şeytani görülmüştür. (Eco, 2009: 185-190). Bu noktada şeytan modern dönemde Faust vari görevine devam ederken bir yandan ise sekilerleşme ekseninde dünyevi bir görüntüsü olan ancak insan var oluşunu tehdit eden bir varlık veya varlıklar olarak görülmüştür. Bu görüş diğer iki görüşe göre ideolojik içerik bakımından daha zengindir.

Çirkin olay veya eylem şeytanla bağlantılı olduğu kadar ahlakla da bağlantılıdır. İçimizdeki hayvan aldatılmak istiyor; o ahlak o hayvanın bizi paramparça etmesini önleyecek vazgeçilmez bir yalandır diyen Nietzsche, ahlakla ortaya atılan yalanlar olmasa insanları hayvan olarak kalacaklarını ifade etmektedir. Ahlak insanların kendilerini daha üstün olarak görmelerini sağlamış ancak bir yandan da daha fazla kural koyulmasına neden

olmuştur. Bu yüzden ahlak sahipleri hayvanlığa daha yakın kalan düzeylerden nefret etmektedir ki bu daha düşük bir düzeyde olan köleye yönelik aşağılamanın nedenidir (2011a: 61). Nietzsche, ahlakı insanın hayvan doğasının üstüne çıkışı olarak yorumlamaktadır. Düşünür ahlakın insanlık tarihinde geçtiği üç dönemden ise şu şekilde bahsetmektedir:

Bir hayvanın bir insan haline gelişinin ilk işareti, onun eylemlerinin artık ansal değil, tersine uzun erimli bir gönenç anlayışıyla ilişkilmesi, yani bir insanın faydalı ve amaçsal hale gelişidir. İnsan onuru ilkesine göre hareket ettiğinde ise bundan daha üstün bir aşamaya ulaşmış olur ve insan onur aracılığıyla kendisini başkalarıyla bir düzen içine sokar, kendisini ortak duyguların gerisine koyar, ve bu durum onun yalnızca kişisel bağlamda anlaşılan bir yararlılık anlayışının onu yönettiği aşamanın hayli üzerine çıkarır, saygı duyar ve kendisine saygı duyulmasını ister. Yani yararlılığı kendisinin başkaları hakkında düşündüklerine, başkalarının da onun hakkında düşündüklerine bağlı bir şey olarak anlar. Nihayet, ahlak bugüne kadarki en yüksek aşamasında, şeyler ve kişiler hakkındaki kendi standartlarına göre hareket eder, neyin onurlu olduğunu kendisi ve başkaları için kendisi belirler... Artık fikirlerin yapıcısı olmuştur. Bilgi onun kişisel yarar karşısında, en yararlı olana, yani genel uzun erimli yararlılığa ve ansal değer karşısında, genel, uzun erimli değerın saygın itirafına öncelik tanımasını sağlar; kolektif bir birey olarak davranır ve yaşar (2011a: 86).

Nietzsche bahsettiği bu üç aşamadan sonuncusunu diğerlerinden üstün tutmaktadır. Çünkü toplumda ahlak olarak kabul edilen pek çok davranışın adap ve geleneğe hizmet etmekle ilgili olduğunu ve öznenin bu süreçte bir çeşit boyun eğme durumunda olduğunu söylemektedir. Bu anlamda Nietzsche'nin bahsettiği ilk iki dönemde yer alan ahlak anlayışı daha çok öznenin edilgen olduğu bir durumu üçüncüsü ise daha etken olduğu bir durumu sergilemektedir. Ahlakla ilgili bu üç aşama tarihsel veya kronolojik bir açıklama değildir. Bu anlamda ahlaksızlık ile ortaya çıkan çirkin olay her üç aşamada da sanat içinde konu olabilmektedir.

Genel ahlakı idealize eden Kant, kişinin başkalarına ve kendisine saygı göstermesi gerektiğini ve kendisini genel ahlakın dışında tutmaması gerektiğini söylemektedir. Genel ahlak cinayeti, tecavüzü, hırsızlığı, dolandırıcılığı, sahtekârlığı vb. yasaklamaktadır. Genel ahlak, başkalarının haklarına ve ilgi alanlarına saygılı olmak üzere evrensel bir görev anlayışı dayatmaktadır. Kant'ın bahsettiği diğer bir şey ise ahlaki öğedir. Ahlaki öğe doğanın işleyişinden farklı şekilde motive olmaktadır. Ahlaki öğenin eylemlerin yalnızca ettirgenleri değil aynı zamanda nedenleri de vardır. Çeşitli kararlar vermek zorunda olan özne bu anlamda arzularından ayrılır. Ahlaki öğe ve arzular arasında sürekli bir gerilim söz

konusudur. Tüm ahlaki çabalarda arzular ile görev arasında bir çatışmadan söz eden Kant, öznenin arzuları bir düzenlemeye tabi tutup seçimler yapma durumu olduğunu, arzuların bir kısmının özne tarafından yasaklanması yeteneğinin ise vicdan düşüncesinin temelini oluşturduğunu söylemektedir. Ahlak bu anlamda kutsal buruklardan da farklıdır. Kutsal buyruklar doğrudan göreve yöneltirken, ahlak arzuladığı şeyi yapmayı tercih etmek ya da etmemekle ilgilidir (akt. Scruton, 2003: 95-98). Topluların felsefi anlamıyla ahlaki uygulayıp uygulamadıkları tartışmalı bir konudur. Bununla beraber ahlak dışı kabul edilen olaylar sanatta kendisine çirkin olay bağlamında yer bulmaktadır.



Resim 3.61. Francesco Primaticcio'nun "The Rape of Helen" isimli eseri.

Ahlakla ilgili 3 farklı düşünce biçiminden söz edilmektedir. Bunlardan ilki, bir davranışın doğru ya da yanlış olması ile düşünmektir. Örneğin intihar, ötenazi, kürtaj, yalan vb. doğru mu, yanlış mıdır? Bu uygulamalı etik alanıdır ve ahlak temelli bir davranışın lehinde veya aleyhinde savunma yapmak bu türe girmektedir. Doğrular ve yanlışlarla ilgili düşünmenin diğer yolu ise normatif etik olarak tanımlanmakta ve onun gibi olabileceğimiz kişilerin uygulamadaki eylem, olay ve sonuçlarına bakarak anlamaya çalışmaktadır. Diğer yöntem ise meta-etiktir⁵⁷ ve iyi, kötü, doğru, yanlış gibi kavramları incelemeye alır. Örneğin ötenazi yanlıştır ifadesi, elinizde bir bardak tutuyorsunuz cümlesinin doğru veya yanlış olması ile özdeş midir, yoksa bir tür emir midir? Normatif etik ve meta-etikinin temelleri insan doğasıdır (Law,2010: 101).

Sinema bir tür düşünme girişimi olarak pek çok felsefi konu gibi ahlakla da ilgilidir. Yukarıda ahlakla ilgili bahsedilen 3 düşünme biçimini sinemada da görmek mümkündür. Ahlaki olarak doğru kabul edilen veya edilmeyen pek çok şey sinema vasıtasıyla tartışmaya açılmaktadır. Sinemada ahlak dışılık ve onun temsili çirkin olayın hangi bakış açısından ele alındığı bu anlamda önem taşımaktadır. Sinema da ahlaksızlık, diğer varlıkların var oluşlarını olumsuz yönde etkileyecek şekilde arzuların baskın gelmesi

⁵⁷ Etik ötesi veya sonrası anlamında kullanılmaktadır.

durumunu anlatan pek çok olayla işlenmektedir. Ancak içerik ve söylem olarak ikiye ayrılan bir sinema filminde ahlaksızlık içeriği söylemde ahlaksızlığın tekil bir örneğine dönüşmektedir. Bu anlamda bir taraftan çirkin olay üzerinden ahlaki söylemi yineleyen örnekler karşılaşıırken, diğer taraftan ise kimi örneklerde genel ahlak kuralı olarak görülen emir kiplerinin geçersiz olabileceği tekil örnekleri göstererek, toplumsal ahlaki söylemi eleştirel bir perspektiften ele almaktadır. Örneğin bir tecavüz sahnesi çirkin bir olay olarak ahlaki söylemin ortaya konulması iken, hırsızlık ile ilgili bir filmde ahlak söyleminin tersine hırsızlık ahlaksızlık olarak gösterilmeyebilir.



Resim 3.62. Yönetmen İnan Temelkuran'ın “Bornova Bornova” filminden bir tecavüz sahnesi



Resim 3.63. Yönetmen Yılmaz Erdoğan'ın “Organize İşler” isimli filminden bir kare. Hırsızlığın toplumsal koşulların bir sonucu olduğuna ve ahlaksızlık olarak gösterilmeyişine bir örnek.

Ahlak ve cinsellik arasında da arzudan dolayı yakın bir ilişki bulunmaktadır. Eric Rohmar bunu fark eden yönetmelerden olup, “Ahlak hikâyeleri” serisinin 1972 yılın çekilen eserlerinde arzunun ahlaki dengeyi bozabilme potansiyelini göstermek istemiştir (Kemp,2014: 1970). Arzunun ahlaki dengeyi bozması durumu Türk sinemasından Zeki Demirkubuz'un Masumiyet ve Kader filmlerinde de başarıyla işlenmiştir.

Günah edimini tanımlayan terimler Hristiyan Musevi inancında “amartia” yani borç ve “anomia”⁵⁸ yani adaletsizliktir. Kristeva, günah borç ve fesat aracılığı ile mundarlıktan

⁵⁸ Borç yani Amartia, Musevi kökenli olup alacaklının tanrı olarak konumlandırılmasıdır. Adaletsizlik veya anomia kavramları ise tanrıya karşı fesatlık olarak tanımlanmıştır (Kristeva, 2004: 165).

daha fazla insanın oluşturucu niteliği haline gelir, bu haliyle günah insanın kalbinin içinden kaynaklanır ve Adem’in işlediği ilk günahı hatırlatır demektir. Borç ve adaletsizlik olarak ifade edilen günah, eksiklik fikri ile doluluk bolluk, doyumsuzluk, a  gözlülük terimlerinin kötü anlamıyla konumlandırđı tatmini imkansız bir arzuya dönüştürmektedir (2004:166-168). Arzu ile bağlantısı olan günah kavramı ahlakta olduğu gibi seçim şansını özneye tanımamaktadır. Günah olan eylem çirkin olay olarak sanat tarihi içinde kendisine fazlasıyla yer bulmuştur. Örneğin Hieronymous Boch tanrının buyruklarına karşı gelen ve arzularına yenik düşenleri ve bu günah sonrasında onları bekleyen cehennemi tasvir etmiştir. Bu ve pek çok çalışma günah nedeniyle arzu temelli edimlerin imkansızlığı vurgulanmaktadır.



Resim 3.64. Hieronymous Boch’un “Dünyevi Zevkler Bahçesi” isimli eseri

Sinemada  irkin olay ve günah bağlantısı kimi zaman, itiraf niteliğindeki günah çıkarma sahneleri sayesinde kurulmaktadır. Türk filmlerinde ise tövbe etmek veya ibadet sahneleri ile gerçekleştirilen din ile yaşam bağlantısı, edimin günahla ilgisini kurmaktadır. Bu durum bir çirkin olayın ahlak dışımı yoksa günah mı olarak sunulacağı konusunda bir seçim yapmakla ilgidir. Kimi filmlerde aynı zamanda ahlaksızlık olarak algılanacak bir çirkin olayın din ile bağlantısının kurulması dini söylemin film içinde tekrar etmesi ile sağlanmaktadır.



Resim 3.65. Takva filminden bir kare. Bu filmde normalde ahlak dışı olarak da algılanabilecek bir takım edimler, dini imgelerin yoğun kullanımı nedeniyle izleyende edimlerin günah ile bağlantılanmasını sağlamaktadır.

Modern hayatta şeytani olay, ahlaksızlık ve günah, çirkinliğin konularını da oluştururken, modern hayatın ve kapitalizmin  zg n koşuları da bunların dışında başka

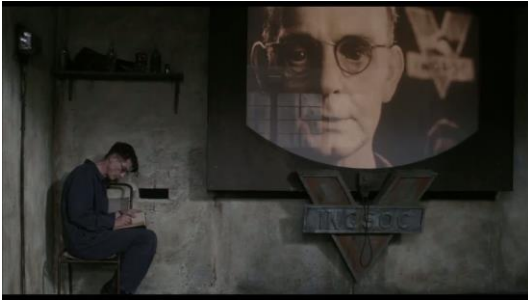
çirkin olaylar yaratmaktadır. Modern dünyada insan var oluşunu tehdit eden pek çok çirkinlik söz konusudur ve bu çirkin olayları Hegel'in ihtiyaç teorisi çerçevesinde özgürlük kavramı ile açıklamak mümkündür. Dini ve ahlaki söylemin dışında bir mekan ve zaman da gerçekleşmiş olan eylemin çirkin eylem olarak adlandırılması insan özgürlüğünün ortadan kaldırılması ile ilgilidir. Burada bahsedilen özgürlük Hegelyan bir bakış açısıyla insan ihtiyaçlarının karşılanması ile ilgilidir.

Hegel ihtiyaçları evrensel ve nesnel olarak tanımlarken öznel isteklerden ayırmaktadır. Hegel arzu ve haz kavramlarını ihtiyaç yerine kullanmaktadır. Arzu ve haz engellenir ve ertelenir. Bunların karşılanması için ise çalışma ön koşuldur. Hegel insanlar ve insan olmayan hayvanların doğal ihtiyaçları paylaşıyorlar bile, insanların yüksek ihtiyaçlara sahip manevi varlıklar olduğunu söylemektedir. Bu anlamda doğal ve yüksek ihtiyaçlar doğrudan var olmak ile ilgilidir. Doğal ihtiyaçlarını karşılayamayan bir kişinin maddi varlığını devam ettirebilmesi mümkün değildir. Bu doğal ihtiyaçları yiyecek içecek, giyecek gibi örneklerle anlatan Hegel aynı zamanda onları evrensel ihtiyaçlar olarak da tanımlamaktadır. Hegel doğal ihtiyaçların dışsal zorunluluğunu giderme sorununu aştıklarında insanların gerçekten özgür olabileceğini söylemektedir. Ancak bu sadece çalışma ile mümkündür. O halde özgürlük çok katmanlı olarak ilk önce doğal ihtiyaçların karşılanması için çalışma ön koşulu ile gerçekleşmektedir. İhtiyacın katı zorunluluğu olarak adlandırılan bu süreçten sonra insan manevi ihtiyaçlar geliştirebilmektedir. Bu anlamda insan hayvandan farklı olarak hem maddi hem de manevi bir var oluşa sahip olabilen bir canlı olarak ifade edilmiştir (Hegel,2008).

İnsan var oluşunun maddi ve manevi olarak ikili bir yapısı olduğu kabul edilirse, tüm bu var oluş katmanlarını tehdit eden şeyler de çirkin olaylardır. Maddi ve manevi var oluşların tehdit altında oluşu, arzu ve hazların ya da ihtiyaçların karşılanması için gerekli olan çalışmanın engellenmesi ile ilgilidir. Toplumsal koşullar, üretim ilişkileri güç ve iktidar ilişkileri bu durumun odak noktasında yer almaktadırlar. Michael Radford'un yönetmenliğini yaptığı "1984" ve François Truffaut'un yönettiği "Fahrenheit 451" isimli filmler birer distopya olarak insan var oluşunun maddi ve özellikle manevi anlamda engellenmesi ve özgürlüğün kısıtlanması durumları için iyi birer örnek teşkil etmektedir.



Resim 3.66. François Truffaut'un yönettiği "Fahrenheit 451" isimli filmde insanın düşünsel olarak var oluşunu sınırlamayı simgeleyen kitap yakma sahnesi.



Resim 3.67. Michael Radford'un yönetmenliğini yaptığı "1984" isimli filmde insan var oluşu pek çok açıdan sınırlanmaktadır. Cinselliğin dahi yasak olduğu bu distopya dünyada bireyler sadece maddi olarak var olmakta, manevi var oluşlarını sıkı denetimler ile devlet belirlemektedir.

Yukarıdaki tüm örnekler ışığında çirkin bir olayın hangi bakış açısından olursa olsun var oluşla ilgili olduğu ortaya koyulmaktadır. Ancak buradaki temel sorun bu bakış açılarının var oluşu farklı ele almaları ile ilgidir. Buna göre dekadancer için ulaşılmış en üst insanlık durumunun alt sınıflarca çözülmeye uğratılması ve onların insani anlamda yaşadıkları çöküşme var oluşun tehdit eden en önemli unsurdur. Diğer bir ifade ile alt sınıflar ve onların yaşamı kavrayışları yaşama ve var oluşa zarar vermektedir. Toplumcu gerçekçiler için ise var oluşu zedeleyen en önemli unsur sınıflı toplumun kendisidir. Buna göre ezilenler için çözümler üretmeye çalışan toplumcu gerçekçi bakış açısından çirkin olay, sınıflı toplumlarda en altta sadece maddi var oluşlarını zorlukla sağlayan kesimlerin hayatları olarak görür. Ancak bu çirkinliğin sorumlusu ise o hayatları yaşayanlardan ziyade onları buna zorlayan üst sınıflardır. Bunun için bu çirkinliği ortaya koyarak var oluş ile ilgili bir farkındalık yaratma ve mücadele etme eğilimi bu bakış açısının çirkin olayla ilgili diğer bakış açılarından farklıdır. Kitsch ürünlerde ise çirkin olay genel olarak toplumsa egemen söylem çerçevesinde şekillenmektedir. Yine bir sınıfsal bakış açısı olarak düşünülürse günümüzde burjuva sınıfının bakış açısı ile çirkin olay bu tür eserlerde görünürlük kazanmaktadır. Tüm bu bakış açılarının imgesel bir alanda anlam üzerinden ideolojik bir mücadele içinde olduğu gerçeğini belirtmek gerekmektedir.

4. İKİ BİNLİ YILLAR TÜRK SİNEMASINDA BAKIŞ AÇILARINA GÖRE ÇİRKİNİN ESTETİĞİ, ÖRNEK FİLMLERİN ESTETİK ÇÖZÜMLEMESİ

Türkiye’de iki binli yıllar sonrasında çekilen filmlerden pek çoğunun çirkinle bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür. Yukarıda diğer bölümlerde genel hatları çizilen çirkin oluş, sadece Türkiye’de çekilen filmler için değil dünya sineması adına da oldukça önemlidir. Çekilen pek çok filmin bir şekilde bedensel çirkinlikler ya da çirkin olay üzerine inşa edilen anlamları ile ortaya çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. Çalışmanın bu bölümünde çirkinin estetiği açısından bakış açılarına göre ele alınacak üç film estetik açıdan değerlendirilecektir. Gerek biçimsel yani söylem öğeleri gerekse öyküsü ve karakterleri açısından ele alınacak bu filmler için uygulanacak metot, yöntem kısmında sunulmuştur.

İncelenecek filmler bakış açılarına göre dekadın, toplumcu gerçekçi ve Kitsch bakış açılarından örneklerdir. Buna göre aşağıda çirkinin estetiği adına önemli örnekler olarak kabul edilebilecek filmler sırasıyla “Bir Zamanlar Anadolu’da”, “Çoğunluk” ve “Av Mevsimi” dir. Bu filmlerin çirkin olay ve bedensel çirkinlikleri nasıl kullandıkları estetik açıdan incelenecektir.

4.1. Bir Zamanlar Anadolu’da Filmi Estetik Çözümlemesi.

Türkiye’de 2011 yılında yönetmen Nuri Bilge Ceylan tarafından çekilen “Bir Zamanlar Anadolu’da” isimli film aşağıda estetik açıdan incelenecektir. Film Anadolu bozkırlarında geçen bir cinayet soruşturmasını anlatmaktadır. Ancak anlatılanlar cinayetin nasıl çözüldüğünden ziyade bir toplum eleştirisidir. Çirkin olay üzerinden kurulan film bu anlamda Türk sineması adına çirkinin estetiği alanındaki önemli filmlerden bir tanesidir.

4.1.1. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Anlatısının Oluşturulduğu Bakış açısı.

Bir zamanlar Anadolu'da filmi, çirkinin estetiği bağlamında dekadın bir bakışla işlenmektedir. Toplumdaki genel çöküşme durumu, aristokratik bir perspektiften ele alınarak, Nietzsche vari bir tavırla çöküşme ve meydana gelen nihilizm ortaya konulmaktadır. Bu bakış açısı çirkinin bir cinayet vakası üzerinden ele almaktadır.

Gösterilen ve gösterilmeyen olaylarla sadece cinayet değil pek çok çirkin olayla birlikte film eleştirel bir duruş sergilemektedir.

1.1.2. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Öykü Olayları ve Söylemi

Bir sanat eserinde gösterilen olaylar aynı zamanda gösterilmeyen başka olaylar ile anlamlarını güçlendirmektedir. Örneğin bir resim sadece bir anı gösteriyor olsa bile aslında yarattığı anlam göstermedikleriyle bir bütün olarak var olur. Resimde bir olayı anlatabilmek için seçilen an önceki bölümde de belirtildiği üzere hamile an olarak adlandırılmaktadır. Hamile an tüm olayın içinde o olayı temsil edebilecek en iyi andır. Aynı şey sinema için de geçerlidir. Tüm filmler bu hamile anlardan oluşan bir bütündür. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi hamile anlarını Filmden doğrudan gösterilen olayların yanında gösterilmeyen olaylar ile desteklenmektedir. Bunun için bu filmin öyküsünün yarattığı genel anlamlar dizgesini sadece gösterilen olaylar ile anlatmak mümkün değildir. Filmin içinde gösterilmeyen olaylar, gösterilen başka bir olayın içinde diyaloglar vasıtasıyla işlenmektedir ve öykünün anlamına doğrudan müdahaleleri söz konusudur. Filmin öykü olaylarının yarattığı anlamın tam tespit edilebilmesi için olaylar içindeki gösterilmeyen olaylarında belirlenmesi gereklidir. Bahsi geçen gösterilmeyen olaylar sayesinde Bir Zamanlar Anadolu'da isimli film bir cinayet araştırmasının üstünde, bir toplum eleştirisine dönüşmektedir.

Öykü olayları kendini taşıyan söylemin öğeleri ile birlikte incelenecektir. Estetik Objektivasyon için bu iki öğenin birbirlerinden ayrılması mümkün değildir. bunun için değişim bağlamında öykü olayları ayrıştırılacak ve sonrasında biçim öğeleri ile birlikte değerlendirilecektir. Öykü olayları aşağıda değerlendirilmektedir

Olay 1: Bir lastik tamircisinde 3 kişi alkol almaktadır. Bu üç kişinin dost oldukları ve bir şeyler konuştukları görülür.

Görüntü: Olay 1'de resim 1-2-3 kurgu olmaksızın hareketli kamera ile elde edilen farklı görüntülerdir.

Çizelge 4.1. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 1’in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.1	Omuz çekimi ve boşluklu çerçeve. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik denge ve doku unsurları ile kompozisyon sağlanmıştır.	Ters ışık söz konusudur.
Resim 4.2.	Genel çekim. Sıkışık boşluksuz çerçeve, göz hizası ve nesnel bakış	Asimetrik dengelenmiş, bütünlüklü bir yapıdadır. Ayrıca perspektif, objelerin birbirlerinin ön ve arkalarına yerleştirilerek sağlanmaktadır.	Yukarıdan ve ters olarak kullanılan ışık kimi yerlerin karanlık kalmasına neden olmaktadır. Açık ve koyu alanlar dengededir, ışığın kullanımı kısmi olarak lekesel bir görüntü oluşturmaktadır. Işığın bu doğal kullanımı gerçeklik hissini güçlendirmektedir.
Resim 4.3.	Omuz çekimi, Göz Seviyesinde nesnel çekim.	Karakterinin kadrajın ortasına da yer alması kısmi bir simetri ve durağanlık yaratmaktadır. pencerenin demirleri doğal çerçevedir ve bir ritim öğesi olarak kullanılmaktadır.	Ters ışık kullanılmış ancak bir dolgu ışığı ile yüzün görünmesi sağlanmıştır.
Resim 4.4.	Uzak çekim, boşluklu. Nesnel ve göz hizasında. Bu uzak çekim karakterlerin yaşamına bir bakıştır.	Figür altın kesimdedir. Geometrik şekiller ile düzenleme zenginleştirilmiştir.	Görüntüde kontrast etki yüksektir. Boyasal ışık kullanılmıştır. Bu kompozisyon, kötü koşullar ve ağır çalışma şartlarının gösterilmesi için düzenlenmiştir.



Resim 4.1.



Resim 4.2.



Resim 4.3.



Resim 4.4

Çizelge 4.2. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 1’in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Olay 1’de sesin kullanımı üçüncü bir kişinin olaylara gizli bir şekilde müdahil olduğu izlenimini oluşturacak şekildedir. Diyaloglar anlaşılmaz, ortam sesi kullanılmaktadır. Ayrıca olay birin sonunda kamyon geçişi ile verilen ses ile dramatik etki yükseltmek istenmektedir.
Kurgu	Görüntüler arası hareket Olay 1’ de kamera hareketleri ile sağlanmaktadır. Bunların dışında, kesme ile resim 4. deki plana geçilmiştir. Bu geçiş mekânsal ve zamansal bir değişiklik nedeniyle yapılmıştır böylelikle hareket ve zaman imge sağlanmaktadır. Zaman bir önceki karenin devamı niteliğinde bir değişimi gösterir mekan ise değişmiştir..
Anlam	Olay 1’ de özellikle görüntü ve sesin kullanımları ile bir şeylerin yolunda gitmediği anlatılmak istenmektedir. Filmin gösterilmeyen olaylarından bir tanesi yani Yaşar’ın öldürülüşü ile bağlantı kurulması adına, açılıştaki yer alan bu olay anlamın önemli parçalarındandır. Gösterilen karakterler yukarıda bahsedildiği üzere küçük insanlardır. Karakterlerin bulunduğu mekân ve görüntüleri var oluş ile ilgili bir takım sorunların yaşandığı veya yaşanacağını göstergesidir. Olay 1, Öykünün uydularından bir tanesi olmasına rağmen, yaratılmak istenen genel anlamla uyumlu ve onu destekler niteliktedir.

Olay 2: Bir grup insan arabalarla kırsal bir arazide bir çeşmenin başına gelirler. Geçen diyaloglardan bir yeri aradıkları anlaşılmaktadır. Aradıkları yerin orası olmadığını anlayarak yola devam ederler.

Görüntü: Genel bir açıdan uzun bir planla karşılaşılmaktadır. Daha çok üçüncü bir kişinin olaylara uzaktan tanık oluşu hissi hâkimdir. Olay 2’de tek ve sabit bir kare kullanılmıştır. Figürlerin hareketleri ile kompozisyon kısmen değişir.

Çizelge 4.3. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 2’nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4. 5.	Uzak çekim, boşluklu. Nesnel ve göz hizasında.	Resim 6. Önceki görüntünün aynısı olan resim 6 da, resim 5’e göre farklılık, yeni figürlerin eklenmesidir. Bu figürler durdukları yere göre bir üçgen oluşturmaktadırlar. Ayrıca aralarında diyalog geçen 3 kişi altın kesimde yer alan çeşmenin başında bu diyalogu sağlamaktadır.	Görüntüde kontrast etki yüksektir. Boyasal ışık kullanılmıştır.



Resim 4.5.

Çizelge 4.4. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi olay 2'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Ortam sesleri ve diyaloglar kameranın olayları gördüğü yerden duyuluyor hissi yaratmak için düşük düzeyde kullanılmıştır. Böylelikle görüntü ve ses arasında bir uyum sağlanmış ve hem görüntüyü gören hem de sesi duyan kişi olmayan üçüncü bir kişi olarak konumlandırılmıştır.
Kurgu	Olay 2'nin işlenişinde tek ve sabit bir kare kullanılmış, kurgu diğer olaya geçişte mekânı ve zamanı değiştirmek için kullanılmıştır.
Anlam	Adli bir vaka söz konusudur ve bir ceset aranmaktadır. Ancak görüntülerin genel bir açıdan verilmesi ile olay anında kimin ne yaptığını anlamak mümkün değildir. Bu da bilinçli bir şekilde ne olduğu ile ilgili izleyiciyi düşündürmektedir. Boşluklu kadrarlar ve uzak çekimler ile ıssız ve ücra bir yerde olayın geçtiği vurgulanmaktadır. Çekirdek olaylardır

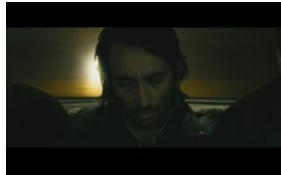
Olay 3: Olay birde gösterilen kişilerden birisi bir arabanın içinde yer alan polislerle beraber yol almaktadır. Bu esnada polisler o anki durumun dışında başka bir şeyden sohbet ederler. Katil zanlısı olduğu anlaşılan kişi arabanın arka koltuğunda iki kişi arasında sıkışmıştır.

Çizelge 4.5. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi olay 3'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4. 6.	Yarı genel çekim, sıkışık kadrar. Nesnel ve göz hizasından bakış. Çerçeve bilinçli bir şekilde sıkıştırılmıştır. Ortada oturan ve zanlı olduğu belli olan kişinin duygusal durumunu yansıtan bir düzenlemedir. Resim 7 ye, baş çekimine hareketli kamere ile geçilir	Simetrik bir denge durumu söz konusudur. Sade bir düzenlemedir. Resim 7 deki çerçeve ile yakın planda duygusal etkinin artırılması amaçlanmaktadır.	İç mekanda arkadan gelen kuvvetli bir ışık ile görüntülerin lekese olması gerekirken, yapay bir aydınlatmayla yüzlerin görülmesi sağlanmıştır. Bu aydınlatma duygusal etkiyi ışıkla yaratmak için değil, yüzlerin görünmesi içindir.



Resim 4.6.



Resim 4.7.

Çizelge 4.6. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi olay 3'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Araçlar ilerlerken araçların içindeki kişilerin konuşmaları duyulmaya başlanır. Sesin bu kullanımı olmayan üçüncü kişinin yönetmen olduğunun göstergesidir. Sesler daha sonra arabanın içinde de aynı düzeyde aktarılmaktadır. Diyaloglar doğaldır ve anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge hem kurgu hem de kamera hareketinin kadrara dahil olması ile beraber birlikte oluşturulmaktadır
Gösterilmeyen Olay 1	Bir cinayet işlenmiştir. Bu cinayet ile olay 1' deki karakterlerin ilgisi söz konusudur.
Anlam	Çekirdek Olaylardan birisidir. Bir cinayet soruşturması yaşanmakta ve gösterilen olayda bunun bir rutin olduğu ve soruşturmayı yapan kişilerin hayatlarının bir parçası haline geldiği görseller ve aralarında geçen günlük hayatla ilgili olan diyaloglarla anlaşılmaktadır. Ayrıca üstün insan olmak isteyen Naci'nin çabası bu diyaloglarda ortaya çıkmaktadır. Gösterilmeyen olay ile aracın içinde diğerlerinin arasında bulunan Kenan'ın cinayeti işlediği anlaşılmaktadır. Kenan küçük insanların oluşturduğu toplumun bir parçası olarak bu sefer onların tutsağı olmuştur. Kenan'ın sıkışık bir kadrar ile oluşturulan görüntüde ortada oluşu anlamı güçlendirmektedir.

Olay 4: Arabalar bir başka yerde yeniden durur. Polis karakteri zanlıya bir şeyi göstermesi söyler. Zanlı ise bilemediğini söyler. Polis daha sonra diğer zanlıya sorar. Bu

esnada polisin sinirlenmeye başladığı görülür. Aradıkları yerin orası olmadığını kanaat getirerek oradan da ayrılır. Ayrılma esnasında savcının, komiseri azarladığı görülür.

Çizelge 4.7. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 4’ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.8.	Uzak çekim, boşluklu çerçeve. Nesnel ve üstten bakış	Sade bir düzenleme.	Yüksek kontrast etki ve karanlık alanlar ile ıssızlık hissi yaratılmıştır.
Resim 4.9.	Genel çekim boşluklu çerçeve. Nesnel ve göz hizasından bakış.	Perspektifin hem atmosferik hemde boyutla sağlandığı bir düzenleme, geometrik şekiller ile hareket sağlanmakta.	Arkadaki aracın ışığı ile ters ışık ve lekesel bir etki sağlanmıştır. Gerçeklik hissinin artırılması için önemlidir
Resim 4.10.	Genel çekim, boşluklu çerçeve. Nesnel ve göz hizasından bakış	Perspektifin hem atmosferik hemde boyutla sağlandığı bir düzenleme, geometrik şekiller ile hareket sağlanmakta. Düzenlemede asimetrik bir denge söz konusudur.	Sahnenin gerilim hissi ters ışık ve lekesel etkisi ile güçlendirilmektedir.
Resim 4.11.	Omuz çekimi, nesnel ve göz hizası bakış.	Figür altın kesime yerleştirilmiş ve net alan derinliği ile sadeleştirilmiştir..	Tek yönlü güçlü bir ışık ile sağlanan aydınlatma kontrast etkiyi güçlendirmektedir. Arka kısmın daha az ışıklı hatta karanlık oluşu portreyi kuvvetlendirmektedir
Resim 4.12	Göğüs çekimi, nesnel ve göz hizası..	Öndeki karakter vurlanmak istendiği için altın kesimdedir. Ve net alan derinliği sayesinde sadeleştirilmekte ve belirginleştirilmektedir..	Yan ve keskin bir ışıkla karakterin yüzünde keskin gölgeler elde edilmiştir. Karenin duygusal etkisi ışıkla sağlanmaktadır
Resim 4.13-4.15	Uzak çekim, boşluklu çerçeve. Nesnel ve göz hizasında.	Figürler altın kesimdedir ve dikkat onlar üzerine toplanmak istenmektedir.	Ters ışıkla gerçekleştirilen lekesel etkinin ve kontrastın yüksek olduğu bir kare.
Resim 4.14	Genel çekim, boşluklu çerçeve. Nesnel, göz hizası bakışı.	Düzenlemeye karakterlerin oluşturduğu üçgen, boyut persektifi ve sadeleştirme zenginlik katmaktadır.	Ters ışık söz konusudur. ancak yüzlerin görülmesi için yapay başka bir ışık kaynağı kullanılmaktadır.
Resim 4.16	Göğüs çekimi, nesnel ve göz hizası bakışı	Sade ve belirgindir. Koyu ve açık alanlar dengededir.	Keskin yan ışık ile duygusal etki artırılmıştır. Komiserin ezilmişlik halini ve ruh durumunu göstermektedir.



Resim 4.8.



Resim 4.9.



Resim 4.10.



Resim 4.11.



Resim 4.12.



Resim 4.13.



Resim 4.14



Resim 4.15.



Resim 4.16.

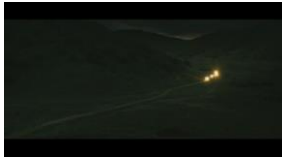
Çizelge 4.8. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 4’ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar ortam sesleri ile birlikte sunulmaktadır. Görüntüde sesi yansıyacak kişinin kameraya uzaklığı ile sesin düzeyi uyumludur. Sesler anlamın önemli parçalarıdır.
Kurgu	Olay 4’ de sekiz ayrı yerde farklı görüntülere geçiş yapılmıştır. Bu geçişler ile mekân ve zamana doğrudan müdahale söz konusu değildir. Yani hareket ve zaman imajla doğrudan bağlantılı olmayan kurgu sadece olay anının ve karakterlerin farklı perspektiflerden nasıl görüldüğü verilemeye çalışılmaktadır. Elbette bu bir tür hareket ve zaman algısı oluşturmaktadır. Ancak devamlılık kurgusu benzeri bir kurgu anlayışı hâkim olmadığı için doğrudan hareket ve zaman imgesinin kurgu ile kurulduğunu söylemek doğru olmayacaktır
Anlam	Çekirdek olaylardan birisidir. Bir türlü bulunamayan bir ceset söz konusudur. Komiser Naci cesedi bulmak için çaba harcamaktadır. Savcı ise olay 4’ te Komiser Naci ile girdikleri diyalog ile üstün insan büyük insan özelliklerini sergiler. Olay 4’de temel anlam cesedin bulunamamasından ziyade Savcının üstünlüğünü göstermesidir. Resim 16 da gösterilen komiser Naci’ nin yaşadığı duygu durumu da olay 4’teki sosyal yapının anlaşılması adına önemlidir.

Olay 5: Tekrar arabaya bineler ve komiser savcıya söylenir. Arabada ilerlerken komiseri eşi arar. Eşiyle telefonda diğerlerinden gizlemeye çalışarak bir tartışma yaşayan Naci, konuşması bittikten sonra doktora ertesi gün çocuğunun ilaçlarını yazıp yazamayacağını sorar.

Çizelge 4.9. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 5’in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.17.	Uzak çekim, Boşluklu ve Geniş çerçeve. Nesnel ve üstten bakış.	Sade ve belirgin bir kompozisyon. Yol ile çizgisel perspektif sağlanmakta	Araçların ışıklarının karanlıkta yarattığı kontrast etki söz konusu
Resim 4.18.	Resim 6. ile aynı düzenlemedir.		
Resim 4.19.	Omuz çekimi, Özne (Nacinin gözünden) ve göz hizasında bakış	Arap figürünün portresi. Sadeleştirilmiş ve bakış boşluğu kullanılmıştır.	Yan ışık kullanılmıştır. Vucutta bağlı gölge oluşmaktadır.
Resim 4. 20.	Baş çekimi. Nesnel ve göz hizasından bakış.	Belirgin bir düzenleme, alan derinliği ile sadeleştirilmiştir. Bakış boşluğu söz konusudur.	Yüzün üzerine tersten düşen ışık duygusal bir etki yaratmaktadır. Yüzün görülen kısmının büyük bir bölümü gölgededir. Bir saklanma veya gizlenme hissi yaratılmak istenmiştir. Nitekim konuşmalarla uyumludur.



Resim 4.17.



Resim 4.18.



Resim 4.19.



Resim 4.20.

Çizelge 4.10. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 5’in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar ile düşünce ve duygular ortaya konulmaktadır. Ses anlamı yaratmada görüntünün önündedir.
Kurgu	Olay 5’ de filmin içinde o ana kadar kurguya sık başvurmamayan yönetmen ilk kez farklı kamera açılarına başvurmuştur. Farklı açılardan çekilen görüntüler kurgu ile bağlanmıştır.
Gösterilmeyen olay 2:	Komiserin aile içi problemleri olduğu ve çocuğunun sağlık problemleri olay 5’te gösterilmeden sunulmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Üstün ve büyük insan olmak isteyen Naci, bu özellikleri taşıyan savcı ile ilgili konuşarak onu eleştirir ve kendini haklı çıkarmak ister. Bu esnada karısı aramış ve bu aramadan sonra onun hasta bir çocuğu olduğu anlaşılmıştır. Eşiyle konuşmalarını diğer erkeklerden gizler nitelikteki resim 24’teki görüntüsü ve eşlik eden konuşması güçsüzlüğünü gizlemek istediğini ortaya koymaktadır. Eşini aramayı ve sonrasında yaşadıkları tartışma Naci’nin ailesine karşı yaşadığı anlam boşluğunu sergilemektedir. Arap karakteri ise onun büyük insan oluşunu destekler bir yandan da yardım eder niteliktedir. Çerçevelerin sıkışık oluşturulması bu noktadan sonra sadece Kenan ile ilgili değildir. Kenan’ın yaşamı adına yaşadığı ruh durumuna benzer bir durum ailevi nedenlerden ötürü Naci içinde geçerlidir. Bir buhran hali olarak adlandırılacak bu durum Ayrıca görüntülerde kullanılan ışık ile desteklenmektedir.

Olay 6: Arabayla ilerlerken arkadaki arabaların durduğu görülür. Bu esnada savcının arabadan inmesi üzerine savcının prostat olabileceği arabadakiler tarafından konuşulmaktadır. Tekrar yola koyulurlar

Çizelge 4.11. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 6’nın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.21.-4.22.	Göğüs çekimi, Sıkışık çerçeveleme, Özne ve göz hizası bakış.(Savcının gözünden). Resim 22. Özne ve göz hizası bakış. (Arab’ın gözünden)	Doğal çerçeveleme kullanılmıştır. Asimetrik bir denge söz konusudur. Boyut ve bindirmelerle perspektif oluşturulmaktadır.	Sağ ve sol kısımlardan farklı yoğunlukta iki ışık kaynağı kullanılmıştır. Bu kullanımla yüzün görüntüsü gölgeler nedeniyle değişmiştir. Aydınlık ve karanlık alanlar dengededir.
Resim 4.23.	Baş çekimi, Özne ve göz hizası (Doktorun Gözünden)	Sadeleştirilmiş ve ikinci bir çerçeveyle tekrar kadrajlanmış bir portredir.	Yüzün tek kısmının aydınlatılması duygusal etkiyi güçlendirmektedir. Aydınlık ve karanlık alanlar dengededir.
Resim 4.24.	Göğüs çekimi, Sıkışık çerçeveleme. Özne ve göz hizası bakış. (Kenan’ın gözünden)	Simetrik olarak dengelenmiş bir düzenleme. Durağan bir sahne yaratmakta. Karanlık ve aydınlık alanların kullanımıyla perspektif sağlanmıştır.	Farklı ışık kaynakları ile arabanın içi ve dışı farklı yoğunluklarda aydınlatılmıştır. Boyasal ışık olarak tanımlanabilir..



Resim 4.21.



Resim 4.22.



Resim 4.23.



Resim 4.24.

Çizelge 4.12. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 6’nın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Ortam sesi ve diyaloglar birlikte gerçekçi bir biçimde kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Devamlılık kurgusuna başvurulduğu görülmüştür. Ayrıca öznel çekilen görüntüler arasındaki geçişler ile bakış açılarından görüntüler yansıtılmıştır. Olay 6 da kurgu ile hareket imge yaratılmaktadır. Görüntüler arası geçişlerin sık kullanıldığı olay 6’da akış hızlıdır.
Anlam	Uydu olaydır. Nihilizmin bulaştığı küçük insandaki, diğerlerine karşı olan hınç ve öfke diyaloglarla gösterilmektedir. Ayrıca, öznel çekimler ile karakterlerin gözünden birbirlerini nasıl gördüğünü gösterilmiştir. Bu öznel çekimlerde özellikle ışık ile yüzde yaratılan kesin gölgeler vasıtasıyla yüzler çirkinleşmiştir. Bu bilinçli çirkinleştirme diyaloglarda geçen hınç ve öfkenin öznel görüşü nasıl etkilediğini ortaya koymaktadır. Özellikle Arap’ın gözünden Tevfik ve savcı, savcının gözünden de komiser ile Arap ışık-gölge ile olduklarından çirkin görünmektedirler. Bu bedensel çirkinlik küçük görme ve tiksinti ile ilgilidir.

Olay 7: Ekip bir başka yere ulaşır. Komiser zanlıya sorular sormaktadır. Bu esnada doktor karakteri gruptan uzaklaşır. Tuvaletini yaptığı esnada şimşek çakması sonucu kaya üzerinde tarihi bir kabartma görür. Doktor geri gelerek aracın şoförüne bu kabartmaları sorar. Karşılığında ise umursamaz bir cevap alır. Şoförle doktor fazla mesai alıp almayacakları konusunda konuşurlar. Silahlar üzerine konuşurlar ve şoför buralarda herkesin silahı vardır der. İyisi var kötüsü var der şoför. Aranılan yer bulunamadığı için tekrar yola çıkarlar.

Çizelge 4.13. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 7’nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.25.	Göğüs çekim, boşluklu çerçeve. Nesnel ve göz hizası bakış.	Figür altın kesimdedir. Sadeleştirilmiş bir düzenlemedir.	Ay ışığını taklit eden tepeden bir aydınlatma ile ortam aydınlatılmaktadır. Yukarıdan gelen ışık figürün yüzünde gölgelere neden olmaktadır. .
Resim 4.26.	Genel çekim, boşluklu çerçeveleme, nesnel ve göz hizası bakış.	Gösterilmek istenen figür altın kesime yerleştirilmiştir. Kabartma görüntüyü ortadan ikiye bölerek simetri oluşturur. Dengede sade bir kompozisyonudur.	Ay ışığını taklit eden tepeden bir aydınlatma ile ortam aydınlatılmaktadır. Ayrıca gök gürültüsü etkisi içinde muhtemelen flaş kullanılmıştır. Bö görüntüde ışığın genel kullanımı dışına çıkılarak gerilim bir anlık yükseltmiştir.
Resim 4.27.	Baş çekimi, nesnel ve nesneye göre yukarıdan bir bakış (doktorun Gözünden)	Obje altın kesime yerleştirilmiş ve düzenleme sadeleştirilmiştir. Böylelikle dikkat doktorun bakışına ve ifadesine yöneltmiştir.	Ay ışığını taklit eden tepeden bir aydınlatma ile ortam aydınlatılmaktadır. Karanlık ve aydınlığın dengede olduğu bir kullanımdır. Yüzün bir kısmının karanlık oluşu duygusal etkiyi güçlendirmektedir.
Resim 4.28.	Yarı genel çekim, sıkışık kadrage. Nesnel ve göz hizasından bakış.	Asimetrik bir denge durumu söz konusudur. perspektif boyut ve aydınlık karanlık alanlar ile oluşturulmaktadır. Figürlerin bakışları aynı yöndedir ve bakış boşluğu bırakılmıştır.	Boyasal ışık kullanılmıştır. Öndeki figürler sol taraftan aydınlatılmıştır. Ayrıca onlardan bağımsız bir ışık kaynağında ortamın bir kısmını ışıktandırmaktadır. Resimsel bir etki oluşturulmuştur.
Resim 4.29.	Omuz çekimi, boşluklu çerçeve. Nesnel göz hizası bakış.	Figürün yüzündeki duygu durumunun yansıtılması için sadeleştirilmiş bir düzenleme. Bakış boşluğu kullanılmış.	Yandan yumuşak bir ışıqla yüzün bir kısmı aydınlatılırken diğer kısmı gölgede kalmıştır. İfade bu aydınlatma ile güçlendirilmiştir.
Resim 4.30.	Omuz çekimi, boşluklu çerçeve. Nesnel göz hizası bakış.	Şematik yapılar kullanılmıştır. Ayrıca karenin içinde figür ikinci bir çerçevenin içine alınarak belirginleştirilmektedir.	Keskin yan ışık kullanılmış ve gölgeler ile ifade güçlendirilmiştir.
Resim 4.31.	Omuz çekimi, boşluklu çerçeve. Nesnel göz hizası bakış.	Lekeseli bir düzenlemedir. Konuşmalardaki ruh durumu ile oldukça uyumlu bir düzenlemedir.	Kompozisyonun oluşması ağırlıklı ışıqla sağlanmıştır. Figürün önündeki arazinin aydınlık oluşu ile lekeseli bir etki yaratılmıştır.
Resim 4.32.	Omuz çekimi, boşluklu çerçeve. Nesnel göz hizası bakış.	Sadeleştirilmiş ve ifadenin belirginliği sağlanmıştır.	Yan ışık kullanılmış ve gölgeler ile ifade güçlendirilmiştir.



Resim 4.25.



Resim 4.26



Resim 4.27.



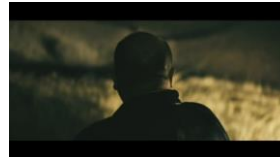
Resim 4.28.



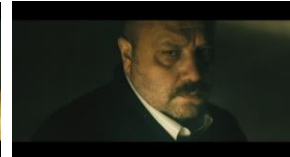
Resim 4.29.



Resim 4.30.



Resim 4.31.



Resim 4.32.

Çizelge 4.14. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 7’nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Araçların geldikleri yerde ses kullanımıyla izleyiciye uzak ve nesnel bir konum sunulmaktadır. Görüntü uzak çekimdir ve ses de ona uyumlu olarak işlenmektedir. Bu esnadaki diyaloglarda ses anlaşılma ancak ortam sesiyle birlikte uzaktan gelmektedir.
Kurgu	Olay 7’de diyaloglara geçilinceye kadar hareket imgenin kamera hareketleri ile sağlandığı görülmektedir. Ancak daha sonra farklı açılardan çekilen sabit görüntüler diyalogların başlaması ile hareket ve zaman imgeyi oluşturmak için birleştirilmiştir. Bu kullanım kamera hareketleri ile oluşacak güçlü görüntülerin diyalogların önüne geçmemesi için yapılmaktadır. Kurgu ile sağlanan akış diyaloglarda işlenen konunun akışıyla orantılıdır. Olay 7’de dikkat çeken diğer bir şey ise ses kurgusudur. Diyalogların son kısımlarında karakterler konuşmasına rağmen görüntüleri ile bilinçli bir uyumsuzluk yaratılmıştır. Bu uyumsuzluk karakterlerin samimi bir şekilde iç sesleri ile bir diyaloga girdiklerini göstermek içindir. Çünkü konuşmalar esnasında konuşan karakterin konuşma görüntüsü verilmemiştir. Ve bu da izleyende asla yapmacık olmayan bir iç ses havası yaratmaktadır. Ayrıca zaman imgeyi bu kullanım güçlendirmektedir.
Gösterilmeyen olay 3:	Bir cinayet işlenmiştir. Cinayetin işlendiği coğrafyada benzer olayların sıklıkla yaşandığı şoförün silah taşıması ve topluma karşı tedirgin ifadeleri ile anlatılmakta, işlenen cinayet dışında pek çok münferit potansiyel olay gösterilmektedir. Ayrıca şoförün yaşadığı yerle ilgili olarak "kendi yövmiyeni kendin kesmek zorunda kalıyorsun bir yer de, yok ben kesmem diyorsan 2 dakikada alırlar çapını" ifadesi yaşanan yerde geçmesi mümkün olayları göstermektedir..
Anlam	Çekirdek olaydır. Olay 7 de, yaşanan nihilizmin önemli fenomenleri diyaloglarda sunulmaktadır. Arap ile Nietzsche’nin soytarı, küçük adam ve ayak takımı profili çizilmekte, önce bu gurubu temsilen Arab’ın son derece önemli olan tarihi kalıntıya tepkisizliği verilmektedir. Sonrasında ayak takımının birbirine olan hıncı ve öfkesi Arab’ın sözleriyle aktarılmaktadır. İnsanların zihinde hep olumlu olan Anadolu imgesine bir eleştiri niteliği taşıyan Arap ve doktorun diyalogları insani değerlerden uzak yaşayan bir gurup insanın varlığını göstermektedir. Anadolu, değerlerin çökmesinden ötürü tehlikeli ve tekinsiz bir yerdir. Bu durum Arap’ın konuşmaları ile ortaya konulur. Ayrıca yaşanan dekadans aristokratik bir bakışa sahip olan doktor üzerinde sanat tarihindeki ilk dekadansların tavırlarına benzer bir buhran oluşturmuştur. Bu buhran dekadansa eşlik eden en önemli duygudur ve nihilizmi güçlendirmektedir. Olay 7’de anlam artık cinayet soruşturmasını aşarak bulaşıcı olan dekadans ve onun yarattığı duygu durumlarına ulaşmaktadır.

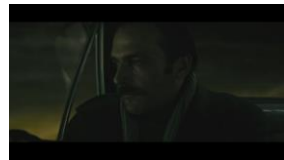
Olay 8: Arabayla ilerlemeye başlarlar. Bir eski köprü aramaktadırlar. Komiser ile zanlı arasında aradıkları yeri bulabilmek için küçük bir diyalog geçer.

Çizelge 4.15. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 8’in görüntü düzenlemesi

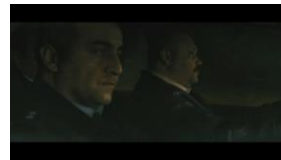
	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.33	Genel çekim, Geniş boşluklu çerçeve. Öznel(Kenan’ın gözünden) ve göz hizası bakış	Sade ve belirgin bir kompozisyon.	Araç ısları ile oluşan yaratılan bir kontrast etki söz konusudur. Karanlığın vurgusu güçlüdür.
Resim 4.34.	Omuz çekimi, Nesnel ve göz hizası bakış	Camdan yansımayla biçimsel bir kontrast oluşturulmuştur. Yüzdeki ifadenin sadeleştirme ile güçlendirilir.	Yüzdeki ifadenin güçlendirilmesi için yüzün bir kısmının karanlıkta kalması sağlanmıştır. Bunun için yan ışık kullanılmış fakat gölgenin kesinliğini azaltmak için destek ışığı ile gölge olan kısım da yumuşak bir ışıkla aydınlatılmıştır
Resim 4.35	Yarı genel çekim, Sıkışık çerçeveleme, nesnel ve göz hizası bakış.	Simetrik bir denge söz konusudur. Karakterlerin ifadelerinin görülmesi için her iki figürde net alan içine alınmıştır.	Yüzün tek kısmının aydınlatılması duygusal etkiyi güçlendirmektedir. Aydınlık ve karanlık alanlar dengededir.



Resim 4.33.



Resim 4.34.



Resim 4.35.

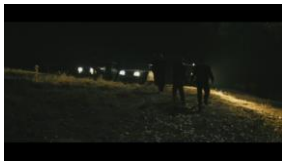
Çizelge 4.16. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 8’in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyalog ve ortam sesleri bulunmaktadır. Araç içi diyaloglara bir müddet araçların ilerlemelerinin görüntüleri eşlik etmektedir. Sessiz bu kullanımı ile roman benzeri edebiyat ürünlerindeki anlatıcı durumu ortaya çıkmaktadır. Diğer bir ifade ile anlatıcı diyalogu değil, o an diyalogla beraber ne olduğunu anlatmak niyetindedir.
Kurgu	Hareket imge hareketli kamera kullanımı ve kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Genel ruh durumu ve genel anlamı desteklemek için kullanılan uydu olaylardan bir tanesidir. Özellikle karakterlerin görüntüleri ile aktarılan yüz ifadeleri konuşmaların önüne geçmektedir. Bu doğrultudaki olay 8’deki anlam halen bir yerin araştırılması durumu değil genel bir depresyon halidir. Bu depresyon halini kurgu ve hareketli kamera görüntüleri zamana olan müdahaleleri ile desteklemektedir. Ayrıca sesin yukarıda bahsedilen kullanımı da anlatıya masalsı bir his katmaktadır.

Olay 9: Araçlar bir başka yere daha ulaşmıştır. Komiser, Polis memuru ve zanlı aranan yeri bulmak için arazide yolun alt kısmında kalan ağaçlık bir yere inerler. Bu sırada savcı ve doktor arasındaki diyalog başlar. Daha sonra jandarma komutanı da ikilinin diyaloguna katılır.

Çizelge 4.17. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 9’un görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.36.	Genel çekim, geniş boşluklu çerçeve. Nesne ve göz hizası bakış.	Atmosferik ve boyut perspektifi ile derinlik sağlanmıştır. Ayrıca ön plana çıkarılan ve kameraya doğru yürüyen figürler altın kesime alınmıştır.	Araç ışıkları ile bir ters ışık yaratılmıştır. Bu nedenle lekesel bir görüntü yakalanmıştır. Kontrast etki yüksektir ve dengededir.
Resim 4.37.	Uzak çekim, Boşluklu kadraj. Nesnel ve üstten bakış. Olaya üstten bakış ile cinayet soruşturması ikinci plana atılmaktadır ve olay 9’da önemsizleştirilmiştir.	Belirgin sade bir kompozisyonudur. Ağaçlar ve ışığın kullanımıyla ikinci bir çerçeve daha oluşturulmuştur. Kamera pan ve tilt hareketleri ile kompozisyonadaki dengeyi sürekli hale getirmek istemektedir.	Görüntünün bir kısmı kısmi olarak tepeden keskin bir ışıkla aydınlatılmış ve bu ışıkla ikinci bir çerçeve oluşturulmuştur.
Resim 4.38. - 4.39	Göğüs çekim, nesnel ve göz hizası bakış.	Figür altın kesimdedir ve bakış boşluğu uygulanmıştır. Ayrıca diğer figürün ters ışık ve opaklığın azaltılmasıyla oluşturduğu leke çerçeveyi daraltarak doğrudan ana figüre bakışın odaklanmasını sağlamıştır.	Keskin bir yan ışık kullanılarak vücutta ve figürün hareketine bağlı olarak yüzde gölgeler oluşturularak mevcut duygu durumu desteklenmiştir
Resim 4.40.	Baş çekimi, Nesnel ve göz hizası bakış.	Bakış boşluğu bırakılmıştır. Alan derinliği azaltılarak kompozisyon sadeleştirilmiş ve öndeki figür ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca doğal bir çerçeveleme yapılarak da figür belirginleştirilmiştir.	Yan ışık kullanılmıştır. Yan ışığın keskinliğini azaltmak için ilave ışık kullanılmıştır.
Resim 4.41.	Genel çekim, nesnel ve göz hizasından bakış.	Asimetrik denge söz konusudur. doğal çerçeveleme ile dikkat figürlere yönlendirilmiştir. Atmosferik ve çizgisel perspektif ile derinlik yaratılmaktadır.	Işık cepheden ve keskin kullanılmaktadır. Fakat figürlerin bulunduğu yer bu ışıkla değil daha yumuşak bir ışıkla aydınlatılmakta ve bu nedenle lekesel bir değer yaratılmaktadır. Boyasal bir ışık kullanımıdır.
Resim 4.42.	Omuz çekimi, nesnel ve göz hizası bakış.	Sadeleştirilmiş bir düzenlemedir.	Yan ve keskin ışık kullanılmıştır.
Resim 4.43.	Diz çekimi, nesnel göz hizasından bakış.	Asimetrik bir denge söz konusudur. Boyut ve ışıkla perspektif yaratılmış ve derinlik sağlanmıştır.	Figürler yan ve keskin ışıkla aydınlatılmış arka planda ise aydınlatma başka bir ışıkla sağlanarak boyasal ışık etkisi yakalanmıştır.



Resim 4.36.



Resim 4.37.



Resim 4.38.



Resim 4.39.



Resim 4.40.



Resim 4.41.



Resim 4.42.



Resim 4.43.

Çizelge 4.18. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 9’un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Olay 9’un başında uzak çekim ile birlikte nesnel bir algı oluşturmak için görüntü ile uyumlu olarak kullanılmış ve figürler kameraya uzaklaştıkça sesleri azalmıştır. Bu teknik kullanım ile gerçeklik hissi artırılmak istenmektedir. Doktor ve savcının diyalogları ile olay 9’un ve öykünün genel anlamına doğrudan müdahale söz konusudur..
Kurgu	Olay 9’da diyaloglar başlayana kadar kamera hareketleri ile sağlanan hareket imge diyaloglarla beraber kurgu ile oluşturulmaktadır.
Gösterilmeyen olay 4:	Savcı ve doktor arasındaki diyalog doktorun eşinden ayrılışını göstermektedir. İkili arasında dünyaya çocuk getirmenin sorunları ve ölümle ilgili bir konuşma geçmektedir. Savcı bir arkadaşının karısının şüpheli ölümünü anlatır. Bu doğum yapıp “öleceğim” diyen bir kadınla ilgilidir.
Anlam	Uydu olaydır. Olay 9’da doktorun yalnızlığı vurgulanmış sonrasında ise sebepsiz yere söylediği saatte ölen bir kadından bahsedilmiştir. Tüm bunlar kasvetli bir atmosferde bu atmosferi destekleyen görüntüler ile sunulmuştur. Ayrıca komutanın diyaloglara dâhil olması ile komutanın küçük insan oluşu ve üstün insan olan savcının küçük insan karşısındaki tutumu gösterilmektedir. Öykünün uydularından olan bu olay ilerleyen olaylarla yaratılacak diğer anlamların çekirdeği konumundadır.

Olay 10: Komiser zanlıyı dövmeye başlar. Savcı olaya müdahale eder. Savcı Komiser Naci'yle konuşmaya ve onu sakinleştirmeye çalışır. Bu esnada Arap lakaplı şoför bir ağaçtan elma toplamaktadır. Komiseri sakinleştiren savcı Tevfik isimli karaktere, Ceceli köyünün muhtarını aramasını ve oraya gideceklerini söyler ve oraya doğru yola çıkarmaya karar verirler.

Çizelge 4.19. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 10’nun görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.44.	Uzak çekim, Geniş boşluklu çerçeve, Özel (Savcının gözünden) ve göz hizası bakışı	Figürler altın kesimdedir.	Cephe ışığı kullanılmıştır. Aydınlık ve karanlık dengesi söz konusudur. Işıkla doğal çerçeve yaratılmıştır.
Resim 4.45.-4.47.	Göğüs çekim, nesnel ve göz hizası bakış.	Belirgin sade bir kompozisyonudur. Figür altın kesimdedir. Alan derinliği ile arkada bir doku oluşturulmaktadır.	Farklı ışık kaynakları ile aydınlatılmış bir karedir. Boyasal ışık kullanılmaktadır. Figür ise yandan keskin bir ışık ile aydınlatılmıştır.
Resim 4.46.	Uzak çekim, nesnel ve göz hizası bakış.	Hareketli ve değişken bir plandan seçilen bu kare bu planın genel düzenlemesi ile ilgi olarak bilgi vermektedir.	Cephe ışığı kullanılmıştır. Aydınlık ve karanlık dengesi söz konusudur.
Resim 4.48.	Omuz çekimi, özel bakış (Doktorun gözünden)	Figür altın kesimdedir. Üst üste bindirme ile perspektif sağlanmıştır.	Yan ışık kullanılmıştır. Ayrıca ışık keskin bir şekilde yüze düşürülerek Kenan karakterinin doktorun gözündeki görüntü ve duygusal etkisi ortaya çıkarılmıştır.
Resim 4.49.	Nesnel ve göz hizası bakış.	Objeler üçgenler oluşturmaktadır.	Ay ışığını taklit eden bir yapay ışık kullanılmıştır.



Resim 4.44.



Resim 4.45.



Resim 4.46.



Resim 4.47.



Resim 4.48.



Resim 4.49.

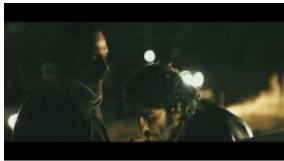
Çizelge 4.20. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 10’nun diğer söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü	Çoğunlukla figürlerin hareket halinde oldukları olay 9’ da kamera hareketleri de buna eklendiği için sabit kompozisyonların sayısı azdır. Ancak her ne kadar figürler hareket etseler ve kamera bu hareketleri takip etse bile bu bir düzen içinde gerçekleşmekte ve kompozisyonun bozulmasına müsaade edilmemektedir.
Ses	Çekirdek olaydır. Olay 10’da Naci, Kenan’ı dövmeye başladığında arbedenin sesi ikilinin konuşmalarının üstüne düşük seviyede ilave edilmiştir. Sonrasında ise arbedenin sesi yükselmiştir. Bu durum ses kullanımında bakış açısının değiştirilmesi ile ilgilidir. İlk önce sesin ilk duyulduğu andaki bakış açısından düşük seviyede sunulan ses aslında olayın değiştiğinin bir göstergesidir. Sesin aktif olarak öykünün içinde kullanımına önemli bir örnektir. Savcının arbedeyi yatıştırmasından sonra bakış açısı başka tarafa yönelmekte ve savcı ile komiserin konuşmalarının ses düzeyi yeniden azalmaktadır. Bu bilinçli tercih ise o anda gösterilen görüntüye odaklanılmasının istenmesi ile ilgilidir. Ses anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge kamera hareketleri ve ile sağlanmaktadır. Bunun dışında kurgunun etkisi bakış açılarını değiştirmek için kullanılmakta ve bu kullanımlar sınırlı sayıda olsalar da hareket imgeyi etkilemektedir.
Anlam	Çekirdek olaydır. Olay 10’da anlam insani değerlerle ilgilidir. Cinayet işleyen kişi bu insani değerlere zarar vermiştir. Ancak “onu gözaltında tutanlar acaba farklı bir davranış içindeler mi” sorusu düşündürülmek istenmektedir. Savcının dayak olayına yaklaşımı Kenan’ın tam anlamıyla nesneleşmesi anlamına gelmektedir. Savcı başlarına hukuki olarak bir şey gelebileceği ihtimali yüzünden Naci’ye kızmış ve onu engellemiştir. Bu durum insani değildir. Diğer taraftan orada bir arbede olurken elma toplayan Arap ise tam bir yabancılaşma örneği sergilemektedir. Düşen elmaların resim 70’de gösterdiği şekliyle bir arada toplanması ise dekadansın ve nihilizmin bulaşıcılığını anlatan bir metafordur.

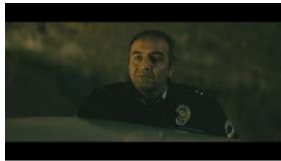
Olay 11: Ekip yola çıkmak için hazırlanırken, zanlı doktordan bir sigara ister. Doktor Arap’tan bir sigara alıp zanlıya verdiği esnada Komiser Naci müdahil olarak, zanlının doktoru kullandığını ima ederek doktorun sigarayı vermesini engeller. Arabalara binerek oradan ayrılırlar.

Çizelge 4.21. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 11’in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.50.	Omuz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Simetrik bir düzenleme söz konusudur. Işık kullanımı ile arka fon sadeleştirilmiştir.	Farklı yerlerden boyasal bir ışık düzenlemesi söz konusudur. Ters ışık figürlerin arkasından vurmaktadır. Ancak yandan ve cepheden başka aydınlatma kaynakları ile yüzlerin görülmesi ve gölgelerin oluşması sağlanmıştır.
Resim 4.51.	Göğüs çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Belirgin sade bir kompozisyonudur. Figür altın kesimdedir. Alan derinliği ile arkada bir doku oluşturulmaktadır.	Figür yandan keskin bir ışık ile aydınlatılmıştır. Ancak gölgenin yumuşatılması başka bir ışık kaynağı ile sağlanmaktadır.
Resim 4.52.	Baş çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Belirgin sade bir kompozisyonudur. Figür altın kesimdedir. Alan derinliği ile arkada plan sadeleştirilmiş ve doktorun ifadesine yoğunlaşmıştır.	İfadenin daha da duygusal olarak belirgin hale gelmesi için yan ışık kullanılmış ve gölgelerle ifade desteklenmiştir.



Resim 4.50.



Resim 4.51.



Resim 4.52.

Çizelge 4.22. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 11’in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Olay 11’de anlam diyalog üstüne inşa edilmiştir.
Kurgu	Planların uzun olduğu olay 11’de kurgu, hareket imgeyi kısmen oluşturmaktadır. Kurgu ile konuşmalar esnasındaki bakış açısı değiştirilmekte ve ifadeler yansıtılmak istenmektedir.
Anlam	Uydu olaydır. Savcıdan fırça yemesi Naci’nin moralini bozmuştur. Üstün insan olmak isteyen Naci’nin diyaloglardan da anlaşılacağı üzere savcının üstünlüğünü kabul ettiği ama içten içe de bir hınç duyduğu anlaşılmaktadır. Doktorun insancıl tavrı Naci’nin müdahalesi ile yarıda kalmıştır. Doktor merhamet gösterir ancak Naci dekadansın bir parçası olarak çöküşme halinde ki bireye merhamet göstermenin zayıflık olduğunu Nietzsche ⁵⁹ metinlerindeki gibi öğütler. Film üzerindeki Nietzsche etkisinin açıkça ortada olduğu olaylardan birisidir.

⁵⁹ “Hakikaten sevmem yufka yürekli, merhamet ederken mesut olanları: mahrumdur onlar hayâ duygusundan. Merhametli denmesini istemem, mecbur kalsam dahi merhametli olmaya, merhamet gösteren kişiysen eğer, uzaktan merhamet göstermeyi tercih ederim....” Böyle buyurdu Zerdüş isimli eserinde Nietzsche’nin “merhametliler Hakkında” başlıklı yazısı düşürün merhamet ile ilgili fikirlerini ortaya koymaktadır.

Olay 12: Ceceli köyüne ulaşırlar. Ekip bir bahçeden içeri doğru ilerler. Köyün muhtarının evinde yemek yenilir. Yemek esnasında muhtarın konuşmalarına tanık olunur. Bu esnada elektrikler kesilir.

Çizelge 4.23. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 2’nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.53.	Genel çekim. Nesnel ve göz hizası bakış.	Doğal çerçevede yapılmıştır.	Yumuşak bir cephe ışığı ve keskin bir ışıqla oluşturulan bir düzenlemedir
Resim 4.54.-4.55.	Göğüs çekimi. Boşluksuz çerçeve. Nesnel ve göz hizası bakış.	Boyut perspektifi ile derinlik hissi yaratılmıştır. Resim 55 de farklı olarak alan derinliği azaltılmış ve sadeleştirilmiştir	Tepeden aydınlatma. Gölge oluşuyor ancak keskin değil.
Resim 4.56.	Omuz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Ner alan derinliği azaltılarak Kenan belirgin hale getirilmiştir.	Tepeden aydınlatma. Bağlı gölgeler oluşmakta.
Resim 4.57.	Yarı genel çekim, boşluksuz çerçeve. Nesnel ve göz hizası bakış.	Muhtar figürü gösterilmek istenmiştir. Bunun için net alan derinliği dışında kalan iki kişinin kafaları ile çerçeve sıkıştırılmıştır Savcının bakışları da gözün doğrudan muhtara yönelmesine neden olmaktadır.	Tepeden aydınlatma. Bağlı gölgeler oluşmakta.
Resim 4.58.	Yarı genel çekim. Boşluksuz çerçeve. Nesnel ve göz hizası bakış.	Işığın sadece duyarlı yüzeyi yakacak kadar kullanılması nedeniyle oluşan karanlık bir sahne.	



Resim 4.53.



Resim 4.54.



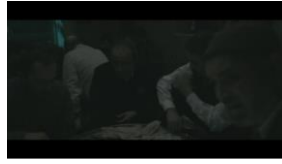
Resim 4.55.



Resim 4.56.



Resim 4.57.



Resim 4.58.

Çizelge 4.24. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 12’nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Olay 12’de diyaloglar genel anlam açısından son derece önemlidir.
Kurgu	Görüntü: Kaydırma ve sağa sola pan teknikleri ile bir kadrardan diğer kadrara başka bir ifade ile bir düzenlemeden diğer bir düzenlemeye kurgu olmaksızın geçilen kareler söz konusudur. Bu karelerin dışında sabit düzenlemeler ile de karşılaşmaktadır.
Gösterilmeyen olay 5:	Ulaşılan köyde bir hayat devam etmektedir. Köyün muhtarının diyaloglarından anlaşılan köy mezarlığına bir duvar yaptırmak istenmektedir. Hayvanların mezara pisledikleri ve ölümlere eziyet olduğunu söyleyen muhtar, ayrıca gasil hane ve morg da yaptırmak istediğini dile getirmektedir. Bunları gerçekleştirdiğinde köye büyük bir eser kazandıracağını söyleyen muhtar, bunu köylerindeki şehre göç eden insan sayısının fazlalığı ile açıklamaktadır. Muhtarın bu sözlerinden yaşanan coğrafyada canlılardan ziyade, ölümlere değer verildiği açıkça ortaya konulmaktadır. Gösterilmeyen diğer bir olay ise köyden kente göçtür. Modernizmin etkisi kente göç ile anlaşılmaktadır. Muhtarın konuşmalarından ayrıca köy sandığının paralarının yenilmesi yani bir çeşit yolsuzluk olayı ve köylünün durumunun perişanlığı da gösterilmeyen olaylar arasındadır.
Anlam	Uydu olaydır. Muhtar karakterinin yaşanan dekadansın bir parçası olarak öyküye eklendiği olay 12, nihilizmin doruğa ulaştığı diyalogları ve ortaya konulan o coğrafyadaki genel dünya görüşünün verilmesi açısından son derece önemlidir. Elektrik gibi pek çok eksiği olan köye morg yapma isteğinde olan muhtar, Nietzsche’nin önemli karakterlerinden olan İsa, Pavlus ve Buda’dır. Bu karakter yaşama olan hıncın önemli bir göstergesidir ve olay 12’de muhtarın konuşmaları ile bu tam anlamıyla ortaya konulmaktadır. Ayrıca bir katil vardır aralarında. Bu kişi bir kişi öldürmüştür ancak muhtar karakteri de yaşama olan hıncından ötürü en az Kenan kadar suçludur. Muhtar yaşamın aydınlığı karşısında karanlık bir karakterdir ve bu karanlığı yaymaktadır. Nitekim yönetmenin elektrik kesintisini bir metafor olarak bu karanlığı göstermek içinde kullandığı söylenebilir. Bu durum resim 83’deki karanlık görüntü ile desteklenmektedir.

Olay 13: Yemek yenildikten sonra karakterler evde farklı yerlere geçerler. Bu esnada muhtarın kızı odaya elinde bir gaz lambası ve çayla girer. Çayları misafirlere teker teker dağıtır. Zanlı Kenan çayını aldıktan sonra ağlamaya başlar. Zanlı bir halüsinasyon

görür. Muhtarın kızı öldürülen kişiye, Yaşar'a da çay vermektedir. Komiser Naci zanlı Kenan'a seslenir ve zanlının gördüğü sanrı sona erer.

Çizelge 4.25. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi olay 13'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.59.	Diz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakışı.	Düzenlemede ışık kadrajı diyagonal bir çizgi ile karanlık ve aydınlık olarak bölmektedir. Genç kızın aydınlatıldığı alt kısımların yani erkeklerin oturduğu bölümlerin bilinçli bir şekilde karanlık tutulduğu bu sahnede karanlık ve aydınlık arasındaki simetrik denge sahneyi durağanlaştırmıştır. Ancak ilgi doğrudan figüre yönelmektedir.	Sahnede kullanılan ışık alt ışık olarak kabul etmek mümkündür. Işık keskindir ve gölgeler ile aydınlık alanlar belirgindir.
Resim 4.60. - 4.62	Omuz çekimi, boşluksuz çerçeve. Nesnel ve göz hizası bakış.	Karede amaç figürün bakışlarını göstermektedir. Bunun için yakın plan ölçeklerden birisi daraltılarak boşluksuz sunulmuştur. Figür altın kesimde ilgi merkezine oturmuştur.	Işık kaynağının sahnenin içinde olduğu görülmektedir. Keskin ve cepheden gelen ışık ile figürün bakışları belirginleştirilmiş diğer yerlerde ise gölgeler oluşturulmuştur.
Resim 4.61.	Baş çekimi, Öznel ve göz hizası bakış. (Doktorun Bakışı)	Figürün yüzünün masumiyetini ortaya çıkarmak için sadeleştirilen bir kompozisyonudur.	Işık alttan gelmektedir. Ancak figürün eğilmesinden dolayı derin gölgeler oluşmamaktadır. Bu nedenle alt ışık bir çeşit cephe ışığı gibi kullanılmıştır.
Resim 4.63	Göğüs çekimi, öznel ve göz hizası bakış (Kenan'ın bakışı).	Kenan'ın görüşünde yansıtılan bu karede figür altın kesime yerleştirilmiştir. Şematik yapılar ile desteklenmiş ve bakış boşluğu oluşturulmuştur.	Alt ve yandan gelen keskin bir ışıkla gerilim yaratılmak istenmiştir.
Resim 4.64.	Göğüs çekimi, öznel ve Altan görüş (Kenan'ın bakışı).	Altan görüş ile Komiserin bir iktidar figürüne dönüşmesi ve Kenan'ın komiserden çekinmesi durumlarını destekler bir karedir. Gölge ile zıtlık yaratılmıştır.	Alt ışık kullanılmıştır.



Resim 4.59.



Resim 4.60.



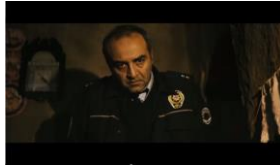
Resim 4.61.



Resim 4.62.



Resim 4.63.



Resim 4.64.

Çizelge 4.26. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi olay 13'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Olay 14'de ortam sesleri kullanılmıştır. Diyalogların olmadığı bu olayda sessizlik ile karakterlerin kendi kendilerine kalışları desteklenmiştir.
Kurgu	Hareket imgenin kurgu ile sağlandığı görülmektedir. Özellikle diyalog olmamasına rağmen karakterlerin muhtarın kızı ile kurmuş oldukları iletişim kurgu vasıtası ile gösterilmektedir.
Anlam	Uydu olaydır. Muhtarın kızının gelişi, diğer karakterlerin içinde bulundukları ruhsal durumu iyice ortaya çıkarmıştır. Hiç bir şeyin güzel olmadığı bir süreç içinde masum ve güzel bir şey ile karşılaşmak karşılaşan tüm karakterleri etkilemiştir. Kenan'ın pişmanlığı ortaya çıkmış ve bir halüsinasyon görmüştür.

Olay 14: Savcı dışarı çıkar, diğerleri de kuvvetli esen rüzgâra rağmen dışarıda sohbet etmektedirler. Doktor ve savcı konuşmaya başlar. Doktor "böyle bir muhtardan böyle melek gibi güzel bir kız hayret" demiştir. Savcı "zavallı kız Allah'ın unuttuğu bu üçra köyde unutulup gidecek, güzellerin kaderi kötü oluyo doktor" der. Doktor sonrasında

savcıya daha önce anlattığı kadının ölümün nedenini sorar. Savcı nedeni olmadığını tuhaf bir ölüm olduğunu söyler.

Çizelge 4.27. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 14’ün görüntü düzenlemesi

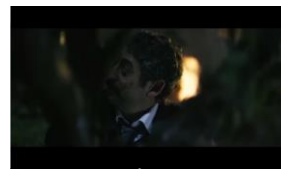
	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.65.	Genel Çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Hareketin olduğu bir sahnedir. Aydınlık karanlık dengeleri sağlanmış ve figür lekesel olarak oluşturulmuştur.	Boyasal ışık kullanılmıştır. Figürün arkasından ve cepheden farklı ışık kaynakları ile düzenleme yapılmıştır.
Resim 4.66.	Omuz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Figürün yüzü ifadeyi göstermek için ilgi merkezine oturmuştur. Figürün duruşu ile ve diğer öğelerle üçgenler oluşturulmuş ve sadeleştirilmiş bir kompozisyonudur	Yumuşak ışık kullanılmıştır. Işık yandan gelmektedir.
Resim 4.67.	Omuz çekimi sıkıştırılmış kadraj. Nesnel ve göz hizası bakış.	Kadraj içinde figür sıkıştırılmıştır. Böylelikle içinde bulunduğu ruhsal durumla uyum sağlanmaktadır.	Boyasal ışık kullanılmıştır. Figürün arkasından ve cepheden farklı ışık kaynakları ile düzenleme yapılmıştır.



Resim 4.65.



Resim 4.66.



Resim 4.67.

Çizelge 4.28. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 14’ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Savcı ve doktorun diyalogları çevre sesleri ile sunulmaktadır. Bu diyalog filmin anlamını doğrudan etkilemektedir.
Kurgu	Olay 14’ de diyaloglara kadar hareketli kamera ile sağlanan hareket imge diyaloglarla birlikte kurgu ile sağlanmıştır.
Gösterilmeyen olay 6	Savcının ölen karısının süreç içinde yaşadıkları diyaloglar ile işlenmektedir.
Anlam	Olay 14’ün filmin genel anlamına katılımı çok önemlidir. İlk bakışta uydu gibi görülen bu sahne Anadolu hayatında eşlerin birbirlerine yabancılaşması ve bir kanun adamının kendi ile ilgili olan bir mevzuda takındığı tavrı ortaya koymaktadır. Bahsi geçen kadının şüpheli ölümünde neler olduğuna ilişkin diyaloglarda bilgi verilmektedir.

Olay 15: Savcı ve doktor konuşurken önce muhtar gelir arkasından komiser Naci. Naci savcıya işlerin karıştığını zanlının, öldürülen Yaşar’ın çocuğunun babası olduğunu ve olay gecesi alkollüyken bu durumu azından kaçırdığını aktarır. Bu esnada tek başına oturan doktor muhtarın kızının dışarı çıktığını ve çamaşır asmakta olduğunu görür. Arap bu arada bazlama yapan kadınlardan bazlama almakla meşguldür.

Çizelge 4.29. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 15’in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.68.	Diz Çekimi, Nesnel ve göz hizası bakış.	Simetrik bir denge söz konusudur. Geometrik yapılar ve ışık ile kompozisyon zenginleştirilmiştir.	Boyasal ışık kullanılmıştır..
Resim 4.69.	Göğüs çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Asimetrik bir denge söz konusudur. Ayrıca boyut ve ışıkla perspektifin olduğu görülmektedir.	Boyasal ışık kullanılmıştır..
Resim 4.70.	Genel çekim, öznel ve göz hizası bakışı. (doktorun Bakışı)	Hareketli bir sahnedir. Doktorun gözünden muhtarın kızının görüntüsü verilmek istenmiştir. Düzenleme mümkün olduğunca sadeleştirilmiş ve ışık ile oluşturulmuştur.	Ters ışık kullanılmış ve figür lekesel olarak kullanılmıştır.
Resim 4.71.	Genel çekim, öznel ve göz hizası bakışı (doktorun Bakışı).	Figür altın kesime yerleştirilmiştir. Geometrik şekillerle kompozisyonu zenginleştirilmektedir.	Boyasal ışık kullanılmıştır.



Resim 4.68.



Resim 4.69.



Resim 4.70.



Resim 4.71.

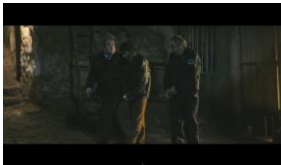
Çizelge 4.30. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi olay 15'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglarla anlama doğrudan müdahale söz konusudur. Ayrıca çevre sesleri gösterilen görüntünün yaratmak istediği atmosferi güçlendirmektedir
Kurgu	Diyaloglarda kurgu kullanılmıştır bunundışında hareket imgenin kamera hareketleri ile sağlandığı görülmektedir.
Gösterilmeyen olay 7	Olay 15 ile birlikte 2 tane gösterilmeyen ama anlamsal açıdan ulaşılan olay söz konusudur. Bunlardan ilki Yaşarın neden öldürüldüğü, öncesi ve sonrasıdır. İkincisi ise yaratılan atmosferde toplumsal koşulların çirkinliği karşısında bir köyde adeta melek misali beliren muhtarın kızının geleceğidir. Gösterilmeyen bu olayla izleyicide masumiyet temsili olarak anlamlandırılan muhtarın kızı o ana kadar anlatılan tüm bu çirkinliklerin dışındadır ve onun geleceği ile ilgili bir düşünce duygu oluşturulmak istenmektedir. Bu durum bir olayı bir değişim durumu olarak tanımlarsak, bir duygusal durum değişikliği olarak diğer olaylardan ayrılan gösterilmeyen bir olay olarak izleyicinin düşünce ve duygu dünyasında oluşmaktadır.
Anlam	Olay örgüsü içinde yer alan genel konu içinde uydu olarak yorumlanacak Olay 15, oluşturulmak istenen anlamlar içinde önemli bir yer almakta ve çekirdek konumuna yükselmektedir. Bu anlamda Yaşar'ın ölümü ile ilgili sır ortadan kalkmaktadır. Olay 15 geçmişe giderek Yaşar'ın çocuğunun asıl babasının Kenan olduğunu göstermekte, eş zamanlı olarak da muhtarın kızının geleceği ile ilgili olası düşünceleri oluşturmaktadır. Diğer taraftan tüm bunlar olurken Arap karakteri üzerinden yabancılaşma teması tekrar kurulmaktadır.

Olay 16: Komiser, savcı ve zanlı bahçe kapısından içeri girerler. Savcı onlardan ayrılırken komiser Arap lakaplı kişiye seslenir ve sigara ister. İki sigara alır yakar ve birisini zanlıya verir. Sigaralarını içerler ve uzun bir sessizlik olur.

Çizelge 4.31. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi olay 16'nın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.72.	Genel Çekimi, Nesnel ve göz hizası bakışı.	Asimetrik bir denge söz konusudur. Geometrik yapılar ile kompozisyon zenginleştirilmiştir.	Boyasal ışık kullanılmıştır.
Resim 4.73.	Göğüs çekimi. Nesnel ve göz hizası bakışı.	Simetrik bir denge söz konusudur. Sadeleştirilmiş bir düzenlemedir.	Figürler yan ışıqla aydınlatılmıştır.



Resim 4.72.



Resim 4.73.

Çizelge 4.32. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi olay 16'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve anlama doğrudan katkı sağlamayan diyaloglar bulunmaktadır.
Kurgu	Kurgu bulunmamaktadır.
Anlam	Komiser Naci' de Kenan'a karşı bir acıma hissi oluşmuştur. Genel anlamı destekler nitelikteki bir uydu olaydır.

Olay 17: Gün doğmuştur ve ekip tekrar yola çıkar. (allı turnam türküsü çalar). Boş arazide bir başka yere bir çeşmenin yanına gelir dururlar.

Çizelge 4.33. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 17’nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.74.	Genel Çekim, öznel ve göz hizası bakış. (Kenan’ın bakışı)	Hareketli kamera ile uzun süreli bir çekim söz konusudur. Arabanın içine monte edilen kamera ile yol görüntüleri aktarılmaktadır	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4.75.	Baş çekimi, nesnel göz hizası.	Sadeleştirilmiş ve ifadelere yoğunlaşmış bir düzenleme.	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4.76.	Omuz çekimi, Nesnel göz hizası bakış.	Sadeleştirilmiş ve bakış boşluğu oluşturulmuştur	Gün ışığı kullanılmıştır



Resim 4.74.



Resim 4.75.



Resim 4.76.

Çizelge 4.34. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 17’nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Filmin gösterilen kısmındaki tek müzik kullanımı bu olayda gerçekleşmektedir. Bir Anadolu Türküsü kullanılmaktadır.
Kurgu	Arabanın içine monte edilen kamera ile sağlanan kamera hareketi sayesinde hareket ve zaman imge oluşturulmuştur. Bir tek görüntü söz konusudur. Zaman gerçek zamanla eş değerdir. Sonrasında karakterlerin görüntülerine kesme ile geçilmektedir.
Anlam	Uydu olaydır. Yorucu bir gecenin sonunda bunalımlı bir sabah başlamıştır ve duyulan müzikle birlikte, karakterlerin ruh hallerindeki olumsuzluk yansıtılmak istenmektedir.

Olay 18: Araçlardan inerler. Bir köpek (yaşarın filmin başında gösterilen köpeği) havlamaya başlar. Komiser Naci taş atarak köpeği uzaklaştırır. Zanlıyla beraber arazide ilerlemeye başlarlar ve Yaşar’ın gömüldüğü yeri bulurlar. Ekip kazmak için Yaşar’ın gömüldüğü yerin başına gelir. Köpekler gömülen yeri kazmıştır. Maktulun gömülü olduğu yer kazılmaya başlanır. Yaşar’ın cansız bedenine ulaşılır ve dışarı çıkartılır.

Çizelge 4.35. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 18’in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.77.	Genel Çekim. Nesne ve göz hizası bakış.	Figürlerin hareket halinde olduğu bir plandır. Düzenlemede karakterler çerçevenin üçte birine yerleştirilmiştir.	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4.78.	Göğüs çekimi. Nesnel göz hizası bakış.	Net alan derinliğinin azaltılması ile sadeleştirilmiş ve karakterin ifadesine odaklanılmıştır. Bakış boşluğu bırakılmıştır. ufuk çizgisi çerçevenin üçte birini oluşturur.	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4.79.	Uzak çekim. Öznel göz hizası bakış. (Kenan’ın bakışı).	Naci altın kesime yerleştirilmiştir. Sade ve boşluklu bir çerçeve oluşturulmuş böylelikle köpek belirgin hale getirilmiştir. Ufuk çizgisi üçte bir alan kaplamaktadır.	Gün ışığı kullanılmıştır
Resim 4.80.	Genel çekim. Nesnel göz hizası bakış.	Asimetrik bir denge yaratılmıştır. Sahnenin gerilimi ile bu denge uyumludur. Ayrıca net alan derinliğinin azaltılması ise öndeki figürler belirginleştirilmektedir. Boyut perspektifi söz konusudur.	Gün ışığı kullanılmıştır
Resim 4.81.	Uzak çekim. Nesnel göz hizası bakış.	Kadrajda pek çok figür kullanılmıştır. Figürlerin hareketli olduğu bir sahnedir. Genel olarak figürlerin kadrajda kapladığı alanın gök yüzüne eşit olduğu söylenebilir. Üç eşit parça olarak düşünülen kadrajda hareket ortada gerçekleşmektedir.	Gün ışığı kullanılmıştır
Resim 4.82.	Göğüs çekimi. nesnel göz hizası bakış.	Net alan derinliğinin azaltılması ile sadeleştirilmiş ve karakterin ifadesine odaklanılmıştır. Bakış boşluğu bırakılmıştır. ufuk çizgisi çerçevenin üçte birini oluşturur. Boyut perspektifi söz konusudur.	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4.83.	Genel çekim. Nesnel göz hizası bakış.	Sıkıştırılmış bir kadrajdır. Tüm bakışlar cesedi göstermekte ve izleyiciyi oraya odaklamaya zorlamaktadır.	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4.84.	Omuz çekimi. Nesnel, göz hizası bakış.	Sadeleştirilmiş ve ifadeye odaklanılmış bir kare. Ufuk çizgisi üçte bir yerleştirilmiş ve arkada sade bir fon oluşturulmuştur.	Gün ışığı kullanılmıştır



Resim 4.77.



Resim 4.78.



Resim 4.79.



Resim 4.80.



Resim 4.81.



Resim 4.82.



Resim 4.83.



Resim 4.84.

Çizelge 4.36. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 18’in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri kullanılmış ve görüntü desteklenmiştir. Ayrıca kısa diyaloglar ile olay desteklenmektedir.
Kurgu	Hareket imge, uzun planlar ve hareketli kameralarla sağlandığı gibi kurgu ile birleştirilen farklı bakışlardan da sağlanmaktadır.
Anlam	Cesedin bulunduğu bu olay çekirdek olaylardır. Anlaşılan anlamı dışında, Yaşar’ın köpeğinin cesedin başında olması ile insanların yarattığı anlam dünyasına bir gönderme yapılmaktadır. Sadakatin simgesi olan köpek orada yaşanan olayın insanlık dışı olmanın bile ötesinde olduğunu göstermektedir.

Olay 19: Aynı köpek havlamaktadır. Yaşarın domuz bağı ile bağlandığı görülür. Komiser Naci "insanlık mı savcım? bu insanlık değil. Oğlum öldürdünüz böyle niye bağlandınız peki lan. Ölüye de mi saygınız yok. Sen Allahsız bir adamsın " der. Bu esnada savcı, komiser Naci’yi sakinleştirmeye çalışır. Komiser devam eder " insan değil misin sen, Allahsız mısın sen?" der. Sonra savcıya bunların hak ettiği de aynısı der. Savcı Naci’yi uzaklaştırır.

Çizelge 4.37. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 19’un görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.85.	Genel Çekim. Nesnel ve göz hizası bakış.	Köpek altın kesime yerleştirilmiştir. Karede ağacın tam ortadan kareyi ikiye bölmesi simetrik bir denge yaratmaktadır. Empristyonistlerin resimlerine benzer bir düzenleme sağlanmıştır.	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4.86.	Göğüs çekimi, nesnel göz hizası bakış.	İki figür simetrik bir şekilde yerleştirilmiştir. Durağanlık ile yüz ifadelerine odaklanılması istenmektedir.	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4.87.	Genel çekim. Nesnel göz hizası bakış.	Asimetrik bir denge yaratılmıştır. Sahnenin gerilimi ile bu denge uyumludur. Boyut perspektifi söz konusudur.	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4.88.	Göğüs çekimi. Nesnel göz hizası.	Net alan derinliğinin azaltılması ile sadeleştirilmiş ve karakterin ifadesine odaklanılmıştır. Asimetrik bir denge söz konusudur.	Gün ışığı kullanılmıştır.



Resim 4.85.



Resim 4.86.



Resim 4.87.



Resim 4.88.

Çizelge 4.38. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 19’un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesi ve diyaloglar olaydaki genel anlamın oluşumunda etkilidir.
Kurgu	Hareket imgenin farklı açılardan çekilen planların montajla bir araya getirilmesi ile oluştuğu görülmektedir. Genel çekimlerden yakın plan çekimlere bu montaj ile geçilmiştir.
Anlam	Olay 19 uydu olaylardan birisidir. Cesedin domuz bağı yapılmasının vurgulandığı bu karenin genel anlama katkısı sonraki olaylar ile daha iyi anlaşılır hale gelecektir. Bu anlamda doğrudan filmin anlattığı cinayet soruşturmasının içindeki bir gelişme olarak uydu gibi yorumlansa bile film içinde işlenen diğer anlamlar açısından çekirdek niteliği taşıyan kilit bir olaydır. Bu olayda acımasızca Yaşarın katledildiği vurgusu yapılmaktadır. Ancak ilerleyen olaylarda domuz bağının niçin kullanıldığı ortaya çıkacak ve genel anlamda filmde ifade edilmeye çalışılan toplumsal çöküşme ve nihilizm bu olayın varlığı ile anlatılabilecektir.

Olay 20: Savcı tekrar olay yerine dönerek devam edelim der. Doktora, olay yeri tespit tutanağı hazırlayalım diye seslenir. Tutanağı yazarlar. Bu esnada savcı ve komutan arasında bir bulundukların yerin neresi olduğuna ilişkin bir diyalog geçmektedir. Tutanak esnasında savcının öldürülen Yaşarı tanımlarken kullandığı "35- 40 yaşlarında Clark Gable Görünüşlü 80-90 kg tahmini ağırlıkta" ifadesi gülüşmelere neden olmuştur. Tutanak sona erdikten sonra otopsi için cesedin araca taşınması için savcı emir verir. Bu esnada Arap karakteri tarladan bir şeyler toplamaktadır.

Çizelge 4.39. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 20’nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4. 89.	Genel Çekim. Nesnel ve göz hizası bakış.	Asimetrik bir denge söz konusudur. Ufuk çizgisi kadrain üst üçte birlik kısmına konumlandırılmıştır.	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4. 90.	Omuz çekimi. Nesnel göz hizası bakış.	Net alan derinliğinin azaltılması ile sadeleştirilmiş ve karakterin ifadesine odaklanılmıştır.	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4. 91.	Göğüs çekimi. Nesnel göz hizası bakış.	Net alan derinliğinin azaltılması ile sadeleştirilmiş ve karakterin ifadesine odaklanılmıştır.	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4.93.	Uzak çekim. Öznel (savcının gözünden)	Figür tam çerçevenin ortasındadır. Bu da görüntüde hareket olmasına rağmen bir durağanlık yaratmaktadır.	Gün ışığı kullanılmıştır.



Resim 4.89.



Resim 4.90.



Resim 4.91.



Resim 4.92.

Çizelge 4.40. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 20’nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Savcının konuşması ve ara ara gelen gülüşme sesleri sahnenin yaratmak istediği anlamı güçlendirmektedir.
Kurgu	Kareler montaj vasıtasıyla bir araya getirilmektedir.
Anlam	Uydu olaylardan bir tanesidir. Anlam açısından bahsedilen çöküşme ve nihilizme gönderme yapılmaktadır. Cesedin başında gülüşmeye başlayan topluluk bir insanın ölümüne genel olarak da ölüm olgusuna toplumun yabancılaşmasını göstermektedir. Ayrıca komutan ile girilen diyalog da diğer taraftan kurumları temsil eden kişilerin aynı çöküşmenin bir parçası haline geldiğini, ilgisizliğini ve duygusuzlaştığını göstermektedir. Ölen kişi tam anlamı ile bir nesne olarak görülmektedir ve olay 20 bunu anlatan bir uydudur.

Olay 21: Tevfik karakterinin ceset torbası almayı unuttuğu öğrenilir. Tevfik ile Abidin arasında bu nedenle bir tartışma yaşanır. Savcı müdahale ederek sınırlı bir şekilde nasıl unutursunuz ceset torbasını nereye gittiğimiz belli der. Akabinde Hayrettin’i battaniye almaya gönderir. Battaniye gelir, Yaşar battaniyeye sarılır ve arabaya doğru taşınır.

Çizelge 4.41. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 21’in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.93.- Resim 4.94.	Genel Çekim. Nesnel ve göz hizası bakış.	Asimetrik bir denge söz konusudur. Ufuk çizgisi kadrain üst üçte birlik kısmına konumlandırılmıştır.	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4.95.	Göğüs çekimi. Nesnel göz hizası bakış.	Net alan derinliğinin azaltılması ile sadeleştirilmiş ve karakterin ifadesine odaklanılmıştır.	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4.96.	Uzak çekim. Nesnel ve göz hizası bakış.	Ters Diyagonal bir çizgi üzerine yerleştirilen karakterler asimetri yaratmaktadır. Çizgisel ve boyut persektifleri ile derinlik sağlanmaktadır. Ufuk çizgisi kadrain üçte birini kaplar.	Gün ışığı kullanılmıştır.



Resim 4.93.



Resim 4.94.



Resim 4.95.



Resim 4.96.

Çizelge 4.42. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 21’in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar görüntünün anlaşılır hale gelmesini sağlamaktadır.
Kurgu	Hareket imge hem kurgu ile hem de kamera hareketi ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaylardır. Nihilizm ve çöküşme anlamlarını desteklemektedir.

Olay 22: Savcı zanlı Kenan’ın yanına gelir ve sorar. "oğlum tamam öldürdünüz de adamı niye bağladınız". Kenan cevap verir "bagaja sığmadı".

Çizelge 4.43. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 22’nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.98.	Diz Çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Asimetrik bir denge söz konusudur..	Gün ışığı cepheden kullanılmıştır.



Resim 4.98.

Çizelge 4.44. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 22’in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Olay 22 de anlamı sağlayan en önemli unsur yukarıda da bahsedilen diyalogdur.
Kurgu	Tek görüntü kullanılmıştır.
Anlam	Genel olay örgüsü içinde uydu fakat diğer anlamlar açısından çekirdek bir olaydır. Bu olay sayesinde eleştirilen ve kınanan katil ile aynı şeyleri bir sonra ki olay 23 de yapan diğer kişilerin masumiyetlerinin sorguya açılması mümkün olmuştur.

Olay 23: Yaşar'ın cesedi arabaların oraya taşınmıştır. Savcı neden bir ambulans almadıklarını sorar. Tevfik, ambulansın arızalı olduğunu ve istenirse tekrar arayabileceğini söyler. Savcı "şimdi ambulans mı bekleyeceğiz" der ve sonra "napıyoruz şimdi hangi bagaja koyacağız, hangisinin bagajı büyük" der. Tevfik Arap'ın kullandığı arabayı göstererek onun büyük olduğunu söyler. Arap ise bagajı açarak LGP tankını gösterir ve bu sizin araçtan büyük mü diye sorar. Abidin bu araçların hiç birine cesedin sığmayacağını söyler. Savcı "ne yapsak? Bağlasak mı acaba tekrar?" der. Komiser üzgün bir ifade ile nasıl diye sorar. Savcı "bağlamadan sığmaz bu" diye karşılık verir. Komiser ne lüzum var bağlamaya şöyle kıvıralım sığar der. Savcı bir deneyelim diye devam eder ve ceset kaldırılarak bagaja sığdırılmaya çalışılır. Ceset bir uğraşın sonunda aracın bagajına sığdırılır. Herkesin arabalarına geçtiği anda Arap, cesedin bulunduğu bagaja az önce tarladan topladığı kavunları koyar ve yola çıkarlar.

Çizelge 4.45. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 23’ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.99.	Genel çekim. Nesnel ve göz hizası bakış.	Asimetrik bir denge söz konusudur. Figürler arasında üçgenler oluşmaktadır..	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4.100.	Uzak Çekim, Nesnel ve göz hizası bakış.	İlgi merkezine odaklanılması istenilen olay yerleştirilmiştir. Yolun yarattığı perspektif derinlik hissini güçlendirmektedir. Ayrıca ufuk çizgisi kardasın yukarıdaki üçte birine yerleştirilmiştir.	Gün ışığı kullanılmıştır.



Resim 4.99.



Resim 4.100.

Çizelge 4.46. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 23’ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Olay 23’te görüntülerle beraber anlamın oluşmasında sesin etkisi büyüktür. Geçen diyaloglar yaratılan anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Hem görüntüler arası geçiş hem de kamera hareketi vardır..
Anlam	Uydu olaydır. Katilin eleştirilen ediminin aynısını adalet için yola çıkanlar yapar. Ayrıca Arap karakterinin edimi ile yabancılaşma ve nihilizm yine vurgulanır.

Olay 24: Arabaya binerek yola çıkmışlardır. Komiser önceden cinayet masasında çalıştığını söyleyerek anılarını anlatmaya başlar. Diğer bir polisin söylediği “nerde bir karışıklık görüyorsan kadına bakacaksın, muhakkak bir kadın meselesi arayacaksın” sözünü arabadakilere aktarır. Sonrasında "hakikaten de senelerdir bakıyorum bir kere bile adam haksız çıkmadı" der. Arap komiseri onaylar ama öldürülen Yaşar'ın da anasının gözü olduğunu, su testisinin su yolunda kırıldığını söyler. Komiser "orasını bilemem, bilmek de istemem, benden bu kadar arkadaş, bu iş bizden çıktı, şimdi savcı bey ilgilensin, ayıklasın pirincin taşını beni alakadar etmez" der. Sonra arabada arkada oturan doktora dönerek, “yav doktor bu otopsi kaçta yapılacak, ben ilaçları yazdırmak için geleceğim ya” diye sorar. Doktor ise otopsi saatini bilmediğini ama orada olacağını söyler ve istediğiniz zaman gelin der.

Çizelge 4.47. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 24’ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.101.	Uzak çekim. Nesnel ve göz hizası bakış.	Yol çizgileri ile perspektif sağlanmıştır.	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4.102.	Omuz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	İki karakterin ifadelerinin belirginleşmesi için sadeleştirilmiş bir düzenlemedir.	Gün ışığı kullanılmıştır. Yüzlere ışığın yandan geldiği daha az belirgin olan bağlı gölgelere neden olduğu görülmektedir.



Resim 4.101.



Resim 4.102.

Çizelge 4.48. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 14’ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Olay 24 de yaratılan duygu ve anlam için temel sinema öğesi sestir. Diyaloglar ile gösterilmeyen olay ve anlamlar yaratılmıştır.
Kurgu	Görüntüler arası kurgu mevcuttur. Ancak zaman doğrudan kurgu ile oluşmamaktadır. Bunun yerine uzun planlar ve ses özellikle zamanın oluşmasında etkindir. Hareket imgenin diyaloglar esnasında gerçekleştirilen geçişler ile sağlandığını söylemek mümkündür. Diğer taraftan ses ile gösterilen görüntünün farklı olması da bilinçli bir ses kurgusudur. Böylelikle görsel ve sesle farklı anlamlar yaratılmaktadır.
Gösterilmeyen olay 7:	Kenan ile kendisinin önceki gece geçen diyaloglarından bahseden komiser, Kenan’a tokat attığını ve ne gezdiriyorsun bizi dediğini söyler. Kenan komiserle tokattan sonra "abi sen çok iyi bir insansın, o oğlunda benim ben hapishanedeyken oğlana göz kulak olur musun?" demiştir. Burada Kenan’ın Yaşar’ın karısıyla ilişkisi ve çocuğun Kenan’ın olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Kenan çocuk için üzülmemektedir.
Gösterilmeyen olay 7:	Komiser ile Arap’ın diyaloglarından komiserin çocuğunun hasta olduğu ve ailenin bu durumdan dolayı problemleri oldukları anlaşılmaktadır.
Anlam	Genel olay örgüsündeki uydulardan bir tanesidir. Ancak hem genel anlamı hem de yan anlamları güçlendirmek için kullanılmıştır.

Olay 25: Ekip arabalarla hastaneye ilçenin içinden geçerek ulaşır. Yaşarın akrabalarının meraklı bakışları eşliğinde ceset araçtan çıkartılır ve hastaneye sokulur. Bu esnada yaşarın yakınları Kenan’ı linç etmek isteler ve bir arbede yaşanır. Yaşarın karısı ile Kenan göz göze gelir. Yaşarın (Kenan’ın oğlu) oğlu Kenan’a taş atar. Komiser Naci Kenan’ı tekrar araca bindirir ve uzaklaşırlar.

Çizelge 4.49. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 25’in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.103.	Göğüs çekimi. Özel ve göz hizası bakış (komiser’in bakışı).	Sadeleştirilmiş ve belirginleştirilmiş bir düzenlemedir. Çocuk altın kesime yerleştirilmiştir.	Gün ışığı kullanılmıştır.



Resim 4.103.

Çizelge 4.50. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 25’in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü	Diğer tüm olaylardan farklı olarak, yaşanan arbedeyi gösterebilmek için hareket imge gerek kameranın düzensiz hareketleri gerekse kurguyla olabildiğince hızlandırılmıştır. Görüntülerin tek başlarına diğer olaylarda yarattıkları dramatik etkiyi burada hareket ve zaman imge yaratmaktadır.
Ses	Çevre sesleri, kalabalığın bağışmaları ve karakterlerin yüksek sesle konuşmaları olay 25’de yaratılmaya çalışılan genel anlamı desteklemektedir.
Kurgu	Hareket ve zaman imge düzensiz ve hızlı kamera hareketleri ve kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Diğer tüm olaylara göre zamanın hızlı işlediği hareketin ise son derece fazla olduğu bu olay bir uydudur. Cinayet soruşturmasının en son aşamasında halkın katillere verdiği tepkinin temsili bir örneğini teşkil etmektedir. Diğer taraftan ise Kenan’ın duygu durumunu göstermesi açısından da küçük çocuğun taş attığı sahne anlam taşımaktadır.

Olay 26: Doktor odasına gelir ve laptopunun başına oturur. Bu esnada gözü eski eşi ile birlikte çekilmiş olan bir takım eski fotoğrafa sonrada dışarı bakmaya başlar. Bir bunalım hali hâkimdir. Bu esnada kendisine komiser Naci’nin geldiği haber verilir ve doktor odadan ayrılır.

Çizelge 4.51. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 26’nın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.104.	Göğüs çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Bakış boşluğu bırakılmıştır. Figür altın kesimdedir. Soğuk renkler kareye hâkimdir. Sadeleştirilmiş bir düzenlemedir.	Gün ışığı ve onu destekleyecek takviye ışık kullanılmıştır. Işık yandan gelmektedir. Bağlı ve atılı gölgeler oluşmuştur.
Resim 4.105.	Göğüs çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Renk uyumu vardır. Soğuk tonlar tercih edilmiştir ve duyguyu güçlendirir. Figür altın kesime yerleştirilmiştir.	Işık yandan ve keskin gelmektedir. yüzde belirgin bir bağlı gölge oluşmaktadır.sahnede ters ışık da vardır. Bir tür boyasal ışık örneği oluşmaktadır.
Resim 4.106.	Omuz çekimi, Nesnel ve göz hizası bakış.	Sadeleştirilmiş ve belirginleştirilmiş bir düzenlemedir. Bakış boşluğu kullanılmıştır.	Işık yandan ve keskin gelmektedir. Bu nedenle karakterin yüzünde belirgin bir gölgelenme olmaktadır.
Resim 4.107.	Omuz çekimi, Nesnel ve göz hizası bakış.	Figürün sağında ve solunda kalan boşlukların eşit olmayışı asimetrik bir denge yaratmaktadır. Sadeleştirilmiş ve belirginleştirilmiş bir düzenlemedir.	Işık yandan ve keskin gelmektedir. Bu nedenle karakterin yüzünde belirgin bir gölgelenme olmaktadır



Resim 4.104.



Resim 4.105.



Resim 4.106.



Resim 4.107.

Çizelge 4.52. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 26’nın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Sadece doktorun nefes sesi ve kısmen de çevre sesleri duyulmaktadır.
Kurgu	Çekilen planlar uzundur. Bu planlar içinde hareket kısmen kamera hareketleri ile kısmen de kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Doktorun ruh halinin gösterildiği bir uydu olaydır. Bozkırın ortasında yalnız bir adam... Tüm anlam görseller ve ona eşik eden ve bunalıntıyı gösteren nefes sesleri ile oluşturulmuştur. Bunalım özellikle dekadınların sıklıkla kullandıkları bir temadır. Anlamın büyük bir bölümü diyalog olmamasından dolayı görüntüler ile oluşturulmuştur.

Olay 27: Doktor hastane koridorlarında hastaların arasından odaya doğru ilerler. Bir hemşire ile konuşur ve odaya girer.



Resim 4.108.



Resim 4.109.

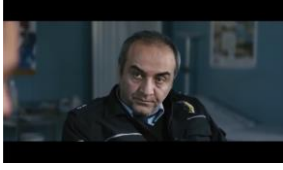
Çizelge 4.53. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 27’nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü	Hareketli kamera ile oluşturulan görüntülerde düzenleme mekân ve ışığın sürekli değişimi yüzünden sabit değildir. Hareketli kamera Resim 4.108’ Resim 4.109 ile örneklendirilmiştir.
Ses	Çevre sesleri gerçeklik algısını artırmak için kullanılmaktadır. Diyalog bulunmamaktadır.
Kurgu	Hareketli kamera ile çekilen uzun planlar kurgu ile birleştirilmektedir.
Anlam	Uydu olaylardır. Yaşanılan yer ile ilgili bilgi vermek ve anlamı oluşturmak için kullanılmaktadır. Soğuk renkler ve kasvetin hâkim olduğu görüntüleri ile bu yer ile ilgili olumsuz bir imge yaratmak istenmektedir.

Olay 28: Komiser Naci oda da kendisini beklemektedir. Naci hasta çocuğu için reçete yazdırmaya gelmiştir.

Çizelge 4.54. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 28’in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.110.- Resim 4.111.	Omuz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış. Göğüs çekimidir.	Figür karenin tam ortasına yerleştirilmiştir. Yaratılan durağanlık diyaloglardan dolayıdır. Soğuk renkler sahne ile uyumludur.	Işık yandan gelmektedir. Ancak yumuşak kullanılmıştır. Bu nedenle yüzde hafif bir gölgelenme meydana gelmektedir.



Resim 4.110.



Resim 4.111.

Çizelge 4.55. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 28’in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Tüm anlam görüntülerin anlattığının dışında bir şeyden bahsedilen diyaloglar ile oluşmaktadır. Görüntüler sesin yardımcı unsuruna dönüşmüştür. Kompozisyonla yaratılan soğuk atmosfer ses ile anlatılan konuyu desteklemektedir.
Kurgu	Elde edilen görüntüler diyaloglar esnasında kurgu ile değişmektedir.
Gösterilmeyen olay 9:	Komiser Naci doktorla reçete yazımı esnasında hasta çocuğunun durumundan dolayı evde duramadığı, ve onun için çalıştığını ima etmektedir. Doktor bunun karşılığında yapacak bir şey olmadığını söylemesi üzerine Naci, "bizim için yok, senin için niye yok? Gencecik adamsın, valla ben senin durumunda olsam hiç arkama bakmam, toparım pıhtıyı pırtıyı çeker giderim" der. Doktor ise nereye diye sorar. Naci nereye olursa, hiç fark etmez diye cevap verir. Komiser Naci'nin ev hayatı ve doktora öğütleri çerçevesinde ilerleyen bu diyalog, komiserin fiziksel çaresizliğini ve diğer taraftan da doktorun da benzer bir çaresizlik ruh halini yaşadığını göstermektedir.
Gösterilmeyen Olay 10:	Diyalogun devamında ise komiser Naci "sen şehir çocuğusun buraları bilmezsin doktor, buralarda hayat zordur. Hele oğlan çocuğusun ve baban da yoksa başında.. o yüzden üzuldüm biraz çocuğa" der. Komiser daha sonra doktorun çocuk Kenan'ın mı gerçekten diye sorması üzerine " bilemem, ama çocukta taşı yiyince arabada epey ağladı... neticede olan çocuklara oluyor doktor,herkes yaptığının cezasını çekiyor, çocuklar ise büyüklerin günahını.." , Bu gösterilmeyen olay ise yaşanan yerin koşullarının hiç de insani olmadığı ve potansiyel olarak Yaşar'ın çocuğunun başına olumsuz şeylerin gelebileceği ifade edilmektedir. Ayrıca kent kültüründe yetişen bir öznenin modernizmin yıkıcı etkisi altındaki geleneksel toplumda yaşamasının zorluğu dile getirilmektedir.
Anlam	Genel olay örgüsünün içinde uydu olaylardan birisidir. Anlatılan dünyanın nasıl bir dünya olduğu diyaloglarla gösterilmiştir. Görseller anlatılan konu ile ilgili olmasa bile yarattığı atmosfer ile anlatılana duygusal anlamda destek olmaktadır. Filmin diğer anlamları için ise çekirdek konumda olan bu olay nihilizmi ve insani değerlerin kaybedildiği çöküşün daha iyi anlaşılması için önemlidir. Kent ve kırsal arasındaki ayrım yapılmakta çöküşle karşılaşan kent kökenli bireyin sosyolojik var oluşu vurgulanmaktadır.

Olay 29: Doktor hamama gelmiştir. Hamamdan çıkarak ilçenin sokaklarında yürür. Doktor İlçenin köhneleşmiş yapıları arasında yürür. Bir köfte salonunda 2 kişi ile konuşur. Konu Yaşar'ın öldürülmesidir. İlçenin eczacılarından birisi olduğu anlaşılan bir kişi Yaşar'ı öldürüldüğü gün erken saatlerde gördüğünü söyler. Köfte salonu sahibi olan kişi ise kahveci Rıza isimdeki bir kişinin Yaşar'ı öldürüldükten sonra Kırıkkale’de gördüğünü iddia eder. Doktor ise Yaşar'ın o saatlerde çoktan öldüğünü söyler. Doktor tekrar hastaneye geri döner.

Çizelge 4.56. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 29’un görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.112.	Baş çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Net alan derinliği azaltılarak figür belirginleştirilmiştir.	Figür hem cepheden hem de ters ışıkla aydınlatılmaktadır.
Resim 4.113.	Omuz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Bakış boşluğu bırakılmış ve figürün nereye baktığı konusunda merak uyandırılmıştır.	Cephe ışığı kullanılmıştır.
Resim 4.114.	Göğüs çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Bakış boşluğu bırakılmış ve figürün nereye baktığı konusunda merak uyandırılmıştır. Sisli ve kirli hava ile atmosferik perspektif oluşmaktadır.	Ters ışık kullanılmıştır. Lekeseli değerler oluşmamış ancak Yüzün kameraya dönen kısmı gölgede kalmaktadır.
Resim 4.115.	Genel çekim. Nesnel ve göz hizası bakış.	Doğal çerçeve kullanılmıştır. Asimetrik bir düzenlemedir. Şematik yapılar vardır.	Farklı ışık kaynakları kullanılmıştır. Ters ışığın dramatik bir etki sağladığı söylenebilir.



Resim 4.112.



Resim 4.113.



Resim 4.114.



Resim 4.115.

Çizelge 4.57. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 29’un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesi etkin olarak kullanılmıştır ve diyaloglar söz konusudur.
Kurgu	Hareket ve zaman imge hem görüntülerin yer değişmesi hem de hareketi takip eden kamera hareketleri ile sağlanmıştır.
Anlam	Yaşanılan yerin mekân olarak gösterildiği Olay 29’ da ayrıca yaşayan diğer insanların dünyaya bakışları da kısmen gösterilmiştir. Bu dünyanın maddi gerçekliği ile ilgisi kalmayan bir toplumun ölüm sonrası yaşam düşüncesi doğrultusunda geliştirdiği düşünce dünyası mitsel anlamlar yaratmaktadır. Ölen bir kişinin başka bir yerde görülmesi mitolojik bir anlama gönderme yapar. Bu anlam gerçek yaşamın önemsizliği ve ölüm ile birlikte insanların bir nevi daha iyi bir hayata kavuşacakları inanıcı doğrultusunda ortaya çıkmaktadır. Olay toplumun düşünce yapısını ve var oluş ile ilgili var sayılan bir takım algılar hakkında ipucu niteliği taşıyan bir uydudur.

Olay 30: Doktor hastanenin koridorlarında ilerler ve Yaşar’ın karısının önünden geçer. Hastane mutfağında aşçı Hamit usta ile konuşur. Bu esnada Yaşar’ın oğlu mutfakta bir şeyler yemektedir.

Çizelge 4.58. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 30’un görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.116.	Genel çekim. Nesnel ve göz hizası bakış.	Asimetrik bir düzenlemedir. Çizgisel perspektif ile derinlik sağlanmaktadır.	Sahneye ters ışık hâkimdir. Ancak başka ışık kaynakları da sahneyi kısmen bölgesel olarak aydınlatmaktadır.
Resim 4.117.	Genel çekim, öznel ve göz hizası bakış. (doktorun bakışı).	Figür altın kesime yerleştirilmiş ve doğal çevre kullanılmıştır.	Ters ışık ile ve tepeden aydınlatılmıştır.
Resim 4.118.	Göğüs çekimi. Öznel ve göz hizası bakış. (doktorun bakışı)	Figür altın kesime yerleştirilmiştir. Boyut ve çizgisel perspektiften söz edilebilir.	Ters ışık kareye hâkimdir. Odaklanılan karakterin yüzüne ise yandan başka bir ışık daha vurulmaktadır.
Resim 4.119.	Omuz çekim, Nesnel ve göz hizası bakış.	Sadeleştirilmiş bir düzenlemedir. Bakış boşluğu bırakılmıştır.	Yan ışık keskin bir şekilde kullanılmıştır.



Resim 4.116.



Resim 4.117.



Resim 4.118.



Resim 4.119.

Çizelge 4.59. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 30’un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar görüntülere eşlik etmektedir.
Kurgu	Hareket imge olay 30’ da diyaloglara kadar hareketli kamera ile diyaloglarla beraber ise kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaylardan birisidir. Yaşarın karısı ve çocuğu ile karşılaşan doktorun kafasından geçenler kapalı bırakılmış ve izleyicinin yorumlaması beklenmiştir. Yaratılan duygusal atmosfer filmin genel anlamına olumlu katkı sağlamaktadır.

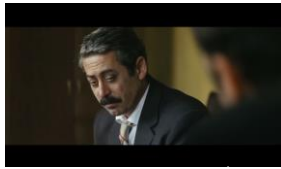
Olay 31: Doktor tekrar odasına geri döner. Telefon çalar. Telefonu kapattıktan sonra savcının da odaya geldiği görülür. Otopsi odasının 5-10 dakikaya kadar hazır olacağı telefonda söylenmiştir. Savcı bey doktora bakarak gülümsemektedir. Doktor hayırdır savcı bey diye sorar. Savcı hala gülümseyerek "yav doktor şu yaşıma geldim senin kadar pireli adam görmedim valla" der. Doktor, ne oldu ki diye sorar ve karşılığında savcıdan yok bir şey cevabını alır. Savcı konuşmaya başlar.

Çizelge 4.60. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 31’in görüntü düzenlemesi

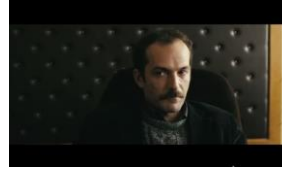
	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.120.	Genel çekim. Nesnel ve göz hizası bakış.	Figür altın kesime yerleştirilmiştir.	Yan ışık kullanılmaktadır.
Resim 4.121.-4.122.	Omuz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	İki karede de figür belirginleştirilmiş ifadeye odaklanılmıştır. Resim 121 farklı olarak alan derinliği ve doğal çerçeve söz konusudur.	Yan ışık kullanılmaktadır..
Resim 4.123.	Göğüs çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Figür belirginleştirilmiş ifadeye odaklanılmıştır. Figür ilgi merkezine yerleştirilmiştir.	Işık figürün üstüne yandan düşmektedir.
Resim 4.124.	Baş çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Sadeleştirilmiş bir düzenlemedir. Bakış boşluğu bırakılmıştır.	Yan ışık keskin bir şekilde kullanılmıştır
Resim 4.125.	Omuz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Bakış boşluğu kullanılmış ve ifadenin ortaya çıkması için sadeleştirilmiş bir karedir.	Yan ışık keskin bir şekilde kullanılmıştır. Yüzde meydana gelen gölgeler ifadeyi güçlendirmektedir.
Resim 4.126.	Baş çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Arka plan net alan dışı bırakılarak ifadeler belirginleştirilmiştir.	Hem ters ışık hem figürün üstüne düşen yan ışık ile figürün duygusal durumu desteklenmektedir.
Resim 4.127.	Omuz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Bakışların kesiştiği bir çizgi söz konusudur. Fotografik anlamda değer taşıyan bu bakış çizgileri dışında simetrik bir düzenlemedir	Kullanılan yan ışık öndeki figürün karanlıklaşmasına diğerinin ise yüzünde gölgelere neden olarak dramatik etkiyi yükseltir



Resim 4.120.



Resim 4.121.



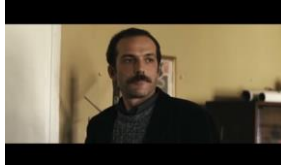
Resim 4.122.



Resim 4.123.



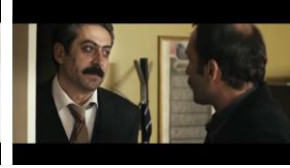
Resim 4.124.



Resim 4.125.



Resim 4.126.



Resim 4.127.

Çizelge 4.61. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 31’in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Olay 31’de anlamın büyük bir kısmı diyaloglar vasıtasıyla oluşmaktadır.
Kurgu	Filmin genelinde olduğu gibi olay 31’de diyalogların olduğu sahnelerde hareketli kamera kullanılmamıştır. Elde edilen görüntüler arası geçiş kurgu ile sağlanmıştır
Anlam	Savcının İntihar eden eşinin hikâyesi olay 31 ile açıklığa kavuşmaktadır. Kasvetli ve bunaltıcı bir atmosfer görseller ile yaratılmıştır. Bu atmosferde geçen diyaloglar görselden bağımsız ayrı bir olayı göstermektedir. Bahsi geçen olayın karakterler üzerindeki etkisi özellikle ifadelerle yoğunlaşan yakın plan çekimler ile hissettirilmektedir. Olay 31’de filmin içinde bahsi geçen diğer ölüm olayının ortaya çıkarılması ile bunun sorumlusu olan kişinin de savcı olduğu anlaşılmıştır. Böylelikle filmin genel anlamı dışında söz edilen çöküşme ve nihilizm durumunun toplumun her aşamasına bireysel anlamda sıçradığı anlatılmak istenmektedir. Öyle ki insani değerlerden uzaklaşma ve nihilizm konusunda, film içinde suçlu olarak görülen Kenan ile onun soruşturmasını yürüten savcı aynı şekilde etkilenmektedirler. Diğer taraftan Yaşar’ın karısı onu aldatmış hem de ölümüne neden olmuştur. Savcının da eşini aldatması onun ölümüne neden olmuştur. Olay 31 genel anlam içerisinde uydu olarak kabul edilebilecekken kendisini önceleyen ve aynı konuda sunulan diğer uydularla birlikte aslında çekirdek olaydır.

Olay 32: Hastanenin köhne koridorlarında hastaların arasından ilerleyerek, otopsi odasına ulaşırlar.



Resim 4.128.



Resim 4.129.

Çizelge 4.62. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 32’nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü	Hareketin hâkim olduğu planlar kullanılmaktadır, hem karakterler hem de kamera hareket halindedir.
Ses	Çevre sesleri kullanılmıştır.
Kurgu	Hareket ve zaman imge hareketli kameranın figürlerin hareketini takibi ile gerçekleşmektedir. Ayrıca zaman imgeye kurgu ile müdahale de söz konusudur.
Anlam	Uydu olaylardır. Yaşanılan yerin köhneliği ve ruhsal durumu yansıtılmaktadır

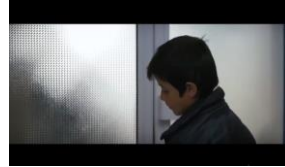
Olay 33: Savcı ve doktor içeri girerler. Onların dışında Abidin ve otopsiyi yapacak olan Şakir oradadır. Savcı merhaba çocuklar hazır mıyız? Diye sorar. Hazırız cevabını alır ve aralarında otopsi ile ilgili bir diyalog başlar.

Çizelge 4.63. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 33’ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.130.	Genel çekim. Nesnel ve göz hizası bakış.	Bakış çizgileri ile odağa savcı alınmaktadır. Soğuk renkler kullanılarak genel duygu durumu ile uyum sağlanmaktadır.	Tepeden aydınlatılmıştır Destek ışıkları ile aydınlatma güçlendirilmiştir. Ayrıca pencereden gelen ışıkla zayıf bir ters ışık etkisi yakalanmaktadır.
Resim 4.131.	Omuz çekimi. Nesnel göz hizası bakış.	Sadeleştirilmiş bir düzenlemedir. Figür altın kesime yerleştirilmiştir.	Ters ışık ve tepeden aydınlatılmıştır.



Resim 4.130.



Resim 4.131.

Çizelge 4.64. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 33’ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyalogların hâkim olduğu olay 33 de, konuşulanlar görselleri aşmaktadır
Kurgu	Bu olayda tek plan kullanılmıştır ve kamera hareketiyle kapı önündeki son görüntüye geçilmiştir.
Anlam	Olay 33 bir uydu olaydır. Otopsiye geçilecektir ve gerçeklik hissinin artırılması için kullanılmıştır. Ayrıca diğer anlamları desteklemektedir. Savcı etrafındaki pek çok kişiye önceki olaylarda gösterildiği üzere yabancılaşmıştır. Olay 33 de bu yabancılaşmanın bir örneği Şakir ile diyalogunda görülmektedir.

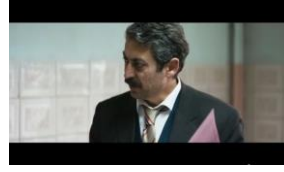
Olay 34: Kimlik tespiti için Yaşar’ın karısı içeri gelmiştir. Bu esnada oğlu kapının önünde kalır. Savcı “Binnaz Toprak sen misin?” diye sorar. Kadın uzun süre sessiz kalır ve gözünden bir damla yaş akar. Akabinde kocası olduğunu onaylar. Savcı tutanağı yazdırmaya başlar.

Çizelge 4.65. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 34’ün görüntü düzenlemesi

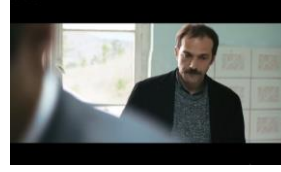
	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.132.	Omuz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Karakter doğal çerçeve içinde belirginleştirilmiştir. Mavi turuncu kontrastı eşarp ile sağlanmıştır.	Aydınlatma tepeden yapılmaktadır..
Resim 4.133.	Omuz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Bakış boşluğu bırakılmıştır. Fon sadeleştirilmiştir.	Aydınlatma tepeden yapılmaktadır.
Resim 4.134.	Göğüs çekim. Nesnel ve göz hizası bakış.	Figür altın kesime yerleştirilmiştir. Sadeleştirilmiş bir düzenlemedir. Ayrıca önde yer alan karakterin vücudu flu olduğu için bir doğal kadraj oluşmuştur.	Aydınlatma tepeden yapılmaktadır. Ancak bu planda karakter arka çaprazından da ışık almaktadır.



Resim 4.132.



Resim 4.133.



Resim 4.134.

Çizelge 4.66. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 34’ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Farklı planlardan karakterlerin gösterildiği planlar montajla değişmektedir.
Anlam	Uydu olaylardan bir tanesidir. Otopsi sürecinin gerçeklik hissini artırmak için kullanılmıştır. Ayrıca Yaşar’ın karısının çaresizliği ve üzünlüğü gösterilmektedir. Bu tür bir olay gerçek hayatta çok az kişinin tanık olabileceği bir şeydir. Bu açıdan da sahne bir gerçekliği ortaya koymaktadır. Görsellerin yarattığı soğuk etki anlamı ve duyguyu güçlendirmektedir.

Olay 35: Şakir, kapıda yaşarın oğlunun kapıyı açtığını görür ve ona bakarak çocuğa bir sihirbazlık numarası yapar. Çocuk tepkisizce bakarak kapıyı kapatır.

Çizelge 4.67. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 35’in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.135.	Omuz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Bakış boşluğu bırakılmış ve arka plan flulaştırılarak düzenleme sadeleştirilmiştir.	Aydınlatma tepeden yapılmaktadır.
Resim 136.	Omuz çekim. Nesnel ve göz hizası bakış.	Karakter altın kesimdedir. Düzenleme sadeleştirilmiştir. Doğal çerçeve belirginliği artırmaktadır.	Hem cepheden hem de tersten aydınlatılmaktadır.



Resim 4.135.



Resim 4.136.

Çizelge 4.68. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 35’in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Sadece çevre seslerinin belirsiz bir şekilde kullanımı söz konusudur
Kurgu	Hareket imge kurgu ile kurulmaktadır.
Anlam	Uydu olaylardan birisidir. Nihilizmin karakterlerinden bir tanesi olan Şakir, çocuğun duygu durumunu düşünmeyerek onu eğlendirmek istemektedir. Ancak mekân ve zaman bu eğlence için hiç de uygun değildir. Nitekim çocuğun verdiği tepki de bunu ortaya koymaktadır.

Olay 36: Savcı, Yaşar’ın karısını işinin bittiğini söyleyerek dışarı gönderir. Abidin Yaşar’a ait eşyaları teslim edip edemeyeceğini sorar ve savcıda etmesini söyler. Abidin eşyaları vermek üzere dışarı çıkar, geri gelir ve devam edebiliriz savcım der. Savcı oldukça dalgındır. Tutanağın yazılmasına devam edilir.

Çizelge 4.69. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 36’nın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.137-4.138.	Omuz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Bakış boşluğu bırakılmış, sade bir düzenleme	Aydınlatma tepeden yapılmaktadır.
Resim 4.139-4.140.	Omuz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Sadeleştirilmiş ve ifadeler odaklanmış bir düzenlemedir.	Figür 2 ayrı yerden aydınlatılmaktadır. Tersten gelen bir ışık ve tepeden cepheden gelen bir ışık. Bu yüzden figürün üstünde farklı ışık değerleri oluşmaktadır.



Resim 4.137.



Resim 4.138.



Resim 4.139.



Resim 4.140.

Çizelge 4.70. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi olay 36'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar bulunmaktadır. Geçen diyaloglar gerçekliği arttırmaktadır
Kurgu	Kamera hareketleri hareket imgeyi diyaloga kadar belirlemekte ancak diyaloglar sonrası farklı görüntülere montajla geçilmektedir.
Anlam	Olay 36 otopsinin gerçekte olduğu sürdürdüğünü göstermektedir. Bu anlamda bir uydu olay olarak kabul etmek mümkünken, diğer taraftan ise savcı ve doktor arasında geçen son derece kısa ve imalı diyalog savcının karısının intiharı ile ilgili savcının ihmali ortaya koymaktadır. Başka bir bakıstan ise eşinin öleceği günü bilmesi savcını eğitmiş ve üst düzey bir kamu görevlisi olarak hiç şüphelendirmemiştir. Doktorlar filmin başından bu yana gelişen diyalogları sayesinde kendisi de gerçeklik ile karşı karşıya kalmıştır.

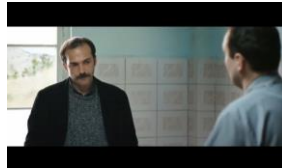
Olay 37: Otopsi başlayacaktır. Şakir hazırlıklarını yapar.

Çizelge 4.71. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi olay 37'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.141.	Göğüs çekimi, Nesnel ve göz hizası bakış.	Öndeki figüre odaklanılmış ve arka plan flulaştırılmıştır. Simetrik düzenlemedir. Bu o anki yaratılmak istenilen ruh durumu ile uyumludur.	Aydınlatma tepeden yapılmaktadır. Mekanın soğukluğu renkleri ve ışıkla ortaya konulmak istenmiştir.
Resim 4.142.	Omuz çekimi, Nesnel ve göz hizası bakış.	Simetrik bir düzenlemedir	Aydınlatma tepeden yapılmaktadır. Ters ışık etkisi de söz konusudur.



Resim 4.140.



Resim 4.141.

Çizelge 4.72. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi olay 37'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyalogların hâkim olduğu bir olaydır. Anlam Doğrudan diyaloglar vasıtası ile kurulmaktadır.
Kurgu	İki uzun planda çekilen diyaloglar kurgu ile birleştirilmiştir.
Anlam	Olay örgüsü içinde uydu olaylardan bir tanesidir. Ancak nihilizm ve çöküşme ile ilgili yaratılmaya çalışan anlama eklenen olay 37'de nihilizmin önemli karakterlerinden Şakir aynı muhtar gibi yaşamı değil ölümü olumlamaktadır. Daha açık bir ifade ile gösterilen yaşayanların düşünülmediği, önemsenmediği ve yaşamın daha iyi olması için çabalanmadığı bir dünyadır ve yaşamın içinde ölümle ilgili ne varsa daha önemli gözükmektedir.

Olay 38: Otopsi başlar.

Çizelge 4.73. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi olay 38'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.142.	Göğüs çekimi, Nesnel ve göz hizası bakış.	Öndeki figüre odaklanılmış ve arka plan flulaştırılmıştır. Figürlerin yerleştirilmesi sahnede asimetri ve dolayısıyla bir hareket yaratmaktadır.	Aydınlatma tepeden yapılmaktadır.
Resim 4.143.	Genel çekim, Nesnel ve göz hizası bakış.	Bakışlar üzerinden kurulan düzenlemede bulunan 3 figür de birbirlerinden ayrı yerlere bakışlarını yöneltmektedir. Yaşarın bakışları sahneyi ortadan ikiye bölmekte ve diğer figürlerin yerleştirildikleri yerlerle birlikte sahnede bir durağanlık yaratılmaktadır.	Hem tepeden hem de ters ışık ile aydınlatılmaktadır.
Resim 4.144.	Omuz çekimi, Nesnel ve göz hizası bakış.	Yakın plan çekimle oluşturulan bu düzenleme sadeleştirilmiş ve figürlerin bakışları ile ifadeleri önplana çıkarılmıştır. Bakış çizgileri bir "v" çizmekte düzenlemeye şematik bir katkı sağlamaktadır.	Hem tepeden hemde ters ışık ile aydınlatılmaktadır
Resim 4.145.	Omuz çekimi, Nesnel ve göz hizası bakış.	İfade odaklı düzenlenmiş bir kare olarak gösterilmeyen kısma ilgi uyandırmak istenmektedir. Bu yüzden bakış boşluğu da bırakılmıştır.	Aydınlatma tepeden yapılmaktadır.



Resim 4.142.



Resim 4.143.



Resim 4.144.



Resim 4.145.

Çizelge 4.74. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi olay 38'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre seslerinin etkin ve birazda abartılarak kullanıldığı görülmektedir. Otopsi sırasında otopsi gösterilmemekte ancak o esnadaki sesler ile ciddi bir etki yakalanmaktadır. Ayrıca diyaloglar da anlama yön veren diğer unsurlardır.
Kurgu	Bir kadrardan diğerine geçişte hem kamera hareketleri hem de kurgu beraber kullanılmıştır. olay 38' de zaman gerçek zamanla eş değerdir.
Anlam	Otopsi odasında geçen tüm olaylar içinde olay 38 olay örgüsü içindeki tek çekirdek olaydır. Otopsi sonucu Yaşar'ın diri diri gömüldüğü ortaya çıkmaktadır. Ancak doktor bunu otopsiye yazdırmak istememektedir. Filmin içinde bunun nedeni çok açık gösterilmemekte ve post modern bir metin olarak yoruma açık görülmektedir. Ancak açık bir şekilde doktor her şeyin ters gittiği bir coğrafyada, yaşayan diğerlerine merhamet göstermektedir. Ölüm hem fiziki hem de düşünce olarak her tarafı sarmıştır. Otopsi sonucunu Yaşar'ın diri diri gömüldüğü şeklinde yazdırması durumunda halen yaşayan Kenan'ın ve diğer insanların ıstıraplarını arttıracak düşüncesi etkisinde, doktor adaletin bizzat kendisinde vücut bulduğunu hissetmiş ve merhamet hissi ile otopsiye müdahale etmiştir. Elbette başka yorumlara da açık olan bu metin filmdeki hakim nihilizm ve çöküşme eleştirisinin de bir parçasıdır. Nietzscheci bir bakış açısıyla merhamet göstermek bir güç kaybıdır ve bu güç kaybına uğrayan kişi eleştirilen her şeyin artık bir parçası haline dönüşmüştür. Diğer bir ifade ile artık doktor da nihilizmin ve çöküşmenin bir parçasıdır.

Olay 39: Şakir şüphelenmiştir. Doktor devam etmesini söyler bu esnada Şakir' in müdahalesi ile doktorun yüzüne kan sıçar.

Çizelge 4.75. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi olay 39'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.146.-4.148	Omuz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Figürün ifadesine odaklanılmış sade bir düzenlemedir. Renklerin yarattığı soğuk hava ile genel duygu durumu ve o anki duygu durumu uyumludur.	Aydınlatma tepeden yapılmaktadır.
Resim 4.147.	Omuz çekimi. Nesnel ve göz hizası bakış.	Alan derinliği ile öndeki figür flulaştırılmış ve diğer figüre odaklanılmıştır. Böylelikle sadeleştirilen düzenlemede figür belirgin hale getirilmiştir.	Aydınlatma tepeden yapılmaktadır.



Resim 4.146.



Resim 4.147.



Resim 4.148.

Çizelge 4.76. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi olay 39'un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Ortam sesleri etkindir. Özellikle otopsi sırasında meydana gelen sesler olduğundan yüksek seviyede sunulmuştur. Ayrıca küçük bir konuşma da yer almaktadır. Bu konuşma gösterilen görselleri desteklemektedir. Şakir: hocam siz biraz geri çıkın isterseniz, size de bulaşmasın.
Kurgu	Hareket imge hem montaj hem de hareketli kamera ile sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek bir olaydır. Filmde o ana kadar, cinayet ve diğer insanlar ile ilgili gösterilen olayların değişimine doğrudan müdahalesi olmayan Doktor Cemal, yazdığını tutanakta Yaşar'ın diri diri gömülmesi durumunu ifade etmeyerek, adaletin yerine kendisini koymuş ve toplumsal çözümünün bir parçasına dönüşmüştür. Dekadans bulaşıcıdır ve kan göstergesiyle bu imge sağlanmaktadır.

Olay 40: Şakir organları yerlerine yerleştirir. Bu esnada Doktor dışarıya bakmaktadır. Yaşar'ın karısı ve çocuğunun gittiklerini görür. Kadın ve çocuk hastaneden uzaklaşırlar. Doktor arkalarından bakar.

Çizelge 4.77. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 40’ın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.149.	Göğüs çekimi, Nesnel ve göz hizası bakış.	Alan derinliği ile öndeki figür flulaştırılmış ve diğer figüre odaklanılmıştır. Böylelikle sadeleştirilen düzenlemede figür belirgin hale getirilmiştir.	Farklı yönlerden gelen ışık dramatik etkiyi yükseltmektedir. Tepeden aydınlatılan iç mekâna ilave olarak gün ışığı tersten kullanılmaktadır.
Resim 4.150.	Uzak çekim, öznel(doktun bakışı) ve üstten bakış.	Patika yolun yarattığı diyagonal çizgiler altın kesime yerleştirilen anne ve oğlunu göstermektedir.	Gün ışığı cepheden kullanılmaktadır.
Resim 4.151.	Baş çekimi, Nesnel ve göz hizası bakış.	Figürün ifadesine odaklanılmış sade bir düzenlemedir. Bakış boşluğu bulunmaktadır. Renklerin yarattığı soğuk hava ile genel duygu durumu ve o anki duygu durumu uyumludur.	Farklı yönlerden gelen ışık dramatik etkiyi yükseltmektedir. Tepeden aydınlatılan iç mekâna ilave olarak gün ışığı tersten kullanılmaktadır. Farklı ışıkların kullanılması yüze odaklanılan bu sahnede yüzde farklı ışık değerleri artırmakta ve ifadenin güçlenmesine neden olmaktadır.
Resim 4.152.	Yakın çekim, Nesnel ve göz hizası bakış.	Figürün ifadesine odaklanılmış sade bir düzenlemedir. Bakış boşluğu bulunmaktadır.	Farklı yönlerden gelen ışık dramatik etkiyi yükseltmektedir. Tepeden aydınlatılan iç mekâna ilave olarak gün ışığı tersten kullanılmaktadır. Farklı ışıkların kullanılması yüze odaklanılan bu sahnede yüzde farklı ışık değerleri artırmakta ve ifadenin güçlenmesine neden olmaktadır.



Resim 4.149.



Resim 4.150.



Resim 4.151.



Resim 4.152.

Çizelge 4.78. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 40’ın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Ortam sesleri etkindir. Özellikle otopsi sırasında meydana gelen sesler olduğundan yüksek seviyede sunulmuştur. Ayrıca pencereden bakma sahnesinde dışarının sesi de etkin kullanılmaktadır.
Kurgu	Görüntüler arası geçiş montajla sağlanmaktadır. Bazı görüntülerde ise yakın plana geçiş için hareketli kamera kullanılmaktadır.
Anlam	Dekadans bulaşıcıdır ve Doktor Cemal’e de bulaşmayı başarmıştır.

4.1.3. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Öykü Karakterleri

Bir zamanlar Anadolu’da filminin öykü karakterleri çöküşme halindeki kişiler olarak Nietzsche’nin karakterleri ile çözümlenecektir. Filmin karakterlerinin bedensel çirkinlikleri onların özellikleri giyimleri üzerinden sağlanmaktadır. Savcı ve doktor dışındaki karakterlerin kültürel ve ekonomik olarak alt sınıflarda oldukları giyimlerinden anlaşılmaktadır. Bunun dışında karakterlerin belirgin bedensel çirkinliklerinden ziyade, sıradan ve cinsellik çağrışımları yaptırmayan bir görüntüleri olduğu görülmektedir. Ancak özellikle görüntü düzenlemelerine ışık ile yapılan müdahaleler sayesinde karakterlerin belirgin gölgelerle olduklarından daha çirkin hale getirildiğini de belirtmek gerekmektedir. Bahsedilen bedensel çirkinlik tek başına bir iğrenme yaratamamaktadır. Bu noktada çirkin olayların anlamları, yukarıda bahsedildiği şekliyle abartılı olmayan ve aslında gerçekçi olduğu söylenebilecek karakterlerin bedensel çirkinliklerinin görüntüleri ile pekiştirilmektedir.

Nietzsche'nin karakterleri nihilizm sonrası ortaya çıkan toplumsal karakterlerdir. Nietzsche'ye göre insanlar, gerçekliği görebilme ya da görememeleri ve bundan dolayı da gerçekliği başka tarzlarda değerlendirmeleri bakımından üçe ayrılmaktadırlar: Sürü insan, özgür insan ve Üstinsan.

Nietzsche'nin sürü, kalabalık, yığın, halk, bilge olmayan, iyi insan, zayıf insan vb. adlar verdiği insan tipi, mevcut ahlâkî düzen içerisinde yaşamını devam ettiren insandır. Bu insan tipi, kendi gözleriyle görmediği gerçekliği, söz konusu ahlâkın değer yargılarına göre değerlendirir ve aynı zamanda kendini ve kendine benzeyenleri ayakta tutan bir değerlendirme tarzını, çevresinin ve çağının ahlâkı haline getirir. Sürü insanı, ahlâklı insandır. Nietzsche, sürüden yığını değil, o sürünün bir zamanlar ayakta durmasını sağlamış bir ahlâka bağlı insan birliklerini anlamaktadır. Özgür insan, içinde yaşadığı ahlâkın yani Batı metafiziğinin dışına çıkmakta olan insandır. O, ahlâk dışı insandır. Nietzsche, özgürleşmiş insanı, yalandan, ideolojiden kurtulmuş insan olarak düşünür. Üstinsan ise yeni başarılar, "yeni değerler" ortaya koyan insandır (akt. Büyük, 2013: 13).

Bu ayrımın dışında karşılaşılan Nietzsche karakterleri, "üstün insan", örümcek, "İsa Pavlus ve Buda" ve "soytarı, maymun iblis"tir. Bu karakterlerin Nietzsche deki anlamları Deleuze tarafından şu şekilde sunulmaktadır:

Üstün insan: Sayıları pek çoktur ama aynı girişimin parçalarıdır. Tanrının ölümünden sonra, tanrısal değerlerin yerine insanca değerlerin geçirilmesi, demek ki kültürün evrimi ya da tanrının yerine insanı koyma çabasını temsil eder. Değerlendirme ilkesi aynı kaldığı ve dönüşüm gerçekleşmediği için, onlar tam olarak nihilizme aittirler...

Örümcek: O öç almanın ya da hıncın ruhudur. Bulaşma gücü onun zehridir. İstenci bir cezalandırma ve yargılama istencidir. Silahı iptir. Ahlakın ipliği. Düsturu eşitliktir. (herkesin ona benzediği bir eşitlik)

İsa, Pavlus ve Buda: Nihilizmin temel bir evresini temsil eder. Musevi hınçtan sonra, vicdan azabı evresi. Ama ikisinde de, yaşama karşı hep öç alma, aynı düşmanlık girişimi söz konusudur. çünkü Hristiyan aşk, yaşamın yalnızca hasta ve üzüntülü yanlarına değer verir.

Soytarı: Soytarı hor görür ama onun hor görüşü hınçtan kaynaklanır. O ağırlığın ruhudur. Zerdüş gibi kendisinin de aştığını, üstesinden geldiğini ileri sürer. Ama onun için üstesinden gelmek, ya kendisini taşımak ya da üstünden (insanın ve Zerdüşün omzuna tırmanmak) atlamaktadır (2010: 57-59)

Nietzsche'nin bu sınıflandırması dışında ikinci bölümde de bahsedilen büyük ve küçük adamlar olarak derecelendirdiği başka bir kategorisi daha bulunmaktadır. Bu sınıflandırma mevcut çöküşme halinde yol gösteren göstericileri büyük adam olarak

görmektedir. Büyük adam şan ve şöhrete sahiptir. Ancak büyük adam sadece inanmak istediğine yani kendine inanan zayıf vicdana ve ruha sahiptir. Duyguları hızla değişir aynı halklar gibi. Büyük adamlar halkın vicdanıdır. Halkın bu vicdanı bir tür oyundur ve gerçek büyüklük bunun ötesindedir bu yüzden Nietzsche de büyük adam olumsuz bir kategoridir. Küçük adam ise sayıları fazla acınası adamlardır. Küçük adam zehirli ve herkesi kendisi gibi yapma konusunda bir çabası söz konusudur. Çoğu kez masum ve şirin var oluşlar gibi görünseler de, kurnazca ve korkakça faziletleri ve af edişleri cezalandırırlar. Her türlü alçak gönüllüğe kötülükle karşılık verirler. Nietzsche küçük insanları zehirli sinekler olarak görür. Nietzsche'nin diğer bir insan tipi ise ayak takımıdır Nietzsche'nin, yaşamı inançları ve onları bir arada tutan ahlakları ile zehirlediklerini söyleyen insanlar için kullandığı tanım. Genel olarak toplumun kültürel ve ekonomik geniş alt sınıflarını tanımlamak için kullanılmıştır (2006: 64-100)

Tüm bunların ışığında filmin karakterlerinin nihilizm kapsamında içerdiği anlamlar ve karakter yapıları aşağıda sunulmaktadır.

Çizelge 4.79. Bir zamanlar Anadolu'da filminin karakterlerinin özellikleri

Karakterin ismi	Karakter özellikleri
Doktor Cemal:	Doktor Cemal tipik bir özgür insandır. Çöküşme içinde kalmıştır.. Nietzsche'nin Zerdüşt'ünün küçük insan ve ayak takımı ile ilgili uyarı niteliğindeki sözlerini dinler nitelikte çöküşme karşısında çoğu zaman tepkisizdir. Nietzsche "Köpeklerin, kurttan nefret etmesi gibi, halkın nefret ettiği kişi özgür ruhtur, zincir düşmanıdır; tapınmayandır, ormanda yaşandır" şeklinde özgür insanı tanımlamaktadır (106). Bu bağlamda Doktor Cemal'in tüm film boyunca çöküşmeyi uzaktan izlemesi, savcı ile diyaloglarında savcının karısının ölümü ile ilgili inançları yerle bir etmesi ve son karede çöküşme adaleti karşısında hukukun zincirlerini kırması yani özel bir yargı geliştirerek tüm küçük insanların büyük insanlar adına ceza vermek istediği katil ile ilgili kararı, onun özgür insan oluşunun nedenleridir.
Savcı Nusret:	Üstün insan ve büyük insan özellikleri taşımaktadır. Sekilerleşen dünyada adaletin tanrı yerine temsilcisi olan insanlardandır. Ancak adalet ile ilgili hiçbir şeyi değiştirecek yaratıcı gücü olmadığı için geleneğin devamını sağlar ve ona verilen görevi yerine getirmeye çalışmaktan başka bir gücü yoktur. Ayrıca büyük insandır. Ondan doğruyu göstermesini bekleyen kitleler vardır. Şan ve şöhret sahibidir. Halkın vicdanını temsil eder. Olaylar karşısında inanmak istediğine inanır. Nitekim bu durum onun hem bir üstün insan hem de büyük insan olarak eşinin ölümü ile ilgili durumda görünür olmuştur. Ayrıca sürü insanı özelliklerini taşır
Zanlı Kenan:	Küçük insan ve ayak takımı tiplerine girmektedir ve sürü insanın özelliklerini taşır.
Komiser Naci:	Üstün insan ve büyük insan karakterlerini taşımak istemektedir. Bunun için sürekli bir üstünlük arayışı içindedir. Kendinden mevki olarak aşağıda olan kişilere karşı kimi zaman merhametli, kimi zamansa üstünlüğünü koruma isteği görülür. Yaşadığı çöküşmeyi diğerlerine bulandırmak için uğraş sarf eder. Doktor karakterine öğütleri bunun göstergesidir. Sürü insanı özellikleri taşır.
Arap:	Küçük insan tipine uygundur. Ayrıca kısmen soytarı karakterine ⁶⁰ örnek teşkil etmektedir. Yaşadığı durumdan memnuniyetsizliği söyleminden belli olan bu karakter kendi gibi olan başkalarına karşı bir hınç duymaktadır. Hayatın üstesinden geldiğini düşünür.
Muhtar:	Muhtar karakteri Nietzsche'de nihilizmin temel karakterlerinden "İsa, Pavlus Buda'ya örnektir. Muhtar tipik bir şekilde bu dünyadaki yaşamdan öç alma girişimindeki insan tipinin bir göstergesidir. Yaşamın hastalıklı veya solduğu kısımları ile ilgilenen bir yönetici temsilidir.
Tevfik:	Küçük insan ve ayak takımı tiplerine girmektedir ve sürü insanın özelliklerini taşır.
Abidin:	Küçük insan ve ayak takımı tiplerine girmektedir ve sürü insanın özelliklerini taşır.
Şakir:	Küçük insan ve ayak takımı tiplerine girmektedir ve sürü insanın özelliklerini taşır. Ancak özellikle muhtar karakterine benzer bir şekilde yaşamın yok oluşu ile ilgilenir.
Yaşar:	Küçük insan ve ayak takımı tiplerine girmektedir ve sürü insanın özelliklerini taşır.
Yaşarın eşi:	Küçük insan ve ayak takımı tiplerine girmektedir ve sürü insanın özelliklerini taşır.
Yaşarın çocuğu:	Sürü insan kategorisine girmesi olası karakterdir

⁶⁰ Nietzsche örümcek karakterini eşitlik isteyen işçi sınıfı için kullanmaktadır.

Yukarıda bahsedilen ve Doktor Cemal dışındaki tüm karakterler, olaylar içindeki edimleri ile nihilizmin sembolleridir. Bir çöküşme kültürünün parçası olarak öykünün karakterleri yaşamın solup gitmesinin nedeni olan zihniyetin taşıyıcılarıdır. Bu karakterler ve edimleri ile ciddi bir eleştiri gerçekleştirilmektedir. Karakterler hem edim açısından hem de beden açısından bakış açısı ile uyumludur. Bakış açısının sapmasına neden olacak bir karakter edimi veya bedeni yoktur.

4.1.4. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminin Yarattığı Anlam Dünyası:

Hemen hemen yarım gün boyunca devam eden bir cinayet soruşturması kapsamında meydana gelen olaylar ile yaratılan anlam dünyası bahsi geçen cinayet soruşturmasının üstüne çıkmaktadır. Bu doğrultuda gösterilen ve gösterilmeyen olaylar ile oluşturulan anlam, cinayet soruşturmasının nasıl gerçekleştirildiği ile ilgi değildir. Genel anlam pek çok katmandan oluşmaktadır. Anlamın katmanlarının meydana gelişi yönetmenin dekadan bakış açısı ile ilgidir. Yönetmen 19. yüzyıl dekadanları gibi bir olaylar zinciri ile anlatılan öykünün üstünde anlamlar yaratmak istemektedir. Bu nedenle konu işlenen bir cinayet ve sonrasında yaşanan olaylar olsa bile genel anlam o anki toplumun bilinci ve bu bilincin kurmuş olduğu öznelerin varoluş karşısında takındıkları tavır ve eylemler ile ilgilidir. Bunun için filmin genel anlamının dekadan bir bakış açısı ile modernizm etkisindeki geleneksel bir toplumdaki çöküşme ve yaşanan nihilizm ile var oluşun ortaya çıkan yeni koşullar altında ezilmesi olarak düşünülmesi gerekmektedir. Bu genel anlam yukarıda bahsedilen birçok yan anlamla da desteklenmektedir.

Filmde yaratılan genel anlam nihilizmin yukarıda bahsedilen karakterlerinin sergiledikleri eylemler çerçevesinde oluşmaktadır. Eylemlerin gerçekleştiği mekan Anadolu'dur. Filmin genel anlamı bu açıdan bir Anadolu eleştirisi olarak okunabilmektedir. Anadolu için yaratılan ve bilinen olumlu düşünceleri tam tersinde yaratılan anlamıyla film, modernizmin etkisi altındaki geleneksel toplumun insani değerlerini sorgulamaktadır. Bahsedilen nihilizm, maddi dünyanın değersizleşmesine, çöküşme ise toplumsal ilişkilerin oldukça olumsuz bir hal almasına gönderme yapmakta ve bu açıdan insani değerlerin yoksunluğu genel anlama eklenmektedir.

Cinayeti işleyen ve tutuklu olan Kenan karakteri kadar doktor dışındaki tüm karakterler edimleri ile nihilizmi ve çöküşmeyi göstermektedir. Bu edimler farklı farklı

anlamlar yaratsa bile bir dizgenin içinde hepsi birlikte genel anlamı oluşturan parçalardır. Genel anlam dışında filmde sosyolojik ve felsefi olarak pek çok olay ve bu olayların dizgenin dışında tek başlarına taşıdıkları anlamlar söz konusudur. Bunlar filmin oluşturduğu dizgede yan anlamlar olarak değerlendirilmektedir.

Yan anlamlar bahsi geçen toplumsal yapının meydana getirdiği diğer olgular ile ilgilidir ve tamamı genel anlamı destekler niteliktedir. Yan anlamları şu şekilde sıralamak mümkündür:

a. Gösterilen zaman dilimindeki toplumsal ilişkiler güç ekseninde gerçekleşmektedir. Güçsüzler güçlüler etrafında toplanmakta ve toplumsal iletişimleri birer güç gösterisine dönüşmektedir. Büyük adamlar ve küçük adamların tamamı arasında yaşanan bu güç ilişkisi sonucunda nefret, öfke, tikslenme gibi hisler açığa çıkmaktadır.

b. Filmin gösterdiği mekân ve zamanda ortaya çıkan toplumsal ilişkilerde ataerkil bir yapı hâkim olup kadınlar bu ilişkilerde geri plana atılmışlardır. Ancak kadınların geri planda olmalarına rağmen pek çok toplumsal ilişkinin tam merkezinde yer aldıkları görülmektedir. Bu bakımdan kadınların bir nevi filmde az gösterilmesi ile paralel toplumsal hayatta pek gözükmeyen kadınların, toplumsal hayatı derinden etkiledikleri anlamına ulaşmak mümkündür.

c. Güç sahibi kişilerin veya diğer bir ifade ile yöneticilerin anlatılan coğrafyada yaşamı iyileştirmek gibi bir bilince sahip olmadıkları ve tam tersi yaşamı soldurmak için girişimde bulunduklarını söylemek mümkündür. Bu durum muhtar karakteri ile anlatılmaktadır. Muhtar karakteri anlam açısından bir metonimidir. Var oluşun maddi ve manevi kısımları değer kaybına uğramış onu yerine ölüm ve öteki dünyada bir var oluş ikame edilmiştir. Bu durum tipik bir orta çağ düşüncesi olarak muhtar karakterinde vücut bulurken, muhtarın bu durumdan faydalandığını anlamı yaratılmak istenmektedir. Güç sahibi olmayan küçük insanlar ise güç sahibi olanlarla yaşam hakkında aynı bilince sahiptir. Şakir karakteri ile anlatılan bu durumda insanları var edebilmek için çaba sarf etmekten ziyade iş ve görev anlayışı çerçevesinde ölümün yüceltildiği görülmektedir. Şakir karakterinin de Anadolu'da yaşamsal pek çok ihtiyaçları varken bu ihtiyaçları karşılamak yerine yaşam dışı ihtiyaçları karşılamak için mücadele veren geniş kitleleri temsil eden bir metonimi olduğu söylenebilir.

d. Bir cinayet işlenmiştir. Ancak bu cinayetin işlediği coğrafyada bu tür olaylara karşı bir yabancılaşma söz konusudur. Bir insanın hayatını kaybetmesi önemini

yitirmiştir. Bunun nedeni ölen kişi veya ona benzer diğerlerinin hayattayken de bu coğrafyada var oluş ile ilgili derin buhranlar yaşamasıdır. Var oluş fiziken ve manen sorunludur. Bundan kurtulmanın tek yolu ise olan olayların doğal olarak karşılanması ve bunun karşında ise güce sığınarak yeni bir var oluş biçiminin geliştirilmesidir. Arap karakteri bu var oluş biçimini sembolize etmektedir. Onun doktorla diyalogundan anlaşılan, yaşanan coğrafyanın var oluş için daimi bir tehdit içeren bir bilinçle öznelere kurduğudur

e. Filmde doğrudan iyi veya kötü karakterlere rastlamak olanaksızdır. Katil zanlısı Kenan bile mevcut toplumsal bilincin bir ürünü olarak gerçekleştirdiği hukuk dışı edimiyle sadece toplumun bir parçasıdır. Eğitimsiz ve alt kültürden birisi olan karakterinin karşısında ise hukuku temsilen savcı karakteri görülmektedir. Savcı karakteri ile Kenan karakteri diyalektik bir incelemeye⁶¹ tutulduklarında birbirlerinden hem farklı hem de birbirleriyle aynı oldukları görülecektir. Kenan ve savcı birbirlerine taban tabana zıttır. Kenan hukuksuz bir edim gerçekleştirmiştir ve devletin kolluk güçleri tarafından tutukludur. Savcı ise soruşturmayı yürüten kişidir ve hukukun aynı zamanda devletin biçim kazanmış halidir. Ancak bu kişiler diğer taraftan özdeşler. Kenan bir kişi öldürmüştür. Savcı ise eşinin ölümünden sorumludur. Bu anlamda her ikisi de bir kişinin ölümüne sebebiyet vererek bir çeşit vicdan azabı yaşamaktadırlar. Bu durum ile yaratılan anlam hukuk gibi yapay bir yargılama biçiminden ziyade etik alanına gönderme yapmaktadır. Her ikisi de etik açıdan özdeşlerdir.

f. Kırkılda, modernizm etkisi altındaki geleneksel toplumun tam anlamıyla modernizmi yaşayan kent hayatından farklılıklarının gösterildiği filmde, kent hayatı içinde yetişmiş modern bir öznenin karşılaşması potansiyel görüngülerle bir duygusal bunalıma sürüklenme olasılığının çok yüksek olduğunu filmin pek çok bölümünde okumak mümkündür. bu durum doktor karakteri ile anlatılmaktadır. Bu bağlamda Anadolu gösterildiği haliyle modern birey için heterotopik bir mekândır.

Yukarıda söz edilen yan anlamlar öykünün genel olay örgüsü içinde yani bir cinayet soruşturması çerçevesinde uydu olarak nitelendirilecek olaylar ile gösterilmiştir. Ancak bu olaylar öykünün dizgesi çerçevesinde yaratılan genel anlamın önemli parçaları olduğu için doğrudan çekirdek konumuna yükselmektedirler. Bu açıdan klasik anlatı sinemasında atıldığında anlamı zedelemeyecek uydu olaylar için bu filmde durumun çok farklı olduğu

⁶¹ Diyalektik düşünme sisteminde özdeşlikler ve farklılıklar olarak anlatılan bu değerlendirme, birbirlerinden farklı görülen iki şeyin aslında aynı zamanda özdeş olabileceklerini göstermek için kullanılmaktadır

ortadadır. Filmin uydularının bu niteliği, filmi estetik açıdan oldukça başarılı bir şiir gibi değerlendirmemize neden olmaktadır. Bir Zamanlar Anadolu’da filminde yer alan yan anlamların yaratıldığı uydu olayların çıkarılması dizgenin bozulmasına neden olacak ve anlamın istenilen etkide sunulması zorlaşacaktır. Hiçbir uydu olay filmin zaman açısından artırılması için eklenmemiş doğrudan anlamı güçlendirmek amaçlanmıştır ancak bunun için oluşturulan anlamların tekrar etmediği de görülür.

Bu açıdan filmin öyküsünün yarattığı genel anlam ve yan anlamları taşıyan öykü olayları, Spinoza’nın tanımıyla birer karşılaşma olarak düşünülürse, izleyici üzerinde oluşturulmak istenilen duygu durumlarını başarı ile aktarılmaktır. İfade edilen duygusal atmosfer çirkin ile ilgilidir.

4.1.5. Bir Zamanlar Anadolu’da Filminin Genel Görüntü Estetiği:

Yaratılmaya çalışılan genel anlam ve yan anlamların hemen tamamının oluşturması düşünülen hisler olumsuzdur. Bunun için bu hislerin oluşması adına görüntü düzenlemesinin de ona göre planlanması gerekmektedir. Nitekim yönetmenin bu konuda oldukça titiz bir düzenleme gerçekleştirdiğini yukarıdaki inceleme sonrası söylemek mümkündür. Film içinde görüntü düzenlemesi ile anlam arasındaki yakın ilişki filmin anlatımını güçlendirmekte ve oluşturulmak istenilen hisleri yansıtmaktadır. Görüntü düzenleme ile ilgili olarak pek çok kompozisyon unsuru filmin çeşitli yerlerinde kullanılmaktadır. Yukarıdaki inceleme sonucu yönetmenin anlatmak istediği hikâye ve aktarmak istedikleri duyguları sunuşu ile ilgili karakteristik bazı özellikleri belirlemek mümkündür.

Yönetmenin oluşturduğu çerçeveler için karakteristik olarak söylenebilecek şeylerden bir tanesi yüz ifadelerine yoğunlaşmak için göğüs, omuz ve baş çekimlerini sık kullanmasıdır. Onun dışında filmin ilerleyişinde tercih edilen çerçeveler gösterilmek istenilen ile ilgilidir. Bu çerçeveler araç sahnelerinde bilinçli bir şekilde sıkıştırılmış ve ortamın duygusu bu sıkıştırılmış çerçeve ile aktarılmıştır. Filmde genel olarak çekimler göz hizası çekimi ile gerçekleştirilmiştir. Bu durum genel aşağıda bahsedilen estetik süjenin esere katılımı ile ilgidir. Kamera kullanımı ise ağırlıklı nesnel bakış ile gerçekleşmektedir. Ancak kimi yerlerde Doktor ve Kenan’ın bakışlarından gerçekleşen olay aktarılmaktadır. Onlardan daha az sıklıkla ise savcının bakışı ve komiserin bakışları

kullanılmıştır. Komiser ve savcının bakışları ve bir tek bir yerde kullanılan Arap karakterinin bakışları karakterlerin diğerlerini görüşünü göstermek için tercih edilmiştir. Özel kamera ile gösterilen diğerleri özellikle kesin yan ışık ile çirkinleştirilmiştir.

Bütün görüntü düzenlemelerinde yönetmenin sade düzenlemeler gerçekleştirerek belirginliği arttırmak istediği yapılan inceleme sonucunda söylenebilmektedir. Yukarıda anlamla ilgili olarak söylenilen şiirsellik ve hiçbir şeyin fazla olmayışı durumu görüntüler içinde geçerlidir. Aktif düzenlemelerle anlamı taşıyacak görüntü mümkün olduğunca sade planlamıştır. Böylelikle uzun planlarla çekilen sahnelerde izleyicinin ilgisi ifadeler ve olayın önemine odaklanması sağlanmıştır. Ayrıca gereksiz yere çerçevede yer alacak nesne ve figürlerin istenmeyen yan anlam, eğretilme veya metonimi gibi anlamları yaratması da engellenmiştir.

Filmin hareketli olmayan karelerinde figürlerin kadrajda ilgi merkezine yerleştirildiği gözlemlenmektedir. Birden fazla figürün olduğu sahnelerde ise asimetrik düzenlemeler ile durağanlığın azaltıldığı söylenebilir.

Yönetmenin ışığı kullanışı filmin genel duygu durumuna doğrudan etki etmektedir. Son yarım saatin dışında filmde aydınlık ve karanlık sürekli bir savaş halindedir. Özellikle kullanılan keskin yan ışık ile derin kontrastlar oluşturulmaktadır. Dramatik etkinin güçlü olduğu yan ışık kullanımı anlamın diğer biçimsel öğeleri ile uyum sağlanmaktadır. Bağlı ve atılı gölgeler ile kompozisyon zenginleştirilirken duygusal atmosferin olumsuz havası artmaktadır. Gece sahnelerinde bazı yerlerde ise boyasal ışık kullanılmıştır. Olayların ve figürlerin belirginleştirilmesi için filmin gece çekimlerinin olduğu kısımlarda ışık oldukça etkin kullanılmıştır. Karanlığı aydınlık ile bu denli dengede olduğu görüntülerin tercih edilmesi yukarıda bahsedilen ve geneli olumsuz olan genel ve yan anlamlarla uyum içindedir. Gündüz sahnelerinde ise destek ışıkları ile iç mekân çekimlerinde özellikle insan yüzleri üzerinde farklı ışık düzeyleri yaratılmıştır. Bu durum kişilerin yüzlerinde gece çekimlerine göre daha yumuşak bağlı gölgelere neden olmuş ve yüz ile aktarılan duygusal ifadeler güçlendirilmiştir.

Filmde rengin kullanımı gece çekimlerinin sonunda daha çok ışığın olduğu iç ve dış mekânlarda belirgin ve anlamlıdır. Özellikle soğuk renkler tercih edildiği söylenebilir. Böylelikle bu renk tercihi ile bunalımlı giden hikâyenin atmosferi desteklenmektedir.

4.1.6. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminde Montajın Estetik Kullanımı

Anlatının oluşturulması açısından görseller son derece önemliyken bu görsellerin bir dizge oluşturacak şekilde bir araya getirilmesi ise en az görüntü düzenleme kadar önem kazanmaktadır. Filmin zaman ve mekânına etkisi bakımından kurgu ise "Bir Zamanlar Anadolu'da" filminin anlam ve duygusu açısından kritik bir görev üstlenmektedir.

Filmde yönetmen on iki saat civarı bir süreyi iki saat yirmi yedi dakikada anlatmaktadır. Bu durum olaylar arasında bir seçim yapıldığını gösterir. Ancak bu seçimin pek çok filme kıyasla filmin akışını yavaşlattığı söylenebilir. İşlenen konu ve yaratılmak istenen anlam çerçevesinde akışın hızı problemlidir. Aksine yönetmen uzun sekanslar ile izleyiciyi video izleyicisine çevirme durumunu, tercih ettiği kurgu anlayışı sayesinde başarmaktadır. Filmde kesmeler ile bir kareden diğer bir kareye geçişlerin kullanılması çoğunlukla zamansal ve mekânsal değişikliklerle ilgilidir. Diğer bir taraftan olayların değişimi sonrasında da kurgu devreye girmekte ve devam eden olay yerini başka bir olaya bırakırken diğer bir görüntü yeni olayın görüntüsü olarak ortaya çıkmaktadır. Özellikle mekân ve zamanda sıçramalar olmaksızın aynı mekan ve zamanda farklı olayların işlendiği filmde, bu olaylar arası ayrım kurgu ile sağlanmaktadır. Bu olaylar normal bir dizimle kurgulanmıştır. Bu anlamda film zaman imgeyi kurarken zamanı sürekli ileri doğru kat etmektedir. Zaman imge kurgu ile olmasa bile bazı olaylarda özellikle diyaloglar ve gösterilmeyen olayların vurgusu nedeniyle geçmişe doğru da kat etmektedir. Bu, zaman imgenin farklı bir şekilde kullanılması olarak düşünülebilir.

Devamlılık kurgusu olarak bahsedilen kurgu türü yukarıda verilen olaylar içinde çok az kullanılmaktadır. Filmin içindeki hareket ise imge kamera hareketlerinin de desteği ile sağlanmaktadır. Hareket imge bir olaydan diğer olaya geçişte kurgu ile sağlanmaktadır. Fakat tek bir olayın içinde ise kamera hareketleri ve kurgunun beraber kullanılması hareket imgeyi oluşturmaktadır. Olay içinde kurgu özellikle diyaloglarda kullanılmaktadır. Hareketin olduğu sahnelerde kameranın figürleri sabit veya hareketli olarak takip ettikleri görülmektedir.

Kurgunun bu şekilde kullanımı filmdeki gerçeklik hissini yükseltmektedir. Bir anlamda kurmaca olan bir şeyin büyüünün bozulması olarak da bu durumu okumak mümkündür. Burada büyü kurmaca olan bir filmin eğlendirme niteliği kapsamında

değerlendirilmektedir. Gerçek hayata yakın olan pek çok film bu eğlendirme niteliğinden yoksundur. Gerçek hayata yakın oluş ise zamanın kullanımı ile ilgilidir. Özellikle tecimsel filmlerdeki kurgu anlayışına alışkın izleyicilerin bir hayli yadırgayacağı bu filmin tecimsel filmlerden temel farkı da zamanı kullanışıdır. Filmin gerçeklik hissi ile zaman arasındaki bağlantı onun büyüselliğini ortaya koymaktadır. Zamanın kurgu ile hızlandırılmış akışı anlama zarar vermekte ve pek çok şeyi görünmez kılmaktadır. Bu görünmezlik durumu gündelik yaşamın gerçekliğinden kaçışla benzer nitelikler taşımaktadır. Oysa ki Bir Zamanlar Anadolu'da filmi görünürlüğü arttırmak niyeti ile hareket etmekte ve bu yüzden uzun planlar ve kamera hareketleri ile pek çok olayda zamanı gerçek yaşamdaki zamanın akışına eş kılmaktadır. Böylece filmin gerçeklik hissi artmaktadır.

Filmdeki kurgu tercihi estetik süjenin esere katılımını belirleyen önemli unsurlardandır. Gerçeklik hissinin artırılması ile gerçek hayatın bir simülasyonu yaratılmaktadır. Bu simülasyon hayatın kendisine çok benzediği için gerçeklikten kaçmak için büyümlü Kitsch eserleri tercih eden izleyicinin deneyimlemek istemeyeceği türdendir.

Görüntü kurgusu dışında ses kurgusu da filmde sesin kullanımının son derece etkin olması ve anlama doğrudan katkı sağlaması açısından önemlidir. Filmin kimi yerlerinde zaman imgenin sesle bağlantılı olarak oluşturulduğu görülmektedir. Görüntüler kurgu ile değişmekte ancak önceki görüntü de var olan ses yeni görüntüde devam etmektedir. Bu durum zamanın gerçekçi kullanımına katkı sağlamaktadır ve böylelikle kurgu ile değişen görüntü yönetmenin bakış açısını değiştirmesine indirgenmektedir.

4.1.7. Bir Zamanlar Anadolu'da Filminde Sesin Estetik Kullanımı

Filmde anlamın ve duygunun büyük bir kısmı diyaloglar vasıtası ile kurulmaktadır. Bu anlamda sesin, filmin estetik niteliğine katkısının büyük olduğu söylenebilmektedir. Diyaloglar filmde son derece doğal işlenmektedir. Bilinçli dil sürçmeleri diyalogların gerçekçiliğini arttırmaktadır. Filmde çevre seslerinin kullanımı da en az diyaloglar kadar önemlidir. Çevre sesleri görselleri desteklemekte ve yaratacakları duyguya katkı sağlamaktadır. Otopsi sahnesi ise çevre seslerinin kullanımı açısından farklılık göstermektedir. Otopsinin doğrudan görüntülerinin olmayışı, anlamda boşluklar oluşturacağı için bu boşluklar ses ile doldurulmaktadır. Otopsi sahnelerinde otopsi anının

sesisin filmin genelinden farklı olarak yüksek verilmesi dramatik etkinin artmasına neden olmuştur.

Filmde müzik sadece bir sahne de kullanılmaktadır. Özellikle sinemadaki duygusal etkinin artırılması için sıklıkla kullanılan müzik ögesinin bu filmde bir kez tek bir olayda kısmi olarak kullanımı son derece değişik bir uygulamadır. Ancak filmin anlam ve duygu dünyasında müziğin kullanılmaması her hangi bir boşluk hissi yaratmamaktadır. Ayrıca müziğin kullanılmaması filmin tüm olaylarındaki gerçeklik hissinin yoğunlaşmasına neden olmakta ve kurmaca oluşun izlerini silmektedir. Bir kez kullanılan müzik ise araç teybinde çalan şarkıdır ve o da gerçeklik hissine zarar vermemektedir. Sesin tüm bu kullanımları ile filmin yaratmak istediği anlam ve duygu dünyasına önemli bir katkı sağladığı ortadadır. Gerçeklik hissinin oluşmasında ise tüm kullanımları ile ses, kurgu ve görüntüler ile uyumludur.

4.1.8. Estetik Süjenin Bir Zamanlar Anadolu’da Filmine Katılımı

Dekadan filmlerin pek çoğunda eleştirel olarak gösterilen çöküşme ve bu bağlamda karşılaşılan karakterler ile klasik anlatı türlerindeki kahramanlar ile özdeşleme durumu söz konusu değildir. Gösterilen karakterlerin bir kısmı dekadansın parçası ve olumsuz yönleri ile karşımıza çıkan karakterlerken, bazıları ise dekadanstaki olumsuz etkilenen karakterlerdir. Bu anlamda estetik süjenin genel hatları ile dekadani bakış açısı ile oluşturulan sinema eserlerinde karakterlerle sürekli bir özdeşleşme yaşaması ve onu kendi gibi görmesi çok da mümkün görülmemektedir. Ancak elbette ki bu konunun işlenişine göre değişebilecektir örneğin dekadans karşısında zafer kazanan bir kahraman söz konusu ise o zaman özdeşleşmenin mümkün olabileceği söylenebilir.

Bir zamanlar Anadolu’da filminde ise izleyicinin özdeşleşebileceği tek karakter olan doktor, dekadans karşısında filmin son kısmına kadar son derece tepkisiz kalmaktadır. Bu nedenle bu filmde genel bir özdeşleşme durumunun nesnel bir şekilde ortaya konulması oldukça zordur. İzleyicinin öznelliği çerçevesinde bazı karakterler ise kimi durumlarda özdeşleşmesi mümkündür. Örneğin Arap karakteri ile Arap’ın doktora yaşanan yerle ilgili hiç de hoş olmayan bir takım şeyleri anlattığı olay 7 de bazı izleyicilerin Arap karakterine sempati duyması mümkündür. Bu durum kısa süreli bir özdeşleşme yaratabilmektedir. Ancak ilerleyen kısımlarda Arap karakteri hiç de hoş olmayan özellikleri ile izleyicinin

karşısına çıkacaktır. Bu nedenle bahsedilen özdeşleşmenin film boyunca devam etmesi mümkün gözükmemektir. Savcı, komiser ve diğer tüm karakterler de eleştirel bir bakışla aktarıldığı için aynı şekilde daimi bir özdeşleme gerçekleşmemektedir.

Özdeşleşme ile ilgili temel konu, bir kahramanla özdeşleşen izleyicinin aslında eseri üreten kişinin bakış açısına girmesidir. Bu filmde eseri üreten kişi tüm kahramanlarına eleştirel bir göz ile bakmaktadır. Doktor karakteri bu eleştiriden ayrı tutulsa bile yukarı da değinildiği gibi herhangi bir şekilde değişime neden olacak edim içinde değildir. Özdeşleşmenin gerçekleşmemesi diğer bir açıdan film karakterlerinin gündelik hayatın karakterleri oluşu ve hiç birinin kahraman olmayışıdır.

Estetik süjenin bu filme katılımını iç taklit ile de açıklamak mümkün değildir. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi için estetik süjenin katılımı oyun türü bir katılımdır. İzleyenler kendi öz bilinçlerinin sınırlarını aşmadan başka bir dünyayı deneyimlemektedir. Bu bilme ve istemenin özgür bir oyunudur. İzleyici bu nedenle yönetmenin kurmuş olduğu bir oyunun içinde yer almaktadır. Oradaki gösterilen karakterlerden birisi değildir ve bizzat bu oyunun içinde kendi bilinci ile var olmaktadır. Filmin ağır ilerleyen temposu ve hikâyesinin gerçekçi işlenişine birde özdeşleşmenin olmadığı ve izleyicinin doğrudan katılımının eklenmesi sıradan izleyicinin bu filmi izlemesini güçleştirmektedir. Çünkü tüm bunlar ile izleyici gerçek hayata çok benzer bir oyunun içine çekilmek istenmektedir. Bu nedenle bu oyunu oynamaya karar veren süje için film tam bir simülasyona dönüşmektedir. Nitekim filmdeki nesnel ve göz hizası kamera çekimleri, bu çekimlere bağalı olarak sesin de nesnel kullanımı (uzak çekimlerde konuşmaların anlaşılmasa, konuşmalardaki bilinçli dil sürçmeleri ile sesin gerçekçi kullanımı), kurgunun kullanılışı ve hareketli kamera çekimleri oyun teorisini güçlendirmekte hem de simülasyonun etkisini arttırmaktadır. Özdeşleşme veya iç taklidin gelişmemesi, filmin izleyiciyi kendi bakış açısına zorlamadığının da bir göstergesidir. Filmde izleyici öznenin film olayları ile ilgili yargılarını kendilerinin oluşturmaya kendi bilinçleri ile katılmalarından dolayı izin verilmektedir.

4.1.9. Estetik Değer ve Yargı Açısından Bir Zamanlar Anadolu'da Film

Filmin biçimsel tüm öğeleri, anlatılan öykü bağlamında aktarılmak istenilen duyguları başarı ile taşımaktadır. Anlatılan olaylar ve gösterilen karakterler manevi olarak

çirkindir. Ayrıca karakterler bedensel olarak da moda ikonları değildir veya kültür endüstrisinin sunduğu bedensel güzellik niteliklerini taşımamaktadır. Ancak görüntü ve ses düzenlemesi ve de kurgu ile oluşturulan biçim tüm bu çirkinlikleri biçimsel bir estetik anlayış ile sunduğu için günlük hayatta bakmaya tahammül edemeyeceğimiz pek çok fenomen izlenebilir, görülebilir ve düşünülebilir kılınmıştır. Bu anlamda çirkinin estetiği biçimsel anlamda yaratılan estetik değerler ile başarı ile ifade edilmektedir. Bir başka şekilde söylenirse filmin söylem kısmı filmin çirkin olan öyküsünü çarpıcı bir şekilde sunmaktadır.

Estetik yargılar çalışmanın ikinci bölümünde de belirtildiği üzere öznel yargılardır. Ancak bahsedilen öznellik durumun toplumdaki her kişi için farklı farklı oluşan bir nitelikte olduğunu söylemek estetik objektivasyonun bir iletişim biçimi olarak toplumsal hiçbir yönünün olmadığını söylemek demektir. Burada bahsedilen öznellik durumu kişilerin toplumun farklı katman ve sınıflarınca farklı şekilde kurulmasıdır.

Sanat eseri olarak kabul edilen estetik nesneler bu öznellik biçimlerine ve onları yaratan tahakküm unsurlarını görülür kılmakta ve yeni öznellikler yaratmaktadırlar. Bu açıdan yaklaşıldığında sosyolojik ve felsefi olarak, estetik yargıların nasıl gerçekleşeceği konusunda yorumlar geliştirebilmek mümkündür.

Çözümlenen film için estetik yargının belirlenmesi adına mevcut öznellik durumunun filmin genel anlamı çerçevesinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Bunun için özneleri filmin genel anlamının kısmen veya tamamen farkında olan veya olmayan iki grupta toplamak mümkündür. Filmin tamamen izlenmesi ve estetik süje olarak filme katılımın sağlanması koşulu ile her iki grup içinde estetik yargının benzer şekillerde gerçekleşeceğini söylemek mümkündür. Bu anlamda farkında olan grup ve olmayan grubun yaşayacakları duyumsallık ile ortaya çıkan estetik yargının aynı olacağını söylemek mümkündür. Ancak elbette yaşanan duyumsallığın yaratacağı duyguların bu film için olumsuz duygular olacağı tahmin edilse bile, bu duyguların genel çerçevelerin çizilmesinin ötesine geçmek ancak ileri düzey bir alımlama çalışması ile mümkün olacaktır. Bu bağlamda izleyiciyi düşünsel bir faaliyete ve tanımlama işlemine sürükleyen film farkında olmayan grup için gösterilen toplumsallıkla ilgili bilgi vermekte, bir karşılaşma gerçekleştirmekte ve bu karşılaşmalar ile ilgili yeni duyguların üretilmesini sağlayarak yeni bir öznellik biçimine davet etmektedir. Kısmen veya tamamen farkında

olan gurup için ise kendi öznellikleri ile keşfettikleri toplumsal oluşu yeniden üreterek var olan duyguları desteklemekte ve arttırmaktadır.

4.2. Çoğunluk Filmi Estetik Film Çözümlemesi

Seren Yücel'in imzasını taşıyan film 2010 yılı yapımlarındandır. Türk sineması adına iki binli yıllarda çirkinin işlendiği çarpıcı filmlerden bir tanesi olan Çoğunluk karakterleri ve öykü olayları ile dikkat çekmektedir. Film neredeyse tamamen çirkin olay üzerine kuruludur. Aşağıda çirkinin estetiği bağlamında önemli olan bu eser estetik açıdan incelenecektir.

4.2.1. Çoğunluk Filminin Anlatısının Oluşturulduğu Bakış açısı

Yönetmenliğini Seren Yücenin yaptığı film kapitalizmin Türkiye'de kendini hissettirmeye başladığı 2000'li yıllarda toplumda yaşanan ve gündelik hayatta görünmez olan sınıfsallığı gözler önüne sermektedir. Sınıflar arası gerilim gündelik hayatın bir parçasıdır. Ancak filmin toplumcu gerçekçi bakış açısından ele alınışı ile sınıfsallık filmde görülür hale gelmektedir.

Toplumcu gerçekçi bakış açısı filmde ele alınan öyküyü işçi sınıfı perspektifinden işlemektedir. Orta sınıf bir aile üzerinden ele alınan öykü ile bir sınıf bilinci oluşturma isteği aşikârdır. Bu anlamda genel olarak tüm toplumcu gerçekçilerin yaptığı gibi film bir bilinç üretimi amaçlanarak inşa edilmiştir. Bunun için 2000'li yıllar Türkiye'sinden seçilen fenomenlerde ezilenler ve ezenler sürekli bir mücadele halindedir. Ezenlerin insanlık dışı olarak gösterilen tavırları ile film izleyen toplumcu bir bilinç sunmak istemektedir. Böylelikle anlatı toplumcu gerçekçi tavrı ile genel olarak bir kapitalizm eleştirisi özelde ise kapitalist koşulların farklı sonuçlar yarattığı Türkiye'deki sosyo-ekonomik yapı ve onunla birlikte orta sınıf eleştirisi olarak okunabilmektedir.

4.2.2. Çoğunluk Filminin Öykü Olayları ve Söylemi

Olay 1: Bir baba ve oğlu ormanlık bir alanda yürüyüş yapmaktadırlar. Baba önden hızla ilerlemekte oğlan ise ona yetişmeye çalışmaktadır.

Çizelge 4.80. Çoğunluk filmi olay 1'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.153.	Uzak çekim ve boşluklu çerçeve. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figürler hareket halindedir. Ağaçlar ile doğal çerçeveleme yapılmıştır. Diğer ağaçlar düzenlemeye ritim ve doku kazandırmaktadır. Çizgisel perspektif vardır.	Gün ışığı kullanılmaktadır. Işık tepeden ancak tersten gelmektedir. Gölge belirdir.
Resim 4.154.	Diz çekimi ve boşluklu çerçeve. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Ağaçlar düzenlemeye ritim ve doku kazandırmaktadır. Figür hareketlidir.	Gün ışığı cepheden kullanılmaktadır
Resim 4.155.	Uzak çekim ve boşluklu çerçeve. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Ağaçlar düzenlemeye ritim ve doku kazandırmaktadır. Figürler hareketlidir. Çizgisel perspektif vardır.	Gün ışığı tersten ancak yüksek kullanılmaktadır.



Resim 4.153.



Resim 4.154.



Resim 4.155.

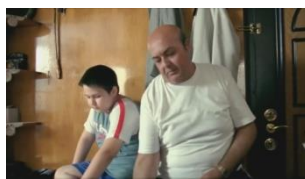
Çizelge 4.81. Çoğunluk filmi Olay 1'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri gerçekçi kullanılmaktadır.
Kurgu	Görüntüler arası geçiş kurgu ile sağlanmaktadır. Ancak figürlerin çerçeve içindeki hareketleri hareketli kamere ile gösterilmektedir. Bu anlamda hareket hem hareketli kamera hem de montajla sağlanmaktadır.
Anlam	Filmin açılış olayıdır. Baba figürünün önden gidişi ve çocuğun onu takipe zorlanması filmin tamamında farklı şekillerde gösterilecektir. Öznelliğin oluşturulmasını anlatmak için bir tür metafor olarak kullanılmıştır.

Olay 2: Baba oğlu eve gelirler. Evde temizlik vardır. Baba söylenir “bunun ne işi var burada”. İsmi Mertkan olan oğul temizlikçi kadına bir şey fırlatır. Kadın mertçim yapma der. Baba kızgın ve tepeden bir tavırla “Mertkan onun adı der”. Mertkan odadan çıkarak temizlikçi kadına tekme atar.

Çizelge 4.82. Çoğunluk filmi olay 2'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.156.	Göğüs çekimi ve sıkıştırılmış çerçeve. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figürler simetrik bir dengede yerleştirilmiştir. Bakışlar farklı yönlerdedir. Düzenleme bakış çizgileri ile zenginleştirilmiştir.	Figürler iç mekanda keskin olmayan bir yan ışıkla aydınlatılmaktadır.
Resim 4.157.	Genel çekim ve sıkıştırılmış çerçeve. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Çizgisel perspektifin söz konusudur. Sadeleştirilmiştir. Soğuk renkler ve kadrain duvarla daraltılması gösterilen olay ile uyumludur.	Tepeden, cepheden ve tersten farklı ışık kaynakları ile aydınlatılmaktadır.



Resim 4.156.



Resim 4.157.

Çizelge 4.83. Çoğunluk filmi Olay 2'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmaktadır. Diyaloglar anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Sabit kareler halinde oluşturulan görüntüler arası geçiş kurgu ile sağlanmaktadır. Hareket imge doğrudan kurgu ile alakalıdır.
Anlam	Bir şeylerin yolunda gitmediği ve karşımıza çıkan karakterlerin insani açıdan problemliliğinin gösterildiği bu olay da görüntü düzenlemesi ile sıkıştırılan kadrain ve soğuk renklerle anlatılan olay uyumludur ve duyguyu güçlendirmektedir. Hizmetçi kadına tavırlar onaylanamayacak biçimdedir çirkindir. Atılan tekme sembolik olarak işçi sınıfına yapılan zulmü gösterir. Eski bir olayı gösterilmektedir. Anlam açısından çekirdek olaylardan birisidir.

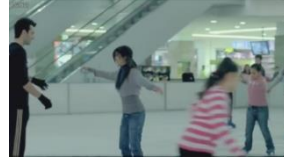
Olay 3: Bir grup insan bir alışveriş merkezinde buz pateni yapmaktadır. Onları izleyen 4 arkadaş paten yapanlar ile dalga geçerler.

Çizelge 4.84. Çoğunluk filmi olay 3'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.158.	Göğüs çekimi ve sıkıştırılmış çerçeve. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figürler simetrik bir dengede yerleştirilmiştir durağanlık sağlanmaktadır. Bakış boşluğu bırakılmıştır.	Figürler mekanın doğal ışıklandırmasına uygun olarak tepeden aydınlatılmıştır.
Resim 4.159.	Genel çekim ve sıkıştırılmış çerçeve. Göz seviyesinde ve Öznel bakış (mertkanın bakışı)	Figürlerin hareketli olduğu bir düzenlemedir	Resim 4.158. ile aynıdır
Resim 4.160.	Genel çekim ve sıkıştırılmış çerçeve. Göz seviyesinde ve Nesnel bakış.	Figürler simetrik bir dengede yerleştirilmiştir. Alan derinliği ile öndeki 4 figür belirginleştirilmiştir.	Resim 4.158. ile aynıdır



Resim 4.158.



Resim 4.159.



Resim 4.160.

Çizelge 4.85.Çoğunluk filmi Olay 3'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmaktadır. Diyaloglar anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	görüntüler arası geçiş kurgu ve kamera hareketi ile sağlanmaktadır.
Anlam	4 arkadaş diğer insanlara karşı aşağılayıcı ve düşmanca bir tavır sergilemektedirler. Ana karakter Mertkan' ın dünyasını göstermek için kullanılan bir uydu olaydır.

Olay 4: Aynı dört kişi alışveriş merkezinin yiyecek kısmına çıkarlar ve otururlar.

Çizelge 4.86. Çoğunluk filmi olay 4'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.161.	Uzak çekim . Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Sabit bir çerçevedir ancak figürler hareket halindedir. Kadraj öndeki süslerin sağladığı ile dikey çizgiler ile durağanlaştırılmıştır.	Figürler mekanın doğal ışıklandırmasına uygun olarak tepeden aydınlatılmıştır.
Resim 4.162.	Yarı çekim ve sıkıştırılmış çerçeve. Göz seviyesinde nesnel bakış	Simetrik bir düzenlemedir. Bu genel kare ile atmosfer gösterilmek istenmiş ancak belirginlik kaybolmuştur.	Resim 4.158. ile aynıdır.
Resim 4.163.	Genel çekim ve sıkıştırılmış çerçeve. Göz seviyesinde ve Nesnel bakış.	Figürler asimetrik bir dengede yerleştirilmiştir. Alan derinliği ile Mertkan ve hemen yanındaki arkadaşı belirginleştirilmiştir.	Resim 4.158. ile aynıdır.



Resim 4.161.



Resim 4.162.



Resim 4.163.

Çizelge 4.87. Çoğunluk filmi Olay 4'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmaktadır. Diyaloglar anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Görüntüler arası geçiş kurgu ve kamera hareketi ile sağlanmaktadır.
Anlam	Mertkan'ın küçük burjuva hayatını göstermek amacı ile kullanılan bir uydu olaydır.

Olay 5: Alışveriş merkezindeki gençlerden birisi Mertkan' ın büyüklüğüdür. Babası ve annesiyle sofraya oturur. Annesi sofraya geç gelmesine kızar. Babası nerede olduğu sorar. Mertkan arkadaşlarıyla işten sonra gezdiğini söyler. Bu esnada babanın otoriter kimliği ortaya konulmaktadır.

Çizelge 4.88. Çoğunluk filmi olay 5'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.164	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sabit bir çerçevedir. Figürler asimetrik yerleştirilmiştir. Anne karakteri bindirme hatasına maruz kalmıştır. Sahnede sadeleştirme gibi bir çabanın olmadığı ortadadır.	İç mekân tepeden aydınlatılmak ve karakterlerin yüzlerinde buna göre gölgelenme olmaktadır. Ayrıca terste kullanılan diğer ışık boyasal bir etki yaratmaktadır.



Resim 4.164.

Çizelge 4.89. Çoğunluk filmi Olay 5'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmaktadır. Diyaloglar anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Tek kare görüntü kullanılmıştır.
Anlam	Orta sınıf bu ailede baba yani otorite figürünün karakterinin çizilmeye başladığı bir çekirdek olaydır. Cezalandırıcı kimliği ile kendi kuralları çerçevesinde oğlunun öznelliğini belirlemeye çalışan baba karakteri bu olay ile ortaya çıkmaktadır.

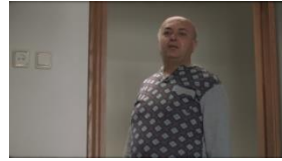
Olay 6: Mertkan uyumaktadır. Baba otoriter bir şekilde onu uyandırır.

Çizelge 4.90. Çoğunluk filmi olay 6'nın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.165	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş bir düzenlemedir. Yeşil ve kırmızı ile kontrast bir etki sağlanmıştır.	Işık yandan ve yumuşak gelmektedir. Kısmi bağlı gölgeler oluşmuştur
Resim 4.166	Göğüs çekimi. Altan görüş ve öznel bakış (Mertkanın gözünden)	Figür sadeleştirilmiştir. Soğuk renkler kullanılmıştır. Ayrıca figür ilgi merkezindedir ve kapı ile doğal bir çerçeve oluşturulmuştur. Öznel kamera ile alttan çekilmesi ise konu ile uyumludur. Baba bir güç simgesidir.	Işık yan üstten ve keskin gelmektedir.



Resim 4.165



Resim 4.166.

Çizelge 4.91. Çoğunluk filmi Olay 6'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmaktadır. Diyaloglar anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge tamamen montajla oluşturulmuştur.
Anlam	Baba figürünün bir güç simgesi olarak gösterilmesi amaçlanarak öznel kameranın kullanıldığı ve alttan görüşle babanın büyütüldüğü bu olay bir uydu olaydır.

Olay 7: Baba evde iç çamaşırları ile gezerken Mertkan tuvaletin kapısını açık bıraktığı için babasından fırça yemiştir.

Çizelge 4.92. Çoğunluk filmi olay 7'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.167	Boy çekimi. Göz seviyesinde ve öznel bakış. (Mertkan'ın Bakışı)	Kapı ile doğal çerçeveleme yapılmıştır. Figür hareketlidir. Figürün çevrenişi problemlidir. Öznel kamera kullanımı da çerçeve ve kameranın konumlandırılışından dolayı problemlidir.	Işık yandan ve yumuşak gelmektedir.



Resim 4.167.

Çizelge 4.93. Çoğunluk filmi Olay 7'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmaktadır. Diyaloglar anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Tek kareden oluşmaktadır.
Anlam	Baba figürünün gücünü ve karakter özelliklerini göstermek ve desteklemek için kullanılan bir uydu olaydır.

Olay 8: Mertkan mutfaka gelir, annesi ile birlikte mutfakta Şükriye isimindeki temizlikçi kadın oturmaktadır. Şükriye sıcak bir şekilde Mertkan'ı öper, ancak Mertkan son derece tepkisizdir. Bir süre sonra kadın gider. Mertkan “hala çok kötü kokuyor” der. Annesi ise “köylü kadın, parfüm mü sürmesini bekliyorsun der. Baba gelir belli ki saklanmaktadır ve gitti mi diye sorar.

Çizelge 4.94. Çoğunluk filmi olay 8'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.168	Diz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş ve asimetrik bir düzenlemedir. Kamera ve figürler hareket halindedir.	Işık yandan ve yumuşak gelmektedir. Gün ışık kullanılmıştır
Resim 4.169	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik ve sadeleştirilmiş bir düzenlemedir. Yansımalar ile biçim kontrastı oluşmaktadır. İfadelere odaklanılmıştır.	Işık cepheden gelmektedir ve gün ışığı kullanılmıştır.



Resim 4.168.



Resim 4.169

Çizelge 4.95. Çoğunluk filmi Olay 8'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmaktadır. Diyaloglar anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge hem kamera hareketleri hem de montajla sağlanmıştır.
Gösterilmeyen Olay 1	Hali vakti yerinde olan bu aile zamanında temizlik yapan Şükriye'ye yardım etmiştir. Ancak bu yardım onun aile tarafından iyice küçümsenmesine neden olmaktadır.
Anlam	Filmin 2. Olayında küçük Mertkan'ın tekme attığı temizlikçi kadın gelmiştir. Yoksuldur ve bir yaşam mücadelesi vermektedir. Mertkan kadına karşı soğuk ve umursamaz bir tavır takınmıştır. Küçümser hor görür. Bu tavırlar ile tipik bir küçük burjuva portresi çizilmektedir. Anne üzülmemektedir. Olay uydu olaydır.

Olay 9: Mertkan kereste yüklü bir kamyonetle ilerlemektedir. Bir inşaatın önüne gelir. Usta Mertkan' a kereste ihtiyacı olmadığını bunları niçin getirdiğini sorar. Sonunda Mertkan babamı arayalım der. Usta ise yok arama Kemal Abinin bir bildiği vardır der.

Çizelge 4.96. Çoğunluk filmi olay 9'un görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.170	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş bir düzenleme. Figür ilgi merkezine yerleştirilmiş ve bakış boşluğu kullanılmıştır.	Işık yandan ve yumuşak gelmektedir. Gün ışık kullanılmıştır
Resim 4.171	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezine yerleştirilmiş ve bakış boşluğu kullanılmıştır.	Işık cepheden ve yumuşak gelmektedir. Gün ışık kullanılmıştır
Resim 4.172	Diz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figürler ilgi merkezinde ve dengedir. Durağan bir sahne yaratılmıştır.	Işık cepheden ve yumuşak gelmektedir. Gün ışık kullanılmıştır



Resim 4.170



Resim 4.171



Resim 4.172.

Çizelge 4.97. Çoğunluk filmi Olay 9'un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmaktadır. Diyaloglar anlamın önemli bir parçasıdır. Anlamı güçlendirmek için müzik kullanılmıştır.
Kurgu	Hareket imge montajla sağlanmıştır. Sahnede bir karede kamera hareketi söz konusudur.
Anlam	Küçük burjuva ailesinin bir takım kuralları vardır. Bu kurallara uyulmadığında cezadan kurtulmak mümkün değildir. Kapitalizmin önemli dinamiklerinden disipline gönderme yapılmaktadır. Ayrıca baba figürünün etkisi giderek güçlenmektedir.

Olay 10: Mert kan bir fastfood'ta yemek yemektedir. Garson kızla konuşurlar. Kız senin canın sıkkın der. Mertkan da “ evet boşu boşuna İzmit’e gittim” der.

Çizelge 4.98. Çoğunluk filmi olay 10'nun görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.173	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Ana karakter ilgi merkezine alınmıştır. Çerçevenin içinde diğer figürlerin hareketleri söz konusudur.	Işık cepheden ve yumuşak gelmektedir.



Resim 4.173.

Çizelge 4.99. Çoğunluk filmi Olay 10'nun diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmaktadır. Diyaloglar anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Bu olayda tek plan söz konusudur.
Anlam	İleride Mertkan ile aşk yaşayacağı Gül isimli karakter tanıtılır ve aynı zamanda Mertkan'ın babasının onu cezalandırmak için İzmit'e gönderdiği vurgulanır. Çekirdek bir olaydır.

Olay 11: Mertkan balkonda abisi olduğu anlaşılan bir kişi ile sigara içmektedir. Babasının kendisini boşu boşuna İzmit'e gönderdiğini ve bunun 1 saat arkadaşlarıyla çay içmesi ile ilgili olduğunu söyler. Abisi “alışmadın mı olum?” der. Mertkan ise alışmadığını ve alışmayacağını söyler.

Çizelge 4.100. Çoğunluk filmi olay 11'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.174	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Karakterler ilgi merkezine yerleştirilmiş ve bakış boşluğu bırakılmıştır.	Gün ışık kullanılmıştır



Resim 4.174.

Çizelge 4.101. Çoğunluk filmi Olay 11'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmaktadır. Diyaloglar anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Bu olayda tek plan söz konusudur.
Anlam	Abisi ve Mertkan'ın baba figürünü konuştukları ve babanın otoritesini güçlendiren bir uydu olaydır.

Olay 12: Mertkan ve babası saunaya gelmişlerdir. Buhar odasına girerler babasının arkadaşları ile babası arasında geçen diyalog bir anda Mertkan' ın okul ve askerlik durumlarına dönüşür. Babası tarafından ciddi şekilde aşağılanmış babasının arkadaşı ise onu sıkı sıkı vatani görevini yapması konusunda tembihlemiştir.

Çizelge 4.102. Çoğunluk filmi olay 12'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.175	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş ve simetrik düzenleme. Soğuk renkler kullanılmakta.	Işık tepeden kullanılmıştır.
Resim 4.176	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme. Yaratılan durağanlıkla dikkat konuşmalara yöneltmiştir.	Destek ışığı ile cepheden aydınlatılmıştır. Arkadaki ışık kaynağı boyasal bir etki yaratmaktadır.



Resim 4.175.



Resim 4.176.

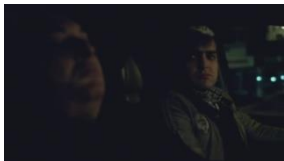
Çizelge 4.103. Çoğunluk filmi Olay 12'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmaktadır. Diyaloglar anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Geçen diyaloglardan küçük burjuva yaşantısında ve dolaylı olarak ataerkil toplumdaki genç insanların askere gidişleri ile ilgili düşünceler ortaya koyulmaktadır. Ayrıca baba figürünün gücünü oğlu üzerinde orantısızca kullandığı ve onu sürekli aşağıladığı görülmektedir.

Olay 13: Baba oğul arabayla eve doru ilerlemektedir. Evin önüne gelindiğinde Mertkan arabayı park etmeye gider. Bu esnada kapı önüne park eden bir arabayı uyarmak için sileceklerini kaldıran kemal sinirini alamayarak arabanın aynasını kırar.

Çizelge 4.104. Çoğunluk filmi olay 13'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.177.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş simetrik dolayısıyla durağan bir düzenleme.	Keskin yan ışık kullanılmış ve yüzde bağlı gölgeler oluşmuştur. Sahnedeki duygu durumunu yükseltmekte ve ifadeyi güçlendirmektedir.
Resim 4.178.	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Kamera hareketlerinin olduğu bir plandır.	Cepheden aydınlatılmıştır.



Resim 4.177.



Resim 4.178.

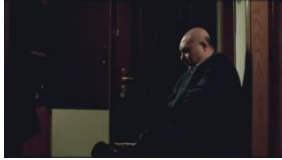
Çizelge 4.105. Çoğunluk filmi Olay 13'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri kullanılmıştır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ile birlikte ve kamera hareketleri ile sağlanmaktadır.
Anlam	Konuşma yoktur. Araba içinde Mertkan' ın bakışları nefret doludur. Babanın diğer araca zarar verşi ise tipik bir küçük burjuva eylemidir. Kurallar vardır ve bu kuralları çiğneyenler cezalandırılır. Ayrıca bu olay babanın karakterinin ortaya iyice çıktığı destekleyici bir uydu olaydır.

Olay 14: Kemal eve gelmiştir. Anne onu karşılar. Biraz sonra Mertkan da eve gelir ve aynı babası gibi ayakkabılarını çıkarmaya başlar.

Çizelge 4.106. Çoğunluk filmi olay 14'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.179	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş bir düzenleme. Figür ilgi merkezinde.	Keskin yan ışık kullanılmış ve yüzde bağlı gölgeler mekânda ise atılı gölgeler oluşmuştur.



Resim 4.179.

Çizelge 4.107. Çoğunluk filmi Olay 14'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Bu olay sabit kamera ile tek plan çekilmiştir.
Anlam	Baba oğlunun da kendisi gibi olmasını istemektedir. Oğulda bu yolda kısmen dirense bile ilerlemektedir. Bir uydu olan bu olay burjuva kültürünün yeni nesle aktarılışı simgelemektedir.

Olay 15: Anne sofrayı kurmakta, bir yandan da Kemal'e söylenmektedir. Resim 4.180 ile örneklendirilen sahne, resim 4.164'ün aynısıdır.



Resim 4.180

Çizelge 4.108. Çoğunluk filmi olay 15'in görüntü düzenlemesi

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır.
Kurgu	Bu olay sabit kamera ile tek plan çekilmiştir.
Anlam	Hayata karşı duyusuz ve son derece katı olan baba figürü Kemal, aile içinde de aynıdır. Anne Mertkan' ın da aynı olacağını düşünmektedir. Genel anlamı güçlendiren bir uydu olaydır.

Olay 16: Arkadaşları ile birlikte çay içen Mertkan, fastfooddaki garson kızını görür. Arkadaşları git konuş derler. Mertkan ise o kızın garson olduğunu hayatta işinin olmayacağını söyler. Arabayla dolaşmak için kalkarlar. Bu esnada Mertkan kız ile konuşur. Kızların eve gideceğini öğrenir. Sonrasında arabayla süratle oradan ayrılırlar. Tekrar aynı mekânın önüne bekleyen kızları gördüklerinde durur ve kızlara nereye gideceklerini sorarlar. Kızlar Kuştepe denilen mahallede kaldıklarını ve uzakta kaldığını otobüsle gideceklerini söylerler. Mertkan ve arkadaşları hiç ısrar etmeden arabayla

uzaklaşırlar. Aralarında “Çingenelere yazıyorduk be “ gibi kızları aşağılayıcı bir diyalog geçer.

Çizelge 4.109. Çoğunluk filmi olay 16'nın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.182-183	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik bir düzenleme.	Işık tepeden kullanılmıştır.
Resim 4.184	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Doğal çerçeveleme gerçekleştirilmiştir. Kompozisyon daha çok ışıkla kurulmuştur.	Işık tepeden ve cepheden kullanılmaktadır.
Resim 4.185	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik ve ışık ile sadeleştirilen bir düzenleme.	Cepheden tepeden kullanılmış ve bölgesel aydınlatılmıştır.



Resim 4.182



Resim 4.183



Resim 4.184.



Resim 4.185.

Çizelge 4.110. Çoğunluk filmi Olay 16'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge hem kurgu hem de kamera hareketi ile sağlanmaktadır.
Anlam	Sınıfsallığın bir göstergesi dönüşümlü olay 17'de küçük burjuva bireylerin işçi sınıfını ırksal ve etnik temeller ile aşağılayışı gösterilmektedir.

Olay 17: Mertkan garson kızla karşılaşır. Kız ile randevulaşırlar.



Resim 4.186.



Resim 4.187.

Çizelge 4.111. Çoğunluk filmi Olay 17'nin söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü	Birbirlerine benzer iki kadrage kullanılmaktadır. Her ikisinde de ifadeye odaklanılması ve diyalogların dikkat çekmesi için görüntü simetrik düzenleme ile durağanlaştırılmıştır. Işık gün ışığıdır.
Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Öykünün çekirdek olaylarından. Farklı ekonomik ve sosyal sınıflardan olan kız ve oğlan bir araya sınıfsallık dışı bir biçimde gelmektedir.

Olay 18: Camide cemaatin hocanın ahlak üzerine verdiği vaazı dinlediği görülmektedir. Mertkan ve babası namaz kılmaktadır.

Görüntü: Resim 4.188' de gösterilen görüntü genel çekim göz hizasında ve nesneldir. Baba oğul ilgi merkezlerine yerleştirilerek kalabalık içinde belirgin hale getirilmiştir.



Resim 4.188.

Olay 19: Garson kız ve Mertkan arabayla yoksul bir mahalleye gelirler. Eve gelirler. Evde 2 kız daha vardır. Tanışırılar. Garson kız ve Mertkan mutfağa geçerler. Kız diğer kızları anlatır. Emine isimli kız dans okumaktadır. Mertkan bu duruma "dans okunur mu?" diye tepki gösterir. Diğer küçük kız ise ailevi sorunları olduğu için o evde yaşamaktadır.

Çizelge 4.112. Çoğunluk filmi olay 19'un görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.189	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme. Ayna ile yaratılan bir biçim kontrastı söz konusu.	Gün ışığı kullanılmaktadır.
Resim 4.190	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Figür ilgi merkezindedir. Kadrajda arkadaki diğer iki figürle boyut perspektifi sağlanmıştır.	Gün ışığı kullanılmaktadır.
Resim 4.191	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Doğal çerçeveleme gerçekleştirilmiştir. Üç figür ile düzenlemeye bir üçgen sağlanmıştır. Soğuk renkler hakimdir. Gül karakterinin sıcak kırmızı renk ile belirginleştirildiği görülmektedir.	Yumuşak bir yan ışık ile aydınlatılmaktadır.
Resim 4.192	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Simetrik bir düzenleme ile durağanlaştırılmış ve konuşmaların ön plana çıkması istenmiştir.	Cepheden tepeden kullanılmıştır.



Resim 4.189



Resim 4.190



Resim 4.191



Resim 4.192.

Çizelge 4.113. Çoğunluk filmi Olay 19'un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge kurgu ile sağlanmaktadır. Ancak bazı çerçeveler hareketli kamera da kullanımıştır. Bu çerçeveler uzun süreli değildir.
Anlam	Öykünün çekirdek olaylarından bir tanesidir. Sınıfsal olarak kendinden farklı olan ve farklı yaşamlara sahip olan bireylerle Mertkan'ın karşılaşması Mertkan üzerinde kısmi travmatik ve tekinsiz bir his uyandırmaktadır. İzleyiciye bu his aktarılacak istenmektedir.

Olay 20: Mertkan kıza sorar sen okumuyor musun? Kız Marmara Üniversitesi Sosyoloji bölümünde okuduğunu ama işten pek gidemediği söyler, bu esnada kızın odasına girerler. Mertkan kıza tekrar sorar “ Sen niye çalışıyorsun ki?”, Kız da para lazım şeklinde cevap verir. Kızın ailesinin Van'da yaşadığı konuşulur. Kızla öpüşmeye başlarlar. Bu esnada Mertkan aniden benim eve gitmem gerekli diyerek oradan ayrılır.

Çizelge 4.114. Çoğunluk filmi olay 20'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.193	Boy çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme yaratılan durağanlık ile eyleme ifadeler ve diyaloglara izleyici yönlendirilmekte. İki Soğuk renkler hakim. Yeşil kırmızı kontrastı sağlanmıştır.	Tepeden aydınlatma söz konusudur.
Resim 4.194	Diz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme yaratılan durağanlık ile eyleme ifadeler ve diyaloglara izleyici yönlendirilmekte.	Tepeden aydınlatma söz konusudur.



Resim 4.193



Resim 4.194.

Çizelge 4.115. Çoğunluk filmi Olay 20'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Öykünün çekirdek olaylarından bir tanesidir. Gül ile ilgili bilgi verilmekte ayrıca iki gencin birbirlerine sınıfsal farklılıklar olmasına rağmen âşık olmaya başladığı andır. Diyaloglar filmin anlamı açısından önemlidir.

Olay 21: Mertkan aracın yanına gittiğinde arabanın teybinin çalındığını görür. Kızır ve küfür eder. Bu esnada oradan geçen iki kişi geçmiş olsun derler. Mertkan onlara da küfreder ve iki kişi bıçaklarını çekerek Mertkan' ı tartaklamaya başlarlar. Onları Gül durdurur.

Çizelge 4.116. Çoğunluk filmi olay 21'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.195	Uzak çekim. Üstten görüş ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş ve figürün ilgi merkezine yerleştirildiği bir düzenleme.	Üst yandan aydınlatma söz konusudur.
Resim 4.196	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Üç kişinin asimetrik bir şekilde, sıkıştırılmış bir çerçevede verildiği görülmektedir. Gösterilen eylemin ve ifadenin etkisi bundan ötürü artmıştır. Çizgisel ve ışık ve gölge perspektifleri söz konudur.	Tepeden aydınlatma söz konusudur.
Resim 4.197	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Simetrik denge ile sağlanan durağanlık tehlikenin geçtiğinin göstergesidir. Düzenlemede çizgisel ve ışık ve gölge perspektifleri söz konudur	Tepeden aydınlatma söz konusudur.



Resim 4.195.



Resim 4.196.



Resim 4.197.

Çizelge 4.117. Çoğunluk filmi Olay 21'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge kurgu ile sağlanmaktadır. Kamera hareketleri ile figürlerin hareketlerinin takip edildiği bir kare de söz konusudur.
Anlam	Mertkan'ın alt kültür ile olumsuz karşılaşması. Uydu olaylardan birisidir. Kendisini imkânlarından dolayı hep güçlü hisseden ve aşağılayıcı bir tavrı olan küçük burjuva birey Mertkan'ın kendi dünyası dışında o kadar da güçlü olmadığı hatta aciz olduğu göstergeleştirilmiştir. Bu olay aynı zamanda doğrudan sınıf mücadelesi ile ilgili ideolojik anlamlar taşımaktadır.

Olay 22: Mertkan karakolda ifade verir.

Çizelge 4.118. Çoğunluk filmi olay 22'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.198	Yarı genel çekim. Üstten görüş ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş ve figürün ilgi merkezine yerleştirildiği bir düzenleme. Simetri sağlanmış yaratılan durağanlık ile diyalog ön plana çıkarılmıştır.	Tepeden aydınlatma söz konusudur.



Resim 4.198.

Çizelge 4.119. Çoğunluk filmi Olay 22'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Bu olay tek planda hareketsiz kamera ile çekilmiştir.
Anlam	Bir uydu olaydır. Herhangi başka bir olayın içinde göstermeden aynı anlamın örneğin diyalog vasıtası ile verilmesi mümkündür.

Olay 23: Mertkan eve gelir. Babası ve annesi geç kaldığı için ona kızarlar. Mertkan başına gelenleri farklılaştırarak anlatır ve odasına geçer. Bu esnada telefon çalar. Arayan Gül'dür. Mertkan kızla konuştuktan sonra telefonu kapatır ve kıza da küfrederek.

Çizelge 4.120. Çoğunluk filmi olay 23'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.199.	Omuz çekimi. Göz hizası görüş ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş ve figürün ilgi merkezine yerleştirildiği bir düzenleme. İfadeye dikkat çekilmekte.	Üst yandan aydınlatma söz konusudur.
Resim 4.200	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş ve figürün ilgi merkezine yerleştirildiği bir düzenleme. İfadeye dikkat çekilmekte.	Üst yandan aydınlatma söz konusudur.
Resim 4.201	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik denge ile sağlanan durağanlık ile ifadeler ve konuşmaya odaklanılması sağlanmıştır. Sadeleştirilmiş bir düzenlemedir.	Tepeden aydınlatma söz konusudur.
Resim 4.202	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş ve figürün ilgi merkezine yerleştirildiği bir düzenleme. İfadeye ve konuşmaya dikkat çekilmekte.	Tepeden aydınlatma söz konusudur.



Resim 4.199



Resim 4.200



Resim 4.201



Resim 4.202

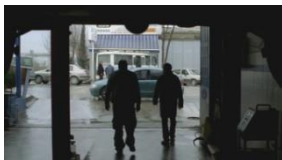
Çizelge 4.121. Çoğunluk filmi Olay 23'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Olayda hareket imge hareketli kamera kullanımı ve kurgu beraberliğinde sağlanmıştır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Yetiştirilen bir özne olan Mertkan ailesinin daha çok tepkisini çekmemek için yalana başvurur. Aile içi yabancılaşma vurgulanmaktadır.

Olay 24: Camı kırılan arabasını tamir ettirmeye gelen Mertkan sanayideki ustadan babası ile ilgili bir ton olumlu şey duyar. Tekrar iş yerine gitmesi için dolmuşa biner. Bu esnada garson kız telefonla arar. Buluşmaya karar verirler.

Çizelge 4.122. Çoğunluk filmi olay 24'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.203	Genel çekim. Göz hizası görüş ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş ve simetrik dengede olan bir düzenleme.	Ters ışık ile lekese değerler yakalanmıştır.
Resim 4.204	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş ve simetrik dengede olan bir düzenleme. Bu denge durumu ile diyaloglar ön plana çıkarılmıştır.	Gün ışığı.
Resim 4.205	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sıkıştırılmış kadraj.	Yan ışık yumuşak bir şekilde kullanılmaktadır.



Resim 4.203



Resim 4.204



Resim 4.205.

Çizelge 4.123. Çoğunluk filmi Olay 24'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Olayda hareket imge hareketli kamera kullanımı ve kurgu beraberliğinde sağlanmıştır.
Anlam	Uydu olaydır. Genel anlama katkı sağlamaktadır. Ayrıca baba figürünün işçi sınıfından birisi tarafından takdir edilmesi çelişkili bir durumu ortaya koymaktadır. Sınıf bilincine gönderme söz konusudur.

Olay 25: Vapurda birlikte İstanbul manzarası izlerler. Kız çok güzel değil mi diye sorar. Mertkan ise güzelmiş hakikaten der.

Çizelge 4.124. Çoğunluk filmi olay 25'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.206	Genel çekim. Göz hizası görüş ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş, biçim kontrastının olduğu ve 3 boyut hissinin hem çizgisel hem de atmosferik perspektifle sağlandığı bir düzenleme	Cepheden kullanılan gün ışığı.



Resim 4.206.

Çizelge 4.125. Çoğunluk filmi Olay 25'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Tek karedir.
Anlam	Uydu olaydır. Mertkan'ın ailesine ve diğer insanlara olduğu kadar çevresine ve yaşam alanlarına da yabancılaştığı vurgulanır. Onun için pek çok şeyin hiçbir anlamı olmamıştır. Çizilen portre doğrudan ideolojik bir anlam taşır.

Olay 26: Kızın evinde cinsel birliktelik yaşarlar. Mertkan ve kız diğer odaya geçerler ve sarılırlar. Kız Mertkan' a onu çok sevdiğini söyler. Mertkan da “ben de” diye cevap verir. Hayalleri ile ilgili konuşurlar.

Çizelge 4.126. Çoğunluk filmi olay 26'nın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.207	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Bakış boşluğu bırakılmış ve figürler ilgi merkezine yerleştirilmiştir. Renk kontrastı bulunmaktadır.	Tepeden aydınlatılmaktadır.
Resim 4.208	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Sadeleştirilmiş ve simetrik dengede olan bir düzenleme. Bu denge durumu ile diyaloglar ön plana çıkarılmıştır	Tepeden aydınlatılmaktadır. Ayrıca lekesele değerler yaratmayan bir ters ışık söz konusudur.



Resim 4.207



Resim 4.208

Çizelge 4.127. Çoğunluk filmi Olay 26'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. İkili ilişkileri hakkında bilgi vermekte ve sonraki olaylar ile Mertkan'ın bakış açısı ortaya konulmaktadır.

Olay 27: Bir gece vakti arabanın içinde arkadaşı ile oturan Mertkan’a arkadaşı kızı Çingene olarak tanımlayarak birlikte olup olmadıklarını vb. şeyleri sorar. Mertkan kızla bir aşk yaşamadığını birkaç kez takıldıklarını söyler.

Çizelge 4.128. Çoğunluk filmi olay 27'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.209	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Bakış boşluğu bırakılmış doğal çerçeve ile ilgi figürlerin ifadelerine yönlendirilmiştir.	Figürler cepheden aydınlatılmıştır. Diğer yerlerde başka ve zayıf ışık kaynakları vardır. Kısmen boyasal bir ışık düzenlemesidir.



Resim 4.209.

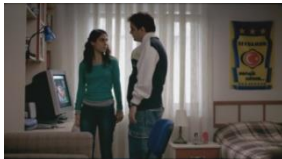
Çizelge 4.129. Çoğunluk filmi Olay 27'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Tek plan söz konusudur.
Anlam	Uydu olaydır. Mertkan ve arkadaşlarının çelişkili dünyalarından ilişkilere bakışları aktarılır. İdeolojik bir anlam taşımakta ve küçük burjuva yaşamının iğrençlikleri gösterilmek istenmektedir.

Olay 28: Garson kız (Gül) ve Mertkan, Mertkan'ın odasında dirlar. Mertkan müzik açar. Alt kültüre ait bir müzik çalarken kız Mertkan'a “ne biçim mütahitsin sen burada mimari ile ilgili bir tane bile kitap yok” der. Mertkan kitaba gerek olmadığını söyler. Kız çizimleri nasıl yapıyorsun diye sorar. Mertkan ise iki tane mimar çalıştırdıklarını söyler.

Çizelge 4.130. Çoğunluk filmi olay 28'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.210	Diz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Figürlerin altın kesime yerleştirildiği sadeleştirilmiş bir düzenleme	Tepeden ve ters ışıyla aydınlatma sağlanmakta.



Resim 4.210.

Çizelge 4.131. Çoğunluk filmi Olay 28'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur. Ayrıca kullanılan müzik Mertkan'ın dünyasını göstermek adına önemlidir.
Kurgu	Planlar kurgu ile birleştirilmiştir.
Anlam	Çekirdek olaydır. Gül'ün Mertkan'ın dünyasına girişi ve oradan uzaklaştırılışının başlangıcıdır. Diyaloglar ile Mertkan'ın işine de oldukça yabancılaşmış olduğu ve tam bir işveren edasında davrandığı görülmektedir..

Olay 29: Baba eve gelir. Garson kız (Gül) ise ayrılmaktadır. Yemeğe kalmasını isterler ancak kız kibarca ayrılır.

Çizelge 4.132. Çoğunluk filmi olay 29'un görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.211.	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Figür altın kesime yerleştirildiği sadeleştirilmiş bir düzenleme. Ayrıca belirginlik doğal çerçeveleme ile artırılmıştır.	Tepeden aydınlatma.
Resim 4.212	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Simetrik dengenin sağlandığı sade bir düzenleme	Tepeden aydınlatma.



Resim 4.211



Resim 4.212.

Çizelge 4.133. Çoğunluk filmi Olay 29'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Planlar kurgu ile birleştirilmiştir.
Anlam	Çekirdek olaydır. Baba, Gülü görür ve bundan sonra gelişecek olaylar bu karşılaşmayla ilgilidir.

Olay 30: Kız ayrıldıktan sonra sofraya geçen aile kızı merak etmektedir. Mertkan' a anne ve babası meraklı sorular yöneltir. Bu sorular kızın ailesi ve sosyal statüleri ile ilgilidir. Mertkan bu sorular unuttuğunu söyleyerek geçiştirir.

Çizelge 4.134. Çoğunluk filmi olay 30'un görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.213.	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Yakın plan çekilmiş bu görüntüde Mertkan karakteri altın kesime yerleştirilmiştir. Düzenleme ifadelerle odaklanılmasını sağlamaktadır.	Tepeden aydınlatma.
Resim 4.214	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik dengenin sağlandığı sade bir düzenleme.	Tepeden aydınlatma.



Resim 4.213.



Resim 4.214.

Çizelge 4.135. Çoğunluk filmi Olay 30'un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur. Televizyondan gelen ses askerlik ile ilgilidir. Bu anlamda çevre sesleri de anlama katkı sağlamaktadır.
Kurgu	Planlar kurgu ile birleştirilmiştir.
Anlam	Çekirdek olaydır. Küçük burjuva aile oğullarının tüm var oluş alanına müdahildir ve onun ilişkisini kontrol altında tutmak istemektedir. Babanın kızın nereli olduğunu soruşu manidardır.

Olay 31: Mertkan ve garson kız bir kafede çay içmektedirler. Kız Mertkan' a mimari ile ilgili bir kitap hediye eder. Mertkan kitaba bakar ve biz bu tarz evler yapmıyoruz ki der.

Çizelge 4.136. Çoğunluk filmi olay 31'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.215	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Simetrik bir düzenleme. Bakış çizgileri düzenlemeyi zenginleştiriyor.	Boyasal ışık kullanılmıştır.
Resim 4.216	Baş çekimi. Üstten görüş ve nesnel bakış	Karakterin nereye baktığını nesnel olarak göstermek için omuz üstü gerçekleştirilen sade bir çekimdir.	Tepeden aydınlatma.
Resim 4.217	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Gül karakteri ilgi merkezine yerleştirilmiştir. Diğer karakterin arkadan ve net olmayan görüntüsü ile doğal çerçeve sağlanarak kızın ifadesi belirginleştirilir.	Cepheden gün ışığı ile aydınlatma



Resim 4.215



Resim 4.216



Resim 4.217.

Çizelge 4.137. Çoğunluk filmi Olay 31'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Planlar kurgu ile birleştirilmiştir.
Anlam	Uydu olaydır. Sınıfsal olduğu kadar kültürel açıdan da bu iki insan farklıdır. Hiç kitap okumadığını söyleyen Mertkan karakteri ile burjuva sınıfı kültürel anlamda eleştirilmektedir.

Olay 32: Mertkan ve babası yaptıkları inşaatlardan birindedir. Babası kızın nereli olduğu tekrar sorar. Mertkan kızın Vanlı olduğunu söyleyince babası kızın anası babasının kim olduğunun belli olmadığını ve kızı sepetlemesi gerektiğini sert bir dille söyler. Mertkan aşağıya arabasına biner canı sıkkın bir şekilde kızın hediye ettiği kitaba bakar.

Çizelge 4.138. Çoğunluk filmi olay 32'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.218	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme ile yaratılan durağanlık önemli olan diyaloga dikkati yönlendiriyor.	Gün ışığı ters kullanılmış.
Resim 4.219	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Karakterin nereye baktığını nesnel olarak göstermek için omuz üstü gerçekleştirilen sade bir çekimdir.	Gün ışığı ters kullanılmış.



Resim 4.218.



Resim 4.219.

Çizelge 4.139. Çoğunluk filmi Olay 32'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Planlar bu olayda hareketli kamera ile oluşturulmuş ve kurgu ile birleştirilmiştir.
Anlam	Çekirdek olaydır. İki gencin arasında aile sınıfsal nedenlerle girmeye başlamıştır.

Olay 33: Mertkan 'ın telefonu çalar aşağı annesine eşyaları taşımaya yardım etmek için iner. Annesi Mertkan' a merdivenleri çıkarken söylenir. Mertkan' ın kendisiyle konuşmadığını sorunlarını anlatmadığını söyler. Bunun üzerine Mertkan babasının Gül ile olan ilişkilerine karşı çıktığını söyler. Anne babasının bir bildiği olduğunu söyler.

Çizelge 4.140. Çoğunluk filmi olay 33'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.220	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezine yerleştirilmiştir.	Tepeden aydınlatılmaktadır.
Resim 4.221	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figürler ilgi merkezine yerleştirilmiştir. Sadeleştirilmiş ve dengede bir düzenlemedir.	Tepeden aydınlatılmaktadır



Resim 4.220.



Resim 4.221.

Çizelge 4.141. Çoğunluk filmi Olay 33'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Planlardan bazıları bu olayda hareketli kamera ile oluşturulmuş ve kurgu ile birleştirilmiştir.
Anlam	Uydu olaydır. Genel ve diğer yan anlamları destekler.

Olay 34: Mertkan odasında sigara içmektedir. Gülle telefonda konuşurlar.

Çizelge 4.142. Çoğunluk filmi olay 34'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.222	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Düzenleme simetrik. Durağanlık vurgulanmak istenmiştir düzenlemeye ışık da aynı etkiyi katmaktadır.	Keskin yan ışık



Resim 4.222.

Çizelge 4.143. Çoğunluk filmi Olay 34'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Tek plan söz konusudur.
Anlam	Uydu olaydır. Genel ve diğer yan anlamları destekler.

Olay 35: Mertkan mutfığa su içmeye gider. Annesi de uyumamıştır. Aralarında bir diyalog geçer. Bu diyalogda annesi kendine kızgın olduğunu söyler. Bunun nedeni çocuklarının duygusuz olarak yetişmesidir. Bunun üzerine Mertkan annesini haklı çıkaracak şekilde mutfaktan ayrılır.

Çizelge 4.144. Çoğunluk filmi olay 35'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.223	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezine yerleştirilmiştir.	Figür görünür için cepheden aydınlatılmıştır.
Resim 4.224	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figürler ilgi merkezine yerleştirilmiştir. Sadeleştirilmiş ve dengede bir düzenlemedir. Diyalogları ön plana çıkarmak için böyle yapılmıştır. Soğuk renkler hâkimdir.	Tepeden aydınlatılmaktadır



Resim 4.223.



Resim 4.224.

Çizelge 4.145. Çoğunluk filmi Olay 35'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge kurgu ile sağlanmakta.
Anlam	Uydu olaydır. Genel ve diğer yan anlamları destekler. Baba ve oğlun yabancılaşmasına gönderme yapılmakta.

Olay 36: Gül deniz kenarında oturmaktadır. Mertkan ona hediye almıştır. Bu esnada gül ile aynı evde yaşayan Elmas isimli küçük kız mendil satmaktadır. Mertkan bunu dilenmek olarak tanımlar. Gül ise itiraz eder ve çalışıyor der. Mertkan Güllerin zaten parasının olmadığını birde bu küçük kızla uğraştıklarını söyler. Gül ise sen olsan sen de uğraşırdın der. Mertkan bir şey demez sonrasında ise hadi size gidelim şeklinde bir teklifte bulunur. Gül ise elmasın yanında kalması gerektiğini söyler.

Çizelge 4.146. Çoğunluk filmi olay 36'nın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.225	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme ile durağanlaştırılmış ve alan derinliği ile belirginleştirilen bu düzenlemede amaç diyalogu vurgulamaktır.	Gün ışığı cepheden.



Resim 4.225.

Çizelge 4.147. Çoğunluk filmi Olay 36'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket ve zaman imge kurgu ile sağlanmakta.
Anlam	Uydu olaydır. İşçi sınıfı temsili olan Gülün insani yönü ve burjuva temsili olan Mertkan'ın aynı duruma duygusuzca verdiği bir tepki anlatılmaktadır. İdeolojik açıdan burjuvanın insani değerlerini sorgulatmak amaçlı bir olaydır.

Olay 37: Mertkan arkadaşı ile birlikte bir gece kulübüne gelmiştir. Bir kızla konuşmaya çalışır ancak kız Mertkan ile ilgilenmez.

Çizelge 4.148. Çoğunluk filmi olay 37'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.226.	Diz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme ile durağanlaştırılmıştır çerçevenin kendi içinde figürler hareketlidir.	Işık pek çok ayrı yerden kullanılmaktadır.



Resim 4.226.

Çizelge 4.149. Çoğunluk filmi Olay 37'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur. Müzik kullanılmaktadır
Kurgu	Hareket ve zaman imge kamera hareketi ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Mertkan'ın kızlar ile olan ilişkisi ortaya konulmakta. Bu bağlamda Gül ile arasındaki sınıfsal farklılığa rağmen aşk yaşamasının nedeni de gösterilmektedir. Bu durumu başka bir olay içinde diyaloglarla ile de vermek mümkündür.

Olay 38: Mertkan aşarı alkollü bir şekilde aracını kullanmaktadır. Kaza yapar. Bir taksi şoförüne arkadan çarpmıştır. Karakola giderler ve babası da gelir. Ehliyetine el konulur. Taksi şoförünün masraflarını karşılamaları gerekmektedir. Şoför işine devam edebilmek için hemen yaptırması gerektiğini söyler. Kemal her zaman ki tavrıyla kendi tanıdıklarında yaptıracaklarını söyler. Taksi şoförü ise ben yaptırayım size faturayı gönderiyim der. Kemal umursamaz ve parayı biz vereceksek biz yaptırırız der. Taksi şoförü Mertkan' a biz böyle konuşmamıştık der. Babası ve Mertkan arabaya geçerler ve Mertkan babasından ciddi bir azar işitir.

Çizelge 4.150. Çoğunluk filmi olay 38'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.227	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme ile durağanlaştırılmıştır çerçevenin kendi içinde figürler hareketlidir.	Figürler farklı yerlerden aydınlatılmaktadır.
Resim 4.228	Yarı Genel Çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış. Sıkıştırılmış kadraj.	Simetrik bir düzenleme ile durağanlaştırılmıştır. Soğuk renkler sahnedeki kasveti yansıtmaktadır.	Tepeden aydınlatılmıştır.
Resim 4.229	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Doğal Çerçeveleme ile figür ilgi merkezindedir ve net alan derinliği ile de çerçeve sadeleştirilmiştir.	Tepeden aydınlatılmıştır.
Resim 4.230	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik bir düzenleme yaşanan gerilim ile uyumlu bir görsel oluşturulmuştur.	Tepeden aydınlatılmıştır



Resim 4.227.



Resim 4.228.



Resim 4.229.



Resim 4.230.

Çizelge 4.151. Çoğunluk filmi Olay 38'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Baba Figürü gücünü tekrar gösterir ve bir kişiyi daha ezer. Taksici filmin anlamında önemli bir yer tutmaktadır.

Olay 39: Sanayiye gelmişlerdir. Araçlarına binerler ve baba oğul kaza ile ilgili konuşurlar. Kasko alkollü kaza yapıldığı için para vermeyecektir. Bunun için Kemal oğluna polisle konuşması ve raporu düzeltmesini söyler.

Çizelge 4.152. Çoğunluk filmi olay 39'un görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.231	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik bir düzenlemedir. Kamera hareketi ve figürün hareketi ile değişir.	Gün ışığı söz konusudur.
Resim 4.232	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik ve sadeleştirilmiş bir düzenleme.	Gün ışığı söz konusudur.



Resim 4.231.



Resim 4.232.

Çizelge 4.153. Çoğunluk filmi Olay 39'un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Öykünün genel anlamı açısından uydu olaydır ancak ideolojik anlam açısından ise çekirdektir. Burjuvanın yasaları ve uygulamaları kendince değiştirebileceği gösterilir. Sınıf bilinci açısından önemli bir ideolojik göstergedir.

Olay 40: Mertkan karakola gelmiştir. Polise raporu değiştirip değiştiremeyeceğini sorar. Polisten olumsuz yanıt alınca başışla falan bu işi çözemez miyiz der. Tekrar olumsuz yanıt alır.

Çizelge 4.154. Çoğunluk filmi olay 40'ın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.233.	Diz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Doğal çerçeveleme. Simetrik bir düzenleme. Diyalogların önplana çıktığı bir sahne. Soğuk renkler hâkim.	Tepeden aydınlatma. Figürler gölgede kalmışlardır. Anlam ile bu durum uyumludur.



Resim 4.233.

Çizelge 4.155. Çoğunluk filmi Olay 40'ın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge kamera hareketi ile sağlanmaktadır.
Anlam	Öykünün genel anlamı açısından uydu olaydır ancak ideolojik anlam açısından ise çekirdektir. Burjuvanın yasaları ve uygulamaları kendince değiştirebileceği gösterilir. Sınıf bilinci açısından önemli bir ideolojik göstergedir. Ancak Mertkan henüz tam anlamıyla güçlü bir burjuva birey değildir.

Olay 41: Ofiste babasını görürüz ve beceremedin değil mi diye aşağılayıcı bir şekilde sorar.

Çizelge 4.156. Çoğunluk filmi olay 41'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.234	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Yine durağanlığı hakim olduğu bir simetrik düzenleme.	Tepeden aydınlatma.



Resim 4.234.

Çizelge 4.157. Çoğunluk filmi Olay 41'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge kamera hareketi ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Otorite simgesi babanın tavrı ve gücünün gösterildiği bir olaydır.

*Olay 42:*Gül, Mertkan' ın evinin önündedir. Babası onu gördüğüne hiç sevinmez. Güle kaza yaptığını anlatan Mertkan, onu daha sonra arayacağını söyleyerek eve çıkar. Odasına geçer. Sinirli bir şekilde gülün aldığı kitabı fırlatır. Bu esnada babası gelir ve onunla konuşmaya başlar. Ona verdiği öğüt oğlunun ailesine yakışır kendisi gibi insanlarla birlikte olmasıdır. Baba her gün ailesi için vatani için çalıştığını söyler. Gül gibi kızların vatani bölme derdinde olduğunu söyler.

Çizelge 4.158. Çoğunluk filmi olay 42'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.235	Diz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür altın kesime yerleştirildiği ve sadeleştirildiği bir düzenleme. Çizgiler ile zenginleştirilmekte.	Tepeden cepheden aydınlatılmakta.
Resim 4.236	Yarı Genel Çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış. Sıkıştırılmış kadraj.	Simetrik bir düzenleme ile durağanlaştırılmıştır. Çizgisel perspektif söz konusudur. Soğuk renkler sahnedeki kasveti yansıtmaktadır.	Boyasal ışık.
Resim 4.237	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme ile durağanlaştırılmıştır. Soğuk renkler sahnedeki kasveti yansıtmaktadır.	Tepeden aydınlatılmıştır.
Resim 4.237	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Düzenleme ışığın etkisi ile oluşturulmuştur. Figür ilgi merkezindedir. Doğal çerçeveleme ve pencerenin yarattığı çizgisel etki söz konusudur.	Ters ışık.



Resim 4.235.



Resim 4.236.



Resim 4.237



Resim 4.238.

Çizelge 4.159. Çoğunluk filmi Olay 42'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge kamera hareketi ile sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Burjuva bilinci ortaya konulmaktadır. Burjuva öznenin bu bilinç dahilinde nasıl olacağı baba tarafından aktarılmakta ve sınıfsallık ciddi şekilde hissettirilmektedir.

*Olay 43:*Kemal arabaya biner, Mertkan' a niçin arabayı erkenden çalıştırdığını sorar. O da ısınması için cevabını verir. Baba antifriz olduğunu ve bunun gereksiz olduğunu söyler.

Çizelge 4.160. Çoğunluk filmi Olay 43'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge kamera hareketi ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Genel anlamı ve özelde baba ile ilgili oluşturulan anlamı destekler.

Olay 44: Kemal ve Mertkan ofistedir. Taksi şoförü ofise gelir. Arabanın iyi yapılmadığını söyler. Kemal şoföre "bırak bu dilenci ayaklarını der". Şoför kızar ve arabadan iki ailenin ekmek yediğini söyler. Kemal adama para verir. Şoför "ağabey ben senden para istemedim anlaşılmadık senle der". Kemal adama gitmesini söyler ve arkasını döner içeri geçer. Şoför kızarak parayı fırlatır. Kemal adamın üstüne yürür, bir arbede olur

gelen başka ofis çalışanları ile şoförü dışarı atarlar. Kemal hiç bir şey olmamış gibi içeri geçer. Mertkan' nın kaza raporunu düzeltirmiştir.

Çizelge 4.161. Çoğunluk filmi olay 44'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.239	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Bir portredir bakış boşluğu bırakılmış ve net alan azaltılarak figür belirginleştirilmiş düzenleme sadeleştirilmiştir.	Farklı bölgelerden ışığın kullanıldığı görülmektedir.
Resim 4.240	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Figür ilgi merkezindedir düzenleme sadeleştirilmiştir.	Cepheden aydınlatılmaktadır.
Resim 4.241	Diz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Bir eylem gerçekleştirecek figürler altın kesine yerleştirilmiştir. Doğal çerçeve söz konusudur.	Yandan aydınlatılmaktadır.



Resim 4.239



Resim 4.240



Resim 4.241.

Çizelge 4.162. Çoğunluk filmi Olay 44'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge kamera hareketi ile sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. İşçi sınıfı temsili olan taksicinin hakkı gasp edilmektedir. Burjuva birey olan Kemal adama dilenci ve servet düşmanı olarak yaklaşmıştır. Taksi şoförü onurlu ve burjuva karşısında dik duran ezilenlerin temsilidir. Fakat kaba kuvvetle hakkı gasp edilir. Olay 45'in tam anlamıyla ideolojik bir metin olduğunu söylemek mümkündür.

Olay 45: Mertkan ofisten ayrılır. Sokakta taksi şoförünü bir kafede görür. Yoluna devam eder. Raporu değiştiren Necmi isimindeki kişinin dükkânına gelir. Necmi ona askere ne zaman gideceğini sorar. Mertkan geçirir. Raporu alır. Bu esnada Necmi böyle bir şey olursa bir daha beni hemen ara der.

Çizelge 4.163. Çoğunluk filmi olay 45'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.242	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve öznel bakış (Mertkanın bakışı).	Doğal çevreleme ile ilgi merkezindeki figür belirginleştirilmiştir. Alan derinliği ile sadeleştirilmiştir.	Gün ışığı cepheden
Resim 4.243	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Figür ilgi merkezindedir düzenleme sadeleştirilmiştir. Tam ortadaki direk simetri yaratmış ve durağanlık sağlamıştır.	Gün ışığı yandan
Resim 4.244 - 4.245	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Simetrik bir düzenlemedir. Yaratılan durağanlık ile diyalog önplana çıkarılmıştır. Biçim uyumu söz konusudur.	Tepeden aydınlatılmaktadır.



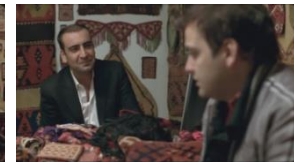
Resim 4.242.



Resim 4.243



Resim 4.244



Resim 4.245.

Çizelge 4.164. Çoğunluk filmi Olay 45'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge Kamera Hareketi ve montajla sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Burjuvanın ulus devlet ekseninde gelişen bilinci askerlik üzerinden anlatılmaktadır. Ayrıca burjuvanın devletin hâkim gücü olduğu kanunlar karşısındaki tavrı ile ortaya konulmaktadır.

Olay 46: Gül ve Mertkan bir yatakta uzanmaktadır. Mertkan gideceğini söyler. Mertkan Gül'e regl döneminin ne zaman sona ereceğini sorar. Kız ona “niye o zaman mı geleceksin?” der. Mertkan gitmeye niyetlenir. Bu esnada Gül'ün ev arkadaşı kapıda doğu şiveli birisi ile konuşmaktadır. Gelen Ferit isimli kişidir ve gülü memleketine geri götürmek için aramaktadır. Mertkan evden çıkar dışarıda o kişiyle karşılaşır. Ferit Mertkan' a Gül'ü sorar, tanımadığını söylemesine rağmen Mertkan'a tehditler savurur. Mertkan bir taksiyle uzaklaşır.

Çizelge 4.165. Çoğunluk filmi olay 46'nın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.246.	Diz çekimi. Üstten görüş ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenlemedir. Yaratılan durağanlık ile diyalog ön plana çıkarılmıştır. Renk uyumu söz konusudur.	Tepeden aydınlatılmaktadır.
Resim 4.247.	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figürler ilgi merkezindedir düzenleme sadeleştirilmiştir. Bakış boşluğu bırakılmış ve doğal çerçeve kullanılmıştır.	Tepeden farklı ışık kaynakları ile aydınlatılmaktadır.
Resim 4.248.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenlemedir. Yaratılan durağanlık ile diyalog ön plana çıkarılmıştır. Çizgisel perspektif ve şematik yapılar bulunmakta.	Gün ışığı cepheden kullanılmakta.



Resim 4.246.



Resim 4.247



Resim 4.248.

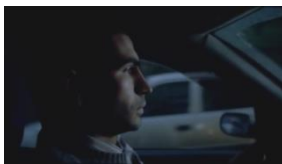
Çizelge 4.166. Çoğunluk filmi Olay 46'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge Kamera Hareketi ve montajla sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. İkiliğin arasındaki sınıfsallık iyice ortaya çıkmıştır. Mertkan kendi sınıfının yaşamadığı şeyleri yaşamıştır ve düşünceleri değişecektir. Ayrıca geleneksel toplumda kadına bakış ile ilgili ip ucu verilmektedir.

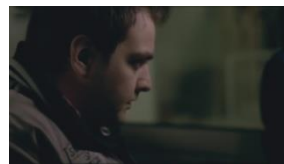
Olay 47: Taksi parası çıkmamıştır. Taksici ona güvenmez ve para alıp gelmesine izin vermez. Evi arayan Mertkan' a babası parayı getirir. Taksiciye kızan kemal onu tartaklar ve taksici kaçır.

Çizelge 4.167. Çoğunluk filmi olay 47'nin görüntü düzenlemesi

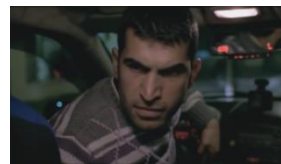
	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.249-4.250	Baş çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş ve bakış boşluğu koyulmuş bir düzenleme.	Yan ışık keskin bir şekilde kullanılmıştır. Bağlı gölgeler vardır
Resim 4.251	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş ve biçim kontrastının olduğu bir düzenleme.	Işık cepheden kullanılmaktadır. Yüzde gölge oluşmamıştır.



Resim 4.249



Resim 4.250



Resim 4.251.

Çizelge 4.168. Çoğunluk filmi Olay 47'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket ve zaman imge Kamera Hareketi ve montajla sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Kapitalist sistemde kim güçlü ise o hayatta kalır önermesini yaşatmaktadır. Önce Taksici mertkana güç uygular sonra da Kemal taksiciye. Böylelikle bu olayda kapitalizmin insanları birbirlerinin kurduna çevirdiği gösterilmektedir.

Olay 48: Eve gelirler. Babası Mertkan' ın Kuştepeden geldiğini öğrenince, Gül ile görüşüp görüşmediklerini sorar. Mertkan ayrılmaya gittiğini söyler. Odasına geçer karanlıkta oturur. Ağlamaya başlar.

Çizelge 4.169. Çoğunluk filmi olay 48'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.252	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme. Işık kompozisyonun belirleyici öğesidir. Doğal çerçeveleme söz konusu	Farklı kaynaklardan aydınlatılmıştır. Ters ışık ve tepeden aydınlatma başattır.
Resim 4.253	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş durağan bir düzenleme. Yaratılmak istenilen anlam ile uyumlu.	Yan ışık keskin bir şekilde kullanılmıştır. Bağlı ve atılı gölgeler oluşmuştur.



Resim 4. 252.



Resim 4. 253.

Çizelge 4.170. Çoğunluk filmi Olay 48'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge montajla sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Genel anlamı destekler.

Olay 49: Gül'ün çalıştığı fastfoodun önüne gelen Mertkan' ı görürüz. Sonra Gül ile arabada oturur. İlişkiye ara vermek istediğini söyler. İlişkileri ile ilgili konuşurlar. Gül Mertkan' a gelen adamdan mı korktuğunu sorar. Mertkan kabul etmez ve ayrılmayacaklarını onu arayacağını söyler.

Çizelge 4.171. Çoğunluk filmi olay 49'un görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.254	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezinde. Biçim kontrastı kullanılmış ve sade bir düzenleme.	Gün ışığı cepheden kullanılmıştır.
Resim 4.255-4.256	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiştir. Figür ilgi merkezinde. Atmosferik perspektif söz konusu.	Gün ışığı yandan yumuşak bir şekilde kullanılmıştır.



Resim 4.254.



Resim 4.255.



Resim 4.256.

Çizelge 4.172. Çoğunluk filmi Olay 49'un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge montajla sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Sınıfsallığın son verdiği bir ilişki gösterilir.

Olay 50: Mertkan eve gelir. Filmin başında temizlik yapan Şükriye isimli kadının çocuğu ile birlikte trafik kazasında öldüğünü söyler. Mertkan tepkisizce "Allah rahmet eylesin" diyerek odasına geçer. Bir kadın temizlik yapmaktadır bu Mertkan' ın çocukluğundan bir hayaldir. Kemal eve gelir ve Şükriye'nin öldüğünü aynı tepkisizlikle öğrenir.

Çizelge 4.173. Çoğunluk filmi olay 50'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.257	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezinde. Alan derinliği kullanılarak belirginleştirilmiş.	Tepe aydınlatması.
Resim 4.258	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiştir. Figür ilgi merkezinde.	Tepe aydınlatması.
Resim 4.259	Diz çekimi. Göz seviyesi. Öznel bakış. (Mertkan'ın bakışı)	Doğal çerçeve söz konusudur. Sadeleştirilmiştir.	Hem tersten gelen gün ışığı hemde tepede iç mekan tepe aydınlatması vardır.



Resim 4.257



Resim 4.258.



Resim 4.259.

Çizelge 4.174. Çoğunluk filmi Olay 50'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge montajla sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Filmin başındaki ve arasındaki hizmetçi kadınla ilgili geçen uyduyu destekler. Mertkan'ın bakış açısı değişmiş gibi gözükmetedir. Fakat bunun bir tür çelişki olduğu bir sonraki olayda ortaya çıkar.

Olay 51: Mertkan ve arkadaşı gece kulübündedir. Mertkan arkadaşına " senin o Çingene dediğin karı vardı ya ben o na ... " der. Arkadaşı "lan leşçi ... Biliyordum" der. Arkadaşı sonra küfürlü bir şekilde "komünist mi s..." diye sorar. Mertkan ne komünisti der. Arkadaşı "tabii len komünistti o çulsuz karı" der ve sorar "nereliydi o". Van cevabını alınca da hepsi aynı der. Mertkan bu sohbetten dolayı kısa süreli bir pişmanlık hisseder ve dans etmeye çıkar.

Çizelge 4.175. Çoğunluk filmi olay 51'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.260	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir denge söz konusudur. ilgi ses çekilmektedir.	Farklı kaynaklardan değişken ışık kullanılmıştır.



Resim 4.260.

Çizelge 4.176. Çoğunluk filmi Olay 51'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Tek plandır.
Anlam	Uydu olaydır. Küçük burjuvanın alt sınıflara ve farklı etnik kimliklere bakışının vurgulandığı ve ideolojik bir metin söz konusudur.

Olay 52: Mertkan arkadaşlarından ayrılır bu esnada arkadaşları bir travesti ile pazarlık yaparlar.

Çizelge 4.177. Çoğunluk filmi olay 52'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.261	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir denge söz konusudur. ilgi sese çekilmektedir.	Tepeden ve cepheden aydınlatılmaktadır.



Resim 4.261.

Çizelge 4.178. Çoğunluk filmi Olay 52'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge kamera hareketi ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Küçük burjuvanın çelişkili yaşam tarzını gösteren ideolojik gibi gözükmeyen ama tam anlamıyla ideolojik bir metindir.

Olay 53: Mertkan Gül'ün evine gelir. Gülün adamlar tarafından memleketine götürüldüğünü öğrenir. Mertkan eve gelir tuvalete kusmuştur. Yine azar işitir.

Çizelge 4.179. Çoğunluk filmi olay 53'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.262	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir denge söz konusudur. ilgi sese çekilmektedir.	Tepeden ve cepheden aydınlatılmaktadır.
Resim 4.263	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir denge söz konusudur. ilgi sese çekilmektedir.	Tepeden ve cepheden aydınlatılmaktadır.



Resim 4.262.



Resim 4.263

Çizelge 4.180. Çoğunluk filmi Olay 53'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge Kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Mertkan aldığı kararı bozar ancak Gül' zorla memleketine götürülmüştür. Bu mertkanın yaşadığı sosyal sınıfta asla karşılaşmayacağı türden bir olaydır.

Olay 54: Sabah olmuştur Mertkan duşta iken babası araziye gideceğini ve oraya gelmesini söyler. Mertkan istenilen yere ulaşır. Babası başka adamlar ile birlikte. Mertkan' ın yanına gelir ve onu Gebze'deki inşaata göndereceğini söyler. Sonrada askere gideceğini iletir. Askerlik durumu ile ilgili konuşur.

Çizelge 4.181. Çoğunluk filmi olay 54'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.264	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir denge söz konusudur. ilgi sese çekilmektedir.	Cepheaden kullanılan gün ışığı.



Resim 4.264.

Çizelge 4.182. Çoğunluk filmi Olay 54'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge kamera hareketi ile sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Otoritenin kendisi hakkındaki kararını çaresizce dinleyen Mertkan ezilmeye devam etmektedir. Ancak onun ezilme nedeni istenilen burjuva öznelliğine ulaşamaması ile ilgilidir.

Olay 55: Ailecek Mertkan' ın abisinin evine yemeğe gelirler.

Çizelge 4.183. Çoğunluk filmi olay 55'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.265-4.266	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Gösterilmek istenilen figürler net alanının içine alınmış ve belirginleştirilmiştir. Ayrıca ilgi merkezindedirler.	Tepeden aydınlatma. Doğrudan dramatik bir etki söz konusu değil.



Resim 4.265



Resim 4.266.

Çizelge 4.184. Çoğunluk filmi Olay 55'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Zaman ve hareket imge kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Yemek sahneleri kararların alındığı ve ailenin diyaloga geçtiği aynı zamanda hiyerarşinin hissedildiği sahnelerdir.

Olay 56: Mertkan Gebze'deki inşaatlarına ulaşır. Kalacağı yeri ve ofisi görür. Annesi ile telefonda konuşur ve yalnız başına odada oturmaya başlar.

Çizelge 4.185. Çoğunluk filmi olay 56'nın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.267.	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Eylem ilgi merkezinden gerçekleşiyor. Sadeleştirilmiş düzenleme	Cepheden kullanılan gün ışığı.
Resim 4.268	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Sadeleştirilmiş simetrik bir düzenleme. Duraganlık ve sıkıcılık bilinçli yaratılmış.	Yan Işık kullanılmış.
Resim 4.269	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Sadeleştirilmiş simetrik bir düzenleme. Duraganlık ve sıkıcılık bilinçli yaratılmış. Doğal çerçeve söz konusudur.	Boyasal sayılacak bir ışık düzenlemesi söz konusudur.
Resim 4.270	Diz Çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Figür altın kesimdedir. Düzenleme sadedir.	Tepeden aydınlatma.



Resim 4.267.



Resim 4.268.



Resim 4.269.



Resim 4.270.

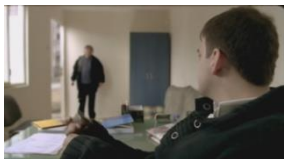
Çizelge 4.186. Çoğunluk filmi Olay 56'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Mertkan'ın yeni hayatı başlamıştır.

Olay 57: Yeni günde yeni işine başlayan Mertkan ofiste zaman geçirirken İrfan usta gelir ve inşaatı gezmeye giderler.

Çizelge 4.187. Çoğunluk filmi olay 57'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.271	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Alan derinliği ile belirginleştirilmiş ve bakış boşluğu bırakılmış bir portre.	Yan Işık kullanılmış.
Resim 4.272	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Sadeleştirilmiş asimetrik bir düzenleme.	Cepheden gün ışığı ile aydınlatılmakta.



Resim 4.271.



Resim 4.272

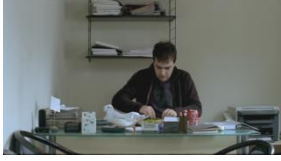
Çizelge 4.188. Çoğunluk filmi Olay 57'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Mertkan'ın yeni hayatını göstermektedir.

Olay 58: Mertkan ofistedir. İrfan usta gelir. Önceden İrfan abi dediği adama doğrudan ismi ile hitap eder.

Çizelge 4.189. Çoğunluk filmi olay 58'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.273.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik ve sadeleştirilmiş bir düzenleme ile ilgi ses yönlendirilmekte.	Yan Işık kullanılmış.



Resim 4.273.

Çizelge 4.190. Çoğunluk filmi Olay 58'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Mertkan'ın yeni hayatını ve değişimini göstermektedir.

Olay 59: Mertkan inşaatı gezmeye gider. İşçiler yemek yemektedir. Onu da çağırırlar gitmez. Sonra bir duvarın yanına gelerek kim yaptı burayı diye sorar. İşçi ben yaptım der. Mertkan duvarın şakülünün kayık olduğunu söyler. İşçi itiraz eder. Mertkan başka kusurlar bularak duvarın bozulup yeniden yapılmasını İrfan ustanın da itirazına rağmen emreder. İrfan Mertkan'ın peşinden gider ve kendisinin kontrol ettiğini bir kusur gördüğünde kendisine söylemesi gerektiğini ve amele ile muhatap olmaması gerektiğini söyler. Mertkan da amele ise ameleliğini bilsin sende savunma şu adamları der.

Çizelge 4.191. Çoğunluk filmi olay 59'un görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.274	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sıkıştırılmış bir kadraj simetrik bir düzenleme	Gün ışığı tersten kullanılmıştır. Ancak lekesele değerler oluşmamıştır.
Resim 4.275-4.276	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme	Gün ışığı cepheden kullanılmıştır.



Resim 4.274.



Resim 4.275.



Resim 4.276.

Çizelge 4.192. Çoğunluk filmi Olay 59'un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge Kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Mertkan'ın sınıf bilinci ile hareket etmeye başladığı görülür. O artık babası gibi bir güç sembolüdür. Ayrıca işçi işveren gerilimi de bu olayda işlenmektedir.

Olay 60: Bir lokantada yemek yemekte olan Mertkan, sabah tartıştıkları ameleli görür. Tedirgin olmuştur. Eve gider hala tedirgindir ve sokağı kontrol eder. Evde yalnız başına oturmaya başlar. Telefonda babası ile konuşur ve şantiyeye bir silah ayarlamak istediğini söyler.

Çizelge 4.193. Çoğunluk filmi olay 60'ın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.277	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür Altın kesime yerleştirilmiş ve sadeleştirilmiş bir düzenleme.	Tepeden aydınlatılmış.
Resim 4.278	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Çerçeve alan derinliği ile sadeleştirilmiş ve figür belirginleştirilmiştir.	Tepeden aydınlatılmış.
Resim 4.279	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür Altın kesime yerleştirilmiş ve sadeleştirilmiş bir düzenleme. Işığın mavi tonları ile soğuk bir etki yaratılmış ve yalnızlık durumu desteklenmiştir.	Tepeden aydınlatılmıştır..



Resim 4.277.



Resim 4.278.



Resim 4.279.

Çizelge 4.194. Çoğunluk filmi Olay 60'ın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Hareket imge Kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Sınıf bilincine ulaşan Mertkan işçi sınıfını bir tehdit olarak algılamaya başlar. Bu bir çeşit paranoya durumudur. Kendi yaptığının farkında oluşu ve babası gibi olmaya başlaması bu paranoyanın temelini oluşturur. Bunun için ise silah almak istemektedir. Bu sınıfsal çatışmalarda silah kullanımına yapılan bir ideolojik göndermedir.

Olay 61: Mertkan pencereden tekrar bakar. Arabasına çarptığı taksi şoförünü görür. Dışarı çıkar şoför arkadan seslenir. Bir şey yapmayacağını söyler ve " olmuyor işte araba canını alacak değiliz ya senin" der. Mertkan adama sarılır ve ağlamaya başlar. Bu bir rüyadır ağlayarak uyanır.

Çizelge 4.195. Çoğunluk filmi olay 61'in görüntü düzenlemesi

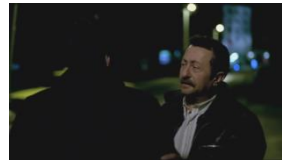
	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.280	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Figür Altın kesime yerleştirilmiş ve sadeleştirilmiş bir düzenleme. Doğal çerçeveleme söz konusu.	Alt yandan aydınlatılmış.
Resim 4.281	Uzak çekim. Göz seviyesinde ve öznel bakış (mertkanın bakışı).	Figür Altın kesime yerleştirilmiş ve sadeleştirilmiş bir düzenleme.	Tepeden aydınlatılmış.
Resim 4.282	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür Altın kesime yerleştirilmiş ve sadeleştirilmiş bir düzenleme.	Tepeden aydınlatılmıştır. Ancak baskın ışığın dışında boyasal özellikler taşır.



Resim 4.280.



Resim 4.281.



Resim 4.282.

Çizelge 4.196. Çoğunluk filmi Olay 61'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Zaman ve hareket imge Kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Olay 62'yi desteklemektedir. İş veren olarak artık alt sınıfa karşı hep bir korku ile yaklaşacağı anlatılmaktadır. Bu korku can korkusudur.

Olay 62: Mertkan eve döner anne ve babası ile sarılırlar. Annesi küçük bir operasyon geçirmiştir. Sofraya otururlar. Babası silahı ayarladığını söyler. Yemek yerler.

Çizelge 4.197. Çoğunluk filmi olay 62'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.283-4.284	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Simetrik ve sadeleştirilmiş bir düzenleme.	Tepeden aydınlatılmıştır.



Resim 4.283.



Resim 4.284.

Çizelge 4.198. Çoğunluk filmi Olay 62'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri ve diyaloglar kullanılmıştır. Diyaloglar anlamın belirleyici unsurudur.
Kurgu	Zaman ve hareket imge Kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Mertkan artık silahlı olan ve burjuva sınıfı geleneklerini yaşatacak bir küçük burjuva olmuştur.

4.2.3. Çoğunluk Filminin Karakterleri

Toplumcu gerçekçi bakış açısından üretilen filmin karakterlerinin bedensel çirkinlik üzerinden anlam yaratma gibi bir uğraşının olmadığı söylenebilir. Aslında temelde bedensel güzellik veya çirkinlikler ile edimler arası ilişkinin kurulmadığı görülmektedir. Bunun yansıması olarak karakterlerin görünüşleri ile kültür endüstrisinin yarattığı beğeni anlayışları arasında doğrudan bir bağlantı kurmak mümkün değildir. Bunun için karakterler moda ikonları veya cinsel çekicilikleri ile ön planda olmadıkları gibi belirgin çirkin varlıklar olarak da izleyici karşısına çıkmamaktadırlar.

Karakterlerin, kapitalizmin Türkiye'deki koşulları çerçevesinde ezenler ve ezilenler olarak iki ana grupta oluşturulduğu gözlemlenmektedir. Gösterilecek olayları edimleri ile var eden karakterler bu anlamda toplumcu gerçekçi bir bakış açısına uygun olarak yaratılmıştır. Ancak bu temel sınıflandırmanın da hem ezenler hem de ezilenler açısından bir bölünme yaşadığı görülmektedir. Bu bağlamda gerçekleştirilen alt sınıflandırma ile işçi sınıfı için Marksist literatürde de önemli görülen bilinç sorununun filmde karakterler üzerinden işlendiği görülmektedir. Aynı şey küçük burjuvanın sınıf bilinciyle de ilgilidir. b Böylelikle toplumcu gerçekçi bakış açısından oluşturulan öykünün karakterlerini hem ezenler ve ezilenler hem de her iki grup içindeki bilinç durumlarına göre şu şekilde tanımlamak mümkündür.

Çizelge 4.199. Çoğunluk filminin öykü karakterlerinin özellikleri

Karakter	Karakterin özellikleri
Mertkan	Küçük burjuva bir ailenin henüz burjuva tam anlamıyla bilincini taşımayan feridir. Ezenler gurubunda yer almaktadır.
Baba figürü (Kemal)	Ezenler arasındaki en önemli temsildir. Burjuva bilincinin film içindeki temel taşıyıcısı konumundadır. Ayrıca iktidar sahibi olarak Mertkan karakteri üzerinde uyguladığı tahakküm ile onun öznelliğinin belirleyicisi konumundadır.
Anne Figürü (Nazan)	Ezenlerin arasında olmasına rağmen bir kadın olarak o da tahakküm altındadır. Doğrudan burjuva bilincini sergileyecek bir edim ile gösterilmemektedir. Hatta insani yönleri ile gösterilmektedir. Kısıtlı geliştirdiği bir öznelliği söz konusudur.
Garson Kız (Gül)	Ezilenler gurubunda yer almaktadır. Bu grupta ise sınıf bilinci taşımayanlar arasında yer alır. Nitekim baba figürünün otoritesi onun hayatını da olumsuz etkilemiştir.
Taksi Şöförü	Ezilenler gurubunda bilinç sahibi olan tek kişidir. Hakkı gasp edilmiştir. Ancak pek çok açıdan gaspa uğrayan diğer ezilenlerin aksine kendisi bir bireysel mücadele vermiş ancak kaybetmiştir.
İrfan	Ezilenler gurubundadır. Burjuva ve işçi sınıfı arasında bir köprü niteliği taşımaktadır. Bu anlamda doğrudan işçi sınıfı bilincini taşımamaktadır.
Şükriye (Temizlikçi)	Ezilenler gurubundadır. Sınıf bilinci taşımamaktadır.
Necmi	Ezenler gurubundadır be sınıfsal bilincini edimleri ile gösterir.
Ersan	Ezenler gurubundadır be sınıfsal bilincini edimleri ile gösterir.

Yukarıdaki karakterlerin hiç biri romantik bir bakış açısından kurulmamıştır. Bu anlamda Türkiye’deki mevcut koşullarda gerçekleştirilen ciddi bir sosyolojik gözlemin ürünleri olduğu ifade edilmelidir. Karakterler edimlerinin temel sınıflandırma yapıldıktan sonra en önemli belirleyici unsurunun sınıf bilinci olduğu ortadadır.

4.2.4. Çoğunluk Filminin Yarattığı Anlam Dünyası

Film bir “küçük burjuva” ailesinin yaşamının tahminen birkaç aylık bir sürecini anlatmaktadır. Anlatılan öyküdeki karakterler ve edimleri toplumcu gerçekçi bir bakış ile işlenmiştir. Bu bakış açısından burjuva değerlerini benimsemiş küçük burjuva olarak nitelendirilecek orta sınıf bir ailenin yaşamı algılayışı ve yaşamlarının her yerini sirayet etmiş olan sınıfsallıkları Türkiye ekseninde gelişen kültürel atmosfer ve onun öznellikleri çerçevesinde ortaya konulmaktadır.

Filmde yaratılan genel anlam, Türkiye’deki özel koşullarda gelişen kapitalizm ve onun yarattığı sınıfsallığın insani değerlerden uzak oluşu ile ilgili olup aynı zamanda bu sınıfsallığın süre giden bir mücadele hali olduğu ve orta sınıfın da bu mücadelede burjuva kültürünü benimsediği, alt sınıfların ise bu konuyla ilgili bir bilince sahip olmadığıdır. Bu doğrultuda filmdeki karakterleri ezenlere ve ezilenler olarak iki ayrı kategoride de incelemek mümkündür. Film genel hatları ile ezilen ve ezenlerin dünyasını ezilenlerin perspektifi ile işlemektedir. Bu açıdan, Türkiye’deki özel koşullarda filizlenen kapitalizmin, ezenleri ve ezilenleri mevcut sınıflar kapsamında nasıl bir öznelliğe sürüklediği filmin genel anlamını oluşturmaktadır. Burjuva sınıfında ve alt sınıflarda

öznellik inşası ve bu özelliğin insani açıdan bir değerlendirmeye alınması olarak da filmin genel anlamı özetlenebilmektedir. Burjuva sınıfı özelliği ise öykü içinde tamamen çirkin olaylar ile gösterilmektedir. Bu açıdan genel anlamın doğrudan ideolojik olduğunu söylemek de mümkündür.

Filmde oluşturulmaya çalışılan anlam dünyası tamamen ideolojik bir perspektif ile oluşturulmuştur. Ancak burada ideoloji ile kast edilen aslında egemen ideolojinin yarattığı bilince karşı bir ideolojidir. Bu açıdan ortaya yeni bir bilinç koymaktadır. Bu bilinç için doğrudan işçi sınıfı bilinci demek ise hatalı olacaktır. Çünkü gösterilen ezilen karakterlerin bir kısmı işçi olsa bile film genel hatları ile işçi sınıfı bilincini dayatmak yerine ezenlerin dünyasını göstererek yeni insani bir duruş ve yeni bir bilinç taşıyan özne yaratmak istemektedir. Bu özelliği sunabilmek için ise egemen ideolojinin tahakküm biçimlerini başka bir perspektiften işlediği ortadadır. Bir başka açıdan ise filmin her ne kadar sınıfsallık üzerine eleştirel bir duruşu olsa ve burjuva sınıfına, karşı bir çizgide olsa bile, Foucault⁶² vari bir öznellik yaratmak için çaba sarf ettiği söylenebilmektedir. Doğrudan burjuva sınıfına bir eleştiri gerçekleştirildiği gibi kapitalizmin Türkiye’de yaratmaya çalıştığı insan modelleri için uyguladığı tahakküm biçimlerine de bir eleştiri söz konusudur. Bu tahakküm kurumlarının başında Aile gelmektedir. Mertkan karakterinin özelliği ile ailesi arasındaki bağlantı açıktır. Yaşadığı aşk ile yeni bir öznellik düzeyine geçebilecekken aile devreye girer. Bunun dışında istenilen insan modeli için askerlik yapmakta Türkiye koşullarında oldukça önemlidir. Filmin eleştirdiği kurumlardan diğer ise eğitimidir. Mertkan eğitimsizdir ancak bir şekilde diploma sahibi olabilecek bir eğitim sistemi söz konusudur. Adalet ise eleştirilen diğer tahakküm mekanizmasıdır. Güçlülerin kuralları koyduğu adalet mekanizması ise polis örneği ile eleştirilmektedir.

Her iki şekilde de ister burjuva kültürüne isterse tahakküm biçimlerine yapılan eleştiriler ile film “gerçekliği bir de bu şekilde görün” ideasında olup düşünce ve duygu dünyasına olumsuz karşılaşmalar ile seslenerek ortaya bir bilinç koymaktadır. Filmin genel anlamı bu bilinci hemen tüm olaylarında desteklenir. Filmde çekirdek olaylar ile ortaya konulan bu bilinç uydu olayların anlama katılması ile güçlenir. Ortaya çıkan anlam ise doğrudan burjuva sınıfı eleştirisi olmayı aşmaktadır. Daha geniş bir kapsamda film Türkiye’deki koşullarda bir kapitalizm eleştirisi yapmaktadır ve bu doğrultuda oluşan tüm öznelliklere eleştiri söz konusudur. Aslında ezilen alt sınıfların da idealize edilmeden

gösterilişi onların bir bilinç içinde olmayışı da eleştirilen konulardandır. Örneğin Gül karakteri kendi sınıfının bilincini taşımadan yaşamaktadır. Gösterilen ezilen karakterlerden sadece taksici hakkını arayan bir kimliğe sahiptir. Diğerlerinde ise bir kabulleniş bariz bir şekilde görülmektedir. Filmin bu tutumu romantik bir toplumcu gerçekçi bakıştan uzaklaşmasına ve temel olarak bilinç sorununa eğilmesine neden olmaktadır. Ortaya konulan genel anlamı bu doğrultu da tüm sınıfsal düzeylerde “insani değerlerden uzaklaşmak” olarak okumak mümkündür. Ezenler edimleri ile ezilenler ise mevcut bilinçleri ile bu değerlerden uzak yaşamaktadırlar.

Platon ideal devletinde sanatçıları istememekteydi. Bu durum farklı bir perspektiften okunduğunda Platon’un devletindeki yurttaşların var oluşlarını kontrol etme isteği ile bağlantılı olduğunu ve bir kurulmuş öznellik yaratmak istediğini söylemek mümkündür. Sanat ile uygulanan yurttaşlar istenmeyen öznelliklere geçiş yapabilirler korkusu ile ortaya atılan bu düşünce günümüzde haklı çıkmaktadır. Yukarıda işlenen film hiç de ideal olmayan toplumsal koşulların yarattığı öznelliği yeni öznellikler ile değiştirmek niyetindedir. Bir estetik Objektivasyon olan bu film anlam dünyası ile bunu yapmaya çalışırken genel anlama katkı sağlayacak bazı yan anlamlar ile de var olan öznenin görmediği ya da görmek istemediği durumlara değinmektedir. Bu yan anlamları şu şekilde sıralamak mümkündür.

- a. Aile bir öznenin oluşumunda en etkin kurumdur.
- b. Ezilenlerin kabullenişleri onlar üzerindeki tahakkümün artmasına neden olmaktadır.
- c. Toplumsal hayat bir güç savaşıdır. Bu savaşta kurallar güçlüler tarafından koyulmaktadır. Polis sahneleri ve baba figürünün taksici üzerindeki tahakküm bunun örnekleridir.
- d. Burjuva yaşantısı ahlaki açıdan bir çöküştür. Travesti sahnesi ve Mertkan’ın arkadaşları ile konuşmaları bu durumu göstermektedir.
- e. Ayrıca son olayda babanın silah temin edişi, sınıfsal tahakkümün gerektiğinde silahla gerçekleştirileceğini gösteren bir metonimidir.

4.2.5. Çoğunluk Filmindeki Genel Görüntü Estetiği:

Film genel hatları ile anlamı; görüntüler ile birlikte sunulan eylem ve diyaloglar sağlamaktadır. Bu açıdan anlamın tam olarak oluşturulabilmesi için görüntü düzenlemesi

oldukça sade kareler ile gerçekleştirilmiştir. Eylemlerin çerçeve içinde belirginleşmesi için sadelik kadar simetrik düzenlemeler kullanılmaktadır. Ayrıca doğal çerçeveleme ve net alan derinliğinin teknik kullanımları ile eylemler belirginleştirilmiştir. Aynı şey diyalogların hâkim olduğu sahneler içinde geçerlidir. Görüntünün diyalogun önüne geçmemesi için sadeleştirme ve simetrik düzenlemeler gerçekleştirilmiştir. Yüz ifadelerinin veya bedensel duygulaşımının gösterildiği durumlar da ise asimetrik düzenlemeler ve figürlerin ilgi merkezine yerleştirildikleri bir durum söz konusudur.

Filmde ışık kullanımının pek çok olay ve sahne de doğrudan dramatik bir etki yaratma niyeti olmadığı açıktır. Bazı sahneler dışında ışığı kullanımının çoğunlukla teknik olduğu söylenebilir. İç mekânda çoğu zaman tepeden yapılan aydınlatma ışığın anlatılan öykü ile bağlantılı kullanımı ile ilgilidir. Gösterilen mekânlar olduklarından daha iyi gösterilmek istenmemiştir. Gerçeklik hissini yükselten bu kullanım aynı zamanda çerçevelerde soğuk bir etki yaratmasına neden olmuştur ki bu da anlatılan olaylardaki duygusal etki ile uyumludur.

Renk kullanımları ise aynı ışık kullanımı gibi soğuk bir etki yaratmaktadır. Daha çok renk skalasındaki soğuk renkler arasında renk uyumu sağlanmaktadır. Çirkin olarak adlandırılacak bir olay örgüsünü işleyen filmdeki bu tutum gerçeklik hissini artmasına ve genel duygu durumunun güçlenmesine neden olmaktadır.

Görüntü düzenlemesinin bu şekilde gerçekleştirilmesi temelde anlatılan öykünün mekanları ve insanlarına izleyenleri yabancılaştırmamak içindir. Çünkü her gün bu şekilde oldukça fazla hikâye pek çok kişinin hayatından geçmekte fakat başka perspektiflerden görüldüğü için anlaşılamamaktadır. Yönetmenin kompozisyonundaki bu tutumu, anlatılan öykünün normal insanların sürekli gördükleri yaşadıkları şeyler olduğunu anlatmak istemesiyle ilgilidir. Bunun için öykü şaşalı bir malikane de veya sanatsal açıdan düzenlemiş mekanlarda değil gerçek mekanlarda geçmiş ve bu mekanların görüntüleri olabildiğince gerçekçi aktarılmıştır. Bu gerçekçi aktarım ise görüntü estetiği açısından eleştirilse bile estetik objektivasyonu maddi ve manevi bir bütün olarak değerlendirerek kompozisyonların genel anlam ve bakış açısı ile uyumlu olduğunu söylemek mümkündür.

4.2.6. Çoğunluk Filminde Montajın Estetik Kullanımı

Çoğunluk filmi bir saat kırk dakikada, geri dönüşleri ile birlikte uzunca bir süreyi anlatmaktadır. Anlatılan öykünün gerçek zamandan seçilen kesitlerle kurulduğu ortadadır. Bu kesitler yukarıda olaylar olarak çıkarılmıştır. Bu olayların birleştirilmesi ve zaman imgenin oluşturulması tamamen kurgu ile gerçekleştirilmiştir. Ayrıca olayların kurgu ile birleştirilişi mekansal değişiklikleri de beraberinden getirdiği için hareket imgede olaylar arası geçişte kurgu ile meydana gelmektedir.

Olayların içinde ise farklı planlara geçiş hem kurgu hem de bazı zamanlarda kamera hareketleri ile sağlanmaktadır. Az sayıda olay ise tek kare sabit kamera ile oluşturulmuştur. Kamera hareketleri ile zaman ve hareket imgenin oluşturulması durumu için bu filmde göze çarpan belirgin nokta ise kamera hareketlerinin diyaloglar dışında kullanılmasıdır. Bu durum görüntü düzenlemedeki sadeleştirme ve simetrik düzenlemeler ile durağanlık yaratma anlayışla uyumludur. Hareket imgenin kamera hareketleri ile sağlandığı durumlarda diyalogların ikinci plana düşmesi istenmemektedir.

Kamera hareketleri ile oluşturulan planlar uzun süreli planlar değildir. Bunun için aslında zaman ve hareket imgenin olaylar içinde ağırlıklı kurgu ile oluşturulduğunu belirtmek gerekmektedir. Gerçeklik hissinin görüntü düzenlemeleri ile olabildiğince artırıldığı bu filmde gerçeklik hissini video boyutunda genişletecek kamera hareketlerinin hareket imgeye olan etkisinin az oluşunun iki temel nedeninden söz edilebilir. Bunlardan birincisi iç mekân çekimlerinin teknik anlamda kamera hareketlerini zorlaştırıyor oluşudur. Diğer neden ise daha çok akış ile ilgilidir. Filmin görselleri, karakterlerin eylem ve diyalogları ile günlük hayatta normal insanların görmek istemediği kaçtığı fenomenler gerçekçi bir dille ifade edilmektedir. Ancak bu gerçeklik elbette gerçeğin sadece bir taklididir. İkinci bölümde de anlatıldığı üzere taklit gerçek olanın yerine ikame edebilmekte ve duygulanışımı gerçek olandan daha iyi gerçekleştirebilmektedir. Bu taklidin bir taklit olmaktan uzaklaşması ile kamera hareketlerinin yoğun kullanımı arasında bir bağlantı söz konusudur. Bunun için zaten gerçek hayatta kaçılan bu gerçekliği, yönetmen belli bir kurgusal akışla sunmakta ve taklidin taklit doğasını bozmak istememektedir. Bu durum görseller ve diğer gerçekçi materyaller ile çelişse bile sinematik açıdan filmin izlenilebilirliğini, akışı hızlandırdığı ve de tüm filmde zamanı aynı şekilde kullandığı için tutarlı bir tutumdur. Ayrıca sanat toplum içindir anlayışı çerçevesinde

oluşturulan eser, bu doğrultuda ideolojik olarak da hareket ve zaman imgenin kullanımlarını kendi iç felsefesinde gerçekleştirmiştir. Çünkü gerçekten kaçan bir toplum söz konusudur ve bu yüzden gerçekliğin bir zamansal ve mekânsal olarak sinemasal bir taklit şeklinde sunulması gerçeği yeniden bir bilinç düzeyine çıkarmak açısından önemlidir. Böylelikle görseller ve ses ile sağlanan gerçekçilik hareket ve zaman imgenin kurgu ile yaratılmasıyla gerçek hayattan bir nebze uzaklaştırılmakta ve halkın duygu dünyasına hitap edebilme özelliği kazanmaktadır.

Bir karşılaştırma yapılacak olursa örneğin Bir zamanlar Anadolu da filmindeki tutum “sanat sanat içindir” anlayışı çerçevesindedir ve hareket imgeyi gerçek hayata yakınlaştırmaktan çekinmemektedir. Gösterilen zaman ile filmik zaman çok yakındır. Bu yakınlık uzun planlar ve kamera hareketleri ile sağlanmaktadır. Oysa bu tutum “sanat toplum içindir” anlayışı çerçevesinde toplumsal hayatın mevcut izleyici profiline aykırıdır. Bunun için Çoğunluk filminin tamamında oluşturulan gerçekliği izleyiciye aktarabilmek için yönetmen hareket imgeyi montajla oluşturarak akışı hızlandırmış ve sinemanın büyüsunü kullanmıştır.

4.2.7. Çoğunluk Filminde Sesin Estetik Kullanımı

Çoğunluk filminin yarattığı anlam ve bu anlam doğrultusunda oluşturduğu duygu ile ses kullanımı arasında sıkı bir bağ vardır. Gerek diyaloglar gerekse çevre sesleri ve kimi zaman kullanılan müzikler anlamın film açısından en önemli parçalarıdır. Bu durum filmde görüntü kullanımının ve kamera hareketlerinin nasıl olacağının belirleyicisi durumundadır.

Filmde diyaloglar gerçekçi kullanılmıştır. Karakterlerin konuşmaları ile temsil ettikleri uyumludur. Müzik kullanımı ise filmin içinde karakterlerin dinledikleri müzikler ve filmin dramatik etkisini arttıracak müzikler olarak ikiye ayrılabilir. Bu bağlamda karakterlerin dinledikleri müzikler sınıfsallıklarını ve dünyalarını ortaya koymaktadır. Filmin tema müzikleri ise yaratılan ruh hali güçlendirmektedir.

Dikkat çeken diğer bir unsur isse televizyon sesidir. Toplumsal söylemin ve filmde eleştirilen bilinç durumunun yaratıcılarından biri olarak televizyon ve onun sesi pek çok yerde kullanılmakta ve anlamı güçlendirmektedir.

4.2.8. Estetik Süjenin Çoğunluk Filmine Katılımı

Estetik süjenin filme katılımı için özdeşleşme veya taklit teorisini kullanmak mümkün değildir. Öncelikle toplumcu gerçekçi bir bakış açısından ele alınan eserde kahraman olgusu ile karşılaşmamaktadır. Ayrıca filmin genel amacı bir bilinç ve yeni bir öznellik olduğundan hem de filmde karakterlerin tamamı yukarıda belirtildiği üzere eleştirel bir perspektiften incelendiği için izleyicinin sürekli özdeşleşeceği bir karakter bulunmamaktadır. Ana karakterler baba ve Mertkan sürekli çirkin olaylar ile gösterilmektedir. Ezilen diğer karakter ise ezildiklerinin bilincinde değildir. Tüm bunlardan dolayı filmde estetik suje filme bir gözlemci olarak ya da diğer ifade ile üçüncü kişi olarak katılmaktadır. Bunun için estetik süjenin kendi mevcut bilinciyle oyun teorisi çerçevesinde katılım sağladığını söylemek mümkündür. Bu anlamda eserin eleştirileri eserdeki karakterlerin dışına çıkmakta estetik süjeyi de içine almaktadır.

Kendi bilinciyle filme estetik katılım sağlayan estetik süjenin toplumcu gerçekçi bakış açısıyla olayları görmesi sağlanmaktadır. Filmin bunu özdeşleşme yoluyla gerçekleştirmemesi ise filmin daha objektif olarak algılanmasına neden olmaktadır. Hangi sınıftan olursa olsun gösterilen çirkinlikler karşısında izleyici tabiri caizse çaresiz bırakılmış ve istenilen duyguya çekilmiştir. Oysa sınıfsal bir özdeşleşme söz konusu olsa idi filme estetik süjenin katılımı sorunlu olacak ve anlatılanların ideolojik anlamları karakterle özdeşleşilemediği için kabul görmeyecekti. Özdeşleşmenin kurulmaması, izleyicinin kendi bilinci ile bir gözlemci olarak film içinde yer alması izleyeni her ne sınıftan olursa olsun gösterilen çirkinlikleri eleştirmeye itmektedir.

Oyun yoluyla filme katılım sağlanan izleyici bir tür simülasyonun içindedir. Bu simülasyonda izleyen simülasyonda eyleyen değil olayları yargılayan konumundadır. Yargılama durumu ise filmin bakış açısından, gösterilen ve insani olmayan çirkinliklerden ve yaratılan anlamların açık uçlu olmamasından dolayı aslında gizlice yönlendirilmektedir. Filmde öznel kamera kullanımının yok denilecek kadar az oluşu da bu durumu destekler niteliktedir.

4.2.9. Estetik Değer ve Yargı Açısından Çoğunluk Filmi

Öykünün olayları 3. bölümde anlatılanlar çerçevesinde çirkin kategorisindedir. Öykü varlıkları ise bedensel olarak sinema ikonları değil sıradan özellikler taşıyan türdendir. Öykü varlıkları için bedensel çirkinlikten söz etmek çok mümkün olmasa da bu varlıklardan bir kısmının eylemleri çirkin eylemlerdir. Bu bağlamda çirkinliği gösteren bu eser, estetik süjenin katılımı da göz önünde bulundurularak filmin söylem öğeleri açısından, aktarılmak istenilen, çirkinle ilgili anlamı ve duyguyu başarı ile aktarmaktadır ve estetik değer taşımaktadır.

Estetik süjenin katılımı ve metnin genel hatlarıyla potansiyel anlamlara kapalı oluşu nedeniyle öznel gelişecek estetik yargının insani değerler çerçevesinde oluşacağını söylemek mümkündür. Gösterilen insani olmayan çirkinlikler filmin genel söylemine önceden katılanlar ve katılmayanlar olarak sınıflandırılacak iki tür izleyici üzerinde de başarılı bir düşünsel faaliyet ve duygu geliştirmek için yeterlidir. Filmin estetik yargı geliştirecek özne ile karşılaştırdığı başarılı biçim ve öykü izleyiciyi düşünsel ve duygusal açıdan tatmin edecektir. Ancak burada özellikle estetik süjenin katılımı bu yargının oluşmasında kritik bir rol üstlenmektedir.

4.3. Av Mevsimi Filmi Estetik Çözümlemesi

Yavuz Turgul yönettiği film, Şener Şen ve Çetin Tekindor gibi sinemanın önemli isimlerini bir araya getirmiştir. Film ticari bir projedir. Bu proje Türk sineması adına çirkinliği ele alan örneklerden bir tanesini yaratmıştır. Aşağıda film estetik açıdan incelenmektedir.

4.3.1. Film Anlatısının Oluşturulduğu Bakış açısı

İşlenecek olan filmin dekadan veya toplumcu gerçekçi bir bakış açısı ile oluşturulmadığı ortadadır. Daha çok kitlesel bir izleyiciye ulaşmak amaçlı olarak başarılı görüntü ses ve diğer biçimsel özellikler kullanılarak hoşça vakit geçirme amaçlı üretilen bu film, duygusal açıdan izleyiciye günlük hayattaki bilinen benzer duyguları tam da izleyicinin bakış açısından sunmaktadır. Filmin bir sanat eseri olarak değerlendirilmesi Türkiye’de son yıllarda çekilen pek çok sanat filmi ile kıyaslandığı zaman oldukça zordur. Sanatsal bir takım değerler taşısa bile doğrudan kültür endüstrisinin bir ürünü olduğu açık

olan bu filmin bu açıdan Kitsch bir ürün olduğu ve satış amaçlı üretildiğini söylemek mümkündür.

Kitsch bir ürün olan Av mevsimi filmi sıradan sinema izleyicisine defalarca sunulan bir senaryoyu görünürde iyi bir biçim ile sunmaktadır. Ancak sanat denen olgunun özellikle sinema izleyicisine sunması beklenen duygulardan yoksundur. Bunun yerine defalarca Türkiye de dâhil olmak üzere dünyanın pek çok yerinde satışa çıkarılan duygular bu filmde de satışa çıkarılmaktadır. Bu durum filmin bir ticari emtia olarak üretildiğini göstermektedir. Bu bakış açısıyla üretilen bir film olan Av Mevsimi'nin estetik çözümlemesi aşağıda gerçekleştirilmektedir.

4.3.2. Av Mevsimi Filmi Öykü Olayları ve Söylemi

Olay 1: Dış ses eşliğinde hareketli kamera ıssız bir dereye ilerlemektedir. Suyun içinde bir ele odaklanır.



Resim 4.285.

Çizelge 4.200. Av Mevsimi filmi Olay 1'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü	Hareketli kamera ile gerçekleştirilen uzun bir plan söz konusudur. Bunun için kompozisyon kamera hareketi ile defalarca değişmektedir. En hâkim ve değişmeyen düzenleme öğesi atmosferik perspektiftir. Gün ışığı kullanılmıştır.
Ses	Dramatik etkisi yüksek baskın bir müzik kullanılmış buna çevre sesleri ve bir dış ses anlatıcı olarak eşlik etmiştir. Anlam bu dış ses ile yaratılmak istenmiştir. Ancak hareketli görüntü ve müziğin aynı anda kullanımı anlatıcıyı ikinci plana atmaktadır.
Kurgu	Hareket imge kamera hareketleri ile sağlanmaktadır.
Anlam	Filmin açılış olayıdır. Bir cinayet işlenmiştir. Sesi duyulan kişi kurbandır.

Olay 2: Bir sınıfta cinayet soruşturmaları ile ilgili olarak konuşan bir kişi gösterilir. Konu şüphedir.

Çizelge 4.201. Av Mevsimi filmi olay 2'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.286.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Hareketli bir düzenlemedir. Soğuk renkler hâkimdir.	Tepeden aydınlatılmıştır.
Resim 4.287.	Diz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Konuşan figür ilgi merkezindedir. Soğuk renkler ile renk uyumu ve arkadaki panoyla biçim uyumu sağlanmaktadır.	Yan ışık kullanılmıştır. Yüzde bağlı gölge oluşmaktadır.



Resim 4.286.



Resim 4.287.

Çizelge 4.202. Av Mevsimi filmi Olay 2'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyalogların anlamı oluşturduğu bir olaydır. Gerçeklik hissi için çevre sesleri de kullanılmaktadır.
Kurgu	Hareket ve zaman imge kamera hareketleri ve kurguyla sağlanmaktadır.
Anlam	Genel anlamı destekleyecek nitelikte bir uydu olaydır. Polisiye bir eğitimi göstermekte ve filme ilerleyen sahnelerde anlam olarak katkı sağlayacaktır.

Olay 3: Olay iki bir cinayet haberi ile son bulur. Nöbetçi olmamalarına rağmen ekibin oraya gitmesi amir tarafından istenmektedir. Ortama bir karmaşa hâkimdir. Amirden ek elaman isterler ve amir yenilerden alınmasını emreder. Bir önceki olayda diyaloga katılan kişiyi almaya karar verirler.



Resim 4.288.

Çizelge 4.203. Av Mevsimi filmi Olay 3'ün söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü:	Hareketli kamera ile gerçekleştirilen uzun bir plan söz konusudur. Bunun için kompozisyon kamera hareketi ile defalarca değişmektedir.
Ses	Diyalogların anlamı oluşturduğu bir olaydır. Gerçeklik hissi için çevre sesleri de kullanılmaktadır.
Kurgu	Hareket ve zaman imge kamera hareketleri tek planda sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Filmin genel anlamının üzerine kurulduğu cinayet vakası filmin kahramanlarına verilmiştir. Ayrıca kahramanlardan bir diğeri de bu olayla ekibe katılır.

Olay 4. Filmin üç ana karakteri araçla ilerlemektedir. Ekibe yeni katılan kendini anlatır. Aslında antropologdur fakat polis olmuştur. Karakterlerden İdris ona biraz alaycı yaklaşır.

Çizelge 4.204. Av Mevsimi filmi olay 4'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.289	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Simetrik bir düzenlenmedir. Figürler ile oluşturulan üçgen düzenlemeye zenginlik katmaktadır.	Gün ışığı ile yandan aydınlatılmıştır



Resim 4.289.

Çizelge 4.205. Av Mevsimi filmi Olay 4'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyalogların anlamı oluşturduğu bir olaydır. Gerçeklik hissi için çevre sesleri de kullanılmaktadır.
Kurgu	Tek kare sabit kamere ile çekilmiştir.
Anlam	Uydu olaydır. Ekibe yeni katılan karakter tanıtılmakta diğerlerinin ona karşı tutumu gösterilmektedir.

Olay 5: Olay yerine gelirler. Savcı ve doktor ile diğer görevliler ile konuşurlar.



Resim 4.290



Resim 4.291.



Resim 4.292.

Çizelge 4.206. Av Mevsimi filmi Olay 5'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü	Resim 4.290.- 4.291.- 4.292. ile gösterilen bu olayda tüm kareler hareketli kamera ile çekilmiştir. Belirgin bir düzenleme öğesinden söz etmek mümkün değildir. Akış çok hızlıdır ve kimi zaman kurgu kimi zaman ise kamera hareketleri ile görüntü değişmektedir.
Ses	Diyalogların anlamı oluşturduğu bir olaydır. Gerçeklik hissi için çevre sesleri de kullanılmaktadır.
Kurgu	Hareket imge oldukça akıcı bir şekilde hem kamera hareketleri ile hem de kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Soruşturma başlamıştır ve kimin öldürüldüğü gizemini korumaktadır. Anlamın yaratacağı duygusal etki ise hareketli kameranın ve kurgunun akışı çok hızlandırmasından oldukça zayıftır. Bir cinayet değil de normal bir olay izleniyor etkisi hâkimdir.

Olay 6: Olay yerinde incelemeler devam eder.

Çizelge 4.207. Av Mevsimi filmi olay 6'nın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.293.	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Figür ilgi merkezindedir. Ağaçlar bir doku oluşturmakta. Sade bir düzenleme	Gün ışığı kullanılmıştır.
Resim 4.294.	Baş çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Sadeleştirilmiş ve bakış boşluğu kullanılan bir düzenleme.	Gün ışığı yandan kullanılmıştır. Yüzde bağlı gölge oluşmaktadır.
Resim 4.295.	Göğüs Çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Konuşmaya ilgiyi çekebilmek için simetrik olarak düzenlenen bir çerçeve.	Gün ışığı kullanılmıştır.



Resim 4.293.



Resim 4.294.



Resim 4.295.

Çizelge 4.208. Av Mevsimi filmi Olay 6'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyalogların anlamı oluşturduğu bir olaydır. Gerçeklik hissi için çevre sesleri de kullanılmaktadır.
Kurgu	Hareket imge oldukça akıcı bir şekilde hem kamera hareketleri ile hem de kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Komiser bir delil bulur.

Olay 7: Araçla ilerler. Geçen diyaloglardan bir emeklilik kutlaması planlandığı anlaşılır.

Çizelge 4.209. Av Mevsimi filmi olay 7'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.296	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Figür ilgi merkezindedir. Belirginleştirilmiş ve ifadeler ortaya çıkarılmış	Gün ışığı yandan kullanılmıştır.
Resim 4.297	Baş çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Net alan derinliği ile Sadeleştirilmiş bu düzenlemede ilgi merkezine yerleştirilen figürün dışındaki Hasan karakterinin bakışları ile çerçeve dışı kalması sağlanmıştır.	Gün ışığı yandan kullanılmıştır. Yüzde bağlı gölge oluşmaktadır.



Resim 4.296



Resim 4.297.

Çizelge 4.210. Av Mevsimi filmi Olay 7'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyalogların anlamı oluşturduğu bir olaydır. Gerçeklik hissi için çevre sesleri de kullanılmaktadır.
Kurgu	Hareket ve zaman İmge kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Genel anlama katkısı oldukça azdır.

Olay 8: Üçlü bir restoranda akşam yemeği yerler. Ekibe yeni katılan hasanı tanımaya çalışırlar ve o da diğerlerini tanımaya çalışır. İdris'in kız kaçırma hikâyesi Ferman tarafından anlatılır.

Çizelge 4.211. Av Mevsimi filmi olay 8'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.298	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Asimetrik bir düzenleme	Tepeden aydınlatılmakta.
Resim 4.299	Baş çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Simetrik bir düzenleme.	Tepeden aydınlatılmakta.



Resim 4.298



Resim 4.299

Çizelge 4.212. Av Mevsimi filmi Olay 8'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyalogların anlamı oluşturduğu bir olaydır. Gerçeklik hissi için çevre sesleri de kullanılmaktadır.
Kurgu	Hareket İmge kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Ferman ve İdris'in bağlarının kurulması sağlanır. İdris karakterinin anlamı güçlendirilir.

Olay 9: İdris masada konuşurken polislik mesleğinin evlilik yürütmeyi zorlaştırdığı anlatılır. Ayrıldığı eşi ile ilgili görseller gösterilir.

Çizelge 4.213. Av Mevsimi filmi olay 9'un görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.300.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür İlgi merkezindedir. Alan derinliği ile belirlenmiştir.	Tepeden aydınlatılmakta.
Resim 4.301	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme. Alan derinliği ile belirlenmiştir.	Tepeden aydınlatılmakta.



Resim 4.300.



Resim 4.301.

Çizelge 4.214. Av Mevsimi filmi Olay 9'un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyalog ve çevre sesi yoktur. Müzik ile dramatik etki artırılmak istenmiştir.
Kurgu	Hareket imge kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. İdris'in eşi ile ilgili durumu gösterilir.

Olay 10: Ferman eve gelmiştir. Eşi ile bir bakıcı kız ilgilenmektedir.



Resim 4.302

Çizelge 4.215. Av Mevsimi filmi Olay 10'un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü	Bu olay tek planda hareketli kamera ile çekilmiştir. Belirgin düzenleme unsuru simetri ve boyasal ışıktır.
Ses	Diyalogların anlamı oluşturduğu bir olaydır. Gerçeklik hissi için çevre sesleri de kullanılmaktadır.
Kurgu	Hareket imge kamera hareketi ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Ferman'ın ailevi durumu kısaca gösterilir.

Olay 11: Ferman ve eşi, Hasan ve kız arkadaşı cinayetten konuşurlar.

Çizelge 4.216. Av Mevsimi filmi olay 11'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.303.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Simetrik bir düzenleme	Tepeden aydınlatılmakta. Bağlı gölgeler ile dramatik etki artırılmıştır.
Resim 4.304.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Figür ilgi merkezinde ve net alan derinliği ile belirlenmiştir.	Tepeden aydınlatılmakta. Bağlı gölgeler ile dramatik etki artırılmıştır..



Resim 4.303.



Resim 4.304.

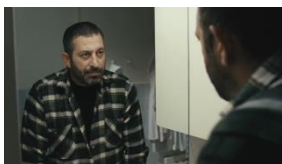
Çizelge 4.217. Av Mevsimi filmi Olay 11'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyalogların anlamı oluşturduğu bir olaydır. Gerçeklik hissi için çevre sesleri de kullanılmaktadır.
Kurgu	Hareket İmge kurgu ile sağlanmaktadır. Akış hızlıdır.
Anlam	Uydu olaydır. Ferman ve Hasan'ın ilişkileri gösterilir.

Olay 12: İdris evindedir. Kızıyla bir tartışma yaşar. Eşinden ayrı olduğu, çocukları ve annesi ile yaşadığı gösterilmektedir.

Çizelge 4.218. Av Mevsimi filmi olay 12'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.305.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Biçim kontrastının kullanıldığı sade bir düzenlemedir. İfade ön plana çıkarılmıştır.	Tepeden aydınlatılmakta.
Resim 4.306.-4.307.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme konuşmalar ön plana çıkarılmakta..	Tepeden aydınlatılmakta.



Resim 4.305.



Resim 4.306.



Resim 4.307.

Çizelge 4.219. Av Mevsimi filmi Olay 12'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyalogların anlamı oluşturduğu bir olaydır. Gerçeklik hissi için çevre sesleri de kullanılmaktadır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamere hareketleri ile sağlanmaktadır. Akış hızlıdır. Görüntüye doğrudan odaklanmak zaman ve hareket imgenin bu kullanımından ötürü sorunludur. Bu nedenle görüntünün anlam üzerindeki etkisi azalmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Eşinden ayrılan İdris'in ev hayatı gösterilmektedir.

Olay 13: Otopsi sahnesi. Bu sahnede kesik el üzerinde işlem yapan görevli gösterilmekte görüntüler öldürülen kızın dramatik konuşmasıyla tamamlanmakta.



Resim 4.308.

Çizelge 4.220. Av Mevsimi filmi Olay 13'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü	Hareketli kamera ile oluşturulan sade bir düzenleme
Ses	Dış ses ve onu destekleyen müzik ile dramatik etki yükseltilmek istenmiştir.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamere hareketleri ile sağlanmaktadır. Akış hızlıdır. Görüntüye doğrudan odaklanmak zaman ve hareket imgenin bu kullanımından ötürü sorunludur.
Anlam	Uydu olaydır. Bulunan ele otopsi yapılmaktadır. Dış ses ile destelenmiştir. Ancak akışın hızlı oluşu dramatik etkinin yükselmesini engeller.

Olay 14: Cinayet araştırmasını yürüten ekip toplanmıştır. Bu esnada otopsi yapan hekim arar ve bulguları paylaşır.

Çizelge 4.221. Av Mevsimi filmi olay 14'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.309.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik bir düzenleme. Sıkıştırılmış bir kadraj.	Tepeden aydınlatılmış ancak bir ters ışık etkisi de söz konusu.
Resim 4.310.	Göğüs Çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezindedir. Soğuk renkler ile anlam güçlendirilmek istenmiştir.	Boyasal ışık söz konusudur.



Resim 4.309.



Resim 4.310.

Çizelge 4.222. Av Mevsimi filmi Olay 14'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar ve ortam sesleri anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamere hareketleri ile sağlanmaktadır. Akış hızlıdır. Görüntüye doğrudan odaklanmak zaman ve hareket imgenin bu kullanımından ötürü sorunludur. Bu nedenle ifadelerin ve konuşmaların tam anlamıyla vurgulanmadığı görülmektedir.
Anlam	Çekirdek olaydır. Olay örgüsünde çözüme ulaşmak adına önemli olan bu olay soruşturmanın ilerleyişini göstermektedir.

Olay 15: İdris'in eşi gelir ve ciddi bir tartışmaya başlarlar.

Çizelge 4.223. Av Mevsimi filmi Olay 15'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü	Görüntüler tamamen hızlı bir biçimde hareketli kamera ile sağlanmıştır. Bu nedenle düzenlemelerde figürlerin takipleri için figürlerin kadrada kalması sağlanmış diğer tüm düzenleme öğeleri hareket imgenin hızından dolayı önemsizleşmiştir
Ses	Diyaloglar ve ortam sesleri anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Hareket ve zaman İmge Kurgu ve Kamere hareketleri ile sağlanmaktadır. Akış hızlıdır. Aksiyonun hakim olduğu bir olaydır. Hareket ve zaman imgenin bu akışta sunulması yaratılmak istenilen aksiyonu güçlendirmektedir.
Anlam	Uydu olaydır. İdris'in karakteri ve sorunlu ilişkisi gösterilmektedir.

Olay 16: Emekli olan eski bir personele veda yemeği düzenlenmiştir. Bu esnada hasanı kız arkadaşı arar ve babasının tanışmak istediğini söyler. Aynı anlarda Ferman'a (avcı) emekli olan arkadaşı emekli olursa beraber çalışabileceklerini söyler ama Ferman meslekten bıktığını söyler. İdris ortamı neşelendirir ve bir şarkı söylemeye başlar.

Çizelge 4.224. Av Mevsimi filmi olay 16'nın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.311.	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Düzenlemeye dikkat çeken tek şey anlatıma odaklanılmasıdır.	Tepeden aydınlatılmıştır.
Resim 4.312.	Göğüs Çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figürler Simetrik bir düzenlemeyle sunulmaktadır. Bakışların oluşturduğu çizgiler zenginlik katmakta ve izleyiciyi konu içinde tutmaktadır.	Tepeden aydınlatılmıştır
Resim 4.313.-4.314.	Göğüs Çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Sadeleştirilmiş bir düzenleme ilgi konuşmaya toplanmakta.	Tepeden aydınlatılmıştır
Resim 4.315.	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Düzenlemeye dikkat çeken tek şey anlatıma odaklanılmasıdır.	Tepeden aydınlatılmıştır.



Resim 4.311.



Resim 4.312.



Resim 4.313.



Resim 4.314.



Resim 4.315.

Çizelge 4.225. Av Mevsimi filmi Olay 16'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar ve ortam sesleri anlamın önemli bir parçasıdır. Dramatik etki oyuncuların söyledikleri şarkı ile güçlendirilmiştir.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamere hareketleri ile sağlanmaktadır. Akış hızlıdır.
Anlam	Uydu olaydır. Polis teşkilatının sosyal yaşamından bir görüntü aktarılmaktadır. Genel anlam desteklenmekte. Ayrıca bu olay içinde 2 ayrı uydu da birlikte işlenmiştir. Hasan'ın hayatı ve Ferman'ın emekliliği...

Olay 17: Ertesi gün iş başı yapılmıştır. Elin sahibinin kimliği tespit edilir.

Çizelge 4.226. Av Mevsimi filmi olay 17'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.316.	Diz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür altın kesime yerleştirilmiş düzenleme sadeleştirilmiştir.	Boyasal ışık kullanımı söz konusudur.
Resim 4.317.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figürler asimetric bir düzenlemeyle sunulmaktadır.	Boyasal ışık kullanımı söz konusudur.



Resim 4.316.



Resim 4.317.

Çizelge 4.227. Av Mevsimi filmi Olay 17'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar ve ortam sesleri anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamere hareketleri ile sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Soruşturmanda gerçekleşen önemli bir gelişme aktarılmakta böylelikle düğün çözülmektedir.

Olay 18: Öldürülen Pamuk isimli kız ile ilgili araştırmaya başlayan ekip, Pamuk'un barmen arkadaşı ile görüşür. Kızın bir sevgilisi olduğunu öğrenirler.

Çizelge 4.228. Av Mevsimi filmi olay 18'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.318.-4.320.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figürler asimetrik bir düzenleme ile sunulmaktadır.	Tepeden aydınlatılmıştır. Bağlı gölgeler oluşmaktadır. Resim 36 da ise boyasal ışık kullanılmıştır
Resim 4.319.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figürler simetrik bir düzenlemeyle sunulmaktadır. bakış çizgileri barmen çocuğu belirgin hale getirmektedir.	Tepeden aydınlatılmıştır. Bağlı gölgeler oluşmaktadır.
Resim 4.321.	Omuz Çekimi. . Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Bakış boşluğu bırakılan be figürün altın kesime yerleştirildiği bir düzenleme. Alan derinliği ile sadeleştirilmiştir.	Boyasal ışık söz konusu



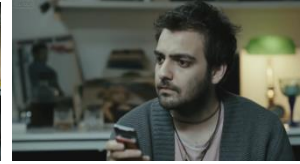
Resim 4.318



Resim 4.319



Resim 4.320.

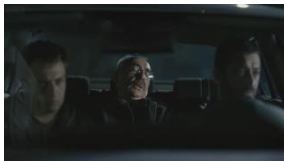


Resim 4.321.

Çizelge 4.229. Av Mevsimi filmi Olay 18'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar ve ortam sesleri anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Hareket İmge Kurgu ve Kamere hareketleri ile sağlanmaktadır. Ayrıntı çekimlerde bile çerçeveler hareketli kamera kurulmuştur. Diyaloglarda karakterlerin konuşmaları aktarılrken hareketli kamera kullanılmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Soruşturmanda gerçekleşen önemli bir gelişme aktarılmakta böylelikle düğün çözülmektedir.

Olay 19: Hasan, Ferman ve İdris olayı araştırmak üzere bir bara gelirler. Arabada aradıkları kişinin gelmesini beklerler. Bu esnada hasan niçin antropoloji okuduğunu vb. şeyleri İdris'e anlatır. Sonrasında hasanın telefonu çalar ve sevgilisi Yasemin, onu babasının yemeğe davet ettiğini söyler. Aradıkları kişinin bara geldiği haberini alır ve hasanı dışarıda bırakarak içeri girerler. Aradıkları kişi kaçmaya başlar. Kovalarlar ama yakalayamazlar.



Resim 4.322.



Resim 4.323.



Resim 4.324.



Resim 4.325.

Çizelge 4.230. Av Mevsimi filmi Olay 19'un söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü	Hareketli kamera kullanımları ile oluşturulan görüntüler kurgu ile sürekli değişmektedir. Ayrıca kadrajlarda figürler sürekli bir hareket halindedir. Bu nedenle belirgin kompozisyon öğelerinin anlama ve duyguya katılımı söz konusu değildir. Bunun yerine aksiyon ve yaratılan heyecan kurgu ve takip kameraları ile oluşturulmuştur. Yani görüntünün kendisinden ziyade görüntüler ile sağlanan zaman ve hareket imgeler bu olayda görüntü düzenlemenin önüne geçmektedir. Bunun örnekleri resim 38,39, 40, 41 ile sunulmuştur.
Ses	Diyaloglar ve ortam sesleri anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Hareket ve zaman İmge Kurgu ve Kamere hareketleri ile sağlanmaktadır. Görüntülerin düzenlenmesinden ziyade görüntü ile yaratılan hareket ve zaman imge anlamın ve duygunun önemli parçasıdır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Soruşturmanda gerçekleşen önemli bir gelişme aktarılmakta böylelikle düğün çözülmemektedir.

Olay 20: Aramaya devam ederlerken Ferman bir sokak arasında aradıkları adamın arabasını görür. Adam ordadır. Ferman destek ekip çağırır. Ancak İdris onu dinlemeyerek olaya müdahil olur. Çatışma başlar. Bu esnada Yasemin, Hasanı arar. Aradıkları adam kaçarken Hasan onu yakalar. Arkadan çıkan diğer kişi Hasanı vurur ancak çelik yelekten dolayı bir şey olmaz. İdris diğer adamı vurur. Hasan bundan çok etkilenir. Adam ölmüştür. Aradıkları kişiyi yakalarlar.

Çizelge 4.231. Av Mevsimi filmi olay 20'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.326.-4.328.	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figürler asimetrik bir düzenleme ile sunulmaktadır. Çizgisel ve ışık gölge perspektifi söz konusu	Farklı ışık kaynakları ile aydınlatılan boyasal ışık benzeri bir aydınlatma söz konusudur. Aydınlatma sahnenin dramatik etkisini güçlendirmektedir.
Resim 4.327.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür altın kesimde ve bakış boşluğu bırakılmış.	Tepeden aydınlatılmıştır. Bağlı gölgeler oluşmaktadır.
Resim 4.329.	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür merkezdedir. Bu nedenle aksiyonun bittiği anda görüntünün durağanlığı anlamla uyumludur. Çizgisel ve ışık gölge perspektifi söz konusudur.	Farklı ışık kaynakları ile aydınlatılan boyasal ışık benzeri bir aydınlatma söz konusudur. Aydınlatma sahnenin dramatik etkisini güçlendirmektedir.
Resim 4.330.-4.331.	Baş çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	İki düzenlemeye sadeleştirilmiş ve ifadelerle odaklanılmıştır.	Tepeden aydınlatılmıştır. Bağlı gölgeler oluşmaktadır.



Resim 4.326



Resim 4.327



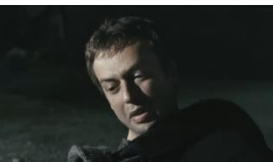
Resim 4.328



Resim 4.329



Resim 4.330.



Resim 4.331.

Çizelge 4.232. Av Mevsimi filmi Olay 20'nin söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü	Hareketli kamera kullanımları ile oluşturulan görüntüler kurgu ile sürekli değişmektedir. Ayrıca kadrajlarda figürler sürekli bir hareket halindedir. Bu nedenle belirgin kompozisyon öğelerinin anlama ve duyguya katılımı söz konusu değildir. Bunun yerine aksiyon ve yaratılan heyecan kurgu ve takip kameraları ile oluşturulmuştur. Sabit kamera ile çekilen ve düzenlemeleri anlama ve duyguya katılan görüntüler aşağıdadır.
Ses	Diyaloglar ve ortam sesleri ve ses efektleri anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamere hareketleri ile sağlanmaktadır. Aksiyonun olduğu bu olayda yaratılan duygu daha çok hareket ve zaman imgenin kullanımları ile sağlanmıştır..
Anlam	Çekirdek olaydır. Soruşturmanda gerçekleşen önemli bir gelişme aktarılmakta böylelikle düğün çözülmemektedir.

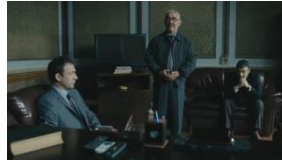
Olay 21: Olay sonunda Ferman amirinden desteği beklemedikleri için azar işitir. Sonrasında Ferman kibarca amire haklı olduğunu, isterse istifasını verebileceğini veya emekli edilebileceğini söyleyerek çıkar.

Çizelge 4.233. Av Mevsimi filmi olay 21'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.332.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür çerçevenin daraltılması ile belirginleştirilmiştir.	Yumuşak bir yan ışık ile aydınlatılmıştır. Yüzde bağlı gölge oluşmuştur.
Resim 4.333.	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik bir düzenlemedir.	Yumuşak bir yan ışık ile aydınlatılmıştır. Yüzde bağlı gölge oluşmuştur.



Resim 4.332.



Resim 4.333.

Çizelge 4.234. Av Mevsimi filmi Olay 21'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar ve ortam sesleri anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ile sağlanmaktadır. Akış diğer olaylara göre yavaştır.
Anlam	Uydu olaydır. Ferman'ın karakteri hakkında bilgi verilmektedir.

Olay 22: Ferman ofise gelir. İdris onun yüzünden sıkıntıya düştüğü için amirlerle konuşacağını söyler ancak Ferman buna da kızar. Sonrasında Hasan ve İdris konuşurlar. Hasan, İdris'e bir adam öldürdüğünü ve öldürdüğü adamın mermisinin bittiğini söyler. Sonrasında İdris Hasana kendi perspektifinden mesleğin problemlerini anlatır. Hasan depresyondadır.

Çizelge 4.235. Av Mevsimi filmi olay 22'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.334.	Diz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme konuşmaya odaklanılması istenmiştir.	Boyasal ışık kullanılmıştır.
Resim 4.335.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme konuşmaya odaklanılması istenmiştir.	Boyasal ışık kullanılmıştır.
Resim 4.336.-4.337.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sadeleştirilmiş ve ifadelerle odaklanılmış düzenlemeler.	Keskin yan ışık kullanılmıştır. Bağlı gölgeler ifadeleri güçlendirmektedir.



Resim 4.334.



Resim 4.335.



Resim 4.336.



Resim 4.337.

Çizelge 4.236. Av Mevsimi filmi Olay 22'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar ve ortam sesleri anlamın önemli bir parçasıdır.
Kurgu	Hareket ve zaman imge kurgu ve kamera hareketleri sağlanmaktadır. Akış diğer olaylara göre yavaştır.
Anlam	Uydu olaydır. Üç polisin karakter yapıları gösterilmektedir.

Olay 23: Aradıkları Ömer karakterini sorguya alırlar. Pamuk ile ilgili konuşan Ömer kızı sevdiğini söyler. Kızı öldürmediğini anlatmaya çalışır. Şüphelendiği birisi vardır ama söylemez.

Çizelge 4.237. Av Mevsimi filmi olay 23'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.338.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik bir düzenleme	Boyasal ışık kullanılmıştır.
Resim 4.339	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme alan derinliği ile figür belirginleştirilmiştir.	Keskin yan ışık kullanılmaktadır.



Resim 4.338.



Resim 4.339.

Çizelge 4.238. Av Mevsimi filmi Olay 23'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın en belirgin öğesidir.
Kurgu	Hareket imge kurgu ile sağlanmaktadır. Akış diyalogların ön plana çıkarılışı nedeniyle yavaştır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Soruşturmanda gerçekleşen önemli bir gelişme aktarılmakta böylelikle düğün çözülmektedir.

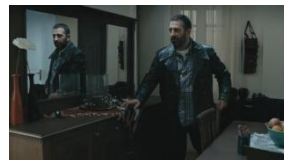
Olay 24: Hasan bir bunalım haliyle evinde oturmaktadır. Bu esnada İdris de kendi evine gelir. Eski eşi annesi ile konuşmaktadır ve işin onu olumsuz etkilediğini anlatmaktadır. İdris ve eşi tartışmaya başlar. Ferman İdris'i arar, o da Hasan'ı ve hemen gelmesini söyler.

Çizelge 4.239. Av Mevsimi filmi olay 24'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.340.	Yarı genel Çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür altın kesimdedir.	Keskin yan ışık kullanılmaktadır
Resim 4.341.	Diz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür altın kesimdedir. Biçim kontrastı bulunmakta.	Tepeden aydınlatılmıştır.
Resim 4.342.	Yarı genel Çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik bir düzenleme. 3 figürle oluşturulan bir üçgen söz konusudur. Bakışlar konuşan figürü göstermektedir.	Tepeden aydınlatılmıştır



Resim 4.340.



Resim 4.341.



Resim 4.342.

Çizelge 4.240. Av Mevsimi filmi Olay 24'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın en belirgin öğesidir.
Kurgu	Hareket imge kurgu ile sağlanmaktadır. Akış diyalogların ön plana çıkarılışı nedeniyle yavaştır.
Anlam	Uydu olaydır. İdris ve Hasan'ın yaşamlarından bir kesit gösterilir.

Olay 25: Ekip, Pamuk'un ailesinin evine gelir. Sorulan sorular sonrasında Pamuk'un evlendiği öğrenilir. Battal isminde birisiyle evlenmiş fakat ailesinin ifadesine göre Ömer'den vazgeçememiştir. Battal diye bahsedilen kişi ise tanınmış bir iş adamıdır. Adam kızın yaşını büyüterek evlenmiştir. Kızın Öldüğünü ailesine söylerler.

Çizelge 4.241. Av Mevsimi filmi olay 25'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.343.	Genel çekim. Üstten Görüş ve nesnel bakış.	Genel bir görüntü.	Tepeden aydınlatılmıştır.
Resim 4.344.-4.345.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme alan derinliği ile figür belirginleştirilmiştir.	Keskin yan ışık kullanılmaktadır.



Resim 4.343.



Resim 4.344.



Resim 4.345.

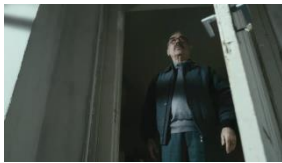
Çizelge 4.242. Av Mevsimi filmi Olay 25'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın en belirgin öğesidir.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmaktadır. Akış diyalogların ön plana çıkarılışı nedeniyle yavaştır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Cinayette yeni bir perde açılmıştır.

Olay 26: Ferman Pamuk'un odasını inceler.

Çizelge 4.243. Av Mevsimi filmi olay 26'nın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.346.	Genel çekim. AlttanGörüş ve nesnel bakış.	Doğal çerçeve ile Figür belirginleştirilmiştir.	Keskin Yan ışık ile hem bağlı hem de atılı gölgeler oluşmuştur.
Resim 4.347.	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Bakış boşluğu kullanılmış sade bir düzenleme.	Keskin Yan ışık ile hem bağlı hem de atılı gölgeler oluşmuştur.



Resim 4.346.



Resim 4.347.

Çizelge 4.244. Av Mevsimi filmi Olay 26'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Müzik ve kullanılan dış ses ile dramatik etki yükseltmek istenmiştir.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmaktadır. Gösterilen imgeler ve dış ses birbirine karışmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Duygusal etkiyi artırmak için üretilmiştir.

Olay 27: Ferman amirlerin odasındadır. Battal Çolakzade karakterinin olaya karışmasından tedirgin olan amirleri ile toplantı yapmaktadır.

Çizelge 4.245. Av Mevsimi filmi olay 27'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.348.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Altın kesime yerleştirilen figür alan derinliği ile belirginleştirilmiştir.	Kesin Yan ışık ile hem bağlı hem de atılı gölgeler oluşmuştur.
Resim 4.349.	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenlemedir.	Kesin Yan ışık ile hem bağlı hem de atılı gölgeler oluşmuştur.



Resim 4.348.



Resim 4.349.

Çizelge 4.246. Av Mevsimi filmi Olay 27'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Monologun anlamı belirlediği bir olaydır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Genel anlamı destekler niteliktedir.

Olay 28: İdris eşini takip etmektedir. Bu esnada Hasan ise Yasemin' in ailesi ile yemektedir. İdris eşinin evine çıkar. Elektrikler kesilir. Eşini öldürmeye gitmiştir ancak olay romantik bir akşama dönüşür. Ferman ise bu esnada eşi ile ilgilenmektedir ve eşinin eğer ölürsem diye onun için hazırladığı defteri görür.

Çizelge 4.247. Av Mevsimi filmi olay 28'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.350.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Altın kesime yerleştirilen figür sadeleştirilmiş çerçeve ile belirgin hale getirilmiştir.	Kesin Yan ışık ile hem bağlı hem de atılı gölgeler oluşmuştur.
Resim 4.351-352-353	Yarı genel Çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme.	Tepeden aydınlatılmıştır. Resim 352 ve 353 ise boyasal ışıktır.



Resim 4.350.



Resim 4.351.



Resim 4.352.



Resim 4.353.

Çizelge 4.248. Av Mevsimi filmi Olay 28'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Çevre sesleri söz konusudur. Fermanın eşinin sesi dış ses olarak kullanılır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaylar ardışık işlenmiştir. Karakterlerin özel hayatları gösterilmektedir.

Olay 29: Ferman ve idris ofislerinde, Pamuk'un kardeşleri ile konuşmaktadır. Sonrasında aralarında olay ile ilgili konuşurlar. Battal Çolakzade ile ilgili internette araştırma yaparlar.

Çizelge 4.249. Av Mevsimi filmi olay 29'un görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.354.-4.355.	Yarı genel Çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme. Resim 71 Alan derinliği azaltılmak suretiyle sadeleştirilmiştir	Tepeden aydınlatılmıştır. Resim 71 Boyasal ışık söz konusudur.



Resim 4.354.



Resim 4.355.

Çizelge 4.250. Av Mevsimi filmi Olay 29'un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Diyalog ile veya başka bir olayın içinde verilebilecek bir anlama sahiptir.

Olay 30: Battal Çolakzade bir üniversitede emekli olacağını da açıkladığı bir konuşma yapmaktadır. Bu konuşmayı av hikâyeleri ile destekler.



Resim 4.356.

Çizelge 4.251. Av Mevsimi filmi Olay 30'un söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü	Hareketli kameranın kullanımıyla oluşturulan görüntülerde belirgin düzenleme unsurları ortaya çıkmamaktadır. Ancak ışık kullanımı boyasaldır. Resim 4.356.buna örnektir.
Ses	Monolog anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge özellikle kamera hareketleri ve kurgu desteği ile sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Battal karakteri tanıtılmaktadır.

Olay 31: Ekip Battal Çolakzade ile görüşmeye konuşmasını yaptığı üniversiteye gelir. Battal onları evine çağırır. Evine gelirler ve Pamuk hakkında konuşurlar. Battal eski eşine de bakmaktadır. Battal Pamuk ile nasıl evlendiklerini anlatır ve ayrılır.

Çizelge 4.252. Av Mevsimi filmi olay 31'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.357.	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik bir düzenleme. Bakışlar konuşan kişiyi belirginleştirmekte.	Tepeden aydınlatılmıştır.
Resim 4.358.-4.359.	Yarı genel Çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik bir düzenleme. Bakışlar konuşan kişiyi belirginleştirmekte.	Tepeden aydınlatılmıştır. Resim 75 de ters ışık etkisi de söz konusudur.
Resim 4.360.-4.361	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Figür ilgi merkezinde ve alan derinliği azaltılmak suretiyle belirginleştirilmiştir.	Keskin yan ışık söz konusudur.
Resim 4. 362.	Baş çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış	Bakış boşluğu bırakılmıştır. Net alan derinliği azaltılarak sadeleştirilmiş bir düzenleme	Keskin yan ışık söz konusudur



Resim 4.357.



Resim 4.358.



Resim 4.359.



Resim 4.360.



Resim 4.361.



Resim 4.362.

Çizelge 4.253. Av Mevsimi filmi Olay 31'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge özellikle kamera hareketleri ve kurgu desteği ile sağlanmaktadır. Takip kameraları uzun sürelidir.
Anlam	Çekirdek olaydır. Soruşturma ilerlemekte gizem çözülmektedir. Zenginlik göstergeleri bolca gösterilmiştir. Ayrıca Battal karakteri hakkında seyirciye bilgi sunulur.

Olay 32: İdris tuvalete gitmiştir. Çıktıktan sonra açık bir odada bir hasta kadın ve başında bekleyen başka bir kadın görür. Hasta olan genç bir kadındır. Doktor gelerek İdris'i dışarı çıkarır. Genç kadın Battal beyin kızıdır.

Çizelge 4.254. Av Mevsimi filmi olay 32'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.363.	Diz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür İlgil merkezinde ve biçim kontrastı söz konusu.	Tepeden aydınlatılmıştır.
Resim 4.364.	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür İlgil merkezinde, sadeleştirilmiş bir düzenleme.	Ters ışık kullanılmıştır.
Resim 4.365.	Göğüs Çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Doğal çerçeve ile belirginleştirilen sade bir düzenleme	Tepeden aydınlatılmıştır.
Resim 4.366.	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik ve doğal çerçeve ile belirginleştirilen sade bir düzenleme bir düzenleme	Keskin yan ışıkla aydınlatılmıştır.



Resim 4.363.



Resim 4.364.



Resim 4.365.



Resim 4.366.

Çizelge 4.255. Av Mevsimi filmi Olay 32'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge özellikle kamera hareketleri ve kurgu desteği ile sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Battalın bir hasta kızı olduğu gösterilir. Genel anlamın düğüm olaylarındadır.

Olay 33: Soruşturmanın amirler karşısında bir değerlendirmesi yapılmaktadır. Ferman Hasan'a internet araştırması görevi verir. Hasan ise Yasemin ile olan randevusunu iptal eder.

Çizelge 4.256. Av Mevsimi filmi olay 33'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.367.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme. Konuşmalara odaklanılması istenmiştir.	Keskin yan ışık kullanımı söz konusudur.
Resim 4.368.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik bir düzenleme. Öndeki figür ışık ve ilgi merkezine yerleştirilmek suretiyle ve net alan derinliği sayesinde belirginleştirilmiştir.	Keskin yan ışık kullanımı söz konusudur.
Resim 4.369.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür merkeze yerleştirilmiş sahne durağanlaştırılmıştır. Böylelikle konuşmalara ilgi yönlendirilmiştir.	Keskin yan ışık kullanımı söz konusudur.
Resim 4.370.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür merkeze yerleştirilmiş sahne durağanlaştırılmıştır. Böylelikle konuşmalara ilgi yönlendirilmiştir.	Boyasal ışık kullanılmıştır.



Resim 4.367.



Resim 4.368.



Resim 4.369.



Resim 4.370.

Çizelge 4.257. Av Mevsimi filmi Olay 33'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge özellikle kamera hareketleri ve kurgu desteği ile sağlanmaktadır.
Anlam	Uydu olaydır. Genel anlamı desteklemek amaçlı üretilmiş bir olaydır.

Olay 34: Ferman ve İdris, Asit lakaplı Ömer tekrar sorguya alırlar. Ne biliyorsa anlatmasını söylerler ki olaydaki tüm deliller Ömer'i işaret etmektedir. Ömer, bildiklerinin olduğunu ama Battal beyden korunması şartıyla anlatacağını söyler.

Çizelge 4.258. Av Mevsimi filmi Olay 34'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü	Kullanılan görseller resim 54-55 ile aynıdır.
Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Hareket ve zaman imge özellikle kurgu ile sağlanmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Ömer cinayetle ilgili bildiği şeyleri korktuğu için anlatamamaktadır.

Olay 35: Battal'ın kızı hasta yatağında yatmakta, anne ve babası ise başında beklemektedir. Baba doktora bu sefer tamam mı diye sorar.

Çizelge 4.259. Av Mevsimi filmi olay 35'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.371.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme. Konuşmalara odaklanılması istenmiştir. Biçim kontrastı söz konusudur.	Boyasal ışık kullanılmaktadır.



Resim 4.371.

Çizelge 4.260. Av Mevsimi filmi Olay 35’in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü	Hareketli kamera ile uzun bir plan oluşturulmuş en son Resim 4.372.’deki görüntüde kamera hareketi sabitlenmiştir.
Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Tek planda hareketli kamera ile kurgusuz oluşturulmuş bir olaydır.
Anlam	Uydu olaydır. Battalın kızı ile ilgili gizemli bir gelişme söz konusudur. başka bir şekilde anlatmak anlama zarar vermeyecektir. Sıkıntılı bir konuşma görseller ile desteklenmektedir.

Olay 36: Ferman ve İdris, Ömer’i adliyeye getirirler. Ömer her şeyi anlatacaktır. Ancak adliye çıkışında Pamuk’un abisi tarafından vurulur ve ölür.

Çizelge 4.261. Av Mevsimi filmi Olay 36’nın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Görüntü	Hareketli kameranın hâkim olduğu bu olayda kurgu son derece hızlıdır. Aynı zamanda figürlerde sürekli hareket halindedir. Bu nedenle düzenleme bu hareketi takip için gerçekleştirilmiştir.
Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Tek planda hareketli kamera ile kurgusuz oluşturulmuş bir olaydır.
Anlam	Uydu olaydır. Battalın kızı ile ilgili gizemli bir gelişme söz konusudur. Başka bir şekilde anlatmak anlama zarar vermeyecektir. Sıkıntılı bir konuşma görseller ile desteklenmektedir.

Olay 37: Ömer’i vuran Pamuk’un abisi İdris ve Ferman tarafından tutuklanır ve aracın içinde konuşurlar. Ağabey Pamuk’u kendisinin öldürmediğini söyler. Silahı Battal’dan mı aldın sorusuna ise cevap vermez. Cinayet masasına gelirler. Pamuk’un ailesi oradadır. Annesini zor sakinleştirirler. Kadının “biz kurban mıyız, kızımı aldı oğlumu aldı” sözleri fermanı şüphelendirmiştir.

Çizelge 4.262. Av Mevsimi filmi olay 37’nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.372.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik bir düzenleme. Sıkıştırılmış bir kadrıdır. Bu kadrı ile katilin ruh durumu uyum içindedir.	Keskin yan ışık kullanımı söz konusudur.
Resim 4.373.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik bir düzenleme. Söz konusudur.	Keskin yan ışık kullanımı söz konusudur.



Resim 4.372.

Resim 4.373.

Çizelge 4.263. Av Mevsimi filmi Olay 38’in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve hareketli kamera ile oluşturulmuştur.
Anlam	Çekirdek olaydır. Annenin sözleri ve abinin davranışları şüpheleri tekrar Battal’ın üzerine yoğunlaştırmıştır.

Olay 38: Ekip olarak amirlerle bir değerlendirme toplantısı yaparlar. Ferman her şeyin arkasındaki kişinin Battal olduğunu söyler. Araştırmak için giderler.

Çizelge 4.264. Av Mevsimi filmi olay 38’in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.374.	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme. Işık ile dramatik etkisi yükseltilmek istenmiştir.	Boyasal ışık söz konusudur.
Resim 4.375.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme. Konuşmalara odaklanılması istenmiştir.	Keskin yan ışık kullanımı söz konusudur.



Resim 4.374.



Resim 4.375.

Çizelge 4.265. Av Mevsimi filmi Olay 39'un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge kurgu oluşturulmuştur. Nadir sabit kamera kullanımlarından ikisi bu olaydadır.
Anlam	Uydu olaydır. Bir önceki olay desteklenmektedir. İzleyicinin anlamama ihtimaline karşı yerleştirilmiş olması muhtemel, açıklama amaçlı bir olaydır.

Olay 39: Ferman Battal ile konuşmaya gelir. Ancak ondan önce eski eşine bazı sorular yöneltecektir. Kadın Pamuk ile Battal'ın evliliklerini oldukça olgun bir şekilde anlatır. Herkesin karşı çıktığını ama Battal'ın dinlemediğini söyler.

Çizelge 4.266. Av Mevsimi filmi olay 39'un görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.376.	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik bir düzenleme.	Gün ışığı cepheden kullanılmaktadır.
Resim 4.377.- 4.378.- 4.379.	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezinde ve Net alan derinliği azaltılarak belirginleştirilmiştir. Arkadaki bitkiler bir doku oluşturmaktadır..	Gün ışığı yandan kullanılmaktadır..



Resim 4.376.



Resim 4.377.



Resim 4.378.



Resim 4.379.

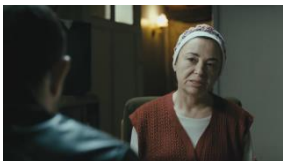
Çizelge 4.267. Av Mevsimi filmi Olay 39'un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge diyaloglara kadar kamera hareketiyle diyaloglarda ise kurgu ile oluşturulmuştur. Diyaloglarda açı karşı açı tekniğinin kullanıldığı bir olaydır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Genel anlama olayın katılımı son derece önemlidir. Battal'ın eşi gösterilmektedir. Şüphelilerden birisidir. Ancak konuşmaları izleyici gözünde onun şüpheli olmadığı kanısını yaratır.

Olay 40: İdris, Pamuk'un annesi ile konuşmaya gelmiştir. Kadın Battal beyin onların çaresizliğinden faydalandığını Ömer'i öldüren Vakkas'ın da aklına onun girdiğini söyler.

Çizelge 4.268. Av Mevsimi filmi olay 40'ın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.380.	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezindedir. Işık ve gölge perspektifi söz konusudur. Dramatik etki ışık ile güçlendirilmiştir.	Boyasal ışık kullanılmıştır.



Resim 4.380.

Çizelge 4.269. Av Mevsimi filmi Olay 40'ın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ile oluşturulmuştur.
Anlam	Çekirdek olaydır. Anne Battal beyi bilgisi olmamasına rağmen sezgisel olarak suçlamaktadır.

Olay 41: Ferman Battal ile konuşur. Ancak Battal Ferman'ın şüphelendiği noktalarda konuyu Pamuk'un ailesine çevirmek istemektedir. Ayrıca aşağılayıcı cümleler ile Fermanı küçük düşürür ve tehdit eder. Bu esnada İdris arabasıyla giderken Asiye ile telefonda randevulaşır.

Çizelge 4.270. Av Mevsimi filmi olay 41'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.381.-4.382.	Göğüs çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezine yerleştirmek suretiyle belirginleştirilmiş ve konuşmalar ön plana çıkarılmıştır.	Gün ışığı cepheden kullanılmaktadır.



Resim 4.381.



Resim 4.382.

Çizelge 4.271. Av Mevsimi filmi Olay 41'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve hareketli kamera ile oluşturulmuştur.
Anlam	Çekirdek olaydır. Battal kendisini sorguya çeken Ferman'ı olayla ilgili olmadığını ve hatta mağdur olduğunu ifade eder ve onu hem aşağılar hem de tehdit eder. Çekirdek olay içine birde İdris'in eşini aradığı uydu olay yerleştirilir.

Olay 42: İdris eşiyle buluşur. Eşiyle birleşme isteği eşi tarafından reddedilir ve çılgına döner. Hızlıca bir bara gider.

Çizelge 4.272. Av Mevsimi filmi olay 42'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.383.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme. Alan derinliği vasıtasıyla sadeleştirilmiştir.	Boyasal ışık kullanılmaktadır.
Resim 4.384.-4.385.	Göğüs çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezindedir. Doğal çerçeve ile belirginleştirilmiştir.	Boyasal ışık kullanılmaktadır.
Resim 4.386.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme. Alan derinliği vasıtasıyla sadeleştirilmiştir. Çizgisel perspektif söz konusudur.	Boyasal ışık kullanılmaktadır.



Resim 4.383.



Resim 4.384.



Resim 4.385.



Resim 4.386.

Çizelge 4.273. Av Mevsimi filmi Olay 42'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır. Son kısımda kullanılan müzik de dramatik etkiyi yükseltmektedir.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve hareketli kamera ile oluşturulmuştur. Akış hızlıdır.
Anlam	Uydu olaydır. İdris'in yaşamı gösterilmektedir.

Olay 43: Ferman, Battal ile ilgili görüşmesini amirleriyle paylaşır. Amirler adamın gücünden çekinmektedir. Ferman adamın suçlu olduğunu ispatlayacağı söyler. Telefonlarının dinlenmesini talep eder ancak bu reddedilir. Bu esnada Hasan'ın telefonu çalar. Yasemin'in babası, Hasan'a iş teklif etmektedir. Ferman Hasan'a kızar hasan telefonunu kapatırken fermanın telefonu çalar. Arayan İdris'in eşidir. İdris'in kendisine saldırdığını söyler. O esnada İdris de gelir. Ferman, Hasan ve İdris'i çağırır birlikte çıkarlar. Ferman ikisini de ciddi şekilde azarlar.

Çizelge 4.274. Av Mevsimi filmi olay 43'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.387.	Göğüs çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezinde ve bakış boşluğu bırakılmıştır.	Boyasal ışık kullanılmaktadır.
Resim 4.388.-4.389.	Göğüs çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezindedir. Soğuk renkler ile renk uyumu söz konusudur.	Tepeden aydınlatılmaktadır.
Resim 4.390.-4.391.	Göğüs çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Durağanlaştırmak için figür merkeze alınmıştır..	Tepeden aydınlatılmaktadır.
Resim 4.392	Omuz çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik sade bir düzenleme.	Tepeden aydınlatılmaktadır.
Resim 4.393.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	3 kişi ile oluşturulan bir üçgen ile şematik bir düzenleme sağlanmıştır. Bakış çizgileri konuşma yapan kişiye ilgiyi yöneltmektedir. Ayrıca biçim kontrastı söz konusudur.	Tepeden aydınlatılmaktadır.



Resim 4.387.



Resim 4.388.



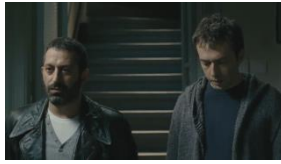
Resim 4.389.



Resim 4.390.



Resim 4.391.



Resim 4.392.



Resim 4.393.

Çizelge 4.275. Av Mevsimi filmi Olay 43'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır. Telefon görüşmelerinde de sesler izleyiciye görüntüsüz sunulmuştur.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve hareketli kamera ile oluşturulmuştur.
Anlam	Tek bir zaman içinde 3 olay geçmektedir. Bu olaylardan sadece amirler ile yapılan görüşme çekirdek olup diğer olaylar uydurur. Amirlerin Battal'dan çekindiği ama Ferma'nın da kendinden emin olduğu gösterilmektedir. Uydular ise karakterlerin özel yaşamları ile ilgilidir.

Olay 44: Hasan ve İdris alkol almaya ve dertleşmeye bir mekâna giderler. Hasan meslekten ayrılıp Yasemin'in babasının et lokantalarında müdürlük yapacağını söyler. İdris ise buna sinirlenerek kadınlar için bu tarz kararlar vermemesini sert bir şekilde anlatır. Hasan kızarak masadan kalkar.

Çizelge 4.276. Av Mevsimi filmi olay 44'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.394.- 4.395.	Göğüs çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış..	Figür ilgi merkezinde ve bakış boşluğu bırakılmıştır. Çerçeve diğer figür ile daraltılmak bir çeşit doğal çerçeve gerçekleştirilmektedir.	Tepeden aydınlatılmaktadır. Ancak yan ışık etkisi ile bağlı gölgeler oluşmaktadır
Resim 4.396.	Göğüs çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenlemedir. Figürlerin bakış çizgileri ilgiyi onların üzerine toplar. Alan derinliği ile sadeleştirilmiştir.	Tepeden aydınlatılmaktadır. Ancak ters ışık etkisi sözkonusudur. Bu nedenle görülen kısmı ile yüzlerde gölgeler oluşmaktadır.



Resim 4.394.



Resim 4.395.



Resim 4.396.

Çizelge 4.277. Av Mevsimi filmi Olay 44'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve hareketli kamera ile oluşturulmuştur.
Anlam	Uydu olaydır. Hasan işi bırakacağını İdris' e söyler aldığı tepki İdris'in yaşamını ve kadınlara bakışını ortaya koymaktadır.

Olay 45: Ferman eşi ile konuşur. Eşi ne derdi olduğunu söyler. Ferman ise çuvaldadıklarını ve kovmaktan beter ettiklerini bu yüzden emekliliğini isteyeceğini söyler. Bu esnada hasan ise yasemini telefonla arayarak babasının teklifini kabul eder. İdris ise evinde annesi ile konuşur. Daha sonra İdris, Ferman'ı arayarak eşiyle ilgili durum için özür diler.

Çizelge 4.278. Av Mevsimi filmi olay 45'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.397.- 3.399.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenleme. Konuşmaya odaklanılması istenmekte.	Boyasal ışık kullanılmış.
Resim 4.398.- 4.400.	Göğüs çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Bakış boşluğu kullanılmış ve figür ilgi merkezine yerleştirilmiştir.	Boyasal ışık kullanılmış.
Resim 4.401- 4.402	Göğüs çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezine yerleştirilmiştir ve sadeleştirilmiştir.	Tepeden aydınlatılmıştır. Bağlı gölgeler oluşmuştur.



Resim 4.397.



Resim 4.398.



Resim 4.399



Resim 4.400.



Resim 4.401.



Resim 4.402.

Çizelge 4.279. Av Mevsimi filmi Olay 45'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve hareketli kamera ile oluşturulmuştur.
Anlam	Uydu olaydır. 3 farklı mekanda gerçekleşen 3 ayrı olaydır. Zaman olarak aynı oldukları için tek bir olay gibi düşünülebilir. Hepsı karakterlerin yaşamları ile ilgili genel anlamı destekleyici uydulardır.

Olay 46: İdris, Battalın evine girer. Battal bir hayli şaşırır ve korkar. Ne istediğini sorar İdris'e. İdris ise karısı ile son yaşadıklarını anlatmaya başlar. Tüm olaylardan kendisinin bittiğini ve hiçbir şeyin önemli olmadığını söyleyen İdris, itiraf etmezse Battal'ı öldüreceğini söyler. Battal sarhoş olduğunu ve giderse şikâyet etmeyeceğini İdris'e söyleyince, İdris sinirlenir ve silahını Battala doğrultur. O esnada koruma içeri gelerek İdris'i vurur.

Çizelge 4.280. Av Mevsimi filmi olay 46'nın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.406.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezindedir ve çerçeve sıkıştırılarak belirginleştirilmiştir.	Tepeden aydınlatılmıştır. Bağlı gölgeler oluşmuştur.
Resim 4.405.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir düzenlemedir. Gösterilen olaydaki hareket ön plana çıkarılmaktadır.	Boyasal ışık kullanılmıştır. Ancak etkisi ters ışık gibidir.
Resim 4.403.-4-404.	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Daraltılmış kadraj ile figürün yüz ifadesi odağa alınmıştır.	Tepeden aydınlatılmıştır. Bağlı gölgeler oluşmuştur.



Resim 4.403.



Resim 4.404.



Resim 4.405



Resim 4.406

Çizelge 4.281. Av Mevsimi filmi Olay 46'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın önemli parçasıdır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve hareketli kamera ile oluşturulmuştur.
Anlam	Çekirdek olaydır. İdris her şeyi öğrenir ancak anlatamadan ölür. Kamera kayıtlarına bir iz bırakır.

Olay 47: İdris, öldürülmüştür. Polisler battalın evinden cenazeyi çıkarırlar ve inceleme başlamıştır.

Çizelge 4.282. Av Mevsimi filmi Olay 47'in söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Kısmi olarak geçen diyaloglar anlamı etkilemektedir. Kullanılan müzik dramatik etkiyi güçlendirir.
Görüntü:	Tek ve uzun bir planda hareketli kamera ile oluşturulmuştur.
Kurgu	Hareket imge tek başına hareketli kamera ile oluşturulmuştur.
Anlam	Uydu olaydır. İdris'in öldürülmesinden sonra dramatik etkiyi güçlendirmek amaçlı kullanılmıştır.

Olay 48: Kamera görüntüleri Ferman ve diğer amirler tarafından incelenir. Görüntüler battal'ın nefsi müdafaa savunmasını doğrulamaktadır. Karakolda olan Battal ifadesini vermek koşulu ile serbest kalmıştır. Son olarak bileklerini göstermesi istenir.

Çizelge 4.283. Av Mevsimi filmi olay 48'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.407.	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Sıkıştırılmış bir çerçevedir. .	Boyasal ışık kullanılmıştır.
Resim 4.408.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik bir düzenlemedir. Sadeleştirilmiştir.	Işık tepeden kullanılmaktadır. Ancak kısmi olarak ters ışık etkisi yaratarak cephenin gölgelenmesine neden olmuştur.
Resim 4.409.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik bir düzenlemedir. Sadeleştirilmiştir.	Işık tepeden kullanılmaktadır.



Resim 4.407.



Resim 4.408.



Resim 4.409.

Çizelge 4.284. Av Mevsimi filmi Olay 48'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın oluşturulmasında belirleyicidir.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamera hareketleri ile birlikte yaratılmaktadır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Battal şimdilik suçsuz bulunmuştur ve serbest kalmıştır.

Olay 49: Ferman ve Hasan, İdris'in cenazesinin başındadırlar. Annesi ve eşi de gelirler.

Çizelge 4.285. Av Mevsimi filmi olay 49'un görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.410.	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetri oluşturulmuş ve sahne durağanlaştırılmıştır. Ayrıca açık ve koyu tonlar ile kontrast bir etki sağlanmıştır. Böylelikle duvarların yarattığı soğuk etki kırılmıştır.	Tepeden aydınlatılmıştır.



Resim 4.410.

Çizelge 4.286. Av Mevsimi filmi Olay 49'un diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Müzik ile dramatik etki artırılmak istenmiştir.
Kurgu	Hareket imge kamera hareketleri ile yaratılmaktadır. Tek plandır.
Anlam	Uydu olaydır. İdris'in ölümü üzerine duygusal etkiyi arttırmak için kullanılmıştır.

Olay 50: Ferman ve Hasan kamera kayıtlarını tekrar izlerler ve İdris'in yaptığı bir hareketi fark ederler. İdris “Bakış açınızı değiştirin” demektedir.

Çizelge 4.287. Av Mevsimi filmi olay 50'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.411.-4.412	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Doğal çerçeve ile belirginleştirilmiş ve net alan derinliği ile sadeleştirilmiş bir düzenleme.	Yan ışık yumuşak bir şekilde kullanılmaktadır. Bağlı gölgeler vardır.



Resim 4.411.



Resim 4.412.

Çizelge 4.288. Av Mevsimi filmi Olay 50'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Müzik ile dramatik etki artırılmak istenmiştir. Diyaloglar anlamı belirlemektedir.
Kurgu	Hareket imge hem kurgu hem de kamerama hareketiyle oluşturulmuştur.
Anlam	Çekirdek olaydır. İdris bir mesaj bırakmıştır. Bakış açınızı değiştirin demektir.

Olay 51: Ferman ve Hasan araçla ilerler ve cinayet hakkında konuşurlar. Pamuk'un ailesi ile görüşmeye gelirler. Anne kızını anlatır. Bu esnada bir kere kan vermeye gittiklerini ve kızının çok korktuğunu söyler. Ferman ne için kan verildiğini sorar. Kan Battal'ın evindeki doktor tarafından tüm konak çalışanlarından istenmiştir.

Çizelge 4.289. Av Mevsimi filmi olay 51'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.413	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir ve sade bir düzenleme. Konuşmalar ön plana çıkarılmakta.	Yan ışık yumuşak bir şekilde kullanılmaktadır. Bağlı gölgeler vardır.
Resim 4.414	Genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir ve sade bir düzenleme. Konuşmalar ön plana çıkarılmakta.	Tepeden aydınlatılmakta.
Resim 4.415.-4.416	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür altın kesimde ve sade bir düzenleme.	Tepeden aydınlatılmakta.



Resim 4.413.



Resim 4.414.



Resim 4.415.



Resim 4.416.

Çizelge 4.290. Av Mevsimi filmi Olay 51'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamı belirlemektedir.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmıştır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Kan alımı olayı düğümün çözülmesine neden olacaktır..

Olay 52: Ferman ve Hasan, Battal'ın evine gelmiştir ve doktorla konuşurlar. Toplu kan alımını doktora sorarlar. Doktor ise bilmediğini ve kendisinden önceki doktorun istediğini söyler. Önceki doktorun adresini alırlar ve görüşmeye giderler. Doktor aklını yitirmiş gibidir ve doğrudan “çok küçüktü, çok güzeldi, çırpınmalarını unutamıyorum” gibi şeyler söyler ve intihar eder. Pamuk'un tırnak izleri doktorun kolundadır. Doktorun bilgisayarını kontrol ederler ve Pamuk'un bir donör olduğu ortaya çıkar.

Çizelge 4.291. Av Mevsimi filmi olay 52'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.417.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Asimetrik bir ve sade bir düzenleme.	Tepeden aydınlatılmakta.
Resim 4.418.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Bakış boşluğu kullanılmıştır. Figür altın kesimdedir. Yüz ifadesi ve konuşmalarına dikkat çekilmek istenmiştir.	Boyasal ışık söz konusudur.
Resim 4.419.	Yarı genel çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik bir ve sade bir düzenleme	Keskin yan ışık söz konusudur. Bağlı gölgeler oluşmaktadır.



Resim 4.417.



Resim 4.418.



Resim 4.419.

Çizelge 4.292. Av Mevsimi filmi Olay 52'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamı belirlemektedir.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmıştır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Pamuk organ nakli için uyumlu donördür. Eski doktor cinayeti işleyen kişidir ve vicdan azabından intihar eder. Ancak bu işte yalnız değildir.

Olay 53: Ferman olay üzerine ofiste düşünmektedir.

Çizelge 4.293. Av Mevsimi filmi olay 53'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.420.	Uzak çekim. Üstten görüş ve nesnel bakış.	Figür altın kesime yerleştirilmiştir.	Boyasal ışık kullanılmaktadır.
Resim 4.421.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür altın kesimdedir. Yüz ifadesine dikkat çekilmek istenmiştir.	Boyasal ışık söz konusudur.



Resim 4.420.



Resim 4.421.

Çizelge 4.294. Av Mevsimi filmi Olay 53'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Müzik duygusal etkiyi arttırmak için kullanılmaktadır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmıştır.
Anlam	Uydu olaydır. Anlama etkisi son derece azdır.

Olay 54: Ferman ve Hasan, Battal'ın evine yeniden gelirler. Battal'ın eski eşi ile görüşürler. Ferman kızlarının durumunu sorar ve karısının da böbrek yetmezliğinden muzdarip olduğunu ifade eder. Son böbreğin nereden geldiğini bilip bilmediğini soran Ferman'a Battal'ın eşinin cevabı hayır olur ve İstanbul dışından geldiğini söyler. Ferman Battal'ın av evinde olduğunu öğrenir.

Çizelge 4.295. Av Mevsimi filmi olay 54'ün görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.422.	Genel çekim. Üstten görüş ve nesnel bakış.	Asimetrik bir düzenle. Şematik yapılar düzenlemeye zenginlik katmakta. Çizgisel perspektif söz konusu	Keskin yan ışık kullanılmaktadır.
Resim 4.423.-4.424.-4.425.	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür altın kesimdedir. Yüz ifadesine dikkat çekilmek istenmiştir.	Keskin yan ışık kullanılmaktadır.



Resim 4.422.



Resim 4.423.



Resim 4.424.



Resim 4.425.

Çizelge 4.296. Av Mevsimi filmi Olay 54'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın oluşturulmasında önemlidir.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmıştır.
Anlam	Uydu olaydır. Battal'ın eşinin olan bitenden haberi yoktur. Bu olay genel anlama ve uydulardan birisi olan Ferman'ın özel hayatı ile ilgili gösterilen diğer olayların oluşturdukları anlamlara katkı sağlamaktadır

Olay 55: Battal av evinde ava hazırlık yapmaktadır. Ferman ve Hasan av evine gelirler. Ferman ve battal konuşmaya başlar ve cinayet ile ilgili bulguları anlatır. Pamuk'un böbreği için öldürüldüğünü ortaya koyar. Bu bir aşk cinayeti değildir. Tüm bunları anlattıktan sonra Battal, Ferman'a Hadi gel yürüyelim der.

Çizelge 4.297. Av Mevsimi filmi olay 55'in görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.426.	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezindedir. Arkadaki yapraklar bir doku oluşturulmuş ve bu doku ile kıyafetlerin renkleri uyumludur.	Gün ışığı yandan kullanılmaktadır.
Resim 4.27.	Yarı genel çekimi Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik ve sade bir düzenlemedir.	Gün ışığı yandan kullanılmaktadır.
Resim 4.428.	Göğüs çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezindedir. Arkadaki yapraklar bir doku oluşturulmuştur.	Gün ışığı yandan kullanılmaktadır.



Resim 4.426.



Resim 4.427.



Resim 4.428.

Çizelge 4.298. Av Mevsimi filmi Olay 55'in diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın oluşturulmasında önemlidir.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmıştır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Olaydaki gizem fermanın konuşması ile çözülmeye başlar. Pamuk böbreği için öldürülmüştür.

Olay 56: Battal ve Ferman ormanlık bir arazide yürürler. Battal'ın elinde silah vardır. Ferman'a sorar “yeterli delilin var mı ispat edebilecek misin söylediklerini? Yoksa boş atıp dolu mu tutacaksın”. Ferman bulduğu delilleri anlatmaya başlar. Aracın tekerleri, Battalın giydiği botun izleri, intihar eden doktorun doku örnekleri vb. delileri söyler. Eğer bunlar

yetersizse Pamuk’un DNA’sı ve kızına takılan böbreğin DNA’ları karşılaştırılmasını sağlayabilirim der. Ferman Battal’a “onca insanı yok ederek bir hayat kurtardın hiç mi vicdanın sızlamadı be adam” diye sorar. Battal İtirafa başlar. Pamuk ile evliliğinin gerçek olmadığını ve böbreği için kıza servet dökmesine rağmen onun kaçtığını anlatır. Onu geri getirip av evine kapattığını ve her şeyin çok kötü gittiğini söyler. Pamuk’un böbreğini zorla aldıklarını ve nakil işleminin konakta gerçekleştiğini bu esnada pamuğun ise şoka girdiğini öldüğü ve aktarır. Artık yapılacak tek bir şey kalmıştır...

Çizelge 4.299. Av Mevsimi filmi olay 56’nın görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.429.	Uzak çekim. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figürler ilgi merkezindedir. Ağaçlar ile hem doku hem ritim oluşturulmuş.	Gün ışığı kullanılmaktadır.
Resim 4.430.-4.432	Yarı genel çekimi Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik ve sade bir düzenlemedir. Ağaçlar ile hem doku hem ritim oluşturulmuş.	Gün ışığı kullanılmaktadır.
Resim 4.431.-4.433.	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezindedir. Arkadaki ağaçlar bir doku oluşturulmuştur.	Gün ışığı kullanılmaktadır..
Resim 4.434.	Baş çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Detay bir çekimdir. İfadeye odaklanılmıştır.	Gün ışığı kullanılmaktadır..



Resim 4.429.



Resim 4.430.



Resim 4.431.



Resim 4.432.



Resim 4.433.



Resim 4.434.

Çizelge 4.300. Av Mevsimi filmi Olay 56’nın diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın oluşturulmasında önemlidir.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmıştır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Ferman tüm delilleri ortaya koyulmuştur. Olay bu sefer battalın bakış açısından bir itiraf olarak sunulur.

*Olay 57:*Battal ve ferman ormanda bir kütüğün üzerine otururlar. Battal onca ölüme ve çabaya rağmen kızının öldüğünü üzgünce anlatır. Ferman Battala “dua et kızın bu yaptıklarını duymasın” der. Battal telaşlanır. Ferman “her şey burada başladı burada bitirmek senin elinde” der ve gider. Battal etrafına bakınır. Bu esnada Ferman hasanın yanına gelir. Bir el silah sesi duyarlar. Ferman “Av mevsimi bitti der”. Pamuk’un sesi duyulur. Battal intihar etmiştir. Battal’ın kızı ölür. Pamuk’un cesedine ulaşılmıştır ve defnedilir. Hasan depresyondadır. Ferman ve eşi birlikte görülür. Film sona erer.

Çizelge 4.301. Av Mevsimi filmi olay 57'nin görüntü düzenlemesi

	Çerçeve	Kompozisyon	Işık
Resim 4.435.-4.436.	Omuz çekimi. Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Figür ilgi merkezindedir. Arkadaki ağaçlar ile bir doku oluşturulmuş ve bu doku ile kıyafetlerin renkleri uyumludur.	Gün ışığı kullanılmaktadır.
Resim 4.437	Boy çekimi Göz seviyesinde ve nesnel bakış.	Simetrik ve sade bir düzenlemedir.	Gün ışığı yandan kullanılmaktadır.



Resim 4.435.



Resim 4.436.



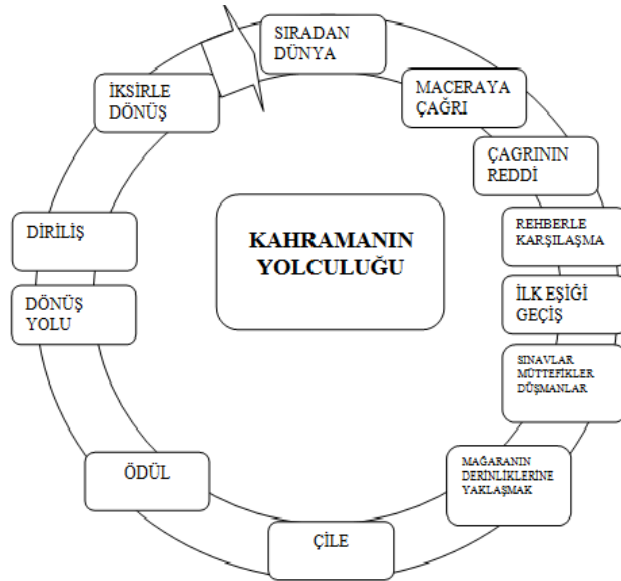
Resim 4.437.

Çizelge 4.302. Av Mevsimi filmi Olay 57'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı

Ses	Diyaloglar anlamın oluşturulmasında önemlidir. ayrıca dış ses ve müzik de anlamın önemli parçalarıdır.
Kurgu	Hareket imge kurgu ve kamera hareketleri ile sağlanmıştır. Filmin son kısmında hemen hiç sabit kare bulunmamaktadır. Akış silah sesinden sonra hızlanır.
Anlam	Çekirdek olaydır. Düğüm çözülür. Battal kendi cezasını kendisi verir. Bu zengin bir kişiye gösterilen iltimasdır ve filmin genel bakış açısının tam anlamıyla ortaya çıktığı bir olaydır. Kızı ölmüştür. Tüm bunların sonunda pek çok hayat mahvolur ama adalet Battal'ı yargılayamaz. Onun ve zenginlerin imajı kurtarılır.

4.3.3. Av Mevsimi Filmin Karakterleri

Filmin karakterlerinde bedensel çirkinliğin belirgin bir kullanımının olmaması dikkat çekmektedir. Bu durumun aşağıda değinilecek olan, tam belirlenememiş anlam dünyası ile de ilişkisi bulunmaktadır. Filmdeki karakterlerin edimlerine dayanarak bu öykünün aslında bir çeşit modern kahramanlık öyküsü olduğu düşünülebilir. Bu anlamda kahraman veya kahramanların kötülere karşı mücadelesinin modern bir örneği sergilenmektedir. Campbell kahraman arketipi üzerinden, dünyanın pek çok yerinde Hindistan'dan Anadolu'ya, Ege kıyılarından İskandinav kıyılarına kadar, Gılgamış'ta, Thor'da, Odysseus'ta anlatılan tüm kahramanlık hikâyelerinin ortak noktalarına dikkat çekmektedir diyen Aytaş (2015), kahramanın bir döngüyü tamamladığını aşağıda Resim. 4.338 ile göstermektedir.



Resim.338. Kahramanın döngüsel şeması (Aytaş:2015)

Campbell'in "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" isimli kitabında kahraman olan kişinin dönüşümleri sergilenmektedir. Bu dönüşümleri 8 evre ile açıklayan yazarın evreleri şu şekildedir.

- a. İlksel kahraman ve insan
- b. İnsan kahramanın çocukluğu
- c. Savaşçı olarak kahraman
- d. Âşık olarak kahraman
- e. İmparator ve tiran olarak kahraman
- f. Dünya kurtarıcısı olarak kahraman
- g. Aziz olarak kahraman
- h. Kahramanın ayrılışı (Campbell, 2013)

Av mevsimi filmi kahramanı Ferman (Avcı) bu aşamalardan en sonuncusundadır. Campbell'e göre Kahramanın ayrılışı aşaması olarak adlandırılan bu aşamada mitolojik öykülerde kahraman ölür veya gider. Bunun için ölümle veya ayrılışla yüzleşmesi ve ondan korkmaması gereklidir. Ayrılış veya ölüm ertelenebilir (Campbell, 2013:388-395). Meslekten ayrılacak olan Ferman önce bu ayrılış ile yüzleşir ve sonra son işini gerçekleştirmek için kahramanın yolculuğuna başlar. Bu açıdan öykünün kahramanı pek çok mitsel hikâyedeki ayrılan kahramanın modern versiyonudur. Modern olan ise özellikle ölümün yerine ayrılışı koymayı tercih etmektedir.

Kahramanın döngüyü tamamlaması için edimlerinde ona yardım eden yardımcı kahramanlara veya edimleri zorlaştıran anti kahramanlara ihtiyacı vardır. Bu anlamda karakterleri şu şekilde ayırmak mümkündür.

Çizelge 4.303. Av Mevsimi filminin karakterlerinin özellikleri

Avcı (ferman)	Ayrılan kahraman, son görevini de başarıyla tamamlar
İdris	Kahramanın yolculuğunda onun en önemli yardımcısı, kimi zaman kahramana sorun çıkarsa bile düğümün çözülmesinde etken.
Hasan	Kahramanın ikinci yardımcısı, polis olmaktan vazgeçerek kahraman figürünün önemini yükseltir.
Battal	Anti kahraman. Sınıfsallığı gizlenmiş bireysel olarak kötü edimler gerçekleştirerek kahramanı zorlayan ve aynı zamanda kahramanın kahraman olmasını sağlayan kişi
Asit Ömer	Sahte anti kahraman. Kahramanın verdiği sınavlardan bir tanesidir. Genel olarak kötü edimler içinde olsa bile kahramanın ulaşmaya çalıştığı amaç için bir araçtır

Filmin diğer karakterleri kahramanın edimlerine yardımcı olan veya onu engelleyen ara karakterlerdir.

4.3.4. Av Mevsimi Filmin Yarattığı Anlam Dünyası

Bir cinayet soruşturması filmin ana konusudur. Konu aşk cinayeti gibi görülürken filme dâhil olan Battal karakteri ile sınıfsal bir hal almaktadır. Ancak bu sınıfsallık mümkün olduğunca gerçek dışı göstergeler ile hafifletilmekte ve çirkin olayın sınıfsallıkla ilgisi azaltılarak bireyselleştirilmektedir. Örneğin Battal karakteri ile polisin her fırsatta görüşebilmesi gerçek dışıdır. Battal'ın çok güçlü bir adam olmasına rağmen olayı bir şekilde kontrol edememesi ve polislerin onun etrafındaki herkesle rahatça konuşması da gerçek dışıdır. Ve tüm bunlar Battal karakteri ile yaratılan sınıfsallığı azaltmaktadır. Olay örgüsü içinde bu gerçeklikten uzak olaylarla Battal karakterinin çirkin olayın nedeni olduğu ortaya çıkarılır. Ama Battal bu çirkinliği zengin olduğu için yapmamıştır gibi bir anlam çıkarmak için, olay birden battalın perspektifinden anlatılır ve pişmanlığı vurgulanır. Battal bu olayı sınıfsallık bağlantısı dışında yapmıştır. O yüzden onun dışında aileden kimse olayı bilmez. Ayrıca Battal olayı gücü ile örtbas etmeye çalışmak yerine intihar ederek onurlu bir davranış sergiler. Filmin ana karakterlerinden Battal kötü adam olarak aslında kötü değildir. Öldürülen anlatılanlar ve ailesinin bakış açısı ve ömer karakteri ile ilişkisinden dolayı Pamuk karakteri de çok da masum bir öznelliğe sahip değildir.

Bütün bunlarla birlikte cinayet gibi var oluşu olumsuz etkileyen çirkin bir olayı anlatan filmde oluşturulmaya çalışılan anlam, belirsizdir. Bu belirsizlikte, karakterlerin sunumu kadar gösteri sinemasının pek çok örneğinde olduğu gibi birçok bakış açısında bulunmaya çalışılması ama bu bakış açılarının net bir şekilde ortaya koyulamaması etkendir. Genel anlam için söylenebilecek tek şey “cinayet kötüdür” gibi bir cümledir. Bu da elbette filmin anlam yaratma konusunda ciddi bir sıkıntı yaşadığını göstermektedir.

Cinayet kötüdür demek için film çekmek son derece lüktür. Cinayet evrensel bir kavram ise bunun tikel görüngüleri bir filmde işlenmelidir. Filmin bir bakış açısına sahip olmaması aslında filmde işlenen tikel görüngüyü anlatamamasına neden olmaktadır. Özel bir durum anlatılmak istenmiştir. Ancak bu özel durum anlatılırken ölen fakir kızdan ziyade neredeyse onun ölmesine neden olan aileye seyircinin üzülmeye beklenebilir. Tikellik sadece filmde konu icabı bulunmaktadır. Bu tikelliğin derinlemesine her hangi bir perspektiften gösterilmemesi hatalıdır ve anlamı belirsizleştirmiştir. Bu film toplumcu gerçekçi bir bakış açısından ele alınmış olsaydı, o zaman ezilenler ve ezenler net bir şekilde ortaya konulacaktı. Dekadan bir perspektifte ise cinayetin bir çöküşmenin eseri olduğu gerek Pamuk'un ailesi gerek polisler gerekse burjuva aileye eleştirel bir perspektiften bakılacaktı. Ancak Kitsch bakış açısı ise ele alınan tikelliği zaten toplum tarafından görülen veya görülmek istenen şekliyle işlemektedir.

Filmin anlam dünyasındaki bu boşluğun neden olacağı duygu eksikliği ise açık bir şekilde uydu kullanımları ve uydulardaki anlık dramatik etkiler ile sağlamaya çalışılmaktadır. Uydular arka arkaya sunulmakta yan anlamlar güçlendirilmektedir. Örneğin özel yaşamların aktarıldığı uydular sonucunda idris karakteri yaratılmış ve sonunda da hiç de gerçekçi olmayan bir şekilde Battal'ın evinde vurulmuştur. İdris'in öldürülmesi dramatik etkiyi yükseltmek içindir. Ancak onun ölümünde bile izleyici Battal karakterini suçlayamaz. Açıkça bir anlam kargaşası söz konusudur. Filmin genel satış kaygısıyla yapılması doğrudan Battal Karakterini yüceltmesini engellerken diğer taraftan da günün koşulları gereği sınıfsallığın kaybedilmesi için uğraşılmış ve bu da anlam kargaşasına neden olmuştur.

Filmin yan anlamlarından en önemlileri ise şöyledir

- a. Polislik mesleği zordur.
- b. Zenginlerde fakirlerde aynı sıkıntıları çekerler (Battal'ın Kızı ve Ferman'ın eşi aynı hastalıktan muzdariptir.)
- c. Zengin insanlar ulaşılabilir değildir.
- d. Zengin bir insan çirkin bir şey yaptığında kendisini cezalandıracak kadar onurludur.

Genel anlamın oluşturulması ve yan anlamlara bakıldığında ortaya çıkan tablonun egemen ideoloji ile bağlantısını kurmak mümkündür. Böyle bir cinayet vakası için izleyiciye hiçbir şekilde yeni bir perspektif sunulmamaktadır. Bu günlük hayatın içinde insanların yaşadıkları anlam boşluğunun bir film ile yeniden yaratımı ve sunumudur. Bu açıdan da sanatın toplumsal açıdan ilerleyici oluşu ile ciddi şekilde çelişkiye düşmektedir.

4.3.5. Av Mevsimi Filimin Genel Görüntü Estetiği:

Filmin anlam ve duygu dünyasını oluşturan en önemli unsurlardan birisi şüphesiz görüntüler ve onların sunuluşlarıdır. Genel hatları ile görüntü düzenlemesi için ciddi bir çalışma yapıldığı yukarıdaki incelemelerle ortaya konulmaktadır. Anlamın ortaya konulması için görüntülerin sadeleştirildikleri görülmektedir. Düzenlemelerde konuya göre hareket edildiğini söylemek mümkündür. Sahnelerin çoğu hareketli kamera ile çekildiği için bu hareket durumundan dolayı simetrik düzenlemelere fazlasıyla yer verilmiştir. Yaratılan durağanlık ile ilginin dağılması engellenmek istemektedir. Düzenlemelerde en çok dikkat çeken unsur ise ışığın ve gölgelerin başarılı kullanımınıdır. Kullanılan keskin yan ışık ve boyasal ışıklar ile görsellerin dramatik etkileri yükseltilmiştir.

Görüntü düzenlemede harcanan çabaya rağmen hareketli kamera kullanımının oldukça fazla olması nedeniyle görüntülerin düşünceye ve duyguya dönüşme durumunun sorunlu olduğunu söylenmelidir. Hareketli kamera ile planlar arası geçişler gerçekleştirmekten ziyade filmin akışını hızlandırmak için bu hareketlerin kullanıldığı görülmektedir. Görüntüler görmek için değil izlemek için üretilmiştir. Buna ek olarak kurgunun da akışı özellikle belli kısımlarda oldukça hızlandırmasının görmeyi ve sonuç olarak da düşünme ve duygu üretmeyi zorlaştırdığını belirtmek gerekmektedir. Bu açıdan filmin düşünce ve duygu dünyasına görüntülerin etkisi diğer söylem unsurlarına kıyasla oldukça azdır. Nitekim diyalogların oldukça yoğun ve ön planda oluşu da bunu desteklemektedir.

4.3.6. Av Mevsimi Filminde Montajın Estetik Kullanımı

Filmin olay örgüsü içinde olayların birbirlerine bağlanması kurgu ile sağlanmaktadır. Bu anlamda bir olay bitip diğer başlarken filmin hareket ve zaman imgesi kurgu sayesinde oluşturulmaktadır. Olaylar içinde hareket imge kurgunun yanında oldukça yoğun kullanılan hareketli kameralar ile sağlanmaktadır. Steady Cam veya Jimmy Jip ile gerçekleştirilen bu kamera hareketleri ile video benzeri bir gerçeklik oluşturulmak istenmektedir. Ayrıca kurgu ile de akış belli yerlerde ciddi şekilde hızlandırılmıştır. Böylelikle durağan olmayan görüntüler kurgu ile sürekli değişmiş ve izlemesi, sabit kameralar ile çekilen ve uzun planların olduğu sanat filmlerine göre çok daha kolay bir film ortaya çıkarılmıştır.

Filmde diyalogların olmadığı yerlerde özellikle aksiyonun olduğu sahnelerde hareketli kamera kullanımı gerçeklik hissini ve duygusal etkiyi yükseltmektedir. Ancak hareketli kamera kullanımının seçim yapılmaksızın hemen her yerde kullanılması film açısından önemli bir sorunu işaret etmektedir. Diyalogların bulunduğu kısımlarda ki diyalogların sayısı filmin anlama katılımı açısından bir hayli fazlayken, hareketli kameranın kullanımı ise tam tersi bir etki yaratmaktadır. Bu kullanım diyalogların görselin gerisinden kalmasına ve anlamın tam olarak oluşturulmasında sorunludur. Filmin az sayıdaki olayında diyaloglar sabit kamera ile çekilen görüntülerin montajla açılı karşı açılı şeklinde sunulmasına rağmen filmin büyük bir kısmında diyaloglarda yatay kamera hareketleri kullanılmıştır. Son yıllarda sinemada özellikle de gösteri sinemasında gerçekleşen bu kullanım diyalogların hakim olduğu sahnelerde izleyicinin odaklanmasını engellediği kadar gerçeklik hissini de ortadan kaldırmaktadır. Gerçek hayatta iki kişinin konuşmasını dinleyen bir kişi konuşmacılardan birisinin konuşması bitip diğeri başladığında doğrudan ilgisini ötekisine yöneltmektedir. Bu durumu sinemada kurgu ile sağlamak daha sağlıklı gözükmemektedir. Ayrıca konuşmacıları dinlerken yapılan en önemli görsel etkinlik onların yüz ifadelerine odaklanmaktır ki bu sinemanın yaratacağı duygusal etkiyi artıracaktır. Yatak veya Jimmy Jip ile yapılan aşağı yukarı hareketler bu odaklanmayı engellemektedir. Ayrıntı çekimlerde bile hareketli kamera kullanımı söz konusudur.

Sonuç olarak filmin montajının belirgin bir şekilde akışı hızlandırmak maksatlı yapılması ve gereğinden fazla kamera hareketi kullanımı görselleri ve diyalogların anlama katılımlarını, düşünce ve duygu oluşumunu olumsuz etkilemiştir. Bu durum ise filmin biçimini olumsuz etkilemektedir. İncelenen diğer filmlerdeki hareket ve zaman imgenin kullanımları “sanat, sanat içindir” veya “sanat toplum içindir” şeklindedir. Bu filmdeki tutum ise açıkça filmin meta olarak ticari dolaşıma katılmasının amaçlandığını göstermektedir.

4.3.7. Av Mevsimi Filminde Sesin Estetik Kullanımı:

Anlamın oluşturulabilmesi için bu filmde diyalogların yoğun kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca bir hikâye anlatıcısının kimi yerlerde şiirsel metinlerle filme katıldığı ve duygusal etkiyi arttırmaya çalıştığı görülür. En belirgin ses unsurlarından bir tanesi de yine duygusal etkiyi arttırmak amaçlı kullanılan film özgün tema müzikleridir. Ayrıca ses efektlerinin kullanıldığı da görülmektedir.

Filmde anlamın belki de en önemli parçası olan diyalog ve anlatıcı sesi hareket imgenin kamera hareketleri ile diyaloglar esnasında oluşturulmasından dolayı istenilen etkinin altında kalmaktadır.

4.3.8. Estetik Süjenin Av Mevsimi Filmine Katılımı

Filmi izleyen estetik süjenin katılımı oyun teorisi çerçevesinde gerçekleşmektedir. Teknik olarak hiçbir şekilde öznel kamera kullanımı olmaması ve izleyicinin filme bu nedenle üçüncü kişi olarak katılımı bu durumu desteklemektedir. Ayrıca kahramanların işlenişleri de özdeşleşmeyi engellemektedir. Bu durumda izleyici kendi bilinci ile olan bitene tanık olmaktadır. Aslında bir kahraman vardır. Ferman ana karakterdir ve kahraman olarak sunulmaktadır. Ancak filmde kahramanın tam olarak imgesi klasik anlamda da oluşturulamamıştır. Bunun nedenlerinden en önemlisi iyiler ve kötüler çatışmasının filmde kurulamamasıdır. Filmdeki anlam dünyasındaki belirsizlik Ferman'ı da özdeşleşilecek karakter olmaktan uzaklaştırmaktadır.

Estetik süjenin bir oyunun içindeki gibi kendi bilinci ile filme katılımı, filmdeki anlam belirsizliğinin de ortadan kaybolmasına neden olmaktadır. Nitekim özdeşleşme durumu söz konusu olsa idi bu belirsiz anlam dizgesinde suje kendini boşlukta hissedecekti. Ancak bir tanık olarak katılan süje, filmde hiçbir bakış açısına tam girmeden günlük hayatına benzer bir belirsizlik durum yaşamaktadır. Bu belirsizlik durumu tanık olunan hemen her şey için günümüz insanın yaşamının önemli bir parçasıdır. Film içinde bir olay olmuştur ve bu günlük hayattaki haberlerde vb. medya unsurlarında izledikleri olayların biraz detaylı bir versiyonudur. Kendi bilinci ile katıldığı filmde çirkinliğin sebebine bu bilinçle ulaşmadan film sona erer. Kimse ne çok masumdur ne de suçlu. Pek çok çirkin olaya ve aksiyona oldukça güvenli bir ortamda tanık olan estetik süje olan bitenin nedenleri ile ilgili hiçbir düşünsel şeyle karşılaşmasa bile steril bir deneyim yaşamaktadır. Bu durumda estetik süjenin günlük hayatta yaşama olanağı olan duygulara benzer bir suni duygu ve haz durumu sadece filmin biçimsel öğeleri sayesinde anlık oluşmaktadır. Bu haz için estetik haz demek ise mümkün değildir. Nitekim aradan bir süre geçtikten sonra bu haz tanımlanamaz ve hatırlanamayacak bir haz olacaktır. Bu sokakta bir kavgaya tanık olmak ve o an heyecanlanmak korkmak gibi bir durumdur. Kavganın niçin çıktığı vb. şeylerin hiçbir önemi yoktur. Bahsedilen görsel hazzın, düşünceye tam anlamıyla dönüşmeyen filmin biçimsel özelliklerinden kaynaklandığı belirtilmelidir. Filmin düşünsel yönü anlam belirsizliğinden ötürü oldukça problemlidir. Bu doğrultuda

duygu durumunun ve estetik oluşunun da sorunlu olduğunu söylemek mümkündür. Kitsch bir eser olduğu için estetik süjenin katılımı da problemlidir ve onun duygu dünyasına ve var oluşuna katkısı oldukça sınırlıdır.

4.3.9. Estetik Değer ve Yargı Açısından Av Mevsimi Filmi

Filmin konusu genel anlamıyla çirkin kategorisindedir. Ayrıca pek çok başka çirkin olay da filmin içinde geçmektedir. Tüm bu çirkinliklerin bu film için görsel ve işitsel açıdan başarılı bir şekilde aktarıldığını ancak aktarılda kurgu ve hareketli kamera kullanımlarındaki hatadan ötürü biçimin sorunlu olduğu ifade edilebilir. Duygu aktarımı gerek anlamdaki belirsizlik gerekse biçimdeki sorunlar nedeniyle sorunludur. Bir karşılaşma olarak bu filmin izleyici üzerinde bir estetik değer yaratmaktan ziyade günlük hayatın bir parçası olarak çirkinin bir eğlence unsuruna dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Filmin estetik yargı geliştirecek özne ile karşılaştırdığı sorunlu biçim ve anlamdaki belirsizlikler izleyiciyi düşünsel ve duygusal açıdan tatmin edememektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi çirkinin estetiğinden değil, çirkinin bir meta olarak eğlenceye dönüştürülmesinden söz edilebilecek bu filmde izleyicinin yaşadığı karşılaşma, özne için tanımadığı bilmediği birisi ile karşılaşmak gibidir. O kişinin biçimsel özellikleri nedeniyle bir yargıya ulaşılacaktır. Bu filmde de izleyenlerin biçimsel anlamda tatmin etse bile, manevi ve maddi unsurların bir arada taşınmaması estetik bir hazzın oluşmasına engel olacaktır. Yaşanılan haz daha çok eğlence ile ilgilidir. Filmin anlam dünyası izleyiciyi düşünceye sürüklenme konusunda yetersizdir. Önceki bölümde Hegel'in de ifadelerinden yola çıkarak söylenilen "Duygulanım tek başına düşünce olmaksızın gerçekleştiği takdirde gibi tüketilen bir şeye dönüşmektedir" sözünün hatırlatılması bu film açısından önem taşımaktadır. Nitekim bu filmde estetik bir haz sunmak ve öznenin estetik yargılar geliştirmesinden ziyade hızlıca tüketilen bir meta özelliğine sahiptir.

5. SONUÇ

Çirkinin estetiği tüm zamanlarda güzel sanatlar alanında yer almış ve insan yaşamı ile doğrudan ilgili bir durumdur. Çirkinin estetiği bağlamında, çirkin bir olay insan var oluşunu sonlandıran veya ortadan kaldıran bir olayı gösterirken, çirkin beden ise anomalileri ile dönemlere göre ideal olanın dışında kalan ve olumsuz eylemlerle bir arada anılan bedenlerdir. Bu çalışmada çirkin bir olay veya bedenin nasıl sanat alanı ve sinemada yer alabileceği estetik felsefesi düşünürlerinin düşüncelerinden yola çıkarak örneklerle gösterilmektedir.

Estetik bir fenomen temelde bir düşünce, duygu veya kimi düşünörlere göre tinin nesneleşmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. Doğada yer alan sanat alanı dışındaki tüm nesneleşmeler çalışmada da belirtildiği üzere kendinde anlam taşımamaktadır. Bu açıdan düşünce, duygu ve tinin nesneleşmesi felsefe tarihindeki pek çok düşünür için diğer nesneleşmelerden farklı ve üstündür. Bu farklılığın ortaya konulması açısından Harttman tarafından şekillendirilen “Estetik objektivasyon kuramı” ise günümüzde estetik bir fenomeni anlamamızı kolaylaştırmaktadır. Bu açıdan çirkinin estetiğinin mümkün olup olmayacağı çalışmada estetik objektivasyon kuramı çerçevesinde ele alınmıştır. Sonuç olarak bir duygu, düşünce veya tinin maddeleşmesini, bir maddi yapı ve bir manevi yapının birlikteliği çerçevesinde ele alan kuram kapsamında çirkin oluşun, maddi yapı ile yani biçim ile ilgili olmayıp tam anlamıyla düşünce, duygu veya tin ile ilgili olduğu ortaya konulmuştur.

Çalışmanın makro düzeyde konusu olan çirkinin estetiği mikro düzeyde sinema bağlamında incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda sanat tarihi içinde çirkinin bir sanat eserinde objektive edilebilirliği gösterilmiş bu doğrultuda pek çok sanat türünden beslenen sinema içinde aynı durumun söz konusu olabileceği felsefi düzlemde ifade edilmiştir. Çalışma içinde ortaya çıkan en önemli sonuçlardan birisi de sanat tarihinde olduğu gibi sinemada da çirkinin son derece önemli bir estetik kategori olarak sanatçılarca kullanıldığıdır.

Çirkin olay çalışmada; şeytanilik, ahlak, günah ve var oluşun olumsuz etkilenmesi bağlamında tanımlanmaktadır. Sinema filmlerinde bu bağlamda, sanat tarihinde sıkça kullanılan şeytani oluşun din alanı dışında da modern şekilleri ile devam ettiği, pek çok

eski sanat eserinde işlenen tecavüz, hırsızlık gibi ahlak dışı kabul edilen olayların sinemada da kendilerine ana konular olarak yer bulduğu, dini anlamda günah olarak tanımlanan eylemler ve onların cezalarının özellikle orta çağ resim sanatını derinden etkilediği gibi aynı konuların sinemada da yer aldığı çalışmada ortaya konulmaktadır. Bunların dışında modern veya post modern etki altındaki öznelerinin var oluşları ile ilgili yaşadıkları sorunlar da sinema filmlerinde sıkça ele alınmaktadır. Yabancılaşma, nihilizm, yoksulluk, savaşlar, terör, cinayet, işsizlik ve benzeri pek çok toplumsal sorun günümüz insanının var oluşunu olumsuz etkilemekte ve bu konular sinema alanında da yer bulmaktadır. Nitekim çalışmada incelenen filmler modernizmin etkisi altında ortaya çıkan çirkin olayları kendi bakış açılarından işlemektedirler.

Çirkin beden ise tek başına hiçbir anlam taşımamaktadır. Yukarıda verilen pek çok örnekle gösterildiği gibi bedensel çirlik bir eylemle bir araya getirildiğinde anlam kazanmaktadır. İnsan var oluşunu olumsuz etkileyen bir eylem ve bununla birleştirilen bir beden çirkin olarak adlandırılabilir. Çalışmada bahsedilen temel bakış açıları çirkin bedeni farklı şekillerde kullanmaktadır. Ticari bakış açısı kimi zaman olumsuz eylemleri gerçekleştiren karakterleri çirkin gösterse bile, ana amaç satış olduğu için günümüzde çirkin beden ve olumsuz eylem eşlemesine daha az rastlanmaktadır. Bu açıdan olumsuz eylemi gerçekleştiren karakterlerin ideal güzellikte olduğu ve moda ile desteklendiği ortadadır. İnceleme kısmında ele alınan Av Mevsimi filminde de bedensel çirkinlik ve olumsuz eylem eşlemesine rastlanmamaktadır. Dekadan bakış açısından ele alınan filmlerde ise bedensel çirkinlik ve olumsuz eylem eşlemesine rastlanmaktadır. Çalışmada incelenen Bir Zamanlar Anadolu'da isimli filmde bedensel çirkinlik ve olumsuz eylem eşlemesi görülmektedir. Ayrıca bu bakış açısından ele alınan diğer filmlerinde bedensel çirkinliği kullandıkları çalışmada gösterilmektedir. Toplumcu gerçekçilerin tutumu ise diğerlerine göre daha farklıdır. Hayatın kendisini olduğu gibi gösterme girişiminde olan toplumcu gerçekçiler biçimsel anlamda diğer bakış açılarının benimsedikleri güzellik anlayışını reddetmektedirler. Diğer bakış açılarında çirkin olan bedenler onların bakış açısında çirkin değildir. Diğer bir ifade ile modern toplumların bedensel güzellik ile ilgili kabul ettikleri idealleri, modayı, ikon bedenleri vb şeyleri sanat alanında kültür endüstrisi ürünleri olarak kabul etmektedirler ve olumsuzlamaktadırlar. Bunun için çirkin beden ve olumsuz eylem eşlemesi gerçekleşmemektedir. Çalışmada incelenen Çoğunluk filimi de toplumcu gerçekçilerin bu tavrını ortaya koymaktadır.

Sinemada çirkin beden ve olay; duygu, düşünce ve tinin nesneleşmesi diğer ifade ile objektivasyonu ile estetik bir kategori olan çirkin kapsamında mümkün olmaktadır. Bu anlamda karşılaşılan sinema filmlerinin konularına göre estetik kategorilere ayrılması durumunda çirkin kategorisinin önemli bir yer tutacağı aşîkârdır. Bir estetik kategori olarak güzel, estetik objektivasyonun manevi kısmının, yaşamı olumlu olarak ifade edişî ile ortaya çıkmaktadır. Estetik bir kategori olan çirkin ise yaşamın soluşunu ve yok oluşunu göstermek için sanatçılarca tercih edilmektedir. Bu tercih ediş ise kuşkusuz yaşanan çağın özellikleri ile bağlantılı olup, sanatçılarca günlük hayat içinde yaşanan şeyler veya fenomenler ile ilgili farklı kurgulanan gerçekliklerin yerine yeni gerçeklikleri ikame etmek için oluşturulan bir imgesel mücadele alanına işaret etmektedir.

Sinemada eseri olarak estetik kategorilerden çirkin içinde yer alacak filmler, bir bakış açısının ürünüdür. Bu çalışmada çirkinin objektive edilişinin farklı bakış açılarından yaratılan kurgusal gerçeklikler olduğu ortaya konulmaktadır. Her bakış açısı imgesel alanda kendi gerçekliğini var olan gerçeklikler ve diğer imgelerle mücadeleye sokmaktadır. Bu yüzden çirkinlik bakış açılarına göre farklı anlamlar yaratmakta ve farklı duygulaşımlara sebep olmaktadır. Belirlenen bakış açıları, felsefi açıdan Nietzsche etkisindeki “Dekadan Bakış Açısı”, Marksizm etkisindeki “Toplumcu Gerçekçi Bakış Açısı” ve kapitalizm yarattığı sanatta metalaşma bağlamında değerlendirilen “Ticari Bakış Açısıdır”.

Dekadan bakış açısı, çirkini ve onunla ilgili yarattığı kurgusal gerçekliği toplumcu gerçekçilerin tersine ekonomik ve toplumsal sistemlerden bağımsız olarak insan temelli ele alma eğilimindedir. Nietzsche etkisinin yoğun olduğu bakış açısında insan; sistemler, ülkeler veya coğrafyalardan dolayı değil, kendi var oluşu nedeniyle çirkinliğin sebebidir. Nietzsche’nin insanlığa bakışı ve insanlar arasında yaptığı sınıflandırmalar dekadani bakış açısının karakterleri ve eylemleri ele alırken etkilendikleri en önemli kaynaktır. Bu anlamda insanın yarattığı olumsuz durumları gösterme eğiliminde olan bu bakış açısının, temel sorunu insanın kendi kendine yarattığı anlam dünyasının, yaşamı olumsuzladığı ve soldurduğu düşüncesidir. Dünya onlar için anlam problemi yaşayan diğer bir ifade ile nihilizmin yaratıcıları tarafından yaşanmaz bir yer haline gelmiştir. “Sanat sanat içindir” anlayışı çerçevesinde hiçbir şekilde toplumcu gerçekçilerin güttükleri insanları eğitmek ve bilinç kazandırmak gibi bir amaçları olmadan çirkini gösteren dekadani bireyi merkeze almakta ve felsefi olarak bireysel kurtuluşları savunmaktadırlar. Aynı amaç çerçevesinde

gösterilen çirkinini biçimsel olarak son derece başarılı formlarda sunmaktadırlar. Dekadan bakış açısının son yıllarda sinemada önemli örneklerle karşımıza geldiğini söylemek mümkündür⁶³. Bu çalışmada incelenen Bir Zamanlar Anadolu'da isimli filmde dekadandan bakış açısı ile oluşturulmuş bir eserdir.

Toplumcu gerçekçi bakış açısı Marksizm etkisinde, toplumsal bir bilinç oluşturmak amaçlı olarak kapitalizmin neden olduğu olumsuzlukları ve bunların öznenin var oluşunu nasıl etkilediğini ortaya koymaya çalışmaktadır. Çirkin olarak gösterilen şeylerin sorumlusu toplumsal ve ekonomik sistemdir ve bu bağlamda yaratılan toplumsal öznelliğin yeni bir öznellikte değiştirilmesi sadece var olan koşulların değişimine neden olacak yeni bir bilinçle gerçekleşebilecektir. Bu bilincin oluşması için çirkin, toplumcu gerçekçiler için son derece önemli bir estetik kategoridir.

Ticari bakış açısından üretilen bir eserin ise tek amacı kitlesel tüketimdir. Bir meta olarak pazara sunulan bu eserler diğer iki bakış açısı dışında kar amacı ile üretildikleri için ontolojik olarak da farklıdırlar. Bu bakış açısından üretilen sinema filmleri, biçimsel olarak son derece başarılı gözükse ancak sahip oldukları biçimle izleyene ya bilinen duyguları ve düşünceleri tekrar satmaya çalışan ya da vermek istedikleri duygu ve düşünceleri aktarma sıkıntısı çeken eserlerdir. Bu tür filmler izlendikten sonra izleyenin duygu ve düşünce dünyasında ciddi değişiklikler olması beklenmez. Temel sorun filmin maddi ve manevi katmanları arasındaki uyumsuzluktur.

Belirlenen bu üç bakış açısı çirkin beden ve çirkin olaylardan farklı gerçeklikler ortaya çıkarmaktadır. Bunun için de oluşturuldukları bakış açısına göre farklı düşünce ve duygulara neden olacaklardır. Örneğin Bir Zamanlar Anadolu'da isimli filmin konusu toplumcu gerçekçi bir bakış açısından ele alınmış olsaydı orada gösterilen tüm çirkinliklerin nedeni toplumsal ve ekonomik sistem ve o sistemin ürettiği özneler olarak gösterilecekti. Ticari bakış açısı ile oluşturulmuş olsaydı, sıradan bir cinayet olayının izleyiciyi çekebilmesi için aksiyona ve heyecana ihtiyacı olacaktı. Bu anlamda ele alınan konunun bir bakış açısından sunulması, bilinçli bir duygulaşım yaratımı eylemidir. Her bakış açısından farklı duygular ortaya çıkacaktır.

⁶³ Bu tür filmlere son yıllarda verilebilecek belirgin örnekleri şöyle sıralamak mümkündür: Lars Von Trier'in "Dog Ville" ve "Nymphomaniac", isimli filmleri, Andrey Zvyagintsev'in "Leviathan" ve "Izgnanie" isimli filmleri, Zeki Demirkubuz'un "Kader, Masumiyet ve Yer altı" filmleri, Reha Erdem'in "Kozmoz" isimli filmi.

Çirkinin estetiğinin tam anlamıyla incelenebilmesi, temelde sinema sanatının estetik açıdan incelenebilir olması ile de yakından alakalıdır. Bu düşünce çerçevesinde çalışma içinde çok katmanlı yapısıyla sinemanın bir estetik objektivasyon olarak nasıl var olduğu incelenmiştir. Bir anlatı olarak sinemanın söylem ve öyküsünün, objektivasyonun maddi ve manevi kısımlarına eş değer olduğu ortaya konulmuştur. Sonrasında ise gerek söylem kısmı biçimsel özellikleri taşıyan parçalarıyla gerekse öykü kısmı anlam ve duygu kısımlarıyla incelenmiştir.

Resim sanatı ele alınırsa, örneğin Picasso'nun Guernica isimli eserini de öykü ve söylem olarak ayırmak mümkündür. Eser İspanyol iç savaşının acı dolu öyküsünü, son derece farklı bir söylemle sunmaktadır. Ancak sunulan görsel tek bir karedir. Bu kareye çalışmada da bahsedildiği üzere hamile an⁶⁴ denilmektedir. Bu tek kare bahsedilen öyküyü taşımaktadır. Sinemada ise öykü anlatan pek çok görüntü ses ve bunların montajı ile bir araya getirilmektedir. Bu açıdan diğer sanat dallarına, fotoğrafa, resme ve heykele göre sinemada duygu ve düşünceler veya tin farklı katmanların bir oluşu ile nesneleşebilmektedir. Bunun için sinema eserlerinde bu unsurların tek tek önemleri olduğu gibi birbirleri ile uyum içinde bir araya gelişleri de oluşturulacak duyguyu etkilemektedir. Örneğin son derece başarılı düzenlenmiş görüntüler, anlamın ses ile yaratılacağı yerde sesin önüne geçiyor ise bir uyumsuzluktan söz etmek mümkündür.

Sinemada görüntü düzenlemesi yaratılacak duygu açısından son derece önemlidir. Çerçevelemeden başlayarak, yaratılacak anlamın belirgin hale gelmesi için ciddi bir uğraş gerekmektedir. Işık ve renk kullanımları ve kamera hareketleri de bu düzenlemenin ve yaratılacak anlamın önemli birer parçalarıdır. Çalışma içinde tüm bu öğeler ve görüntünün yaratacağı anlama katkıları ayrıntılı olarak işlenmiştir. Sonuç olarak gösterilen görüntünün içindeki göstergelerin gösteriliş biçimlerini belirleyen bu unsurlar göstergelerin anlamlarını belirleme konusunda etkindir. Örneğin bir çerçevenin sıkışık veya geniş oluşu, çekimin nesnel veya öznel oluşu veya objelerin veya insanların kadrage yerleştirilmeleri ile ilgili düzenlemeler, anlamı ve duyguyu etkilemektedir. Işığın ve rengin kullanımı ise resim sanatındaki örneklerdeki gibi doğrudan tüm duygusal atmosferi belirleme gibi güçlü bir etkiye sahiptir. Diğer taraftan gelişen teknik imkânlar doğrultusunda hareket ettirilen kameralar ise hareket imgenin kurgu dışında gerçekleşmesine ve bu doğrultuda video

⁶⁴ Hamile an Barthes tarafından kullanılan bir kavramdır. Bu an gösterdiği anın öncesine ve sonrasına geçmeyi başarabilen ve göstermekdikleri ile de var olan andır (Barthes, 2014: 86)

benzeri bir etki ile gerçeklik hissinin artmasına neden olmaktadır. İncelenen filmlerde görüntü düzenlemesi ile ilgili ulaşılan genel yargılar ise şu şekildedir:

Bir Zamanlar Anadolu’da: Çerçevelerin oluşturulması ve düzenlemelerde gerçekleştirilen sadeleştirmeler yaratılmak istenilen duygusal etkiyi başarı ile aktarmaktadır. Özellikle sesin anlam oluşturma konusunda bir hayli etkin olduğu bu filmde görüntüler bilinçli bir şekilde ses kullanımının olduğu yerlerde durağanlaştırılmıştır. Nesnel kamera kullanımları hâkimdir. Özne kamera kullanımı ise yönetmenin bilinçli bir tercihi olarak özdeşlemenin gerçekleşmemesi için çok daha az kullanılmaktadır. Hareketli kamera kullanımları ile yaratılan gerçeklik hissi filmdeki dramatik etkiyi güçlendirmektedir. Dikey kamera hareketleri ile göğüs ve omuz çekimlerinden baş çekimlerine geçilerek duygusal etki arttırılmaktadır. Ancak ses kullanımının olduğu yerlerde asla yatay hareketler gerçekleştirilmemektedir. Bunun nedeni dikey hareketlerin aynı görüntüde dikkati detaya toplaması, yatay hareketlerde ise dikkatin yeni bir görsele geçerek sesin arka planda kalmasıdır. Görüntü düzenlemesindeki durağanlaştırma isteği burada da uygulanmaktadır. Işık kullanımı ise bu eserde anlam yaratma konusunda oldukça dikkat çekicidir. Filmde keskin yan ışıkların sıklıkla kullanıldığı ve özellikle yüzde oluşan gölgeler nedeniyle duygusal etkinin arttığını söylemek mümkündür. Yönetmen kimi sahnelerde karakterlerin eylemleri çerçevesinde bedenlerini ışık ile çirkinleştirmektedir. Renk kullanımı ise filmin genel duygusal atmosferini destekleyecek şekilde oluşturulmuştur. Filmin geneline aslında sembolik bir anlama gelecek şekilde 2 renk hâkimdir. Bunlar siyah ve beyazdır. Filmin ilk kısmı tamamen karanlığın hâkim olduğu siyahla, diğer kısmı ise aydınlıkla ortaya çıkan beyazla gösterilmektedir. Renk kullanımının burada doğrudan duygusal bir etkisi olduğu açıktır. Filmde öldürülen kişinin yeri bulununcaya kadar karanlık tercih edilmiş, yerin bulunması ile birlikte aydınlık sahnelere geçilmiştir. Ayrıca aydınlık sahnelerde tercih edilen obje renkleri de soğuk renklerdir ve soğuk renklerin yarattığı sıkıcı atmosfer genel anlamı ve duyguyu güçlendirmektedir. Tüm bunlarla birlikte sanat tarihinin içinde kabul gören biçimsel unsurların filmin içinde anlam ve duyguyu başarılı bir şekilde aktardığını söylemek mümkündür.

Çoğunluk: Toplumcu gerçekçilerin ortak tutumu olan, kabul gören yüksek sanatsal biçimleri kabul etmeme durumu çoğunluk filminde göze çarpmaktadır. Bunun için görüntü düzenlemeleri inşa edilen gerçekliği çıplak bir şekilde ortaya koymak için

sadeleştirmelerle gerçekleşmektedir. Filmde özdeşleşmelerin oluşmaması için öznel kamera kullanımı yoktur. Işık kullanımı da gerçeklik hissini arttırmak için tasarlanmıştır. Yaratılan duygusal atmosfer ile düzenlemelerde tercih edilen renkler uyumludur. Ağırlıkla soğuk renkler tercih edilmiştir. Hareketli kamera kullanımları ise Bir Zamanlar Anadolu'da filmindeki gibidir. Anlamanın ses ile üretildiği kısımlarda kamera hareketleri tercih edilmemektedir. Biçimsel olarak genel bir ifade ile sade olarak nitelendirilecek film bu anlamda sadece ele aldığı konu ile değil biçim tercihi ile de toplumcu gerçekçi bakış açısı adına önemli bir örnektir.

Av Mevsimi: Ticari amaçlı üretilen bu filmde görüntü düzenlemesinin kabul gören sanatsal biçime tek bir unsur dışında benzediğini söylemek mümkündür. Bahsedilen bu tek sorunlu unsur kamera hareketleridir. Filmde sürekli gerçekleştirilen kamera hareketleri, özellikle yatay ve aşağı yukarı gerçekleştirilen hareketler, gerçekliğin video benzeri gelişmesini yaratacağı yere imge oluşumunu olumsuz etkilemektedir. Diğer taraftan özellikle anlamanın diyaloglarla sağlandığı kısımlarda ise diyalogların bu hareketler nedeniyle anlaşılmadığı ortadadır. Sabit karelerde görüntü, ışık ve renk düzenlemesinin başarılı olduğunu söylemek mümkündür. Ancak bir bütün olan sinema filmleri için kamera hareketlerinin bu denli uyumsuz ve düzensiz kullanımı genel olarak bu film de görüntü düzenlemesinin anlam ve duyguyla bağlantısının kopmasına yol açmaktadır.

Bir sinema filminin yaratacağı duygu ve anlam arasındaki bağlantı bu çalışmanın temel konularındandır. Çalışmanın 3. bölümünde bahsedildiği üzere sinemada anlamanın yaratılmasında ses unsurları en az görüntü kadar önemlidir. Görselden bağımsız olarak inşa edilmesi gereken diyaloglar, müzik ve çevre sesleri anlamanın ve dolayısıyla duygu oluşumunun önemli unsurlarıdır. Bu yüzden ses düzenlemesi bir sinema filmi için görüntü düzenlemesi kadar önemlidir. Çalışmada incelenen filmlerin ses düzenlemeleri ile ilgili ulaşılan yargılar ise bu durumu destekler niteliktedir.

Bir Zamanlar Anadolu'da filmi, genel anlam ve duygusunu başarılı görsellerinin yanında bu görsellerden bağımsız anlamlar üreten diyaloglar vasıtası ile sağlamaktadır. Bunun için yukarıda da bahsedildiği üzere izleyicinin sese odaklanması için görüntü düzenlemelerine doğrudan müdahil olunmuş ve görüntüler durağanlaştırılırken yatay kamera hareketleri gerçekleştirilmemiştir. Çevre sesleri dramatik etkiyi güçlendirmektedir. Müzik kullanımı ise sınırlıdır. Çoğunluk filmi için de özellikle diyalogların anlamanın ve

duygunun önemli parçaları olduklarını söylemek mümkündür. Diyalogların olduğu sahnelerde görüntüler durağandır ve kamera hareketi bulunmamaktadır. Çevre sesleri etkin kullanılmış müziğin dramatik etkisine başvurulmuştur. Av Mevsimi filminde ise yukarıda da belirtildiği gibi diyaloglar son derece önemlidir. Ancak buna rağmen görüntü düzenlemesi nedeniyle ses geri planda bırakılmaktadır. Av mevsimi filmi müziğin dramatik kullanımı için iyi bir örnektir.

Bir gerçeklik inşası olan sanat eserlerinin tamamında kendilerine has bir kurgu sistemi olduğunu söylemek mümkündür. Sinemada ise kurgu, olay, mekân ve zamanın seçimi ve dizimidir. Öykünün nasıl anlatılacağına belirlendiği kısım bu kısımdır. Kurgunun estetik bir fenomen olan sinema eserlerinde duyguya etkisi diğer tarafta filmin hareket ve zaman imgelerine müdahalesi ile gerçekleşmektedir. Kurgu bir seçme işlemi olarak aslında doğrudan yaratılacak anlamın ve duygunun oluşturulduğu kısımdır. İncelenen filmlerde kurgunun müdahalesi ile ortaya çıkan sonuçlar kurgunun estetik bir öge olarak etkisini ortaya koymaktadır.

Örneğin incelenen filmlerden Bir zamanlar Anadolu'da isimli filmde 12 saatlik bir süre 2 saat gibi kurgusal bir zamana indirgenmiştir. Uzun planlar ve devamlık kurgusunun kullanılmaması ile kurgu, sadece mekân ve zaman değişimleri için kullanılmaktadır. Bu durum ise filmin gerçeklik hissini ve göstergelerin görünürlüğü yükseltmektedir. Çoğunluk filmi uzunca bir süre içinden seçilen olayların montaj ile birleştirilmesi ile oluşmaktadır. Ayrıca gösterilen her bir olay içinde de farklı açılardan kadrajlar montajlanmaktadır. Bu filmde uzun planların tercih edilmemesi ile ilgili bir tutumdur. Av mevsiminde ise yine uzun bir süre de gerçekleşen olaylar seçilmiş ve montajla birleştirilmiştir. Ancak bir ticari iş olarak akışın hızlandırılması için montaja fazlaca yer verilmiş bunun için filmdeki göstergelerin görünürlüğü azalmıştır.

Estetik bir fenomen olan sinema eserlerinin maddi kısmını oluşturan öğelerin bilinçli, birbirleri ile uyumlu ve tutarlı kullanımları, aktarılacak istenilen düşünce, duygu veya tinin başarıyla sunulmasını sağlamaktadır. Çirkin kategorisinde yer alacak sinema filmleri açısından ise bu durumun daha belirgin olduğunu söylemek gerekmektedir. Çünkü bu kategoride yer alan filmler farklı gerçeklikler yaratarak var olan gerçekliğin yerine

yenisini ikame etme eğilimindedirler⁶⁵. Örneğin incelenen filmlerden Bir Zamanlar Anadolu'da filmi Türkiye'de insanların zihninde yer alan Anadolu imgesi ve kabul gören gerçekliğinin yerine yeni bir gerçeklik ikame etmek istemektedir. Çoğunluk filmi ise, sınıfsal bilincin giderek sorunlu bir hal aldığını anlatmak için, ekonomik olarak orta sınıf ve alt sınıf ile ilgili mevcut bilincin yarattığı gerçekliğin yerine yeni bir gerçeklik sunayı amaçlamaktadır. Bu tür eserlerin çirkin olarak ele aldıkları şeyler ile ilgili inşa ettikleri gerçekliğin duygusal anlamda etki yapabilmesi ise yukarıda bahsedilen maddi öğelerin tutarlı ve uyumlu kullanımları ile mümkün olabilmektedir. Özetle zaten olumsuz duyguların aktarıldığı bu filmlerin mutlaka başarılı bir biçimler diğer bir ifade ile estetik bir değerle sunulması gerekmektedir.

Uygulama kısmında gerçekleştirilen incelemede yukarıda çıkarılan sonuç ekseninde, bir anlatı olarak sinema filmi öykü ve söylem olarak iki kısma ayrılmış, söylem kısmının öyküyü ve onun aktarmak istediği duyguyu nasıl oluşturduğunu belirlemek için de anlatının olayları ayrıştırılmıştır. Tespit edilen her olay, görsellerinin düzenlenmesi, kamera hareketleri, ses ve kurgu unsurlarının bir bütün olarak sağladığı anlamı ve duyguyu taşımaktadır. Bunun için tek tek göstergelerin anlamları yerine anlatının olaylarının biçimsel özellikleri ile yarattığı tüm anlam tespit edilmeye çalışılmıştır. Böylelikle her bir olay içinde yer alan anlamlar felsefi, psikolojik ve sosyolojik açıdan incelenebilmiştir.

Bir sinema eserinin estetik bir fenomen olarak kabul edilmesi için objeleşmeye, estetik bir değere, , estetik bir süjeye, ve estetik süjenin yargıya varmasına ihtiyacı vardır. Bu anlamda incelenen tüm filmler, bir biçimsel yapı vasıtasıyla objeleşen eserlerin anlam ve duygu dünyasını yansıtır yansıtamama durumlarına, biçimsel anlamda objeleşen düşünce, duygu ve tinin maddesel güzellik yani estetik değer durumuna, estetik süjenin katılımına ve yargısına göre değerlendirilmiştir.

Çirkin kategorisinden yer alan filmlerin yaratmaya çalıştıkları olumsuz duygular mutlaka maddi anlamda güzel kabul edilecek ve tüm unsurları ile anlamı ve duyguyu tam olarak aktaracak bir biçimle sunulmalıdır. Bunun dışında eseri oluşturan kişinin düşünmesi gereken önemli unsurlardan birisi, alımlayıcının esere katılımı diğer ise yargısıdır. Estetik süje özdeşleşme, oyun ve iç taklit gibi yöntemlerle esere katılabilmektedir. Eserde işlenen konu doğrultusunda katılımın nasıl olacağının belirlenmesi doğrudan biçimsel özellikleri

⁶⁵ Ticari bakış açısı için bu genelleme geçerli olmayacaktır.

de etkilemektedir. Diğer bir ifade ile duygu, düşünce ve tinin objeleşmesi sinema filmlerinin bu manevi kısmı başarılı bir şekilde aktardığı anlamına gelmemektedir. Oluşturulan karakterler ve onların gösterilen eylemleri izleyenin filme estetik olarak katılımını belirlemektedir.

Estetik katılım olmaksızın bir filmin, estetik bir fenomen olarak belirmesi mümkün değildir. Özdeşleşme veya empati olarak tanımlanan katılım türünde izleyici kendini dışarıda bir film karakterinde görmektedir ve özdeşleşilen karakterin bilincini taşımaya başlamaktadır. Bu durumun gerçekleşmesi karakterlerden bir tanesinin kahraman veya iyi karakter olarak belirgin özellikleri ile sunulması ile mümkündür. Özellikle çirkin kategorisinde ise oluşturulan olumsuz duygular ve var oluşların çoğu zaman onarılmaksızın zarar görmesi izleyicinin özdeşleşmesini sorunlu hale getirmektedir. İncelenen filmlerden Bir Zamanlar Anadolu'da ve Çoğunluk filmleri bu duruma örnek teşkil etmektedirler. Çirkin kategorisindeki bu iki filmde de çirkinliğin olay bağlamında yaratıcıları yani eyleyen karakterlerin hepsi sorunlu ve film içinde aslında eleştirilen karakterlerdir. Bu yüzden bu karakterler ile özdeşleşme yoluyla estetik süjenin katılımı mümkün değildir. Av Mevsimi filmi ise karakterleri oluşturma konusunda sorun yaşamaktadır. Ana karakter filmin olay örgüsünde son derece pasif kalmıştır. Bu nedenle izleyenlerin istenilen düzeyde bir özdeşleşme sağladıklarını söylemek hatalı olacaktır. Estetik süjenin katılımları, incelenen Bir Zamanlar Anadolu'da ve Çoğunluk filmlerinde oyun kuramı çerçevesinde gerçekleşmektedir. Bu kuram izleyenin kendi bilinci ile bir simulasyonda yer alması ve olan biteni gözlemlemesi durumunu anlatmaktadır. Nitekim her iki film de göstermiş oldukları karakterlerin bilinçlerini eleştirmektedir ve filmlerde kahraman olarak belirlenmiş karakterler ile karşılaşmamaktadır. Av Mevsimi ise karakterlerin bilinçlerini, iyi ve kötülerini ve tavırları net olarak ortaya koyamadığı için, özdeşleşme olmamakta, onun yerine estetik süjenin katılımı oyun kuramı kapsamında değerlendirilmektedir. Ancak Bir Zamanlar Anadolu'da ve Çoğunluk filmlerinde katılımın oyuna çevrilmesi bilinçli bir tercihtir. Av Mevsimi filminde ise bakış açılarının net ortaya konulamaması ve karakterlerin bu nedenle istenilen düzeyde belirlenememesi filme katılımı özdeşleşmeden uzaklaştırmaktadır. Bir kahramanlık öyküsü olan Av Mevsimi filminin özdeşleşme ile katılım sağlaması durumu gerçekleşmiş olsaydı filmin duygusal atmosferinin daha güçlü olacağını söylemek mümkündür.

Uygulama kısmında incelenen filmler ile ilgili estetik yargının oluşması ise yaratılan anlamlar ile bağlantılıdır. Bu anlamların izleyicinin yaşadığı öznel ile ilişkisi yargının ortaya çıkmasında etkindir. Bu yüzden Bir Zamanlar Anadolu’da ve Çoğunluk filmlerinin anlamlarının başarılı biçimleri ile net bir şekilde ortaya koyulduğunu söylemek mümkündür. Ancak Av Mevsimi filminin yarattığı anlam dünyası çelişkili ve karmaşıktır. Bu nedenle incelenen bu filmlerden Av Mevsimi’nin yaratacağı estetik yargı da muğlaktır. Diğer iki filmin anlam dünyalarını net olarak ifade ettiklerini ve yarattıkları gerçeklik ile imgesel alanda bir mücadele gerçekleştirdiklerini dolayısıyla estetik yargının da belirgin bir şekilde ortaya çıktığını söylemek mümkündür.

Bir sinema filminin estetik bir fenomen olarak belirebilmesi pek çok katmanın uyumlu ve tutarlı bir şekilde organize edilmesi ile mümkün olmaktadır. Biçimde yapılacak bir hata anlamın ve duygunun istenilen şekilde oluşmasını engelleyeceği gibi, öykü karakterleri ve onların eylemlerinin net bir şekilde ortaya koyulamaması da filmin duygu dünyasını olumsuz etkileyecektir. Böylelikle çirkin olay ve beden sinemada kullanımı beklenenin aksine hiç bir anlam yaratmaksızın eğlenceye dönüşecektir. İncelenen filmlerden Av Mevsimi filmi, günümüz toplumunda önemli kabul edilecek bir sorunu, var oluşla ilgili duygulara çevirmek yerine eğlenceye çevirmektedir. Filmin yaratmak istediği anlam doğrudan günümüz toplumlarında yaşanan sınıfsallıkla bağlantılı olmasına rağmen bu sınıfsallık filmde gizlenmeye çalışılmıştır. Sınıfsallığın gizlenmesi karakterlerin özellikleri ve eylemleri ile ortaya konulmaktadır. Filmin sonunda çirkin olayların müsebbibi olan karakter ile ilgili net anlamlar ortaya koymak mümkün değildir. Bunun için ticari bir eser olan bu filmde çirkin olay ile ilgili bir bakış açısının sergilenemediğini ve filmin sonunda yaratılan anlamların karmaşası nedeniyle net bir şekilde duygulaşıma neden olamadığını söylemek mümkündür. Film çirkinin yaratacağı olumsuz duyguları ortaya koymak yerine onu eğlenceye çevirmektedir.

Bir Zamanlar Anadolu’da ve Çoğunluk filmlerinin ise yarattığı anlamlar tutarlı ve uyumludur. Bu anlamları yaratan eylemlerin sahibi karakterler net bir şekilde ortaya koyulmaktadır. Bu iki filmin ise çirkinin yaratacağı olumsuz duyguları aktarmada başarılı olduklarını söylemek mümkündür.

Estetik bir fenomenin yarattığı anlamların ideolojik alan dışında olduğunu söylemek hatalı olacaktır. Ancak yaratılan anlamlar ve bu anlamlar doğrultusunda ortaya çıkan

duygular, estetik fenomeni rasyonel ideolojik alanda değil irrasyonel bir ideolojik alanda değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır. Bu anlamda bir sinema filminin yarattığı anlam ve duyguların ideolojik oluşu örneğin bir gazete haberinden farklı olarak rasyonel ideolojik alanda değerlendirilememektedir. İrrasyonel ideolojik alanın rasyonel ideolojik alana kıyasla daha görülmez ve anlaşılması zor olduğunu söylemek bu alanın akıl dışı ve duygu ile ilgili oluşundan ötürü yanlış olmayacaktır. Çirkinin estetize edilmesi ile ortaya konulan eserlerin yarattıkları gerçeklikler bağlamında imgesel bir mücadele verdikleri çalışmada yer verilen konulardandır. Çalışmada incelenen filmlerin anlam dünyaları ortaya konulmuş ve bu anlamların yarattıkları duygular nedeniyle irrasyonel ideolojik alanda yer aldıkları belirlenmiştir. İncelenen üç film içinde bunun belirgin örnekleri bulunmaktadır. Bir Zamanlar Anadolu’da filminde modernizm etkisi altında yaşanan toplumsal çöküş gösterilmekte ve yaratılan karakterlerle egemen düşüncenin yarattığı Anadolu imgesi filmin yarattığı olumsuz duygular vasıtasıyla değiştirilmeye çalışılmaktadır. Çoğunluk filminde ezen ve ezilen ilişkisi üzerinden yaratılan duyguların irrasyonel ideoloji alanında yer alacağını söylemek gerekmektedir. Av mevsimi filminde ise bilinçli bir şekilde gizlenen sınıfsallık, bu sınıfsallığa bağlı ortaya konulması gereken iyi ve kötülerin belirsizliği duygu oluşumunu olumsuz etkilemektedir. Bu durumda da gizlenen duyguların egemen ideoloji ile uyumlu olduğunu söylemek gerekmektedir. Bu örneklerden hareketle çirkinin estetiği ile ideoloji arasındaki bağlantıda çalışmada ortaya çıkarılmaktadır..

Yukarıda bahsedilenler çerçevesinde çağın koşulları ve yaşanan sorunlar ile insan var oluşu arasındaki bağlantı, çirkinin, estetik alanının vazgeçilmez bir kategorisi olarak belirlenmesine neden olmuştur. Dünya genelinde günümüz sanatçıların genel tutumları ve çağdaş sanatın eleştirel yapısı da düşünüldüğünde çirkin kategorisi beklide sanat tarihinde hiç olmadığı kadar kendine yer bulmaya başlamıştır. Bu anlamda genel olarak sinema alanında özelde ise Türk sinemasında da çirkin oldukça önemli bir yere sahiptir. Ancak çok katmanlı bir yapıya sahip sinema da çirkin bir şeyi anlatmak resim veya diğer sanatlara göre daha kolay gözükse bile, aslında tüm çalışmada anlatıldığı üzere ciddi bir düşünsel sürecin başarılı bir biçimle birleşmesi ve bahsi geçen katmanların uyumlu ve tutarlı kullanımları ile mümkün olabilmektedir. Türk sinemasında 2000’li yıllarda çirkin adına verilen önemli filmler bulunmaktadır. Bu filmler arasından seçilen 3 film çalışmada detaylı bir incelemeye tabii tutulmuştur. Bakış açılarına göre belirlenen bu filmlerin ortak özellikleri yaşanan çağın sorunlarına eğilmeleridir. Birbirlerinden farklı tarafları ise sinema vasıtasıyla inşa ettikleri gerçekliklerinin beslendiği kaynaklardır. Buna göre

dekadan bakış açıdan sorunun nedeni insan, toplumcu gerçekçiler için ekonomik ve toplumsal sistemdir. Ticari bakış açısından ise sorunun nedeni önemli değildir. Çirkin olan bir şey de bir sinema filmi vasıtasıyla eğlenceye ve paraya çevrilebilmektedir. Bu çalışmada çirkinin, bir sinema filmi vasıtasıyla sağlanan objektivasyonun çok katmanlı yapısı detaylı bir şekilde incelenerek bakış açıları bağlamında ortaya konulan eserlerin gerçekliği nasıl oluşturdukları ve nasıl bir duygulaşım sağladıkları araştırılmış ve incelenen filmler vasıtasıyla da somutlaştırılmıştır.

KAYNAKLAR

- Acar, A. (2012). Estetik: Marksçı Estetik Toplumsal Gerçekçilik, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Adanır, O. (2012) İlkel Toplumlardan Melodramlar Evrenine. İstanbul: Hayal Perest Yayınevi
- Adorno, T.W. (2008). Kültür Endüstrisi. (çev.N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T.W., Horkheimer,M.(2010). Aydınlanmanın Diyalektiği. (çev. N. Ülner, E. Karadoğan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Eserin Orijinali 1969'da yayınladı).
- Akbaş, F. (2011). Fotoğrafta Pratik Kompozisyon. (3. Baskı). Ankara: Say Yayınları.
- Akdeniz, E. (2013).Nietzsche'de Dekadans Ve Kültür Eleştirisi Olarak Trajik Bilgelik. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi. (15) 111-126.
- Albayrak, M. (2012). Estetik'in Serüveni, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Altar, C.M. (1996). Sanat Felsefesi Üzerine, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altuğ, T. (2007).Kant Estetiği. (2. Basım). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Altuğ, T. (2012). Son Bakışta Sanat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ancet, P. (2010) Ucube Bedenleri Fenomenolojisi. (çev. E. Topraktepe). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin Orijinali 2006'da yayınladı).
- Antmet, A. (2010). 20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar. (3. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2010). Sanat Olarak Sinema. (çev.R.Ü. Tamdoğan). İstanbul: Hil Yayın. (Eserin Orijinali 1957'de yayınladı).
- Artun, A.(2012) Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi. (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assmann, J. (2001). Kültürel Bellek. (çev. A. Tekin). İstanbul Ayrıntı Yayınları. (Eserin Orijinali 1997'de yayınladı).
- Aytaş, M. (2015). Türk Televizyon Kanallarında Yayımlanan Osmanlı dönem Dizilerinin Görsel Anlatı ve Estetik Yapısı. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Badiou, A.(2010). Başka Bir Estetik.(çev.A.U. Kılıç) İstanbul: Metis Yayıncılık. (Eserin Orijinali 1998'de yayınladı).
- Bağlı, M. (2010). Modernizme Direnen Estetik. (1. Basım). İstanbul: Kapı Yayınları.

- Bahtin, M. (2001). Bir Eylem Felsefesine Doğru.(çev. S. Azeri). İstanbul: Avesta Basın Yayın.
- Bahtin, M.(2005a). Rebelias ve Dünyası.(çev. Ç. Öztekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin Orijinali 1965’de yayınladı).
- Bahtin, M.(2005a). Sanat ve Sorumluluk.(çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin Orijinali 1990’da yayınladı).
- Baker, U. (2011). Beyin Ekran. İstanbul: Birikim Yayınları
- Balcı, Y.B.(2004). Estetik, Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.
- Barnwell, J. (2008) The Fundamentals of Film Making. London United Kingdom: AVA Publishing SA
- Barthes, R. (2009). Göstergebilimsel serüven. (çev. M. Rifat, S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2014).Görüntünün Retoriği Sanat ve Müzik. (çev. A. Koç, Ö. Albayrak). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudrillard, J. (2008a). Simülakrlar ve simülasyon. (çev.O. Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Eserin Orijinali 1982’de yayınladı).
- Baudrillard, J. (2008b). Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm. (çev.O. Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.. (Eserin Orijinali 1976’da yayınladı).
- Baudrillard, J. (2009). Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri. (çev.O. Adanır, A. Bilgin). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. (Eserin Orijinali 1972’de yayınladı).
- Bavay, D. (2008). Işığın Bağımsız Yolculuğu Ve Empirisonizmde Işık. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi.(14) 23-27
- Baynes, K. (2002). Toplumda Sanat. (çev.Y. Atılğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin Orijinali 1975’de yayınladı).
- Benjamin, W. (1995) Estetize Edilmiş Yaşam. (çev. Ü. Oskay).İstanbul: Der yayınları.
- Benjamin, W. (2011). Pasajlar. (çev. A. Cemal).İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Eserin Orijinali 1975’de yayınladı).
- Berger, J. (2011). Görünüre Dair Küçük Bir teoriye Doğru. (çev. B. Somay). İstanbul: Metis yayınları. (Eserin Orijinali 1997’de yayınladı).
- Berman, M. (2013). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. (çev.ü. Altuğ, B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin Orijinali 1988’de yayınladı).

- Bodei, R. (2008). Güzelin Biçimleri. (çev.D. Kundakçı).Ankara: Dost Kitap evi Yayınları. (Eserin Orijinali 1982de yayınladı).
- Bozkurt, N. (2013). Sanat ve Estetik Kuramları. (10. Baskı). Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Brecht. B.(2006). Brecht İle Söyleşiler. Ü. Oskay. (Editör). *Estetik ve Politika*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Brown, B. (2011). Sinematografi Kuram ve Uygulama. (Çev. S. Taylaner). İstanbul: Hil Yayın.
- Butler, A. M. (2011). Film Çalışmaları. (çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık. (Eserin Orijinali 2005'de yayınladı).
- Büker, S. (1989). Film ve Gerçek. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Eğitim Araştırma ve Bilimsel Yayınlar Dizisi.
- Calinescu, M. (2013). Modernliğin Beş Yüzü. (çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları. (Eserin Orijinali 1996'da yayınladı).
- Campbell, J. (2013). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu (çev. S. Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık. (Eserin Orijinali 1949'da yayınladı).
- Carroll,N.(2012). Sanat Felsefesi. (çev. G. Tirkeş). Ankara: Ütüpya Yayınevi.
- Casou, J. (1999). Sembolizm:Sanat Ansiklopedisi. (çev. Ö. İnce, İ. Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Cevizci, A. (2010). Felsefe Tarihi. (2. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Chambers, I.(2005). Göç, Kimlik, Kültür. (çev. İ. Türkmen, M. Beşikçi): İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin Orijinali 1995'de yayınladı).
- Chatman, S.(2009). Öykü ve Söylem. (çev. Ö. Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayın. (Eserin Orijinali 1978'de yayınladı).
- Clark, Toby. (2011). Sanat ve Propaganda. (çev. E. Hoşcusu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin Orijinali 1997'de yayınladı).
- Colebrook, C. (2009).Gilles Deleuze. (çev. C. Soydemir). Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Eserin Orijinali 2002'de yayınladı).
- Commolli, J.L., Narborni, J. (2008). Sinema, İdeoloji, Eleştiri. (çev. M Temiztaş). Sinema, Tarih Kuram Eleştiri. 99-113
- Cömert, B.(2007).Croce'nin Estetiği. Ankara: De Ki Basım

Çernişevskiy, N.G. (2012). Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri. (çev. A. Berberoğlu). İstanbul: Evrensel Basın Yayın.

Davis, H. (2010). Creative Composition. Indiana USA: Wiley Publishing, Inc.

Deleuze, G. (2008). Kant Üzerine Dört Ders. (çev. U. Baker). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Eserin Orijinali 2007'de yayınladı).

Deleuze, G. (2004). Proust ve Göstergeler. (çev. A. Meral). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Eserin Orijinali 1964'da yayınladı)

Deleuze, G. (2008). Spinoza Üzerine Onbir Ders. (çev. U. Baker). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Eserin Orijinali 2006'da yayınladı).

Deleuze, G. (2010). Nietzsche. (çev. İ. Karadağ). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Eserin Orijinali 1965'de yayınladı).

Deleuze, G. (2014). Hareket İmge . (çev. S. Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Eserin Orijinali 1983'de yayınladı).

Demir, E. (2012). Estetik, Ankara: Orion Kitap evi.

Demir, G.İ. (2009). Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Derman, İ. (2010). Fotoğraf ve Gerçeklik. (2. Baskı). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Eagleton, T. (2010). Estetiğin İdeolojisi. (çev. B. Gözkan, H. Hünler, T. Armaner, vd). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Eagleton, T. (2005). İdeoloji. (çev. M. Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin Orijinali 1991'de yayınladı).

Eco, U. (2009). Çirkinliğin Tarihi. (çev. U. Ergün, ö. Çelik, vd). İstanbul: Doğan Egmond Yayıncılık. (Eserin Orijinali 2007'de yayınladı).

Eco, U. (2012). Güzelliğin Tarihi. (çev. A.C. Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Egmond Yayıncılık. (Eserin Orijinali 2004'de yayınladı).

Eisendle, H. (2002). İyi ve Kötü Tanrıların Önyargılarıdır (Çev. Ü. Hastürk). İstanbul: Çitlenbik Yayınları.

Eisenstein, S.M. (1985). Film Biçimi. (çev. N. Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.

Erdoğan, İ., Alemdar, K. (2005). Öteki Kuram, Ankara: Erk Yayınları.

Ersoy, A. (2002) Sanat Kavramlarına Giriş, (3. Baskı). İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.

Ersümer, A. O. (2013). Klasik Anlatı Sineması. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Erzen, J.N. (2012). Çoğul Estetik. (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Farthing, S. (2014). Sanatın Tüm Öyküsü. (çev. F.C. Çulcu). İstanbul Hayalperest Yayınevi.
- Fraser, I (2008). Hegel ve Marks: İhtiyaç Kavramı. (çev. B.S. Aydaş). Ankara: Dost Kitapevi. (Eserin Orijinali 1998'de yayınladı).
- Freeman, M. (2012). Fotoğraf Okulu 1: Kompozisyon. (çev. B. Toprak). İstanbul: İnkılap Kitapevi. (Eserin Orijinali 2012'de yayınladı).
- Freeman, M. (2013). Fotoğrafçının Gözü. (çev. D. Güzelgölgen). İstanbul: Remzi Kitapevi. (Eserin Orijinali 2007'de yayınladı).
- Freund, G. (2008). Fotoğraf ve Toplum. (çev. Ş. Demirkol). İstanbul: Sel yayıncılık.
- Fischer E. (1995). Sanatın Gerekliliği. (çev. C. Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi (Eserin Orijinali 1959'da yayınladı).
- Fülbert, G. (1999). Büyük Deneme. (çev. M. Okyayuz). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Gasset, J.O. (2013) Sanatın İnsansızlaştırılması Ve Roman Üstüne Düşünceler. (çev. N.G. Işık). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin Orijinali 2005'de yayınladı).
- Geçtan, E. (1990). Varoluş ve Psikiyatri, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Gombrich, E.H. (2009). Sanatın Öyküsü. (çev. E. Erduran, Ö. Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi. (Eserin Orijinali 1995'de yayınladı).
- Granier, J. (2005). Nietzsche. (çev. I. Ergüden). Ankara: Dost Kitapevi. (Eserin Orijinali 1982'de yayınladı).
- Grill, T., Scanlon, M. (2003). Fotoğrafta Kompozisyon. (çev. N. Sipahi). İstanbul: Homer Kitapevi (Eserin Orijinali 1983'de yayınladı).
- Groys, B. (2014). Sanatın Gücü. (çev. C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Harvey, D. (2006). Postmodernliğin Durumu. (çev. S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin Orijinali 1990'da yayınladı).
- Hauser, A. (2006). Sanatın toplumsal tarihi cilt 2. (çev. Y. Gölönü). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hegel, G.W.F. (2011) Estetiğe Giriş. (çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Hegel, G.W.F. (2012) Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler . (çev. T. Altuğ, H. Hünler). İstanbul: Payel Yayınevi. (Eserin Orijinali 1975'de yayınladı).

- Heidegger, M. (2011). Sanat Eserinin Kökeni. (çev. F. Tepebaşılı). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Hollingsworth, M. (2009). Dünya Sanat Tarihi. (çev. R. Küçükdoğan, B. Ergüden). İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Hunt, R.E., Marland, J., Rawle, S. (2010). The langua of film, London United Kingdom: AVA Publishing SA
- Hünler, H. (2011). Estetiğin Kısa Tarihi. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Jimenes, M. (2007). Estetik Nedir (çev. A. Karaçoban) İstanbul: Doruk yayıncılık. (Eserin Orijinali 1997'de yayınladı).
- Jones, K.T. (2008). Aesthetics and Films. London: Continuum International Publishing Group
- Kaptan, A.Y. (2014, 17 Ağustos). Ata Yakup Kaptan ile fotoğraf üzerine söyleşi. Ata Bey'in Evi, Samsun.
- Kagan, S.M. (2008). Estetik ve Sanat Notları. (çev. A. Çalışır). İzmir: Karakalem Kitapevi. (Eserin Orijinali 1974'de yayınladı).
- Kalfagil, S. (2011). Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon. (3. Baskı). İstanbul: Fotoğrafevi Yayınları.
- Kamburoğlu, Ö. (2012). Fotoğrafın Büyüsü: Işık. İstanbul: Say Yayınları
- Kemp, F. (2014). Sinemanın Tüm Öyküsü. (çev. E. Yılmaz, N. Yılmaz). İstanbul: Hayalperest, Yayınevi. (Eserin Orijinali 1911'de yayınladı).
- Kılıç, L. (2008). Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Kılıç, L. (2003). Görüntü Estetiği (3. Baskı). Ankara: İnkılap Kitapevi Yayınları.
- Kırık, A. M. (2013). Sinemada Renk Öğesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 2(6).71-83
- Kolker, R. (2011). Film Biçim ve Kültür. (Çev. F. Ertınaz, A. Güney vd). Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Kristeva, J. (2004) Korkunun Güçleri (çev. N. Tural). İstanbul: Ayrıntı yayınları. (Eserin Orijinali 1980'de yayınladı).
- Law, S. (2010) Felsefe, (çev. H. Yuvalı, Ö. Gültekin). İstanbul: İnkılab Kitapevi. (Eserin Orijinali 2007'de yayınladı)
- Lukacs, G (1999). Estetik I. (çev. A. Cemal). İstanbul: Payel Yayınevi.

- Marcuse H. (1997) Estetik Boyut. (çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi. (Eserin Orijinali 1977'de yayınladı).
- Marx, K. (2003). Kapital. (çev. A. Bilgi). İstanbul: Eriş Yayınları.
- Metz, C. (2012). Sinemada Anlam Üstüne Denemeler. (çev. O. Adanır). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Messadie, G. (1999). Şeytanın Genel Tarihi. (çev. I. Ergüden). İstanbul: Kabalcı Yayın evi. (Eserin Orijinali 1993'te yayınladı).
- Mckee, R. (2011) Öykü. (çev. N. Yılmaz, E. Yılmaz, F. Kınalı). İstanbul: Plato Film Yayınları.
- Monaco, J. (2010) Bir Film Nasıl Okunur. (çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık. (Eserin Orijinali 2000'de yayınladı)
- Nietzsche, F.(2001). Tragedyanın Doğuşu(çev.İ.Z. Eyüpoğlu). İstanbul: Say Yayınevi.
- Nietzsche, F.(2006). Böyle Buyurdu Zerdüş. (çev. M. Batmankaya). İstanbul: Say Yayınevi.
- Nietzsche, F.(2009a). Tan Kızılığı (çev.Ö. Saatçi). İstanbul: Say Yayınevi.
- Nietzsche, F.(2009b). Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans. (çev.M. Kahraman). İstanbul: Say Yayınevi.
- Nietzsche, F.(2011a). İnsanca Pek İnsanca 1.cild.(çev. C. Atilla). İstanbul: Say Yayınevi.
- Nietzsche, F.(2011b). Ahlakın Soy Kütüğü Üstüne.(çev. A. İmam). İstanbul: Say Yayınevi.
- Nietzsche, F.(2011c). Şen Bilim.(çev. A. İmam). İstanbul: Say Yayınevi.
- Nietzsche, F.(2011d).İnsanca Pek İnsanca 2.cild.(çev. N. Epçeli). İstanbul: Say Yayınevi.
- Ollman, B. (2011).Diyalektiğin Dansı. (çev. C. Saraçoğlu). İstanbul: Yordam Kitap. (Eserin Orijinali 2003'de yayınladı).
- Önal, V. (2007). Estetik,İstanbul: Artshop
- Onaran, A. (1986). Sinemaya Giriş. İstanbul: Filiz Kitapevi
- ÖZMEN, S. (2012). Resim Sanatından Sinema Ve Video Sanatına Işığın Kullanımı. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi, (13).763-780.

- Öztürk, A. (2010). Nietzsche'nin ardından. A. Öztürk (Editör). *Postyapısalcılık*. Ankara: Phoenix yayıncılık.
- Öztürk, S. (2012). Mekan ve İktidar: Filmelerle İletişim mekanlarının altpolitikası, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Pezzella, M. (2006). Sinemada Estetik. (çev. F. Demir). Ankara: Dost Kitapevi. . (Eserin Orijinali 1996'da yayınladı).
- Platon(2005). Devlet. (çev.C. Saraçoğlu, V. Atayman). İstanbul: Bs Basın Dağıtım.
- Prakel, D. (2011a). Yaratıcı Fotoğrafçılığın Temelleri. (çev. E. Günay). İstanbul Literatür Yayınları. (Eserin Orijinali 2010'da yayınladı).
- Prakel, D. (2011b). Fotoğrafta Işık. (çev. N. Sipahi). İstanbul: Homer Kitapevi. (Eserin Orijinali 2006'da yayınladı).
- Prakel, D. (2012). Fotoğrafta Kompozisyon. (çev. N. Sipahi). İstanbul: Homer Kitapevi. (Eserin Orijinali 2006'da yayınladı).
- Propp, V. (2011). Masalın Biçim Bilimi ve Olağan Üstü Masalların Dönüşümleri. (çev. M. Rıfat, S. Rıfat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. . (Eserin Orijinali 1965'de yayınladı).
- Ryan, M., Lenos, M. (2014). Film Çözümlemelerine Giriş. (çev. E.S. Onat) Ankara: De Ki Basım Yayın. (Eserin Orijinali 2012'de yayınladı).
- Ritzer, G. (2012). Modern Sosyoloji Kuramları. (çev.H. Hülür). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Eserin Orijinali 2008'de yayınladı).
- Saussure, F. (2001). Genel Dil Bilim Dersleri. (çev. B. Vardar). İstanbul:Multilingual.
- Schiller, F.V: (1999). Estetik Üzerine.(çev. M.Özgü).İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Scruton, R. (2003). Kant. (çev. C. Atilla). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Shiner, L. (2013). Sanatın İcadı. (çev. İ. Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin Orijinali 2001'de yayınladı).
- Şişman, A. (2006). Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş. İstanbul: Yaz Yayınları.
- Smith, P. (2007). Kültürel Kuram. (çev. S. Güzelsarı, İ. Gündoğdu). İstanbul: Babil Yayınları. (Eserin Orijinali 2001'de yayınladı).
- Sokolov, A.S. (2007). Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu. (çev. S. Arslanyürek). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Spinoza, B(2009).Etika. (çev. H.Z. Ülken). Ankara: Dost Kitapevi.

- Sütçü, Ö. Y. (2005). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinema Felsefesi.İstanbul: Es yayınları.
- Şenel, A.(2002). Siyasal Düşünceler Tarihi. (10. Baskı).Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Stamp, R. (2014). Sinema Teorisine Giriş. (çev.S. Salman, Ç. Asatekin) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin Orijinali 2000'de yayınladı).
- Timuçin, A.(2008a). Estetik. (8.Baskı). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, A.(2008b).Felsefeden Estetiğe. Ankara: Hayal Yayınları.
- Timuçin, A (2013). Estetik Bakış (2. Baskı) . İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuroğlu, V. (2013). Estetik, İstanbul: Berfin Yayınları.
- Townsend, D. (2002). Estetiğe Giriş. (çev.S. Büyükdüvenci). İstanbul: İmge Kitabevi. (Eserin Orijinali 1997'de yayınladı).
- Tunalı, İ.(2011a). Estetik (13. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ.(2011b). Estetik Beğeni (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2003). Sanat Terimleri Sözlüğü. (9. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tükel, U. (2005). Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime. İstanbul: Homer Kitabevi ve yayıncılık.
- Türkoğlu, N. (2004). Toplumsal İletişim, İstanbul: Babil Yayınları.
- Üçgül, S. (2002).Rusya' Da İlk Sembolik Görüşlü Okul: Rus Sembolizmi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (13) 239-255.
- Ülken,H.Z. (1972). Genel Felsefe Dersleri, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Vardar, B. (2009). Sinemada Ses ve Müzik. İstanbul: Es Yayınları.
- Vattimo,G. (2005). Nietzsche İle Diyalog. (çev.D. Kundakçı). Ankara: Dost Kitabevi. (Eserin Orijinali 2000'de yayınladı).
- Yetkin, S.K. (2007). Estetik Doktrinler, Ankara: Palme Yayıncılık.
- Yurtsever, H. (1998). Uygulamalı Estetik. Ankara: Art Basın Yayın Kültür Hizmetleri.
- Yılmaz, M.(2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Zetll, H.(2011). Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics. (6th Edition).
Boston: Wadsworth Cengage learning

Zizz, A. (2011) Estetik: Gerçekliğı Sanatsal Özümsemenin Bilimi. (çev. Y. Şahan).
İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Zolberg, V.L. (2013). Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak. (çev. B.O. Özbay).
İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayın evi. (Eserin Orijinali 1990'da yayınladı).

Zourabichvili, F (2008). Deleuze: Bir Olay Felsefesi (çev.A.U. Kılıç). İstanbul:
Bağlam Yayınları.

Zupancic, A. (2011). Komedi: Sonsuzluğun Fiziğı. (çev. Tuncay Birkan). İstanbul:
Metis Yayınları. (Eserin Orijinali 2007'de yayınladı).

EKLER

EK-1. Resimlerin Listesi

Resim 3.15. Üst üste bindirmeyle oluşturulan perspektif örneği. Yönetmen Zeki Demirkubuz'un "Yer Altı" filminden bir kare	102
Resim 3.16. Çizgisel Perspektif Örneği. Yönetmen Caner Erzincan'ın "Mar" filminden bir kare.	102
Resim 3.17. Boy kısaltma veya boyut değişikliği ile perspektif örneği. Yönetmen Reha Erdem'in "Kosmos" filminden bir kare	102
Resim 3.18. Gölge ve ışıkla yaratılan perspektif örneği. Yönetmen Ümit Ünal'ın "Nar" filminden bir kare	103
Resim 3.19. Atmosferik perspektif örneği. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın "İklimler" filminden bir kare	103
Resim 3.20. Doku Örneği. Yönetmen Pelin Esmer'in " Gözetleme Kulesi" filminden bir kare.....	103
Resim 3.21. Bütünlüklü bir kare. Yönetmen Ümit Ünal'ın "Gölgesizler" filminden bir kare.....	104
Resim 3.22. Simetrik denge Örneği. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın "İklimler" filminden bir kare.	105
Resim 3.23. Asimetrik denge örneği. Yönetmen İnan Temelkuran'ın "Bornova Bornova" filminden bir kare	105
Resim 3.24. Asimetrik denge örneği. Yönetmen Özer Kızıltan'ın "Takva" Filminden bir kare.....	105
Resim 3.25. Altın Kesim Örneği. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın "Bir Zamanlar Anadolu'da" Filminden bir kare	106
Resim 3.26. Bakış boşluğu örneği. Yönetmen Özcan Alper'in "Sonbahar" filminden bir kare.....	107
Resim 3.27. Gidiş Boşluğu örneği. Yönetmen Reha Erdem'in "Kosmos" filminden bir kare.....	107
Resim 3.28. Bakış Çizgisi Örneği. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın "Üç Maymun" filminden bir kare	108
Resim 3.29. Keskin ışığın resim alanındaki örneği. Caravaggio'un "Boy Peeling Fruid" isimli eseri	111
Resim 3.30. Sinemada Keskin Işık Örneği. Yönetmen Ahmet Uluçayın "Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak" filminden bir sahne	111

EK-1. (devam) Resimlerin Listesi

Resim 3.31. Yumuşak ışığın resim alanındaki örneği. Raphael'ın "La Virgen del Pez" isimli eser, ...	111
Resim 3.32. Sinemada yumuşak ışık örneği. Yönetmen Semih Kaplan Oğlu'nun "Yumurta" filminden bir sahne	112
Resim 3.33. Boyasal ışığa resim alanından bir örnek. Rembrandt'ın "The Anatomy Lesson of Dr Nicolaes Tulp" isimli eseri	112
Resim 3.34. Sinemada boyasal ışığa örnek. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan' nın "Kış Uykusu" filminden bir sahne	112
Resim 3.35. Gün ışığı kullanımının resim alanındaki örneği. Renoir'ın "Boating on the Seine" eseri	113
Resim 3.36. Sinemada gün ışığı kullanımı. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan' nın "Bir zamanlar Anadolu'da" filminden bir sahne.	113
Resim 3.37. Bağlı gölge örneği. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan' nın "Üç Maymun" filminden filminden bir sahne.	113
Resim 3.38. Atılan gölge örneği. Yönetmen Zeki Demikubuz' un "Kader" filminden bir sahne.	114
Resim 3.39. Cephe Işığı Örneği. Yönetmen Derviş Zaim'in "Gölgeler ve Suretler" filminden bir sahne	115
Resim 3.40. Ters Işık Örneği. Yönetmen Yılmaz Güney'in "Umut" filminden bir sahne	115
Resim 3.41. Yan ışık Örneği. Yönetmen Özcan Alper'in "Sonbahar" filminden bir sahne.	115
Resim 3.42. Alt ışık örneği. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan' nın "Bir zamanlar Anadolu'da" filminden bir sahne	116
Resim 3.43. Işığın yayılması örneği Yönetmen Zeki Demirkubuz'un "Kıskanmak" filminden bir sahne.....	116
Resim 3.44. Renk Kontrastı örneği. Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" filminden bir kare.....	119
Resim 3.45. Renk kontrastı örneği. Yönetmen Pelin Esmer' in "Gözetleme Kulesi" filminden bir kare	119
Resim 3.46. Renk uyumuna örnek. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan' ın "Bir Zamanlar Anadolu'da" filminden bir kare.	120

EK-1. (devam) Resimlerin Listesi

Resim 3.47. Delacroix'nın "Özgürlük isimli" eseri.....	166
Resim 3.48. Hans Memling'in kıyamet günü isimli eseri	166
Resim 3.49. Gustave Dore'nin , "Gargantua ve Pantagruel" tasviri.....	167
Resim 3.50. Yönetmen Zeki Demirkubuz'un "üçüncü sayfa" isimli filminden bir kare. Dekadan bakış açısından bir kadın.....	170
Resim 3.51. Yönetmen Serdar Akar'ın " Barda" isimli filmde, çirkin ve kötü karakterler	171
Resim 3.52. Yönetmen ve oyuncu Yılmaz Güney'in "Umut" isimli filminden bir kare	171
Resim 3.53. Kötü karakterleri canlandıran "Tecavüzcü Çoşkun"	172
Resim 3.54. Ömer Vargının yönetmeliğini yaptığı "Kabadayı" isimli filmin kötü adamı.....	173
Resim 3.55. Christopher Nolan'ın Batman serisinden "Kara Şövalye Yükseliyor" isimli filminin "Joker" karakteri.....	173
Resim 3.56. Yönetmen Wes Creven'nin "Elm Sokağı Kâbusu" İsimli filminin ana karakteri " Fredy Krueger".....	174
Resim 3.57. Scary movie serisinden bir korkunç karakter	178
Resim 3.58. Raphael'ın Stanza della Segnatura Adam and Eve isimli eseri. Şeytanın ilk kötülüğü	179
Resim 3.59. Taylor Hackford'un "Şeytanın Avukatı" isimli filminden bir kare, modern Faust, Keanu Reeves ve şeytan Al Pacino.....	179
Resim 3.60. Francesco Primaticcio'nun "The Rape of Helen" isimli eseri.....	181
Resim 3.61. Yönetmen İnan Temelkuran'ın "Bornova Bornova" filminden bir tecavüz sahnesi.....	181
Resim 3.62. Yönetmen Yılmaz Erdoğan'nın "Organize İşler" isimli filminden bir kare	182
Resim 3.63. Hieronymous Boch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" isimli eseri.....	182
Resim 3.64. Takva filminden bir kare	183

EK-1. (devam) Resimlerin Listesi

Resim 3.65. François Truffaut'un yönettiği "Fahrenheit 451" isimli filmde insanın düşünsel olarak var oluşunu sınırlamayı simgeleyen kitap yakma sahnesi.....	185
5	
Resim 3.66. Michael Radford'un yönetmenliğini yaptığı "1984" isimli filminden bir kare.....	185
Resim 4.1.	189
Resim 4.2.	189
Resim 4.3.	189
Resim 4.4.	189
Resim 4.5.	190
Resim 4.6.	190
Resim 4.7.	190
Resim 4.8.	191
Resim 4.9.	191
Resim 4.10.	191
Resim 4.11.	191
Resim 4.12.	191
Resim 4.13.	191
Resim 4.14.	191
Resim 4.15.	191
Resim 4.16.	191
Resim 4.17.	190
Resim 4.18.	190
Resim 4.19.	190
Resim 4.20.	190
Resim 4.21.	193

	334
Resim 4.22.	193
Resim 4.23.	193
Resim 4.24.	193
Resim 4.25.	194
Resim 4.26.	194
Resim 4.27.	194
Resim 4.28.	194
Resim 4.29.	194
Resim 4.30.	194
Resim 4.31.	194
Resim 4.32.	194
Resim 4.33.	195
Resim 4.34.	195
Resim 4.35.	195
Resim 4.36.	196
Resim 4.37.	196
Resim 4.38.	196
Resim 4.39.	196
Resim 4.40.	196
Resim 4.41.	196
Resim 4.42.	196
Resim 4.43.	196
Resim 4.44.	197
Resim 4.45.	197
Resim 4.46.	197

	335
Resim 4.47.	197
Resim 4.48.	197
Resim 4.49.	197
Resim 4.50.	198
Resim 4.51.	198
Resim 4.52.	198
Resim 4.53.	199
Resim 4.54.	199
Resim 4.55.	199
Resim 4.56.	199
Resim 4.57.	199
Resim 4.58.	199
Resim 4.59.	200
Resim 4.60.	200
Resim 4.61.	200
Resim 4.62.	200
Resim 4.63.	200
Resim 4.64.	200
Resim 4.65.	201
Resim 4.66.	201
Resim 4.67.	201
Resim 4.68.	202
Resim 4.69.	202
Resim 4.70.	202
Resim 4.71.	202

	336
Resim 4.72.	202
Resim 4.73.	202
Resim 4.74.	203
Resim 4.75.	203
Resim 4.76.	203
Resim 4.77.	204
Resim 4.78.	204
Resim 4.79.	204
Resim 4.80.	204
Resim 4.81.	204
Resim 4.82.	204
Resim 4.83.	204
Resim 4.84.	204
Resim 4.85.	204
Resim 4.86.	204
Resim 4.87.	204
Resim 4.88.	204
Resim 4.89.	205
Resim 4.90.	205
Resim 4.91.	205
Resim 4.92.	206
Resim 4.93.	206
Resim 4.94.	206
Resim 4.95.	206
Resim 4.96.	206

	337
Resim 4.97.	206
Resim 4.98.	206
Resim 4.99.	207
Resim 4.100.	207
Resim 4.101.	207
Resim 4.102.	207
Resim 4.103.	208
Resim 4.104.	209
Resim 4.105.	209
Resim 4.106.	206
Resim 4.107.	209
Resim 4.108.	209
Resim 4.109.	209
Resim 4.110.	210
Resim 4.111.	210
Resim 4.112.	210
Resim 4.113.	210
Resim 4.114.	210
Resim 4.115.	210
Resim 4.116.	211
Resim 4.117.	211
Resim 4.118.	211
Resim 4.119.	211
Resim 4.120.	212
Resim 4.121.	212

	338
Resim 4.122.	212
Resim 4.123.	212
Resim 4.124.	212
Resim 4.125.	212
Resim 4.126.	212
Resim 4.127.	212
Resim 4.128.	212
Resim 4.129.	212
Resim 4.130.	213
Resim 4.131.	213
Resim 4.132.	214
Resim 4.133.	214
Resim 4.134.	214
Resim 4.135.	214
Resim 4.136.	214
Resim 4.137.	215
Resim 4.138.	215
Resim 4.139.	215
Resim 4.140.	215
Resim 4.141.	215
Resim 4.142.	216
Resim 4.143.	216
Resim 4.143.	216
Resim 4.144.	216
Resim 4.145.	216

	339
Resim 4.146.	216
Resim 4.147.	216
Resim 4.148.	216
Resim 4.149.	217
Resim 4.150.	217
Resim 4.151.	217
Resim 4.152.	217
Resim 4.153.	231
Resim 4.154.	231
Resim 4.155.	231
Resim 4.156.	231
Resim 4.157.	231
Resim 4.158.	232
Resim 4.159.	232
Resim 4.160.	232
Resim 4.161.	232
Resim 4.162.	232
Resim 4.163.	232
Resim 4.164.	233
Resim 4.165.	233
Resim 4.166.	233
Resim 4.167.	234
Resim 4.168.	234
Resim 4.169.	234
Resim 4.170.	235

	340
Resim 4.171.	235
Resim 4.172.	235
Resim 4.173.	235
Resim 4.174.	235
Resim 4.175	236
Resim 4.176	236
Resim 4.177	236
Resim 4.178	237
Resim 4.179	237
Resim 4.180	238
Resim 4.181	238
Resim 4.182	238
Resim 4.183	238
Resim 4.184	238
Resim 4.185	238
Resim 4.186	238
Resim 4.187	238
Resim 4.188	238
Resim 4.189	239
Resim 4.190	239
Resim 4.191	239
Resim 4.192	239
Resim 4.193	239
Resim 4.194	239
Resim 4.195	240

	341
Resim 4.196	241
Resim 4.197	241
Resim 4.198	241
Resim 4.199	241
Resim 4.200	241
Resim 4.201	241
Resim 4.202	241
Resim 4.203	241
Resim 4.204	241
Resim 4.205	241
Resim 4.206	242
Resim 4.207	242
Resim 4.208	242
Resim 4.209	243
Resim 4.210	243
Resim 4.211	244
Resim 4.212	244
Resim 4.213	244
Resim 4.214	244
Resim 4.215	245
Resim 4.216	245
Resim 4.217	245
Resim 4.218	245
Resim 4.219	245
Resim 4.220	245

	342
Resim 4.221	246
Resim 4.222	246
Resim 4.223	246
Resim 4.224	247
Resim 4.225	247
Resim 4.226	244
Resim 4.227	248
Resim 4.228	248
Resim 4.229	248
Resim 4.230	248
Resim 4.231	249
Resim 4.232	249
Resim 4.233	249
Resim 4.234	249
Resim 4.235	250
Resim 4.236	250
Resim 4.237	250
Resim 4.238	250
Resim 4.239	251
Resim 4.240	251
Resim 4.241	251
Resim 4.242	251
Resim 4.243	251
Resim 4.244	251
Resim 4.245	251

	343
Resim 4.246	251
Resim 4.247	252
Resim 4.248	252
Resim 4.249	252
Resim 4.250	252
Resim 4.251	252
Resim 4.252	253
Resim 4.253	253
Resim 4.254	253
Resim 4.255	253
Resim 4.256	253
Resim 4.257	254
Resim 4.258	254
Resim 4.259	254
Resim 4.260	255
Resim 4.261	255
Resim 4.262	255
Resim 4.263	255
Resim 4.264	256
Resim 4.265	256
Resim 4.266	256
Resim 4.267	257
Resim 4.268	257
Resim 4.269	257
Resim 4.270	257

	344
Resim 4.271	257
Resim 4.272	257
Resim 4.273	258
Resim 4.274	258
Resim 4.275	258
Resim 4.276	258
Resim 4.277	259
Resim 4.278	259
Resim 4.279	259
Resim 4.280	259
Resim 4.281	259
Resim 4.282	259
Resim 4.283	260
Resim 4.284	260
Resim 4.285	269
Resim 4.286	270
Resim 4.287	270
Resim 4.288	270
Resim 4.289	270
Resim 4.289	270
Resim 4.290	271
Resim 4.291	271
Resim 4.292	271
Resim 4.293	271
Resim 4.294	271

	345
Resim 4.295	271
Resim 4.296	272
Resim 4.297	272
Resim 4.298	272
Resim 4.299	272
Resim 4.300	272
Resim 4.301	272
Resim 4.302	273
Resim 4.303	273
Resim 4.304	273
Resim 4.305	273
Resim 4.306	273
Resim 4.307	273
Resim 4.308	274
Resim 4.309	274
Resim 4.310	274
Resim 4.311	275
Resim 4.312	275
Resim 4.313	275
Resim 4.314	275
Resim 4.315	275
Resim 4.316	276
Resim 4.317	276
Resim 4.318	276
Resim 4.319	276

	346
Resim 4.320	276
Resim 4.321	276
Resim 4.322	276
Resim 4.323	276
Resim 4.324	276
Resim 4.325	276
Resim 4.326	277
Resim 4.327	277
Resim 4.328	277
Resim 4.329	277
Resim 4.330	277
Resim 4.331	277
Resim 4.332	278
Resim 4.333	278
Resim 4.334	278
Resim 4.335	278
Resim 4.336	278
Resim 4.337	278
Resim 4.338	279
Resim 4.339	279
Resim 4.340	279
Resim 4.341	279
Resim 4.342	279
Resim 4.343	280
Resim 4.344	280

	347
Resim 4.345	280
Resim 4.346	280
Resim 4.347	280
Resim 4.348	281
Resim 4.349	281
Resim 4.350	281
Resim 4.351	281
Resim 4.352	281
Resim 4.353	281
Resim 4.354	282
Resim 4.355	282
Resim 4.356	282
Resim 4.357	283
Resim 4.358	283
Resim 4.359	283
Resim 4.360	283
Resim 4.361	283
Resim 4.362	283
Resim 4.363	283
Resim 4.364	283
Resim 4.365	283
Resim 4.366	283
Resim 4.367	284
Resim 4.368	284
Resim 4.369	284

	348
Resim 4.370	284
Resim 4.371	284
Resim 4.372	285
Resim 4.373	285
Resim 4.374	285
Resim 4.375	286
Resim 4.376	286
Resim 4.377	286
Resim 4.378	286
Resim 4.379	286
Resim 4.380	286
Resim 4.381	287
Resim 4.382	287
Resim 4.383	287
Resim 4.384	287
Resim 4.385	287
Resim 4.386	287
Resim 4.387	288
Resim 4.388	288
Resim 4.389	288
Resim 4.390	288
Resim 4.391	288
Resim 4.392	288
Resim 4.393	288
Resim 4.394	289

	349
Resim 4.395	289
Resim 4.396	289
Resim 4.397	289
Resim 4.398	289
Resim 4.399	289
Resim 4.400	289
Resim 4.401	289
Resim 4.402	289
Resim 4.403	290
Resim 4.404	290
Resim 4.405	290
Resim 4.406	290
Resim 4.407	291
Resim 4.408	291
Resim 4.409	291
Resim 4.410	291
Resim 4.411	292
Resim 4.412	292
Resim 4.413	292
Resim 4.414	292
Resim 4.415	292
Resim 4.416	292
Resim 4.417	293
Resim 4.418	293
Resim 4.419	293

	350
Resim 4.420	294
Resim 4.421	294
Resim 4.422	294
Resim 4.423	294
Resim 4.424	294
Resim 4.425	294
Resim 4.426	294
Resim 4.427	294
Resim 4.428	294
Resim 4.429	295
Resim 4.430	295
Resim 4.431	295
Resim 4.432	295
Resim 4.433	295
Resim 4.434	295
Resim 4.435	296
Resim 4.436	296
Resim 4.437	296
Resim 4.438 Kahramanın Döngüsel Şeması.....	297

EK-2. Çizelgelerin Listesi

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.17. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 9’un görüntü düzenlemesi.....	196
Çizelge 4.18. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 9’un diğer söylem öğeleri ve Anlamı.....	197
Çizelge 4.19. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 10’nun görüntü düzenlemesi.....	197
Çizelge 4.20. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 10’nun diğer söylem öğeleri ve anlamı	198
Çizelge 4.21. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 11’in görüntü düzenlemesi	198
Çizelge 4.22. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 11’in diğer söylem öğeleri ve anlamı.	198
Çizelge 4.23. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 2’nin görüntü düzenlemesi	199
Çizelge 4.24. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 12’nin diğer söylem öğeleri ve anlamı.	199
Çizelge 4.25. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 13’ün görüntü düzenlemesi	200
Çizelge 4.26. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 13’ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	200
Çizelge 4.27. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 14’ün görüntü düzenlemesi	201
Çizelge 4.28. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 14’ün diğer söylem öğeleri ve anlam	201
Çizelge 4.29. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 15’in görüntü düzenlemesi	201
Çizelge 4.30. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 15’in diğer söylem öğeleri ve anlamı	202
Çizelge 4.31. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 16’nın görüntü düzenlemesi	202
Çizelge 4.32. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 16’nın diğer söylem öğeleri ve anlamı	202
Çizelge 4.33. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 17’nin görüntü düzenlemesi.	203
Çizelge 4.34. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 17’nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	203

EK-2. (devam) Çizelgelerin Listesi

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.35. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 18’in görüntü düzenlemesi	203
Çizelge 4.36. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 18’in diğer söylem öğeleri ve anlamı	204
Çizelge 4.37. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 19’un görüntü düzenlemesi	204
Çizelge 4.38. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 19’un diğer söylem öğeleri ve anlamı.	204
Çizelge 4.39. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 20’nin görüntü düzenlemesi	205
Çizelge 4.40. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 20’nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	205
Çizelge 4.41. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 21’in görüntü düzenlemesi	205
Çizelge 4.42. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 21’in diğer söylem öğeleri ve anlamı	206
Çizelge 4.43. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 22’nin görüntü düzenlemesi	206
Çizelge 4.44. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 22’in diğer söylem öğeleri ve anlamı	206
Çizelge 4.45. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 23’ün görüntü düzenlemesi	207
Çizelge 4.46. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 23’ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	207
Çizelge 4.47. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 24’ün görüntü düzenlemesi	207
Çizelge 4.48. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 14’ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	208
Çizelge 4.49. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 25’in görüntü düzenlemesi	208
Çizelge 4.50. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 25’in diğer söylem öğeleri ve anlamı	208
Çizelge 4.51. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 26’nın görüntü düzenlemesi	209
Çizelge 4.52. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 26’nın diğer söylem öğeleri ve anlamı	209
Çizelge 4.53. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 27’nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	209

EK-2. (devam) Çizelgelerin Listesi

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.54. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 28’in görüntü düzenlemesi	209
Çizelge 4.55. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 28’in diğer söylem öğeleri ve anlamı	210
Çizelge 4.56. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 29’un görüntü düzenlemesi	210
Çizelge 4.57. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 29’un diğer söylem öğeleri ve anlamı	211
Çizelge 4.58. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 30’un görüntü düzenlemesi	211
Çizelge 4.59. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 30’un diğer söylem öğeleri ve anlamı	211
Çizelge 4.60. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 31’in görüntü düzenlemesi	212
Çizelge 4.61. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 31’in diğer söylem öğeleri ve anlamı	212
Çizelge 4.62. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 32’nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	213
Çizelge 4.63. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 33’ün görüntü düzenlemesi	213
Çizelge 4.64. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 33’ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	213
Çizelge 4.65. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 34’ün görüntü düzenlemesi	213
Çizelge 4.66. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 34’ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	214
Çizelge 4.67. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 35’in görüntü düzenlemesi	214
Çizelge 4.68. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 35’in diğer söylem öğeleri ve anlamı	214
Çizelge 4.69. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 36’nın görüntü düzenlemesi	214
Çizelge 4.70. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 36’nın diğer söylem öğeleri ve anlamı	215
Çizelge 4.71. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 37’nin görüntü düzenlemesi	215
Çizelge 4.72. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 37’in diğer söylem öğeleri ve anlamı	215

EK-2. (devam) Çizelgelerin Listesi

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.73. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 38’in görüntü düzenlemesi	215
Çizelge 4.74. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 38’in diğer söylem öğeleri ve anlamı	216
Çizelge 4.75. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 39’ün görüntü düzenlemesi	216
Çizelge 4.76. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 39’un diğer söylem öğeleri ve anlamı	216
Çizelge 4.77. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 40’in görüntü düzenlemesi.	217
Çizelge 4.78. Bir Zamanlar Anadolu’da filmi olay 40’in diğer söylem öğeleri ve anlamı	217
Çizelge 4.79. Bir zamanlar Anadolu’da filminin karakterlerinin özellikleri	219
Çizelge 4.80. Çoğunluk filmi olay 1’in görüntü düzenlemesi	231
Çizelge 4.81. Çoğunluk filmi Olay 1’in diğer söylem öğeleri ve anlamı	231
Çizelge 4.82. Çoğunluk filmi olay 2’nin görüntü düzenlemesi	231
Çizelge 4.83. Çoğunluk filmi Olay 2’nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	231
Çizelge 4.84. Çoğunluk filmi olay 3’ün görüntü düzenlemesi	232
Çizelge 4.85.Çoğunluk filmi Olay 3’ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	232
Çizelge 4.86. Çoğunluk filmi olay 4’ün görüntü düzenlemesi	232
Çizelge 4.87. Çoğunluk filmi Olay 4’ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	232
Çizelge 4.88. Çoğunluk filmi olay 5’in görüntü düzenlemesi	233
Çizelge 4.89. Çoğunluk filmi Olay 5’in diğer söylem öğeleri ve anlamı	233
Çizelge 4.90. Çoğunluk filmi olay 6’nın görüntü düzenlemesi	233
Çizelge 4.91. Çoğunluk filmi Olay 6’nın diğer söylem öğeleri ve anlamı	233
Çizelge 4.92. Çoğunluk filmi olay 7’nin görüntü düzenlemesi	233
Çizelge 4.93. Çoğunluk filmi Olay 7’nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	234
Çizelge 4.94. Çoğunluk filmi olay 8’in görüntü düzenlemesi	234

EK-2. (devam) Çizelgelerin Listesi

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.95. Çoğunluk filmi Olay 8'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	234
Çizelge 4.96. Çoğunluk filmi olay 9'un görüntü düzenlemesi	234
Çizelge 4.97. Çoğunluk filmi Olay 9'un diğer söylem öğeleri ve anlamı	235
Çizelge 4.98. Çoğunluk filmi olay 10'nun görüntü düzenlemesi	235
Çizelge 4.99. Çoğunluk filmi Olay 10'nun diğer söylem öğeleri ve anlamı	235
Çizelge 4.100. Çoğunluk filmi olay 11'in görüntü düzenlemesi	235
Çizelge 4.101. Çoğunluk filmi Olay 11'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	236
Çizelge 4.102. Çoğunluk filmi olay 12'nin görüntü düzenlemesi	236
Çizelge 4.103. Çoğunluk filmi Olay 12'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	236
Çizelge 4.104. Çoğunluk filmi olay 13'ün görüntü düzenlemesi	236
Çizelge 4.105. Çoğunluk filmi Olay 13'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	237
Çizelge 4.106. Çoğunluk filmi olay 14'ün görüntü düzenlemesi	237
Çizelge 4.107. Çoğunluk filmi Olay 14'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	237
Çizelge 4.108. Çoğunluk filmi olay 15'in görüntü düzenlemesi	237
Çizelge 4.109. Çoğunluk filmi olay 16'nın görüntü düzenlemesi	238
Çizelge 4.110. Çoğunluk filmi Olay 16'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı	238
Çizelge 4.111. Çoğunluk filmi Olay 17'nin söylem öğeleri ve anlamı	238
Çizelge 4.112. Çoğunluk filmi olay 19'un görüntü düzenlemesi	239
Çizelge 4.113. Çoğunluk filmi Olay 19'un diğer söylem öğeleri ve anlamı	239
Çizelge 4.114. Çoğunluk filmi olay 20'nin görüntü düzenlemesi	239
Çizelge 4.115. Çoğunluk filmi Olay 20'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı.	240
Çizelge 4.116. Çoğunluk filmi olay 21'in görüntü düzenlemesi	240
Çizelge 4.117. Çoğunluk filmi Olay 21'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	240

EK-2. (devam) Çizelgelerin Listesi

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.118. Çoğunluk filmi olay 22'nin görüntü düzenlemesi	240
Çizelge 4.119. Çoğunluk filmi Olay 22'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	241
Çizelge 4.120. Çoğunluk filmi olay 23'ün görüntü düzenlemesi	241
Çizelge 4.121. Çoğunluk filmi Olay 23'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	241
Çizelge 4.122. Çoğunluk filmi olay 24'ün görüntü düzenlemesi	241
Çizelge 4.123. Çoğunluk filmi Olay 24'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	242
Çizelge 4.124. Çoğunluk filmi olay 25'in görüntü düzenlemesi	242
Çizelge 4.125. Çoğunluk filmi Olay 25'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	242
Çizelge 4.126. Çoğunluk filmi olay 26'nın görüntü düzenlemesi	242
Çizelge 4.127. Çoğunluk filmi Olay 26'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı	242
Çizelge 4.128. Çoğunluk filmi olay 27'nin görüntü düzenlemesi	243
Çizelge 4.129. Çoğunluk filmi Olay 27'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	243
Çizelge 4.130. Çoğunluk filmi olay 28'in görüntü düzenlemesi	243
Çizelge 4.131. Çoğunluk filmi Olay 28'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	243
Çizelge 4.132. Çoğunluk filmi olay 29'un görüntü düzenlemesi	244
Çizelge 4.133. Çoğunluk filmi Olay 29'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	244
Çizelge 4.134. Çoğunluk filmi olay 30'un görüntü düzenlemesi	244
Çizelge 4.135. Çoğunluk filmi Olay 30'un diğer söylem öğeleri ve anlamı	244
Çizelge 4.136. Çoğunluk filmi olay 31'in görüntü düzenlemesi	245
Çizelge 4.137. Çoğunluk filmi Olay 31'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	245
Çizelge 4.138. Çoğunluk filmi olay 32'nin görüntü düzenlemesi	245
Çizelge 4.139. Çoğunluk filmi Olay 32'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	245
Çizelge 4.140. Çoğunluk filmi olay 33'ün görüntü düzenlemesi	246

EK-2. (devam) Çizelgelerin Listesi

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.141. Çoğunluk filmi Olay 33'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	246
Çizelge 4.142. Çoğunluk filmi olay 34'ün görüntü düzenlemesi	246
Çizelge 4.143. Çoğunluk filmi Olay 34'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	246
Çizelge 4.144. Çoğunluk filmi olay 35'in görüntü düzenlemesi	246
Çizelge 4.145. Çoğunluk filmi Olay 35'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	247
Çizelge 4.146. Çoğunluk filmi olay 36'nın görüntü düzenlemesi	247
Çizelge 4.147. Çoğunluk filmi Olay 36'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı	247
Çizelge 4.148. Çoğunluk filmi olay 37'nin görüntü düzenlemesi	247
Çizelge 4.149. Çoğunluk filmi Olay 37'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	248
Çizelge 4.150. Çoğunluk filmi olay 38'in görüntü düzenlemesi	248
Çizelge 4.151. Çoğunluk filmi Olay 38'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	248
Çizelge 4.152. Çoğunluk filmi olay 39'un görüntü düzenlemesi	248
Çizelge 4.153. Çoğunluk filmi Olay 39'un diğer söylem öğeleri ve anlamı	249
Çizelge 4.154. Çoğunluk filmi olay 40'ın görüntü düzenlemesi	249
Çizelge 4.155. Çoğunluk filmi Olay 40'ın diğer söylem öğeleri ve anlamı	249
Çizelge 4.156. Çoğunluk filmi olay 41'in görüntü düzenlemesi	249
Çizelge 4.157. Çoğunluk filmi Olay 41'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	249
Çizelge 4.158. Çoğunluk filmi olay 42'nin görüntü düzenlemesi	250
Çizelge 4.159. Çoğunluk filmi Olay 42'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	250
Çizelge 4.160. Çoğunluk filmi Olay 43'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	250
Çizelge 4.161. Çoğunluk filmi olay 44'ün görüntü düzenlemesi	251
Çizelge 4.162. Çoğunluk filmi Olay 44'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	251
Çizelge 4.163. Çoğunluk filmi olay 45'in görüntü düzenlemesi	251

EK-2. (devam) Çizelgelerin Listesi

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.164. Çoğunluk filmi Olay 45'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	251
Çizelge 4.165. Çoğunluk filmi olay 46'nın görüntü düzenlemesi	252
Çizelge 4.166. Çoğunluk filmi Olay 46'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı	252
Çizelge 4.167. Çoğunluk filmi olay 47'nin görüntü düzenlemesi	252
Çizelge 4.168. Çoğunluk filmi Olay 47'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	253
Çizelge 4.169. Çoğunluk filmi olay 48'in görüntü düzenlemesi	253
Çizelge 4.170. Çoğunluk filmi Olay 48'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	253
Çizelge 4.171. Çoğunluk filmi olay 49'un görüntü düzenlemesi.	253
Çizelge 4.172. Çoğunluk filmi Olay 49'un diğer söylem öğeleri ve anlamı	254
Çizelge 4.173. Çoğunluk filmi olay 50'nin görüntü düzenlemesi	254
Çizelge 4.174. Çoğunluk filmi Olay 50'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	254
Çizelge 4.175. Çoğunluk filmi olay 51'in görüntü düzenlemesi	254
Çizelge 4.176. Çoğunluk filmi Olay 51'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	255
Çizelge 4.177. Çoğunluk filmi olay 52'nin görüntü düzenlemesi	255
Çizelge 4.178. Çoğunluk filmi Olay 52'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	255
Çizelge 4.179. Çoğunluk filmi olay 53'ün görüntü düzenlemesi	255
Çizelge 4.180. Çoğunluk filmi Olay 53'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	255
Çizelge 4.181. Çoğunluk filmi olay 54'ün görüntü düzenlemesi	256
Çizelge 4.182. Çoğunluk filmi Olay 54'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	256
Çizelge 4.183. Çoğunluk filmi olay 55'in görüntü düzenlemesi	256
Çizelge 4.184. Çoğunluk filmi Olay 55'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	256
Çizelge 4.185. Çoğunluk filmi olay 56'nın görüntü düzenlemesi	257
Çizelge 4.186. Çoğunluk filmi Olay 56'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı	257
Çizelge 4.187. Çoğunluk filmi olay 57'nin görüntü düzenlemesi	257

EK-2. (devam) Çizelgelerin Listesi

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.188. Çoğunluk filmi Olay 57'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	257
Çizelge 4.189. Çoğunluk filmi olay 58'in görüntü düzenlemesi	257
Çizelge 4.190. Çoğunluk filmi Olay 58'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	258
Çizelge 4.191. Çoğunluk filmi olay 59'un görüntü düzenlemesi	258
Çizelge 4.192. Çoğunluk filmi Olay 59'un diğer söylem öğeleri ve anlamı	258
Çizelge 4.193. Çoğunluk filmi olay 60'ın görüntü düzenlemesi	259
Çizelge 4.194. Çoğunluk filmi Olay 60'ın diğer söylem öğeleri ve anlamı	259
Çizelge 4.195. Çoğunluk filmi olay 61'in görüntü düzenlemesi	259
Çizelge 4.196. Çoğunluk filmi Olay 61'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	259
Çizelge 4.197. Çoğunluk filmi olay 62'nin görüntü düzenlemesi	260
Çizelge 4.198. Çoğunluk filmi Olay 62'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	260
Çizelge 4.199. Çoğunluk filminin öykü karakterlerinin özellikleri	261
Çizelge 4.200. Av Mevsimi filmi Olay 1'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	269
Çizelge 4.201. Av Mevsimi filmi olay 2'nin görüntü düzenlemesi	269
Çizelge 4.203. Av Mevsimi filmi Olay 3'ün söylem öğeleri ve anlamı	270
Çizelge 4.204. Av Mevsimi filmi olay 4'ün görüntü düzenlemesi	270
Çizelge 4.205. Av Mevsimi filmi Olay 4'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı	270
Çizelge 4.206. Av Mevsimi filmi Olay 5'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	271
Çizelge 4.207. Av Mevsimi filmi olay 6'nın görüntü düzenlemesi	271
Çizelge 4.208. Av Mevsimi filmi Olay 6'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı	271
Çizelge 4.209. Av Mevsimi filmi olay 7'nin görüntü düzenlemesi	271
Çizelge 4.210. Av Mevsimi filmi Olay 7'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı	272
Çizelge 4.211. Av Mevsimi filmi olay 8'in görüntü düzenlemesi	272
Çizelge 4.212. Av Mevsimi filmi Olay 8'in diğer söylem öğeleri ve anlamı	272

EK-2. (devam) Çizelgelerin Listesi

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.213. Av Mevsimi filmi olay 9'un görüntü düzenlemesi.....	272
Çizelge 4.214. Av Mevsimi filmi Olay 9'un diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	273
Çizelge 4.215. Av Mevsimi filmi Olay 10'un diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	273
Çizelge 4.216. Av Mevsimi filmi olay 11'in görüntü düzenlemesi.....	273
Çizelge 4.217. Av Mevsimi filmi Olay 11'in diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	273
Çizelge 4.218. Av Mevsimi filmi olay 12'nin görüntü düzenlemesi.....	273
Çizelge 4.219. Av Mevsimi filmi Olay 12'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	274
Çizelge 4.220. Av Mevsimi filmi Olay 13'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	274
Çizelge 4.221. Av Mevsimi filmi olay 14'ün görüntü düzenlemesi.....	274
Çizelge 4.222. Av Mevsimi filmi Olay 14'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	274
Çizelge 4.223. Av Mevsimi filmi Olay 15'in diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	275
Çizelge 4.224. Av Mevsimi filmi olay 16'nın görüntü düzenlemesi.....	275
Çizelge 4.225. Av Mevsimi filmi Olay 16'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	275
Çizelge 4.226. Av Mevsimi filmi olay 17'nin görüntü düzenlemesi.....	275
Çizelge 4.227. Av Mevsimi filmi Olay 17'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	276
Çizelge 4.228. Av Mevsimi filmi olay 18'in görüntü düzenlemesi.....	276
Çizelge 4.229. Av Mevsimi filmi Olay 18'in diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	276
Çizelge 4.230. Av Mevsimi filmi Olay 19'un söylem öğeleri ve anlamı	277
Çizelge 4.231. Av Mevsimi filmi olay 20'nin görüntü düzenlemesi.....	277
Çizelge 4.232. Av Mevsimi filmi Olay 20'nin söylem öğeleri ve anlamı	277
Çizelge 4.233. Av Mevsimi filmi olay 21'in görüntü düzenlemesi.....	278
Çizelge 4.234. Av Mevsimi filmi Olay 21'in diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	278
Çizelge 4.235. Av Mevsimi filmi olay 22'nin görüntü düzenlemesi.....	278

EK-2. (devam) Çizelgelerin Listesi

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.236. Av Mevsimi filmi Olay 22'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	278
Çizelge 4.237. Av Mevsimi filmi olay 23'ün görüntü düzenlemesi.....	279
Çizelge 4.238. Av Mevsimi filmi Olay 23'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	279
Çizelge 4.239. Av Mevsimi filmi olay 24'ün görüntü düzenlemesi.....	279
Çizelge 4.240. Av Mevsimi filmi Olay 24'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	279
Çizelge 4.241. Av Mevsimi filmi olay 25'in görüntü düzenlemesi.....	280
Çizelge 4.242. Av Mevsimi filmi Olay 25'in diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	280
Çizelge 4.243. Av Mevsimi filmi olay 26'nın görüntü düzenlemesi.....	280
Çizelge 4.244. Av Mevsimi filmi Olay 26'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	280
Çizelge 4.245. Av Mevsimi filmi olay 27'nin görüntü düzenlemesi.....	281
Çizelge 4.246. Av Mevsimi filmi Olay 27'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	281
Çizelge 4.247. Av Mevsimi filmi olay 28'in görüntü düzenlemesi.....	281
Çizelge 4.248. Av Mevsimi filmi Olay 28'in diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	281
Çizelge 4.249. Av Mevsimi filmi olay 29'un görüntü düzenlemesi.....	282
Çizelge 4.250. Av Mevsimi filmi Olay 29'un diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	282
Çizelge 4.251. Av Mevsimi filmi Olay 30'un söylem öğeleri ve anlamı	282
Çizelge 4.252. Av Mevsimi filmi olay 31'in görüntü düzenlemesi.....	282
Çizelge 4.253. Av Mevsimi filmi Olay 31'in diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	283
Çizelge 4.254. Av Mevsimi filmi olay 32'nin görüntü düzenlemesi.....	283
Çizelge 4.255. Av Mevsimi filmi Olay 32'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	283
Çizelge 4.256. Av Mevsimi filmi olay 33'ün görüntü düzenlemesi.....	284
Çizelge 4.257. Av Mevsimi filmi Olay 33'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	284
Çizelge 4.258. Av Mevsimi filmi Olay 34'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	284
Çizelge 4.259. Av Mevsimi filmi olay 35'in görüntü düzenlemesi.....	284

EK-2. (devam) Çizelgelerin Listesi

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.260. Av Mevsimi filmi Olay 35'in diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	285
Çizelge 4.261. Av Mevsimi filmi Olay 36'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	285
Çizelge 4.262. Av Mevsimi filmi olay 37'nin görüntü düzenlemesi.....	285
Çizelge 4.263. Av Mevsimi filmi Olay 38'in diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	285
Çizelge 4.264. Av Mevsimi filmi olay 38'in görüntü düzenlemesi.....	285
Çizelge 4.265. Av Mevsimi filmi Olay 39'un diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	286
Çizelge 4.266. Av Mevsimi filmi olay 39'un görüntü düzenlemesi.....	286
Çizelge 4.267. Av Mevsimi filmi Olay 39'un diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	286
Çizelge 4.268. Av Mevsimi filmi olay 40'ın görüntü düzenlemesi.	286
Çizelge 4.269. Av Mevsimi filmi Olay 40'ın diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	287
Çizelge 4.270. Av Mevsimi filmi olay 41'in görüntü düzenlemesi.....	287
Çizelge 4.271. Av Mevsimi filmi Olay 41'in diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	287
Çizelge 4.272. Av Mevsimi filmi olay 42'nin görüntü düzenlemesi.....	287
Çizelge 4.273. Av Mevsimi filmi Olay 42'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	287
Çizelge 4.274. Av Mevsimi filmi olay 43'ün görüntü düzenlemesi.....	288
Çizelge 4.275. Av Mevsimi filmi Olay 43'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	288
Çizelge 4.276. Av Mevsimi filmi olay 44'ün görüntü düzenlemesi.....	289
Çizelge 4.277. Av Mevsimi filmi Olay 44'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	289
Çizelge 4.278. Av Mevsimi filmi olay 45'in görüntü düzenlemesi.....	289
Çizelge 4.279. Av Mevsimi filmi Olay 45'in diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	290
Çizelge 4.280. Av Mevsimi filmi olay 46'nın görüntü düzenlemesi.....	290
Çizelge 4.281. Av Mevsimi filmi Olay 46'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	290
Çizelge 4.282. Av Mevsimi filmi Olay 47'in söylem öğeleri ve anlamı	290

EK-2. (devam) Çizelgelerin Listesi

Çizelge	Sayfa
Çizelge 4.283. Av Mevsimi filmi olay 48'in görüntü düzenlemesi.....	291
Çizelge 4.284. Av Mevsimi filmi Olay 48'in diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	291
Çizelge 4.285. Av Mevsimi filmi olay 49'un görüntü düzenlemesi.....	291
Çizelge 4.286. Av Mevsimi filmi Olay 49'un diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	291
Çizelge 4.287. Av Mevsimi filmi olay 50'nin görüntü düzenlemesi.....	291
Çizelge 4.288. Av Mevsimi filmi Olay 50'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	292
Çizelge 4.289. Av Mevsimi filmi olay 51'in görüntü düzenlemesi.....	292
Çizelge 4.290. Av Mevsimi filmi Olay 51'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	292
Çizelge 4.291. Av Mevsimi filmi olay 52'nin görüntü düzenlemesi.....	293
Çizelge 4.292. Av Mevsimi filmi Olay 52'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	293
Çizelge 4.293. Av Mevsimi filmi olay 53'ün görüntü düzenlemesi.....	293
Çizelge 4.294. Av Mevsimi filmi Olay 53'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	293
Çizelge 4.295. Av Mevsimi filmi olay 54'ün görüntü düzenlemesi.....	294
Çizelge 4.296. Av Mevsimi filmi Olay 54'ün diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	294
Çizelge 4.297. Av Mevsimi filmi olay 55'in görüntü düzenlemesi.....	294
Çizelge 4.298. Av Mevsimi filmi Olay 55'in diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	294
Çizelge 4.299. Av Mevsimi filmi olay 56'nın görüntü düzenlemesi.....	295
Çizelge 4.300. Av Mevsimi filmi Olay 56'nın diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	295
Çizelge 4.301. Av Mevsimi filmi olay 57'nin görüntü düzenlemesi.....	296
Çizelge 4.302. Av Mevsimi filmi Olay 57'nin diğer söylem öğeleri ve anlamı.....	296
Çizelge 4.303. Av Mevsimi filminin karakterlerinin özellikleri	298

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Selçuk ULUTAŞ
 Uyruğu : T.C.
 Doğum tarihi ve yeri : 08.01.1980- Ankara
 Medeni hali : Evli
 Telefon : 0533 332 72 77
 Faks :
 e-mail : selcukulutas@hotmail.com

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sineme Televizyon A.B.D.	2009
Lisans	Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü	2002
Lise	Konya Lisesi	1997

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2011-..	Nevşehir	Nevşehir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarım Bölümü, Öğretim Görevlisi.
2009-2011	Konya	Selçuk Üniversitesi Radyo ve Televizyonu, Radyo Koordinatörü, Tv Program sorumlusu.
2005- 2008	Konya	Santa Farma İlaç San. Aş, satış temsilcisi.
1999-2003	Konya	Selçuk Üniversitesi Radyo ve Televizyonu

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Ulutaş, S. (2009). Radyonun Yapısal Dönüşüm Sürecinde Habercilik Anlayışı (Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ulutaş, S., Aktaş, H. (2010). Tekno Nevrotik Kaçış: Web 2.0. İstanbul: Yedi Tepe Üniversitesi İletişim çalışmaları dergisi. Güz sayısı.

Aktaş, H., Akyol, M., Ulutaş, S. (2011). New Media And Children: Children as internet users and their interest in social networking sites. Prague: Social Sciences and Humanities, International Conference for Academic Disciplines.

Aytaş, M., Tüysüz, D. Ulutaş, S. (2011). Türk Sinemasında Polisiye Türün Yükselişi. Adana: Uluslararası Altın Koza Sinema Kongresi.

Hobiler

Fotoğraf çekmek.



GAZİ GELECEKTİR..

