

**T.C.  
EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı**

**REHA ERDEM SİNEMASINDA ANLAM VE ANLATININ  
KURGU İLE İNŞASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Gaye YİĞİT VEREP**

**Danışmanı  
PROF. Dr. Alev F. PARSA**

**İZMİR - 2018**

**T.C.  
EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı**

**REHA ERDEM SİNEMASINDA ANLAM VE ANLATININ  
KURGU İLE İNŞASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Tezi Hazırlayan  
Gaye YİĞİT VEREP**

**JÜRİ ÜYELERİ**

**Prof. Dr. Alev F. PARSA  
Dr. Öğretim Üyesi Aslı FAVARO  
Dr. Öğretim Üyesi Didem DENİZ**

**İZMİR - 2018**

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü M¼d¼rl¼g¼'ne sunduğum **“Reha Erdem Sinemasında Anlam ve Anlatının Kurgu İle İnşası”** adlı Yüksek Lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Gaye Yiğit Vercep





T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : GAYE YİĞİT VEREP  
Numarası : 92140002151

Anabilim Dalı : Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı  
Tez Başlığı (Türkçe) : REHA ERDEM SİNEMASINDA ANLAM VE ANLATIMIN KURGU İLE İNŞASI  
Tez Başlığı (İngilizce) : THE CONSTRUCTION OF MEANING AND NARRATION BY EDITING IN REHA ERDEM MOVIES  
Tez Savunma Tarihi : 10.08.2018  
Tez Başlığı Değişikliği : Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. Alev F. PARSA (Danışman)  
Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme  
İmza : .....

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Dr. Öğr. Üyesi Ash FAVARO  
Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme  
İmza : .....

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Dr. Öğr. Üyesi Didem DENİZ  
Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme  
İmza : .....

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle   
Oy çokluğuyla

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

## İÇİNDEKİLER

### ÖNSÖZ

GİRİŞ.....	1
------------	---

## I.BÖLÜM

### SİNEMADA ANLATI YAPISININ İNŞASI

1.Sinema Sanatını İnşa Eden Kuramlar.....	4
1.1. Gerçekçi Yaklaşımlar.....	8
1.1.1.Siegfried Kracauer.....	8
1.1.2. Andre Bazin.....	11
1.2. Biçimci Yaklaşımlar.....	13
1.2.1.Hugo Munsterberg.....	13
1.2.2.Rudolf Arnheim.....	15
1.2.3.Bela Balazs.....	17
1.3. Sovyet Biçimciler.....	19
1.3.1.Vsevolod Illarionovich Pudovkin, Tuğla Üstüne Tuğla.....	22
1.3.2. M.S.Eisenstein ve Diyalektik Kurgu.....	25
2. Kurgu ile Sinemasal Anlatım.....	32
2.1.Sinema Sanatında Kurgu.....	32
2.2.Kurgunun İşlevleri.....	36
2.3.Kurgunun Anlatı Aracı Olarak Tarihsel Gelişimi.....	41
2.4.Görüntünün Noktalama İşaretleri.....	47
2.4.1.Kesme.....	48
2.4.2.Zincirleme.....	50
2.4.3.Kararma Açılma.....	51
2.4.4.Bindirme.....	51
2.5.Ses Öğelerinin Kurguya Katkısı.....	52
2.6.Film Kurgusunda Kullanılan Yöntemler.....	55

## II. BÖLÜM

### REHA ERDEM SİNEMASINDA ANLAM VE ANLATI YAPISI

1. Sinemada Auteur Kuram.....	59
2. Reha Erdem Sinemasında Anlam ve Anlatı.....	68
2.1.Anlam.....	68
2.2.Anlatı Yapısı.....	72
2.3.Görüntü Estetiği.....	79
2.4.Kurgunun Estetik Kullanımı.....	83
2.5.Ses Tasarımlarının Anlama Katkısı.....	89

## III. BÖLÜM

### REHA ERDEM SİNEMASINDA ANLAM VE ANLATININ KURGU İLE İNŞASI

#### FİLM ANALİZLERİ

#### KAÇ PARA KAÇ (1999)

1. Kaç Para Kaç Filminde Anlam ve Anlatının Kurgu ile İnşası.....	93
1.1.Filmin Künyesi ve Sinopsis.....	93
1.2.Anlam ve Anlatı.....	93
1.3.Karakterler.....	95
1.4.Filmdeki Çatışma Unsurları.....	96
1.5.Filmsel Zaman ve Mekân.....	96
2. Kaç Para Kaç'ın Diyalektik Yasası.....	98
2.1.Paralel Eylem Kurgu Tekniği.....	98
2.2.Kurguda Yazılı Kodlar.....	99
2.3.Kurguda İşitsel Kodlar.....	99
2.4.Ses Köprüsü.....	100
2.5.Plan Sekanslar.....	100
2.6.Görüntünün Noktalama İşaretleri.....	101
2.7.Görüntü Estetiği ve Mizansen.....	101

<b>BEŞ VAKİT (2006)</b>	
1.Beş Vakit Filminde Anlam ve Anlatının Kurgu ile İnşası.....	103
1.1.Filmin Künyesi ve Sinopsis.....	103
1.2.Anlam ve Anlatı.....	103
1.3.Karakterler.....	105
1.4.Filmdeki Çatışma Unsurları.....	106
1.5.Filmsel Zaman ve Mekân.....	107
2.Beş Vakit'in Diyalektik Yasası.....	110
2.1. Paralel Eylem Kurgu Tekniği.....	110
2.2. Kurguda Yazılı Kodlar.....	112
2.3. Kurguda İşitsel Kodlar.....	112
2.4. Ses Köprüsü.....	113
2.5. Plan Sekanslar.....	114
2.6. Görüntünün Noktalama İşaretleri.....	114
2.7. Görüntü Estetiği ve Mizansen.....	115
<b>KOSMOS (1999)</b>	
1.Kosmos Filminde Anlam ve Anlatının Kurgu ile İnşası.....	117
1.1.Filmin Künyesi ve Sinopsis.....	117
1.2.Anlam ve Anlatı.....	117
1.3.Karakterler.....	119
1.4.Filmdeki Çatışma Unsurları.....	120
1.5.Filmsel Zaman ve Mekân.....	121
2.Kosmos'un Diyalektik Yasası.....	122
2.1.Paralel Eylem Kurgu Tekniği.....	122
2.2.Kurguda Yazılı Kodlar.....	125
2.3.Kurguda İşitsel Kodlar.....	125
2.4.Ses Köprüsü.....	126
2.5.Plan Sekanslar.....	126
2.6.Görüntünün Noktalama İşaretleri.....	127
2.7.Görüntü Estetiği ve Mizansen.....	127
<b>SONUÇ</b> .....	128
<b>KAYNAKÇA</b> .....	135
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	142
<b>ÖZET</b> .....	143
<b>ABSTRACT</b> .....	144

## ÖNSÖZ

İnsanların yaşam öykülerine baktığımızda, kazanılan yaşamların hiç de kolay olmadığını görürüz. Kimi insan başarıyı yakalamış, kimi insansa kaybolup gitmiştir, yapmak istediklerini yapamadan...

Başarmak ve başarılı bir insan olmak birçoğumuzun hayatında önem verdiğimiz değerlerimizdendir. Akademik yaşamın henüz başında olan bir kimse olarak bu uzun ve zor süreci başarıyla devam ettirebilmek en büyük hedefim.

1997 yılında Radyo Televizyon ve Sinema öğrencisi olarak, danışman hocam Prof. Dr. Alev Parsa' nın desteğiyle sektöre ilk adımımı, kurgu asistanı olarak attım. Kültür Bakanlığı destekli belgesel film projelerinde asistan olarak başladığım süreci kurgu yönetmeni olarak tamamladım. 12 yıla yayılan bu süreçte onlarca filmin hem yönetmenliğini hem de kurgusunu yaptım. Bu süreç sonucunda bir filmin anlam kazanmasında en önemli unsurlardan birisinin kurgu ile tamamlandığını, deneyimleyerek öğrenme fırsatı buldum. Zor, fakat bir o kadar keyif verici olan bu süreç sonrasında mesleki anlamda edinmiş olduğum deneyimlerimi bir tez çalışmasına dönüştürmek istedim.

Yaptığım bu tez çalışması ile bir şeyler üretebilmiş olmanın verdiği mutluluk içindeyim. Bu süreçte öncelikle hayatımızın mimarları olan sevgili aileme, sevgisini ve desteğini esirgemeyen sevgili eşim Uğur Volkan Verep' e canım oğlum Burak Alp Verep'e yanımda oldukları için sonsuz teşekkür ederim.

Gerek lisans gerekse yüksek lisans eğitimimde üzerimde emeği olan destekleriyle bu süreci keyifli hale getiren sevgili hocalarıma ve arkadaşlarıma çok teşekkür ederim. Mesleki anlamda deneyimlerini her zaman için paylaşan, öğrenmekten ve öğretmekten keyif alan mesai arkadaşım, abim Levent Duranlı' ya teşekkür ederim.

Ve... Hayatımın 22 yıllık sürecinde beni her daim ileriye taşıyan, bilginin değerli olduğunu hep hissettiren, çözüm üretip kıymet veren, sevgili danışmanım Prof. Dr. Alev Parsa' ya beni cesaretlendirdiği için tüm kazandırdıkları adına teşekkür ederim.

Gaye YİĞİT VEREP

## GİRİŞ

Her sanat dalında söyleyecek sözü olan sanatçı, kendisini ifade etmek için özgün anlatı araçlarına sahiptir. Bir ressam için bu tuvali ve fırçaları iken bir müzisyen için enstrümanı, bir yazar için ise kalemidir. Sinema sanatçısı olan yönetmenin anlatı araçları; başta özgün düş gücü olmak üzere kamerası, kullandığı açılar, çekim ölçekleri, oyunculuk, sahne düzenlemesi, ses, ışık ve kurgudur. Kamerasını tıpkı bir kalem gibi kullanan yönetmen, görüntülediklerini düzenleyerek oluşturduğu kurgusal cümlelerle, sahneleri, sekansları inşa edip nihai filmi oluşturmaktadır. Yönetmen çekimlerle bölüdüğü gerçek zamanı ve mekânsal bütünlüğü sanatsal bir bakışla, yeniden bir araya getirerek kendi sinemasal gerçekliğini yaratmaktadır.

Bela Balazs doğada bulunan bir taşla, Michelangelo'nun heykelinde kullandığı taşın aşağı yukarı aynı taşlar olduğundan bahseder. Balazs bir sanat eserinin ortaya çıkmasında sanatçının yaratıcı yönüne dikkat çekmek amacıyla hammaddenin dönüştürülmüş olan biçimine, sanat eserine vurgu yapar. Yönetmen de tıpkı bir heykeltıraşın mermerdeki fazlalıkları yontup, bir figür ortaya çıkarması gibi, yaptığı kurgusal düzenlemelerle, filmin anlam ve anlatı yapısını inşa ederek kendi gerçekliğini yaratır. Kurgu ile yönetmen, ardışık sıra getirdiği görüntülerle yeni bir yaratım sürecine girer, gerçek zaman ve uzamdan mantıksal bütünlüğün gözetilmesi düşüncesiyle yeni bir gerçeklik inşa eder. Kurgu ile yönetmen, imgelerden benzerliklerden ya da karşıtlıklardan güç alarak, zamanı kimi zaman geriye kimi zaman ileriye sıçratarak yeni düzenlemelerle farklı boyutlar keşfedebilmektedir.

Rudolf Arnheim *Sanat Olarak Sinema* kitabında tek bir görüntünün doğanın taklidinden başka bir şey olmadığına dikkat çekerek sanatsal gerçekliğe ulaşılabilmesi için kurguyu işaret eder.

Sanatın her zaman bir çatışma olduğunu ifade eden M. Sergei Eisenstein, sanatın sinemaya yönelerek sinemanın bir kurgu sanatı olduğuna dikkat çeker. Bu sürece diyalektik bir çatışma içinde yaklaşan yönetmen kurgunun da sentez kısmına karşılık geldiğini, anlamın da buradan doğduğunu ifade eder.

Kurgu yaratıcı bir süreçtir. Duygu ve anlam oluşturma sanatı sinemasal gerçekliğin de yaratıcı gücüdür. Kendisini yedinci sanat olarak kabul ettiren sinemanın da sanat olarak kabul görmesinde en önemli anlatı aracıdır. Sanatsal üretimler yapmak ve sanatsal etki uyandırma amacıyla olan yönetmen için kurgu; anlama ulaşma, mesajı güçlendirme, izleyicinin filme yoğunlaşması yönünde etkin bir konuma sahiptir.

Kurgu her ne kadar rastlantısal bir buluş olsa da ortak çabaların sonucu gelişerek, sanatsal bir değer kazanmıştır. Film dilinin oluşması ve sinemanın bir sanat kimliğine bürünmesi de bu çabalar ve teknolojik buluşların ışığında olmuştur. Teknik imkânlar ve bilgi birikimi arttıkça kurguda anlamı zenginleştirmek, anlatımı kolaylaştırmak ve filme daha estetik bir boyut kazandırmak mümkün hale gelmiştir. Sinemada teknik imkânların gelişmesi film dilini de geliştirmiş, klasik anlatı yapılarının alışılmış kalıplarını zorlayan yeni tekniklerin gelişmesine kolaylık sağlamıştır. Üsluplar dönemlere göre değişmiş, görünüşte birbirleriyle bağlantısı olmayan gelenekler arasında farklı sentezlere gidilerek özgün anlatı yapılarına ulaşılmıştır. Ülke sinemaları aynı zamanda bu gelişmelerin ışığında kendi yollarını çizmişlerdir.

Türk Sinema Tarihinde de kurgu uzunca bir süre hikâye anlatımına hizmet eden bir süreç olarak var olurken, özellikle 1990 sonrasında yönetmenlerin sinemasal dillerinde özgünlük ifade eden ayırt edici bir değer olarak öne çıkmıştır. “Yeni Türkiye Sineması” olarak ifade edilen bu süreç Yeşilçam kültüründen kopuşların yaşandığı bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu dönem içinde yönetmenlerin hem biçimsel hem de tematik olarak Yeşilçam’ın melodramatik anlatı yapısından uzaklaştıkları görülmektedir. Yönetmenler, abartılı ve mutlu sonla biten filmlerden ziyade ideolojik ve kültürel okumalara imkân tanıyan açık uçlu anlatı yapıları kurmaya yönelmişlerdir. Toplumsal içerikli filmler zamanla yerini bireyin öne çıktığı filmlere bırakmıştır.

Reha Erdem, ilk filmi A Ay (1989) ile birlikte gücünü sadece görüntüden değil aynı zamanda sözden alan şiirsel bir sinema diliyle bu dönemi başlatan önemli isimlerden birisi olur. Filmleriyle gerek yurt içi gerekse yurtdışı festivallerde ülke sinemasını temsil ederek başarılar elde etmiş bir yönetmen olan Erdem, sanatın ortak paydası olan kültür üzerine eğilerek insana dair varoluşsal sorunlara dikkat çekmektedir.

Bu çalışmanın amacı, 1990 sonrası Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinden Reha Erdem' in filmlerindeki anlam ve anlatı yapısının kurgu ile nasıl ilişkilendirildiğini anlamaya yöneliktir. “Erdem, filmlerinin anlatı yapısını inşa ederken zamanı nasıl şekillendirmekte, mekânı nasıl tanımlamaktadır?” sorusu tezin çatısını oluşturmaktadır.

Dünya sinema tarihinin biçimlenmesinde önemli bir yeri olan kurgu Amerika'da cutting, ya da editing, Avrupa'da montage' dir. Bu tez çalışmasında “kurgu” ses ve görüntülerin bir araya getirildiği teknik bir işlem olarak değil, sanatsal anlamda yeni bir düşüncenin ortaya çıkarılmasına katkı sağlayan bir tanımlamayla ifade edilmektedir.

Araştırmanın birinci bölümünde sinema sanatının tarihsel süreci ve kurgunun bu süreçteki gelişimi ile birlikte teze düşünsel anlamda katkı sayılabilecek olan kuramsallaştırılmış görüşlere yer verilmektedir.

Araştırmanın ikinci bölümünde, yönetmen sinemasının ayırt edici özellikleri ortak başlıklar altında sınıflandırılarak auteur kuram çerçevesinden yorumlanmaktadır. Bu bölümde, yönetmenle kendi sanatı üzerine yapılan röportajlar, bir kaynak teşkil etmektedir.

Araştırmanın üçüncü ve son bölümünde ise birinci ve ikinci bölümde belirlenmiş kuramsal çerçeveler ışığında film analizlerine yer verilmektedir. Yapısalcı bir anlatı çözümlemesi ile yönetmenin filmlerinde zaman, mekân ve karakterler incelenmektedir. Ayrıca bu bölümde yönetmenin nerdeyse bütün filmlerinde tekrar ederek kişisel bir üslup haline getirdiği teknik kodlar da çözümlenmektedir.

Film analizlerinde amaca yönelik örneklem kullanılmıştır. İlk olarak Reha Erdem filmlerinin tamamı izlenmiş, filmler üzerinde daha detaylı bir incelemede bulunabilmek amacıyla araştırma evreni üç film ile sınırlandırılmıştır. Bu bölümde yönetmenin sinema anlayışı üzerine daha detaylı bilgilere ulaşılabilme fırsatı veren, Kaç Para Kaç (1999), Beş Vakit (2006), Kosmos (2009) filmleri tercih edilmiştir. Sonuç kısmında elde edilen verilerin yorumlanması

## I. BÖLÜM

### 1.SİNEMA SANATINI İNŞA EDEN KURAMLAR

Sinema mimari, resim, müzik, edebiyat ve fotoğraf gibi sanatların özgün formlarından güç alan hem görsel hem de işitsel unsurlardan beslenen çok yönlü bir sanattır. Hareket aracılığı ile zaman içindeki bir öyküyü kendi özgün anlatı araçlarıyla biçimlendiren, sanatçıya duygu ve düşüncelerini anlatma konusunda özgür bir çalışma alanı sağlayan yedinci sanattır.

İngilizce de *motion pictures*, *movie* ya da sinematografin kısaltılmış hali *sinema*, *hareketli resimler* demektir. Yunanca kinema (hareket) ve graphein (yazma) sözcüklerinin birleşmesiyle türetilen *cinematographe* devinimi yazan, saptayan anlamını taşır.<sup>1</sup> Sinema tam anlamıyla bir anlatı bir aktarımdır. Sinematografi düşüncesi doğuş yılı olan 1894' te William Paul ve H. Wells Jean tarafından buluş belgesinde hareketli resimlerin gösterilmesi aracılığıyla öyküler anlatmak diye ifade edilir.<sup>2</sup> Luc Godard sinema için, saniye de 24 kere gerçektir ve dahası dünyanın en büyük siyasal gerçeği ifadesini kullanır. Abisel ise sinemaya insanlığın gelecek kuşaklara bugünün gerçekliğini aslına en yakın olarak bırakabilecekleri bir miras<sup>3</sup> olarak yorum getirir.

James Monaco sinemanın politik bir fenomen olduğunu ifade eder ve hangi açıdan bakılırsa bakılsın onun varlığının tamamen devrimci olduğunu vurgular. Monaco, Walter Benjamin'in *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*' ndan yola çıkarak bu yeni sanatın sosyolojik yanına dikkat çeker. Sinemanın kitlesel üretim özelliği ile aynı anda birçok insana ulaşabilmesini, dolayısıyla devrimci bir etkisi olduğunu ifade eder<sup>4</sup>.

Sinema sanatı her şeyden önce kültürel bir olgudur. Gücünü içinde yaşadığımız toplumun kültürel dinamiklerinden alıp tekniğin her türlü olanaklarından güç alarak var olan gerçeklikleri yeniden yorumlayıp kitlesel olarak aktarma gücüne sahip çok

<sup>1</sup> Nijat Özön "Sinema Sanatına Giriş" Agora Kitaplığı İstanbul 2008 s:3

<sup>2</sup> Yuriy M. Lotman "Sinema Estetiğinin Sorunları" Çev. Oğuz Özügül, De Yayınevi Ankara 1999 s:62

<sup>3</sup> Nilgün Abisel "Sessiz Sinema" De Ki Basın Yayın Ankara 2003 s: 2

<sup>4</sup> James Monaco "Bir Film Nasıl Okunur" Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları İstanbul 2014 s: 248

yönlü bir sanattır. Aynı zamanda bir dildir, kendisine özgü sözcük dağarcığı ve dilbilgisi özellikleriyle ses ve görüntüden güç alarak anlamlar yaratan bir anlatım aracıdır.

19.yy da sinematografin icadıyla birlikte insanların yaşamına siyah beyaz ve sessiz olarak giren sinema uzunca bir süre sadece bir eğlence aracı olarak ilgi görürken, özgün değerlerinin ve anlatı araçlarının keşfedilmesiyle birlikte hem bir propaganda aracı olarak hem de kültür endüstrisinin bir parçası olarak kitlelerin günlük yaşantısının vazgeçilmez bir parçası haline gelir. Teknik bir buluş olan sinema, gerçekliğin hareket ve zaman boyutunun sanata kazandırılmasında, kayıt altına alınmasında, düş ve gerçekliğin harmanlanıp yeniden yorumlanmasında önemli bir adım olarak görülür. Özellikle filmlerin öykülerinin felsefi bir temel üzerine oturtulup kurgulanmasıyla da yeni bir yaratım sürecine giren sinema, farklı görüşler, kuramlar, karşıt görüşlerin eleştirileri eşliğinde gelişerek evrensel bir sanat olma özelliğiyle kendisini “yedinci sanat” olarak kabul ettirir. Birey bu sanatı kimi zaman kültürel bir gereksinim olarak hissedip bir sosyalleşme aracı olarak yorumlarken, kimi zamanda farklı sosyo-kültürel örüntüler hakkında bilgi almak daha da ötesi düşledikleri imge dünyasında gezintiye çıkmak için yönelinen kültürel üretimler olarak yorumlar.

İlk kitlesele gösterimini 28 Aralık 1895 tarihinde Paris’te des Capucines Bulvarı’ndaki Grand Cafe’ de yaparak insanoğlunun yaşamına giren sinema, gerçeğin yaratıcı biçimde yeniden şekillenmesiyle birlikte bilimsel ve sanatsal bir alan olarak değer kazanır. İlerleyen dönemlerde kendi potansiyeli ve estetiği ile ilişkilendirilen sinema; amaç ve değeri, biçim ve şekilleri, teknik ve yöntemleri, sosyolojik, psikolojik boyutları tartışılarak yeni bir çalışma sahası haline gelir. Bu süreç sinema sanatının kuramlarının oluşmasına zemin hazırlar. Bugün yedinci sanat olarak kabul gören sinema üzerine yapılan ilk kuramsal çalışmalar daha çok sinemanın bir sanat olarak varoluşsal sorunlarıyla ilgilidir. Sinemayı diğer geleneksel sanatlarla kıyaslayıp bütünlüksel zaman ve mekân algısı yarattığı düşüncesiyle, tiyatro ve fotoğraf sanatından farklı ve özgün bir yapısı olduğuna dikkat çekmişlerdir.

J. Dudley Andrew sinema üzerine yapılan ilk kuramsal çalışmaları; bilimsel olarak bir sanatı sorgulamaktan onu çözümleyebilmekten daha çok doğum bildirileri, se-

lamlama girişimleri olarak yorumlar. Andrew bu kuramların, sinemaya bir sanat payesi vermek ve bu yeni sanatın da kendi kimliği olduğu yönünde mücadele verdiklerini ifade etmektedir. İlk dönemdeki kuramsal çalışmalar sinemanın da diğer sanatlar gibi eşit haklara sahip kendi içinde bir yapısı ve ritmi olduğunu ifade ederken Şair Vachel Lindsay ilk film kuramı olan *The Art of The Moving Picture ( Hareketli Resim Sanatı)* çalışmasını geliştirir.<sup>5</sup> Lindsay sinemanın mimarlık da dâhil olmak üzere diğer tüm sanatlarla analogik bir bağı olduğunu ifade eder. Lindsay sinemanın sadece bir eğlence aracı olarak değil aynı zamanda bir dil olarak ele alınması gerektiğini savunur. Sinemanın içsel estetiğine dikkat çeker ve bu yönde çalışmalarda bulunur.

Monaco'ya göre gerçekliği düzenleme ya da yönlendirme konusunda temelde ilk kuramlar gerçekliğin filme alınmasından çok, yönetmenin ham malzemeyi işlemesiyle neler yapılabileceğini göz önünde tutan dışavurumcu kuramlardır.<sup>6</sup> Sinema kuramlarının ortaya çıkmasında Monaco iki temel eğilimden bahseder. Gerçekçi ve biçimci. Bu iki farklı eğilimin miladını da ham gerçekliği kaydeden Lumier kardeşlerin sinemasına karşın birçok sinemasal hile ile gerçekliği yeniden yorumlayan sihirbaz Méliés arasındaki ayrımı gösterir. Biçimciler filmin, sanatsal kompozisyon ve manipülasyon ilkelerine dayanan soyut bir sanat formu olduğunu düşünürken; gerçekçiler ise tıpkı fotoğraf gibi ama ona ek olarak hareketi kaydetme kapasitesi olan filmin, maddesel gerçekliğimizin bir yansıması olduğunu ifade etmektedirler. Bu iki eğilimin tartıştıkları ortak konu kurgudur.<sup>7</sup>

Gerçekçi film kuramcılarına göre; sinemada önemli olan, sinemanın gerçeği ortaya çıkarma gücüdür, gerçeklik çok katmanlı bir yapıya sahiptir ve yönetmen de kamera sayesinde bu katmanları açarak gerçekliği sergilemektedir.<sup>8</sup> Gerçekçi yaklaşım, sinemayı gerçeğin sanatı olarak tanımlar ve sinemanın gerçekliğe yaklaştığı oranda sanat olabileceğini savunur.

---

<sup>5</sup> J. Dudley Andrew "Büyük Sinema Kuramları" Çev. Zahit Atam, Doruk Yayınları İstanbul 2010 s: 56

<sup>6</sup> Monaco, a.g.e s: 373

<sup>7</sup> Robert Edgar - Hunt, John Marland, Steven Rawle "Film Dili" Çev. Senem Aytaç Literatür Yayınları İstanbul 2012 s:158

<sup>8</sup> Zeynep Özarslan "Sinema Kuramları I" Su Yayınevi İstanbul 2015 s:151

Sinema ile hayatın doğal akışına yaklaşılabileceğine vurgu yapan kuramcılar gerçek zaman ve mekânı korumaya çalışarak kurgudan ziyade mizansene\* vurgu yaparlar. Kameranın insan gözünün algılayamadığı doğadaki, nesnelerdeki gizil anlamları ortaya çıkardığını ifade ederken kameranın gerçekliği dönüştürmediğine aksine ortaya çıkardığına ve yansıttığına vurgu yaparlar.

Sinema karakterleri ve hikâyeleri temsil ederek anlam yaratır. Filmde izlenen her görüntü çekimler sırasında yönetmenin kurgusal düzenlemelerle yaptığı bir temsildir. Sanatçının biçemi, filmin içerdiği anlamı oluşturan ögedir, onu aynı zamanda hem bir sanat yapıtı hem de bir söylem yapandır. Biçimcilere göre sanat insan ürünüdür ve sinema da bir sanat olmak istiyorsa yaşamla kolay benzerlikleri yadsımalı ve kendi oluşturma özelliği olan kurguyu öne çıkarmalıdır. Biçimcilere göre yaşam ile olan benzerlikler sinemayı sanata yaklaştırmak yerine ondan uzaklaştırmaktadır, çünkü sanat ancak insanın müdahalesiyle kullandığı malzemelere elindeki anlatım araçlarıyla bir anlam kazandığında başlamaktadır. Yuri Tınyanov, “Sinemanın başoyuncusu; yeni bir nesne ve insandır, yani sanat sayesinde dönüştürülmüş insanlar ve nesnelerdir”, diyerek sinemanın tam da bu dönüştürme nedeniyle sanat olduğunu ifade eder. Bu dönüştürme sahneye koyma (yönetme) kurgu sonucu ortaya çıkmaktadır.<sup>9</sup> Kurgu sayesinde film yönetmenin duygu ve düşüncelerini ilettiği bir söylem olmaktadır. Biçimcilere göre sinemayı sanat yapan ve sinemayı diğer sanatlardan ayıran en önemli güç kurgudur. Yönetmen yaptığı kurgusal düzenlemelerle sinemayı temel malzemesi olan fotografik görüntüden uzaklaştırıp tek tek resimleri düzenleme imkânı ile sinemasal anlamların oluşmasına imkân sağlamaktadır. Sinema tarihindeki ilk kuramsal çalışmalar bu iki yaklaşımın özünden hareketle var olmuştur ve halen de sinema sanatı ilgili bilimsel çalışmalara ışık tutmaktadır.

---

<sup>9</sup> Giorgio Vincent “Sinemanın Yüzyılı” Çev. Engin Ayça, Evrensel Basın Yayın Ankara 2008 s:38-39

\***Mizansen**: Fransızca kökenli sözcük (mise-en-sc  n  ) sahneye koymak anlamına gelmektedir. Sinemada çekimlerin çerçevesizlenmesine ilişkin dekor/mekân, kostüm, sa  /makyaj, aydınlatma ve çerçeve içindeki başta oyuncuların hareketi olmak üzere tüm ögelerin oluşturduğu bir kompozisyonudur.

## 1.1.GERÇEKÇİ YAKLAŞIMLAR

İlk sanat kuramlarının çıkış noktası gerçekliğin doğa ile benzerliğidir. Doğaya öykünen insanoğlu fotoğraf sanatı ile gerçekliğe yaklaşır sinema sanatı ile hareketi zaman mekân boyutunda kaydetme imkânına sahip olmuştur. Gerçekliğin insanın müdahalesi olmadan mekanik olarak kayıt altına alınması sinemanın nesnel bir sanat olduğu görüşünü ortaya çıkarır. Gerçekçi yaklaşımıcılardaki egemen düşünce, sinemanın gerçekliğe yaklaştığı oranda sanat olabileceği yönündedir. Bu bölümde Siegfried Kracauer ve Andre Bazin'in gerçeklik ve sinema üzerine yaptıkları çalışmalar yer almaktadır.

### 1.1.1.Siegfried Kracauer

Sinemada gerçekçiliğin önemini vurguladığı, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality (Film Kuramı: Fiziksel Gerçekliğin Kurtarılması)* önemli eserlerindedir. Frankfurt Okulunun önemli isimlerinden Adorno, L. Lowenthal ile yakın dostluğu sosyolojik ve felsefi analizlere dayanan bir film kuramı geliştirmesine olanak vermiştir. Tüm eserlerinde belirgin olan en önemli özellik mikro analizdir. Sinemaya uyarlırsak yakın çekimdir.<sup>10</sup>

Siegfried Kracauer filmi, içinde yaşadığımız dünyayı olduğu gibi kaydedebilen, gerçekliğin bir temsili olarak yorumlamaktadır. Film kuramında film sanatı ile fotoğraf sanatını karşılaştırır. Fotoğrafta tek tek karelerle doğa kesintili olarak yansıtılırken, film sanatında gerçekliğin zaman içindeki boyutuyla kaydedilebildiğini, kurgu sayesinde de kesintili çekimlerin anlamlı bir bütün olarak, hayatın doğal akışında verilebileceğine vurgu yapar. Kracauer film teorisi adlı eserinde film kurgusu üzerine her filmin sadece kendi olay örgüsüne bağlı kalınarak değil, aynı zamanda temsil edilen nesnelere de göz önünde bulundurularak kurgulanması gerektiğini ifade eder.

Filmi, fotoğrafın bir uzantısı olarak yorumlayan Kracauer, geleneksel sanatlarla sinema sanatının fiziksel gerçeği algılama şekillerinin farklı olduğunu ifade eder ve sinemayı farklı bir yere koyar. Bunu da şöyle açıklar: Bir heykeltıraşın sanatını icra

---

<sup>10</sup> Özarslan Zeynep, “Siegfried Kracauer” (Editör Zeynep Özarslan) “Sinema Kuramları I” (içinde) Su yayınevi İstanbul 2015 s:187

ederken hammaddesi olan mermeri yontarak tamamıyla ortaya çıkardığı eserde tüketip dönüştürdüğünü oysaki film sanatında yönetmenin kamerasıyla fiziki gerçekliği tüketmeyip onu yansıttığını ifade eder.<sup>11</sup> Kracauer resim, heykel gibi sanatların doğayı işlenecek bir malzeme olarak yorumlayıp sanatçının amaçlarına hizmet eden bir yapıya dönüştürdüğünü ifade eder. Ona göre ortaya çıkan eser de artık fiziksel gerçeklikten uzak bir bütünlüğe sahiptir. Kracauer fiziki gerçekliğin sanatçı tarafından dönüştürülüp özgün düş gücüyle yeniden biçimlendirilip yorumlanmasına karşı çıkar.

Kracauer'a göre kimi zaman kültürel değerler, ideolojik nedenlerle göremediğimiz gerçeği, kamera görünür kılmaktadır. İnsanın çıplak bir gözle yakalayamadığı detaylar, nesnelere ve kitlelere yakın çekimlerle görünür hale gelmektedir. Hızlandırılmış ya da yavaş çekim gibi farklı tekniklerle; bulut, rüzgâr gibi gelip geçici şeylerin görünür hale geldiğini ve farklı boyuttaki gerçekliği yani hareket halindeki evrilen gerçekliği gösterdiğini ileri sürer. Ona göre tüm bunlar fiziksel varoluşu, fizik gerçekliği gösterir.<sup>12</sup> Kracauer hem kitle medyasının özgürleştirilmesi hem de yabancılaşmanın potansiyeli ile ilgilenir. Sinemanın toplumsal sorunlara gözünü kırpmadan bakması gerektiğini savunurken sinemanın çağdaş hayatın görüngüsel yüzeylerini okumada seyirciye yardımcı olduğunu ifade eder. Ayrıca filmlerin toplumların hayallerinin anlatılmasında gizli mekanizmaların ve bastırılmış isteklerinin açığa çıkmasında etkili olduğunu ifade eder.<sup>13</sup>

Tiyatro ile film sanatındaki oyunculuğu karşılaştıran Kracauer, film sanatındaki oyuncuyu anlamın taşıyıcısı olarak tanımlar ve hayatın içinden insanlarla gerçekliğin daha kolay sağlanabileceğini ifade eder.

Yönetmenin amacının fizik gerçekliğini açığa çıkarmak olması gerektiğine vurgu yapan Kracauer, filmde diyalog konusunda doğallığı savunmaktadır. Dengesiz bir ses kullanımının kamera gerçekliğinden uzaklaşma eğilimine neden olabileceğinden dolayı filmde yer alan tüm unsurların (diyalog - ses - müzik vb.) dengeli kullanılmasına ve gerçekliğe hizmet etmesinden yanadır. Müziğin estetik kullanımı üzeri-

---

<sup>11</sup> Özarslan, age s: 208

<sup>12</sup> Özarslan, age s: 209

<sup>13</sup> Robert Stam, "Sinema Teorisine Giriş" Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014 s:73

ne vurgu yapan Kracauer, müziğin sessiz resimlere hayat verdiğini, eşlik ettiği görse-  
lin anlamını güçlendirdiğini kimi zamansa dramatik devamlılığı sağlamak için de et-  
kili olarak kullanılabileceğini ifade etmektedir.

Film teorisinde öykülü ve öyküsüz film ayrımı yapar. Fiziksel gerçekliği sınır-  
landırdığı gerekçesiyle öyküsüz deneysel olan filmleri eleştirir. İdeal film biçimi ola-  
rak daha önceden hazırlanarak yaratılmış öyküleri değil gerçekte var olan bulunmuş  
öyküleri öngörür. Sinema sanatı ile ilgilenen kişinin de fiziksel gerçekliği yaşamın  
akışı içindeki tüm yönleriyle gerçekliğe müdahale etmeden bir gözlemci olarak iz-  
lenmesi gerektiğini ifade eder. Soyut anlatımlara karşıdır. Fiziki gerçekliği en iyi bel-  
gesellerin yansıttığına inanan Kracauer gerçekliği biçimlendirmeye çalışan belgesel-  
lere de karşı olduğunu ifade eder. Yaşamın gerçekliğinden gelen, bireyi değil toplumu  
konu edinen belgesel filmleri ön plana çıkarır. Kracauer'e göre filmler bir amaca  
hizmet eder sadece saf bir estetik obje olarak kendisi için var olmaz. Kendisini çevre-  
leyen dünyada var olur ve gerçeklikten doğduğu için de ona dönmek zorundadır.<sup>14</sup> Fi-  
ziksel varoluşların yaşam içindeki yönüyle sinemaya aktarılmasını merkeze alan bir  
sanat anlayışı bulunmaktadır.

---

<sup>14</sup> Monaco, age s:377-378

### 1.1.2.André bazin

André Bazin, Avrupa da özellikle Fransa'da sinema kültürünün yerleşmesine ve sinemanın bir dil olarak kabul görmesi yönünde sinema nedir, sorgulamasını yaparak sinemanın hem bir temsil, hem de bir dil olduğunu ifade eder. Bazin sinemanın anlaşılabilmesi için öncelikli olarak kendi dil özelliklerinin kavranması gerektiğine vurgu yapar. Gerçekliği kurmaca olana üstün bulan Bazin, sinema için gerçekliğin sanatı vurgusunu yapmaktadır.

*The Ontology of the Fotografik Image (Fotograf İmgesinin Ontolojisi)*'de sanatın kökeninde insanın ölümsüz olma düşüncesinin var olduğunu sinema ve fotoğrafın da zamanı mumyalayarak çürümeye karşı geldiğini ifade eder. Fotografik ve sinematografik görüntünün güvenilirliğinin merceğin gücünden geldiğini ifade eden Bazin el değmeden gerçekleşen üretimin dünyanın nesnel görünümü olduğunu ifade eder.<sup>15</sup> İnsandan bağımsız olarak gerçekleşen bu yeniden üretme, sinemada gerçekliğin güçlü bir şekilde var olduğunun kanıtıdır ve seyircide gerçeklik etkisi olarak tanımlanmaktadır. Sinemanın aynı zamanda insanın yaratıcı gücünün bir ürünü olduğunu da ifade ederek sinema sanatının özgünlüğüne dikkat çeker.

Biçimci kuramcıların sinemasal etkinliğin merkezine kurguyu yerleştirmeleri gibi Bazin de mizansenin gerçekçi filmin dönüm noktası olduğunu ileri sürmektedir. İzleyicinin film dünyasına katılımını arttırdığını düşündüğünden alan derinliğini ve uzun planları savunur. Bazin alan derinliğinin gelişimini yalnızca başka bir sinemasal aygıt olarak değil daha çok sinema dili tarihinde ileriye doğru atılmış diyalektik bir adım olarak görür.<sup>16</sup>

Bazin sinemanın soyut ve sembolik kullanımını yalnızca onu yeni bir tarzda inşa etmek için yıkmaktadır. Bir taraftan keyfî sembollere karşı itiraz etmekten, diğer taraftan uygunluklara-bağlantılara olumlu yaklaşmaktadır ancak bu yaklaşıma duygusal metaforlar gerçekliğin kendisinden geliyorsa sıcak bakmaktadır.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> André Bazin "Sinema Nedir" Çev. İbrahim Şener, Doruk Yayınları İstanbul 2013 s:15-21

<sup>16</sup> Monaco, age s: 386

<sup>17</sup> Andrew, age s: 249

Bazin'e göre sinema dünyanın anlamını yakalayabilme, nesnelerdeki gizil anlamı ortaya çıkarma ve duyularımızla anlayamadığımız gerçekliği vermektedir. Çünkü sinema doğaya, nesnelere dilediğince yaklaşmaktadır. Alıcı her şeyi bir anda gösteremez ama göstermek için seçtiğinden de hiçbir şeyin yitip gitmesine izin vermez. Bu dilde görüntü gerçeğe kattığından ötürü değil gerçekte ortaya çıkardığından dolayı önemlidir. Görüntü gerçek dönüştürülerek değil, gerçekten seçim yapılarak oluşturulur.<sup>18</sup>

Bazin kurgu konusunda farklı bir yaklaşım sergilemektedir. Bazin'e göre görüntüye inanan yönetmenler, gerçeği ele alıp onu çözümlenmeye çalışırlar kendilerine göre değerlendirip, kurgu yardımıyla bu gerçeği yeniden düzenleyip seyirciye sunarlar. Buna göre bu yönetmenlerin filmlerinin anlamı, tek tek gerçeğin öğelerinin taşıdığı anlamda değil, bu öğelerin düzenlenişindedir. Bu yönetmenlerin kurgularının ortak amacı, görüntülerin nesnel olarak taşımadıkları anlamın kurgudaki düzenleyişle yaratılmasıdır. Gerçeğe inanan yönetmenler kurguyu sadece gereksiz görüntülerin ayıklanması yönünde kullanırlar. Bu yönetmenler gerçeğe hiçbir şey katmaz gerçeği bozmaz tersine gerçekten derin yapılar çıkarmaya çalışır.<sup>19</sup>

Bazin'e göre yönetmenin görevi ise kurgu ile anlam yaratmak nesnelerdeki anlamı ortaya çıkarmaktır. Biçimsel kaygılarla yapılan kurgu teknikleri yerine gerçekçi bir yaklaşımla gerçekliği dönüştürmeden, gerçeklikten seçim yaparak, uzamsal gerçekliği ve bütünlüğü koruyarak yapılan bir kurgu anlayışının yanındadır. Bazin kurguyu görüntüler arasındaki ilişkileri düzenleyip bir anlam inşa etmek için değil görüntüdeki nesnelere arasındaki ilişkiyi inşa etmek için kullanma yönündedir. Ona göre kurgu görünmez olmalı, sinemada ses ögesi, görüntüyü tamamlamalı ve gerçeklik duygusunu destekler nitelikte olmalıdır. Sesin sinemayı gerçekliğe yaklaştırdığını ifade eden Bazin ses ve görüntü uyumunu savunmaktadır.

---

<sup>18</sup> Bükler, a.g.e s:19

<sup>19</sup> André Bazin "Çağdaş Sinemanın Sorunları" Çev. Nijat Özön Bilgi Yayınevi İstanbul 1996 s: 12

## 1.2.BİÇİMCİ YAKLAŞIMLAR

Sinema sanatı üzerine yapılan ilk çalışmalar; sinema bir sanat mıdır, ya da gerçekliğin mekanik olarak kaydedilmesi midir, bir sanatsa onu diğer geleneksel sanatlardan farklı kılan özellikler nelerdir, tarzındaki soruları tartışarak bir sonuca gitmeye çalışır. Biçimci gelenek içindeki uzlaş, sinemanın bir sanat, dil olduğudur. Özgünlüğünü ise gerçekliğin mekanik olarak kaydedilmesinden değil, yönetmenin düş gücünden hareketle gerçekliğe yeni bir boyut kazandırmasından almaktadır. Bu bölümde biçimci gelenek adı altında Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim ve Bela Balazs'ın bu yönde geliştirdikleri görüşleri yer almaktadır. Biçimci gelenek içinde yer alan Eisenstein ileriki bölümlerde incelenmektedir.

### 1.2.1.Hugo Munsterberg

Zaman ve mekân algısı, tepkime süresi üzerine yoğunlaşan ve modern psikolojinin kurucularından felsefe profesörü Hugo Munsterberg film olgusuna psikolojinin ilkelerini uygulayarak katkı sağlar. Gestalt psikolojisinin\* kurucularından olan Munsterberg *The Photoplay: A Psychological Study (Senaryo (Görüntülü Oyun) Psikolojik Bir Çalışma)* kitabında sinemayı estetik ve psikoloji olarak ikiye ayırarak yeni bir sanat dalı olan sinemanın işleyiş mekanizmasına ve önemine dikkat çeker.

Dönemin dili gereği film için fotoplay ifadesini kullanmaktadır. Sinemanın kendisine özgü özellikleri olduğunu ve estetik geleceğinin öykülemeye dayalı de özgün eserlerden geçtiğini ifade eder. Yalnızca insan zihninin; anlatımcı, öyküleyici, çözümleyici kapasitesini gösterdiği zaman, fotoplay'in anlamlı hale gelip kendi varlık nedenini bulduğunu ifade etmektedir.<sup>20</sup> Anlamlandırma sürecinin de yönetmenin bi-

---

<sup>20</sup> Andrew, age s: 64- 65

\***Gestalt psikolojisi:** 20.yüzyılın ilk yarısında Almanya'da ortaya çıkmış; bilişsel süreçler içerisinde özellikle algı ve algısal örgütlenme konularında yoğunlaşmış psikoloji teorisi.

linçli ve kayda değer seçimlerinde olduğuna işaret eder. Munsterberg bu nedendir ki hem estetik hem de psikolojiden güç alır.

Dönemin teorisyenleri sinema sanatını bir dil olarak yorumlarken Munsterberg daha çok bu sanatın psikolojik boyutları üzerine çalışır. Film yapım sürecinden ziyade çalışmalarını izleyici üzerine yoğunlaştırır. Film yapımcısı için teknolojik ve sosyolojik gelişmelerin belirleyici olduğundan bahseden Munsterberg üretici kişilik olarak insan zihnini kabul etmektedir. Sinemanın psikolojik boyutlarını inceleyen kuramcı filmin selüloit üzerinde değil filmi gerçekleştiren zihinde var olduğunu vurgulayan alımlama kuramına dikkat çeker. Munsterberg her filmin estetik nesne olma özelliği taşımadığını bir filmin estetik özelliği taşıması için gerçek dünyanın, sinemada işlenen konunun, izleyicinin zihninde farklı bir anlam bulup farklı bir boyuta ulaşması gerektiğini savunur.

Geştalt psikologları gibi düşünüp filmin de psikoloji ile uyumlu bir hal aldığından bahseden Munsterberg parça - bütün, zemin - figür arasında bir bağlantı olduğuna inanıp bunu çözümlenmeye çalışır. Bu çözümlenmeyi yapacak olanı ise insan zihni olarak yorumlar.

Onun betimlemesi olan Phi fenomeni yaklaşımı onu döneminin çok ötesine götürmektedir. Munsterberg bu yaklaşımı görsel uyarının ortadan kalktıktan sonra da görsel izleniminin zihinde saklanması şeklinde ifade etmektedir. Bu durumu, kısa bir süreliğine de olsa güneşe bakıp gözlerini kapatan kişinin gözünde güneşin etkisinin devam etme süreciyle ilişkilendirir. Phi fenomeni, zihnin ayrı ayrı uyarıları anlamlı bir yapıya dönüştüren aktif güçlere karşılık gelmektedir. Ona göre zihnin temel seviyede kendi yasaları vardır ve onlar üzerinde çalışırken dünyamızı inşa etmektedir ve phi fenomeni de bu durumu göstermektedir.<sup>21</sup>

Munsterberg bütün sinemasal süreci zihinsel bir süreç olarak ele alarak müziğin

---

<sup>12</sup> Andrew, age s: 66-67

kulakla, resmin gözle algılanan bir sanat olması gibi sinemayı da zihne ait bir sanat olarak tanımlamaktadır. Munsterberg film ile izleyici arasında karşılıklı etkileşime dayalı bir anlayış getirmektedir. Kitabının dikkat, bellek, imgelem ve duygular adlı bölümlerde filme, izleyicinin yönetmenin partneri olduğu aktif bir süreç, güçlü bir zihinsel etkinlik olarak yaklaşmaktadır.<sup>22</sup>

Munsterberg düşüncenin gerçekliği biçimlendirdiği sonucuna ulaşarak, aktif izleyiciden bahseder. Zaman ve mekanın sinemasal olarak yapılandırılması için özellikle yakın planlar, özel efekt kullanımı ve kurgunun gücünden yararlanır. Kurgusal düzenlemelerle zamanı kısaltıp, uzatarak ritmi yaratır. Geriye dönüşlere başvurarak düş sahnelerini canlandırır.

Munsterberg'e göre bir filmin öyküsü içinde kaybolma deneyimi o filmin bir sanat eseri olduğunu kanıtlar. Sinemaya ilişkin estetik bir eğilim geliştirmesinin sebebi de filmin insan psikolojisi üzerine etkisi ya da filmin kendi içinde taşıdığı psikolojik söylem olarak görür. Çalışmalarını yürüttüğü dönemde bazı teorisyenler sinemayı bir dil olarak yorumlayıp bu dilin grameriyle ilgilenirken kuramcı kişiliği ile Munsterberg çalışmalarını sinemanın psikolojik boyutları üzerine yoğunlaştırır.

### **1.2.2.Rudolf Arnheim**

Yazar, sanat ve sinema kuramcısı olan Rudolf Arnheim, aynı zamanda bir algı psikoloğudur. Munsterberg den farklı olarak filmin nasıl alımlandığından ziyade nasıl yapıldığıyla ilgilenmiştir. Onun kuramının temelinde sinema sanatının biçimiyle teknolojinin sınırları yer almaktadır. Sinema sanatını diğer sanatlarla kıyaslarken gerçek yaşam izlenimini verdiği düşüncesiyle sinema için mükemmel sanat ifadesini kullanılır.

---

<sup>22</sup> Monaco, age s: 371

Arnheim film sanatını üretken bir sanat olarak yorumlar. Geşalt psikolojisinden geldiği için bütünlüğe vurgu yapmaktadır. Bireysel hisler, duyumsamalardan çok örneklerin ve türlerin üzerinde durmaktadır.

Arnheim, fotoğraf ve sinemanın doğanın mekanik olarak yeniden üretimi olduğunu söyleyenlere karşı çıkmaktadır. O gerçeklikte algıladıklarımızla filmde algıladıklarımızın temelde birbirinden farklı olduğunu ifade eder. Var olan bu farklılıkların da sinemaya sanatsal derinliği kazandırdığı vurgusunu yapar.<sup>23</sup> Arnheim sinemanın, özellikle sinematografik araçların keşfedilip etkin bir şekilde kullanılmasıyla sanatsal bir kimlik kazandığını ve kendisini otonom bir sanat olarak var ettiği ifade eder. Sinemacının ise bu yaratıcı güçlerden destek aldığını vurgular.

*Film As Art (Sanat Olarak Sinema)* kitabında sinemanın olanaklarını ortaya koyar. Kitabında yönetmenin gerçekliğe biçim vermek için ışıktan, renkten, perspektif, çekim ölçekleri, kamera açıları-lensleri ve kurgu gibi sinematografik öğelerden yararlandığını ifade etmektedir. Sinema sanatının da bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu araçları kullanarak geliştiğini ifade ederken, biçimsiz bir yeniden üretimin ciddi bir tehlike oluşturduğuna ve bu araçların doğru kullanılarak daha güçlü bir etki elde edilebileceğine vurgu yapmaktadır. Arnheim yine kitabında bir film yönetmeninin sahip olduğu sanatsal araçlarla; dış dünyayı sadece nesnel olarak gördüğü gibi değil, ayrıca öznel olarak da verebileceğine dikkat çeker. Kurgu ile hareketleri ve eylemleri geriye – ileriye hareket ettirip farklı zaman ve mekânda çekilmiş görüntülerle yeni bir zamansal ve uzamsal bütünlük kurulabileceğini, gerçeklikte hiçbir bağlantısı olmayan nesnelere ve olayların arasına sembolik anlamı olan köprüler kurabileceğini ifade eder. Bunu yaparken de yönetmenin bir sanat eseri yaratma kaygısı içinde olması gerektiğine vurgu yapar.

Sessiz sinemanın son dönemlerini sinemanın zirvesi olarak kabul eden Arnheim sesli filmi sanat olarak başarısız bulur. Üç boyutlu fotoğrafı, sesi, geniş ekranı teknolojik olarak yetersiz bulmaktadır. Sinemanın temsillerinde jest ve mimiklerin doğru kullanılmadığında anlamı gerektiği gibi iletmeyi başaramayacağını ifade eder. Arnheim rengin yokluğundan siyah, beyaz ve griden yanadır.

<sup>23</sup> Rudolf Arnheim “Sanat Olarak Sinema” Çev. Rabia Ünal Tamdoğan, Hil Yayınları İstanbul 2010 s: 15-16

### 1.2.3.Bela Balazs

Sinemayı kültürel bir olgu olarak gören Balazs çalışmalarını sinema sanatının özgün yapısı üzerinde yoğunlaştırır. Film sanatı alanında geliştirdiği ve daha çok teknik bir zemine dayanan kuramsal çalışmalarını *Theory of Film, (Sinema Kuramı)* de bir araya getirir. Film sanatının kökeni, amacı ve tekniği üzerine sahip olduğu özgün görüş ve düşüncelerini ifade ettiği bu eserde ayrıca sinema sanatının temelinde iktisadi bir alt yapının olduğundan bahsederek bu yapıyı analiz etmeye çalışır.<sup>24</sup> Balaz'a göre bu iktisadi alt yapı da sinema sanatının büyümesinde önemli bir etkidir.

“Filmler gerçekliğin resimleri değildir, aksine doğanın insanileştirilmesidir”<sup>25</sup> diyen Balazs, sanatının hammaddesi olarak dış dünyadaki çıplak gerçekliği değil insanın kendi deneyimlerini, kültürel değerlerini seçer. Balazs, dış dünyadaki gerçekliğin algılayan insandan ayrı bir varlığı olduğuna, her bir sanatın da kendi tarzıyla gerçekliği yorumlayıp, biçim değişikliğine gittiğine vurgu yapar. Balazs için doğada bulunan bir taşla Michelangelo'nun heykelinde kullandığı taş aşağı yukarı aynıdır. Ona göre önemli olan bu malzemelerin sanatçı tarafından dönüştürülmüş halidir, biçimdir, sanat eseridir.

Balazs biçim bozumuna uğramayan algılanamaz diyen Baudelaire katılır, bundan dolayı da yönetmenin izleyicinin gerçekliği görmesini sağlamak için yeni örüntüler oluşturmak zorunda olduğunu ifade eder. Biçim bozumundan bahsederken de bu işlemin izleyicilerin nesnelere tanınmasını engellemeyecek şekilde olması gerektiğini aksi takdirde o görüntünün bir anlamı kalmayacağına bunun sonucu olarak da izleyicinin filmle bir yakınlık kuramayacağına dikkat çeker.<sup>26</sup> Biçim bozumunun her zaman doğalcı bir bağlamda kullanılması gerektiğine dikkat çeker.

Balazs'a göre tek başına resimler yalnızca birer gerçektir. Bu resimler kurgu ile bir araya getirildiğinde anlam kazanırlar. “İyi bir kurgu düşünce treniyle başlar ve onlara kesin bir yön verilmesiyle devam eder”<sup>27</sup> diyerek kurgunun zihinsel bir süreç ol-

---

<sup>24</sup> Andrew, age s:166

<sup>25</sup> Andrew, age s:171

<sup>14</sup> Seçil Büker “Film ve Gerçek” Anadolu Üniversitesi Yayınları Ankara 1989 s:16

<sup>26</sup> Büker, age s:16

<sup>27</sup> Andrew, age s:173

duğuna vurgu yapar. İyi bir kurgunun mutlaka önceden planlanarak, filmin ruhuna uygun bir düzenlemeyle yapılması gerektiğine dikkat çeker. Balazs kurgu ile resimlerdeki görünmeyen gizil anlamın ortaya çıkarıldığına vurgu yapar. Balazs için kurgu filmlerin bir nevi görünmeyen estetik özelliğidir.

“Yakın plan hayatınız boyunca birlikte yaşadığınız ama pek az bildiğiniz duvardaki gölgelerinizi size gösterir”, diyerek yakın planla gerçek duygunun en saf halinin izleyiciyle etkileşime geçebileceğine vurgu yapar. Balazs yakın planın ozanıdır. Ona göre yakın planın gücü sonsuz derecede harekete geçiricidir ve sinemaya doğanın gizli hareketlerini ortaya çıkarma gücünü vermektedir.<sup>28</sup> Yakın planların duyguyu en saf haliyle izleyiciye ulaştırdığını ifade ederken yakın plan için sinemanın ruhani aygıtı benzetmesini yapmaktadır.

Balazs özel bir hikâyeden kaçınan belgeselleri dilsiz olarak yorumlar. Bu tür filmleri işlenmemiş bir kaya parçasına benzeterek, anlamsız ve keyifsiz olarak nitelendirir. Diğer yandan soyut olan çalışmalarını da gerçekliğin ötesine geçtiğini ifade eder. Sesin sinemadaki oyunculuğun altını oyduğunu düşünse de sesin gücünü keşfederek sessizliğin yarattığı dramatik olanakları da kullanarak ses konusunda özgün yorumlarda bulunur.

---

<sup>28</sup> Andrew, age s: 183

### 1.3.SOVYET BİÇİMCİLER

1. Dünya Savaşı sonrasında büyük bir toplumsal hareket olan Rus devrimi ile yıkılan çarlık rejiminin ardından Rusya’da yeni bir toplumsal sistem ve yaşam biçiminin tohumları filizlenirken sanatsal faaliyetlerdeki temel düşünce sanatın da topluma hizmet etmesi yönündedir. Kitlesele olarak aynı anda birçok insana ulaşabilmesinden dolayı sinema devrim için etkili bir propaganda aracı olarak görülür. Özellikle 1917 Ekim devriminden sonra ülkeyi yöneten Vilademir Ilyich U. Lenin “Bütün sanatlar arasında sinema bizim için en önemli olandır” vurgusunu yaparak sinema sanatının de devrimin ideolojisini yaymak adına devlet kontrolünde yapılması yönünde çalışmalarda bulunur. Sinemanın gelişimi için çeşitli sinema okulları bu dönemde faaliyet vermeye başlar. Hükümetin destek verdiği ilk filmler Diziga Vertov’un belgesel tadındaki Kino Pravda (Sinema Gerçek) gibi haber filmleridir.

Alim Şerif Onaran bu dönemdeki sanatçıları apolitik, sanatı sanat için yapma düşüncesindeki gelenekçilerle, devrimci sinema adamlarının paralelinde sanatlarını geliştirmiş yenilikçiler bağlamında değerlendirir. Yenilikçiler sinemayı, devrimci bir ruhla Marksist propagandanın bir aracı olarak kullanmayı öngörürler ve özellikle çekim ve kurgu üzerine yoğunlaşp kurgu ile gerçekliğin ötesine daha bir üst bir anlama ulaşmayı hedeflerler. L.I. Kuleshov ve Vertov hem devrimci diye adlandırılan yenilikçiler hem de gelenekçiler üzerinde etkili olmuş isimlerdir.<sup>29</sup>

Vertov ilkin 1917 de açıkladığı devrimci manifestosuyla her türlü kurmaca filme şiddetle karşı çıkıp bu tarz yapıtların yozlaştırıcı olduğunu vurgulayarak halkın afyonu benzetmesinde bulunur. Vertov’a göre sinemanın asıl işlevi belgelerin, gerçeklerin, hayatın, tarihsel süreçlerin kayda geçirilmesidir. 1919’dan itibaren kendisine özgü; alıcının tamamen nesnel kullanıldığı, tiyatrodan ve başka sanatlardan sinemaya gelen stüdyo, dekor, oyuncu, sahne düzeni gibi öğelerin bir yana bırakılması gerektiğini ifade ederek<sup>30</sup>; konuşmalı olmayan, oyuncusu bulunmayan ve daha önceden tasarlanma, sahneye koyma çabasından uzak sinemanın kuramını formüle eder. *Kamerahsız Adam*, kuramının görsel karşılığıdır. Vertov insanları stüdyolarda değil doğal ya-

<sup>29</sup> Alim Şerif Onaran “Sessiz Sinema Tarihi” Agora Kitaplığı 2012 s:268

<sup>30</sup> Onaran, age s: 269

şam alanlarında maskeleri ya da makyajları olmaksızın göstermek için sokaklarda çekilen belgeselleri savunur.<sup>31</sup>

1921 de *Kino Glaz (Sinema – Göz)* kuramının uygulamalarını gerçekleştirir. Kurama göre, yönetmenin işi tamamen nesnel olarak elde ettiği film parçalarını kurgu ile bütünleştirerek sinema yapıtını inşa etmektir.

Vertov'a göre kurgulama süreci bir filmin yapım sürecinde ilk olarak belirlenmiş bir konu üzerine gözlemlerle başlar, keşif gezisi sırasında devam eder. Bu kurgunun ilk evresidir. Çekim mekânına gidilip sine – göz 'ün bakış açısıyla gerçek kayıt altına alınır, sonraki aşamada görüntüler anlamsal bir bütünlüğe ulaştırılmak üzere yeniden düzenlenir. Vertov'a göre bir film kurgulamak; harflerden kelimeleri, kelimelerden cümleleri, cümlelerden bir makale, bir deneme, bir destan oluşturmaktır ama öncelikle çekimlerle film yazmaktır.<sup>32</sup> Bir yandan gündelik hayatın içerisinde bir belgesel filmci ruhuyla gerçekliğe sahip çıkarken diğer yandan kurguya verdiği önemle biçime ve yaratıcılığı da vurgu yapar. Filmlerini kurgularken zamanın ardışıklığının karşısında durarak görüntüler arasında nedensel bağlantılar kurup anlama ulaşır.

Dünyanın ilk sinema okulunun kurucusu Kuleshov' a göre film, önceden belirlenmiş bir biçime göre çekimlerin bir araya getirilmesidir. Filmsel malzemenin bilinçli örgütlenmesi ise anlamı yaratmaktadır.<sup>33</sup> Kuleshov'a göre sinema sanatını özgün kılan en önemli güç kurgudur. Yönetmen kurgu ile bütünlüğü olmayan görüntüleri kendi içerisinde anlamlı ve ritmik bir yapıya dönüştürebilmekte buradan çıkan sonuçla da izleyicinin duygularını da yönlendirebilmektedir. Film yönetmeni yapıtını meydana getirecek olan görüntüleri dilediğince birleştirerek kendi kurgusal cümleleriyle filmini inşa etme imkânına sahiptir.

---

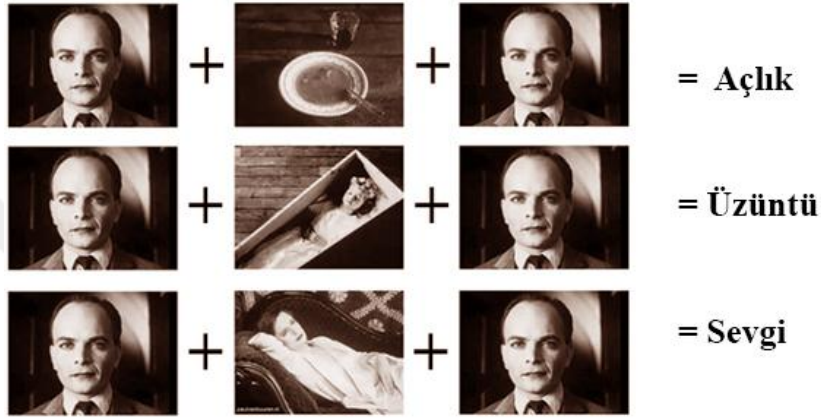
<sup>31</sup> Stam, a.g.e s: 55

<sup>32</sup> Nihan Gider Işıkman, “*Dziga Vertov*”, (Editör, Zeynep Özarsalan,) Sinema Kuramları I (içinde), Su Yayınevi İstanbul 2013 s:147

<sup>33</sup> Nilgün Abisel “Sessiz Sinema” De Ki Basın Yayın Ankara 2003 s: 175

Kuleshov farklı zaman ve uzamda kaydedilmiş görüntüleri kurgulayarak yeni bir manaya ulaşıp ve yeni bir temsilin ortaya çıkabileceğini gösterir. Yaratıcı coğrafya, yaratıcı anatomi ve Kuleshov etkisi en çok bilinen deneysel çalışmalarıdır.<sup>34</sup>

Kuleshov bu deneyinde (Kuleshov Etkisi) oyuncu İvan Mosjoukine'in ifadesiz bir yüz görüntüsünü, bir tas çorba, tabut ve bir kadın görüntüsüyle üç farklı düzenleme yaparak deneklere izlettirir.



Resim 1: [www.elementsofcinema.com](http://www.elementsofcinema.com) Erişim Tarihi 04.03.2017

Filmleri izleyen deneklere sıralamada üçüncü sırada yer alan oyuncunun yüzünde nasıl bir ifade olduğu sorusu yöneltilir. Denekler sırasıyla açlık, üzüntü/hüzün, sevgi/ tutku şeklinde yanıtlarlar.

Lev Kuleşhov'un yaptığı birleşimler sonsuzdur. Bu şekilde düzenlenen senaryoların estetik bir gönderim gücü vardır. Anlam görüntüde değil, izleyicinin zihnine ilişkin olarak kurgulanmış görüntünün gölgesindedir.<sup>35</sup> Kuleshov'un yapmış olduğu bu deney, görüntülerin sıralanış şeklinin algılarımızı yönlendirdiğini ve insan zihninin gördüğü nesnelere arasında psikolojik bir bağ kurarak yeni bir anlamlara ulaşabileceğini ortaya koyar. Mosjoukine' nin değişmeyen yüz ifadesine rağmen izleyici kurgunun yaratıcı etkisiyle birleştirilen görüntülerden daha önce var olmayan üçüncü yeni bir anlama ulaşır.

<sup>34</sup> Daha detaylı bilgi için bakınız, Abisel, age s: 170-171

<sup>35</sup> André Bazin "Sinema Nedir" Çev. İbrahim Şener, Doruk Yayınları İstanbul 2013 s:35

### 1.3.1.Vsevolod Illarionovich Pudovkin, Tuğla Üstüne Tuğla

Film çalışmalarına Kuleshov'un öğrencisi olarak başlayan "film çevrilmez, kurur" diyen Pudovkin film sanatının temelinin kurgu olduğunu ifade eder. Pudovkin'e göre kurgu yönetmenin dilidir ve söylemidir. Kurgu; filmsel gerçekliğin yaratıcı gücüdür ve doğa ancak kurgunun üzerinde çalıştığı hammaddeyi vermektedir.<sup>36</sup> İşte gerçek ile film arasındaki ilişki de tam budur.<sup>37</sup> Pudovkin'e göre film yönetmeni gerçeği aktarmaz onu yeni bir gerçeği yaratmakta kullanır. Yönetmen filmlerinde çekimlerle parçalanmış gerçekliğin kurgu ile yeniden bir araya getirilerek izleyicinin zihninde gerçek yaşam duygusunun yeniden inşa edilmesine katkı sağlar.

Pudovkin'in kurgu anlayışı Kuleshov'un kurgu anlayışına oldukça yakındır. Yönetmen kurgu ile seyircinin zihinsel bütünleştirme işlemini yönlendirir, dolayısıyla seyircinin, görmesini istediğini görmeyi sağlar. Yönetmen, yalnız gerçekliğin yazımlayıcısı değil, aynı zamanda gerçekliğin parçaları olan çekimleri düzenleyerek, zamanın ve mekânın yeniden örgütleyicisidir. Zaman ve mekândan bağımsızlaşmış yönetmen küçük bir ayrıntıyı geniş bir anlamın elde edilmesinde araç olarak kullanarak, ayrıntıdan evrensel ulaşılabilir.<sup>38</sup> Abisel'in de ifade ettiği gibi Pudovkine göre kurgu; çekimlerin ardı sıra eklenmesiyle bütünde özgün bir düşüncenin ortaya çıkarılmasıdır. Pudovkin *Ana* adlı filmde yaptığı kurgusal denemelerle öykünün genel anlatımının üzerinde anlamlara ulaşmış ve kurguyu film sanatının estetik bir unsuru olarak kullanmıştır.

Pudovkine göre selüloit üzerine kaydedilmiş her görüntü başlangıçta "ölü birer nesnedir" onlara ruh katacak onları anlamlandıracak ve onlara hayat verecek olan güç kurgudur. Kurgu tek tek fotografik görüntü olarak var olan bu nesnelere sinematografik bir anlam kazandırmakta ve alıcı tarafından kaydedilmiş bu ölü nesnelere ancak başka nesnelere birlikte düzenlendiğinde filmsel yaşama kavuşmaktadır. Pudovkin'e göre nasıl bir yazarın kendisine özgü bir deyişi varsa her film yönetmeninin de kendisine özgü bir anlatım biçimi vardır. Film yönetmeni duraksayarak, keserek, birleştirerek

<sup>36</sup> Pudovkin "Sinemanın Temel İlkeleri" Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi Ankara 1996 s: 19

<sup>37</sup> Pudovkin, age s:92

<sup>38</sup> Abisel, age s:2

rek, tekrar ederek, bilinçli bir düzenlemeyle kurgu cümlelerini bir araya getirmektedir.<sup>39</sup> Film parçalarının yaratıcı bir güçle bulunmuş bir sıraya göre birleştirilmesi zaten son ve tamamlayıcı bir işlemdir ki bunun sonucu kesin yaratmaya yani filme varıştır.<sup>40</sup> Pudovkin'e göre ölü bir sözcük şiir yardımıyla hayat bulurken, en anlamsız nesnelere kurgu ile hareket kazanmaktadır.

Kurguyu sanatsal bir boyuta taşımak için; her görüntünün öncelikle zihinde doğması ve her bir parçanın da içeriğine uygun uzunlukta büyük bir uyum içinde diğer parçalarla birleştirilmesi gerektiğini belirten Pudovkin ortaya çıkan duygunun ritim olduğunu öne sürer. Ona göre ritim seyirciyi duygusal olarak etkileme aracıdır. Müziğin ruhu ile görüntünün ruhunun ritim ile birleştiğini<sup>41</sup> dolayısıyla bir filmde ritmin yakalanmasının önemli bir unsur olduğunun altını çizer.

İzleyici üzerinde duygusal ve entelektüel bir izlenim yaratmak amacıyla filmde inşa, yapısal ve bağlantısal kurgu yöntemlerini kullanır.

**İnşacı Kurgu:** Zihinsel bir süreç olan kurgu aslında yönetmenin zihninde çekimden önce başlamaktadır. Yönetmen bir filmi meydana getiren her bir görüntüyü seçerek kısaltarak her bir çekimi öncesi ve sonrasıyla tekrar tekrar yeniden değerlendirerek birleştirir yeni bir düşünceye, kavrama ulaşır.

**Yapısal Kurgu:** Bir film çok sayıda planlardan oluşur. Planlar\* bir araya gelerek sahneleri, sahneler de sekansları oluşturmaktadır. Bu düzenleme rastgele yapılan bir düzenleme değildir. O anki duyguya uygun olarak yapılan seçimler hem öyküyü iletir hem de filmin anlamını güçlendirir.

---

<sup>39</sup> Pudovkin, age s:15-20

<sup>40</sup> Pudovkin, age s:103-104

<sup>41</sup> Pudovkin, age s:152-173

\* **Plan:** Çekim ölçeği de denir. Kameranın kayda girip kayıttan çıkılmasıyla elde edilen en küçük sinematografik birim çekimdir. Sinemanın en küçük hücresidir. Çekim Ölçeği, Sinemada kadrajdaki kompozisyon düzenlenirken insan bedeninin ölçeklendirilerek görüntülenmesidir. Temel anlamda genel plan, boy plan, diz plan, göğüs plan, baş plan ve yakın plan olarak sınıflandırılır.

**Bağlantısal Kurgu:** Birbirleriyle organik bağı olmayan planlar seyircinin zihninde entelektüel olarak bir üst anlam oluşturmak ve bazı duygusal izlenimler yaratmak amacıyla belirli bir düzen içinde bir araya getirilirler.<sup>42</sup>

Pudovkin anlam oluşturmada izleyicinin ilgisini bir noktadan diğer bir noktaya çekilmesinin en iyi yönteminin karşıtlık olduğunu ifade eder. Eğer açlıktan ölmekte olan bir insanın durumunu anlatmak istiyorsanız bu duyguyu en güzel zengin bir adamın manasız oburluğuyla birleştirerek verebilirsiniz der.

Kimi zaman da birbiriyle bağlantısı olmayan iki olay koşutluk (paralellik) içinde kurgulanarak filmin daha çekici bir hale getirilebileceğini ifade eder. Bazı durumlarda soyut bir kavramın izleyicinin zihninde yer edinebilmesi adına kurgu ile iki olay arasında sembolik bir bağ kurarak anlam daha güçlü bir hale getirilir. Pudovkin devrim sineması içinde çektiği *Ana* filminde, oğulun özgürlük umudunun belirmesi ile baharda eriyen buz kitleleri arasında kurgusal bir birleştirmeye giderek iki olay arasında sembolik bir bağ kurup anlamı daha güçlü hale getirir.

Pudovkin senaryonun ana temasını güçlendirmek ve vurgulamak için film içerisinde belli öğelerin (leitmotif; temanın tekrarı) tekrar edilebileceğini; eş zamanlı birlikte oluş olarak gelişen iki olayın birlikte kurgulanmasının da izleyicinin üzerinde heyecan ve gerilim yaratmakta etkili olduğunu ifade eder. Bu tarz kurgulamada genellikle bir olayın sonucu diğer bir olayın sonucuna bağlı olarak gelişir.<sup>43</sup>

Pudovkin kurgunun doğası üzerine çalışarak kurgu ile düşünce üretme arasında önemli bir bağ kurarak görüntüleri birleştirip anlama, bütüne ulaştır. Bir filmin inşasını; bir yazarın kelimelerden cümlelere ulaşması, bir duvar ustasının tuğlalardan duvar örmesi metaforuyla ifade eder. Pudovkin'e göre herhangi bir sahnedan alınmış görüntüler tek tek ele alındıklarında bir anlam ifade etmezler. Bu görüntüler ancak özel bir kurgusal anlayışla bir araya getirildiklerinde bir anlam ifade ederler ve bir sanat yapıtı oluştururlar. Kurgunun yönetmenin dili, olduğunu vurgulayan Pudovkin her bir gö-

---

<sup>42</sup> Selehattin Yıldız, “Vsevolod Illarionovich Pudovkin” (Editör: Zeynep Özarslan) Sinema Kuramları I (içinde) Su yayınevi İstanbul 2015 s:74

<sup>43</sup> Yıldız, age s: 75

rüntünün yeniden ve farklı olarak düzenlenmesinden yönetmenin farklı bir sonuca ulaşabileceğine vurgu yapar.

### 1.3.2.M.Sergei Eisenstein ve Diyalektik Kurgu

Hem yönetmen hem de film kuramcısı olarak sinema tarihinde özgün bir yeri bulunan Eisenstein sanat ve estetik üzerine geliştirdiği ve biçimlendirdiği düşüncelerini Bolşevik devrimi süresince inşa etmiştir. Eserlerinde ve kuramlarında felsefi bir alt yapı bulunan Eisenstein'a göre sanatın ereği bilim ile sanatın birleşmesi yönündedir. Çalışmalarını hem bir bilim insanı hem de bir sanatçı kimliğinde yürüten Eisenstein birleştirici unsur olarak da daha üst bir noktayı işaret eder ve sinemayı da bu birleşmeye en yatkın sanat olarak görür.

Eisenstein sanatın sadece propaganda aracı olarak devrime hizmet etmesi fikrine karşıdır. Ona göre sanat ancak kendi bütünlüğünü, bağımsızlığını koruduğunda gerçek bir devrim aracı gibi işlev görür. Sovyet yönetmen aynı zamanda siyasal ve toplumsal sorunlara karşı ilgisiz kalan sanatın; sanat için sanat anlayışının da karşısındadır.

Diller, kültürler, sanat ve disiplinler üzerine engin bilgisi olan hem teori hem pratiği etkileştiren bir diyalektikle Eisenstein, sanatsal süreksizliğe ayrıcalık tanımış filmin her bir parçasını organik kusursuzluktan çok ardışıklığın ve çatışmanın prensiplerine dayalı güçlü semantik bir yapı olarak yorumlar.<sup>44</sup> Eisenstein, Balazs, Gramsci, Lucas gibi biçimin içeriğin bütünleşmiş bedeni olduğunu düşünür. Engels, Gramsci ve Lukacs ile iyi biçimlerin iyi içerikler doğuracağını savunur.<sup>45</sup> Estetik anlayışının merkezinde çatışma bulunmaktadır ve zıtların diyalektik mücadelesi sadece sosyal yaşama değil sanatsal metinlere de yansımaktadır.

Eisenstein gerçeklik konusunda Vertov ve Pudovkin'den farklılık arz etmektedir. Vertov'a göre kameranın merceği insan gözünden daha yetkindir ve daha nesnel-dir. Dış dünyadan aldığı gerçekliği bize olduğu gibi yansıtır. Sinemacıya düşende bu gerçekliği en iyi şekilde yansıtan çekimleri kurgu yardımıyla birleştirerek ortaya yeni

---

<sup>44</sup> Stam, age s: 53

<sup>45</sup> Sergey M. Eisenstein "Film Duyumu" Çev. Nijat Özön, Payel Yayınları İstanbul 1984 s: CIX

bir film çıkarmaktır. Eisenstein bu çeşit bir gerçekliğe karşı çıkmaktadır. Ona göre izleyicinin doğada gördüğü her şeyi tiyatro ya da sinemada olduğu gibi bire bir vermenin değeri yoktur. Bu şekilde yapılan gerçeklik yüzeysel bir gerçekliktir ve bir sinemacının asıl görevi; varlıkların, nesnelere ve bunlar arasındaki ilişkilerin derininde yatan gerçekliğe varmak ve ulaşılan gerçekliği de izleyiciye en iyi şekilde aktarmaktır. Bunu da gerçekliğe giderken gerçeklikten uzaklaşmak<sup>46</sup> olarak yorumlar.

Eisenstein kendisinden önceki geleneksel kurgu anlayışına\* karşı gelerek kurguya diyalektik bir çatışma içinde yaklaşmaktadır. Kurgu da işin sentez kısmında devreye girmektedir. Entelektüel kavramın oluşturulduğu yerde burasıdır. Hollywood'da geliştirilen devamlılık kurgusu kodlarının tersine çalışan Eisenstein doğrusal zaman yanılmasına kapılmayı reddederek bunun yerine duygusal zamanı, gerilim ve düşünmenin zamanını koymayı tercih eder.<sup>47</sup>

Sinemanın özünün görüntülerde değil görüntüler arasındaki ilişkilerde aranması gerektiğini vurgulayan sanatçı için kurgu çatışmaya dayanmaktadır. Sanatın her zaman bir çatışma olduğunu ifade eden Eisenstein sanattan sinemaya yönelerek bu çatışmanın sinemanın temel öğeleri ile yani çekimle kurguda kendisini gösterdiğini ifade eder. Daha ileriki zamanlarda bunu çekimin içindeki çatışmayla ifade eder ve buna da *gizil (potential)* kurgu der. Eisenstein'in burada dikkat ettiği temel unsurlar çekimin içinde yer alan çizgilerin ve doğruların birbirleriyle olan çatışmaları, nesnelere boyut farklılıklarından ortaya çıkan çatışmalar, ışık farklılıklarından ve devinimlerin farklılığından doğan çatışmalar ile görsel - işitsel alanlar arasındaki çatışmalardır. Yönetmen çekimlerin düzenlenmesi ve çerçevelenmesi konusunda çatışma yaratan bu unsurları dilediği gibi kullanabilmektedir.

Eisenstein kurguyu filmi ilerleten bir güç olarak görür. Ona göre filmin yapısını kuran çekimlerdir ve bu çekimler kurgunun hücresidir, özerktir çok anlamlıdır. Çekimler asıl anlamını kurguyla bağlandığı kendini çevreleyen diğer çekimlerle kazan-

---

<sup>46</sup> Eisenstein, age s: CXVI

<sup>47</sup> Robert Kolker "Film, Biçim ve Kültür" Çev. Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz, De Ki Basım Yayın, Ankara 2009 s:129

\* **Geleneksel kurgu anlayışı:** Önceden tasarlanmış bir kurgulamaya göre elde edilmiş çekimlerin, yine bu kurgulamaya göre seçilip yan yana getirilerek bir bütün oluşturulması işlemidir.

maktadır dolayısıyla çekimler *dizimsel (syntagmatikque)* zincirinin bir halkasıdır.<sup>48</sup> Yan yana gelen çekimlerin birbirleriyle karşılaşmasından yeni bir çatışma doğar ve bu çatışma da yeni bir kavram ile yeni bir anlamın ortaya çıkmasına neden olur. A ile B çekimleri yaratıcı bir biçimde birleştirildiklerinde ortaya çıkan sonuç A+B değildir, yani bu iki çekimin toplamı değildir, hatta AB de değildir, A çekimi ile B çekiminin çarpımı da değildir, A ile B den ayrı yepyeni daha üst düzeyde bir kavramdır.<sup>49</sup> Eisenstein için kurgu birbirini takip eden çekimlerin bir araya gelmesiyle oluşturduğu bir düşünce değildir; birbirinden bağımsız iki çekimin karşılaşmasından, çatışmasından doğan yeni bir düşüncedir. Ardı ardına gelen çekimler bir bütün olarak bir öyküyü inşa etmekle kalmaz aynı zamanda çarpışarak yeni anlamlar yaratarak sanatsal bir düşüncenin ortaya çıkmasını sağlar. Eskinin çatışan öğelerinden yeniyi inşa eden bir tarih felsefesi anlayışıyla daha büyük bir resme dikkat çekmek ister. Eisenstein için kurgu Hegelci bir anlayışla idea'ya düşünceye giden yoldur.

Eisenstein'in sinema tarihinin en önemli yapıtlarından birisi olarak kabul edilen *Potemkin Zirhlisi* filminin Odessa Merdivenleri sahnesinde öldürülen çocuğunu kucağına alan annenin kurgusal sahnesinde ölü çocuğa bağlanmış arkaik sevgi, devrimci öfke ve özgürleşme isteğiyle örtüşür ve bütün arılığıyla biçimin sanatını ve bütünsel ilerleyişi aşar. Anne bütün ilksel mitik kahramanlığıyla ortaya çıkar, aynı anda kurgunun planlandığı çarpışmalar onu başkaldırının simgesi yapar.<sup>50</sup> Eisenstein için kurgu kendi içinde özgün bir anlamı olan bağımsız çerçevelerin bir diğeriyle çarpışmasından doğan tasarıdır. *Potemkin Zirhlisi* filminde doktor elinde bir mercek ile eti incelemektedir. Herşeyin yolunda olduğunu ifade eder. Oysaki izleyici mercek sayesinde etin üzerindeki kurtları görür. Bu iki görüntü arasındaki ilişki izleyiciye doktor hakkında bilgi verir. Doktor yönetimin adamıdır. Bu görüntü izleyiciye işçilerin başkaldırısının haklılığını gösterir. Eisenstein'in sinemasında ve kuramında bu ilişkiler öykünün ve hayatın diyalektik bir bakış açısını anlatır. Bu iki unsurun çarpışması sadece

---

<sup>48</sup> Eisenstein, age s: CXVI

<sup>49</sup> Eisenstein, age s: CXX

<sup>50</sup> Mario Pezzelle "Sinemada Estetik" Çev. Fisun Demir Dost Kitapevi Ankara 2006 s:109

bir anlam artışına yol açmakla kalmaz, temsilde ve seyircinin bilincinde niteliksel bir sıçrayış yaratır.<sup>51</sup>

Sinemayı tüm sanatların bireşimi olarak yorumlayan Eisenstein için kurgu çekimlerin taşıdığı anlamı en iyi değerlendirebilen, çekimler arasındaki ilişkiyi en uygun biçimde kuran ve bu ilişkiden doğan anlamı izleyiciye tüm gücüyle yansıtabilen ve izleyiciyi tüm bu görüntülerin akışına kaptırmaya zorlayan bir araçtır.<sup>52</sup> Ona göre kurgu izleyiciye fırlatılan biçimdir. İzleyiciyi olduğu yerden doğrultacak ve dikkatini çekecek kadar güçlü olmalıdır.<sup>53</sup> Kurgu ile cansız nesnelere bile devinim kazanacağını ileri süren Eisenstein, sinemayı sanatsal bir olguya dönüştüren en büyük gücün kurgu olduğunu vurgular. Potemkin Zırhlısı'nın Odessa merdivenleri sekansının sonu olarak, aslanın uyanışı ile hem hareket yanılması gösterir hem de bir halkın uyanışı, devrimin ayak sesleri gibi soyut düşüncelere dikkat çeker.



Resim 2: Potemkin Zırhlısı, Yönetmen M. Sergei Eisenstein Yapım, Sovyetler Birliği / 1925

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=sChr6jm7Ntw> Erişim Tarihi /01.02.2017

Kurguyu yaratıcı bir dil olarak yorumlayan Eisenstein'in kurgu konusundaki düşüncelerinin gelişmesinde Japon - Çin kavramsal yazısı da etkili olur. Burada her bir hiyeroglif ayrı bir nesneye karşılık gelmektedir ama birleşmeleri de yeni bir kavrama karşılık gelir, gösterilebilir iki kavramın birleştirilmesi gösterilemeyecek bir şeyin anlatımını sağlar. Örneğin;

Bir su resmi	+	bir göz resmi	= ağlamak
Bir köpek	+	bir ağız	= havlamak
Bir kapı	+	bir kulak	= dinlemek
Bir bıçak	+	bir yürek	= üzüntü anlamına gelmektedir.

<sup>51</sup> Pezzelle, age s:102

<sup>52</sup> Eisenstein, age s: LVIII

<sup>53</sup> Robert Kolker "Film, Biçim ve Kültür" Çev. Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz, De Ki Basım Yayın, Ankara 2009 s:129

Eisenstein göre kurgunun işlevi, izleyiciyi edilgen durumdan kurtarıp filme etken biçimde katılımını sağlamaktır. Kurgunun gücü ise izleyicinin coşkularını ve usunu, dinamik olarak yaratım sürecine dahil etmesinden gelmektedir. Yönetmenin yaratıcı gücüyle bütünleşen izleyici yalnız gösterilen öğeleri görmekle kalmaz, aynı zamanda imgenin ortaya çıkışındaki yaratıcı sürece de katılmış olur.<sup>54</sup> Eisenstein kurguyu yönetmenin söylemi olarak yorumlar. Bilindiği gibi söylem neyin nasıl anlatıldığı üzerinedir, biçim ile ilişkilidir.

Film sanatını duyuların birleşimi olarak vurgulayan Eisenstein film kuramında ses ve görüntünün gerekli görüldüğünde kullanılmasından yanadır. Sanatçı için önemli olan görülen dünya ile işitilen dünya arasındaki engellerin kaldırılmasıdır ve bu iki zıt alanın birlikteliğinden yeni anlam çıkarmaktır. Müziğin seslerinin bir melodramda yazarın sözcükleriyle uyuşması gerektiği gibi renklerin de sözcüklerle uyuşması<sup>55</sup> gerektiğini ifade eder. Sanatçı geliştirdiği görsel müzik kuramıyla renk, ses, sözcüklerin uyumundan yeni anlamlara ulaşmayı amaçlar.

Eisenstein için kurgu sinemanın her yönden gelişmesine olanak sağlayan devinimsel bir güçtür. İlk geliştirdiği kurgu *çarpıcı kurgudur*. Önce tiyatrodaki uygulamalarını sinemaya da uyarlayan sanatçı için çarpıcılık kavramı tutkunu olduğu sirkten ve müzikholden gelmektedir. Çarpıcılık izleyiciyi duyumsal ve ruhsal olarak bir eyleme yönelten her bir öğedir. Çarpıcı kurguda anahtar öğe izleyicidir ve bu uyarıcı öğeler belirli bir izleyici topluluğunu etkilemek ve onlarda tepkimeye yol açmak için düzenlenir. Bu öğeler her izleyicide aynı tepkilere yol açmaz. Örneğin *Grev* filminde kesimhanedeki hayvanların boğazlanmasının gösterildiği sahne bu görüntüleri sıkça gören köylü sınıfı için çok da çarpıcı gelmeyebilir.

Daha sonraki çalışmalarında çarpıcılıktan, çağrışıma ve sonrasında anlaksal kurguyu geliştirerek ölçümlü, dizemsel, titremsel, üsttitremsel ve anlaksal kurgular olarak beş temel başlıkta inceler.

**Ölçümlü Kurgu** (metric editing): Çekimlerin salt uzunlukları esas alınarak gerçekleştirilen kurgudur. Tespit edilen görüntüler birbirine bir müzik ölçüsüne uy-

---

<sup>54</sup> Eisenstein, age s:43

<sup>55</sup> Eisenstein, age s:83

gun olarak eklenir. Tıpkı bir müzikte olduğu gibi ölçülere bağlı olarak yinelenir. Gerilim bu formülün temel noktası korunarak, parçaların mekanik biçimde uzatılıp kısaltılmasıyla sağlanır.

**Dizimsel Kurgu** (rhythmic editing): Eisenstein'in burada her bir görüntünün uzunluğunu belirlemede içeriği esas alır. Kurgunun devinimini yürüten görüntünün içindeki harekettir. Dizimsel kurgunun ortaya çıkabilmesi için çekim içindeki öge ile bu ögenin gösterilmesi için kullanılan çekimin uzunluğunun çarpışması gerekmektedir. Bu görece bir uzunluktur. Eisenstein için bir filmi kurgularken aynı uzunluktaki devinimsiz bir omuz plan yüz görüntüsüyle çarpıcı bir omuz yüz görüntüsü çok farklıdır. Yine aynı uzunluktaki bir genel çekim ile yakın çekimin de gücü birbirinden çok farklıdır. Dolayısıyla kurguyu iten güç kadrajın içindeki dramatik gerilimdir ve çekimlerin sahip olduğu dramatik gerilim çekimlerin uzunluğunun belirlenmesinde de etkilidir.

**Titremsel Kurgu** (tonal editing): Dizimsel kurguda geçişi yönlendiren güç görüntü içindeki devinimdir. Titremsel kurguda devinim geniş bir anlamda algılanır. Devinim kurgulanacak görüntünün bütün duygularını kapsar. Burada yol gösterici çekimlerin coşkusal sesi, çekimlerin içindeki egemen ögedir.<sup>56</sup> İzleyicinin ilk etapta dikkatini çeken egemen bir öge bulunmaktadır ve birleştirici unsur da bu egemen ögedir. Çekimde hangi öge ağır basıyorsa görüntüler de buna göre bileştirilmektedir. Eisenstein ağır basan egemen ögeye göre belirlenen bu kurguyu *aristokratik* diye tanımlar ve buna *titremsel kurgu* adını verir.<sup>57</sup> Bu durumu daha iyi ifade etmek için müzikle bir benzerlik kurup birleştirici unsur olarak da müziğin coşkusal sesini gösterir.

**Üsttitremsel Kurgu** (overtonal editing): Eisenstein aristokratik diye tanımladığı titremsel kurgunun karşısına *demokratik* diye tanımladığı *üsttitremsel kurguyu* koyar. Bu kurgu türünde tek bir egemen öge bulunmaz çekimdeki diğer uyarılara da eşit haklar tanınır. Çok sesli kurguda dediği bu yöntemi Japon Kabuki tiyatrosundan

---

<sup>56</sup> Sergei Eisenstein "Film Biçimi" Çev. Nijat Özön, Agora Kitaplığı İstanbul 2014 s:82

<sup>57</sup> Sergey M. Eisenstein "Film Duyumu" Çev. Nijat Özön, Payel Yayınları İstanbul 1984 s:CXXXI

esinlenerek ortaya koyar. Sessiz olarak filme aldığı *Eski ile Yeni*'yi bu yolla kurgular. Film, köylerdeki koşullar hakkında bir matem niteliği taşımaktadır. Eisenstein devrim sonrası ilk kez güncel bir konuyu ele alır ve filmde köyü ve köylünün değişen ruh yapısını yansıtmak, tarımın iyileştirilmesi, tarım kooperatifleri kurulması, tarım işçileri sendikalarının oluşturulması konularını anlatmak ister. Filmdeki yağmur duası bölümünü bunun bir örneği olarak gösterir. Sanatçı özgün bir kurgu anlayışı sergiler, bir çekim öbürüne yalnız bir belirtiyile bir egemen ögeyle değil aynı zamanda devinim, ışık değerleri, olay örgüsünün ilerleyişi gibi birçok ögeyi referans alarak kurgulanır.

**Anlıksal Kurgu** (intellectual editing): Sinemanın düşüncüyü harekete geçirebilecek tek somut sanat olduğunu ifade eden Eisenstein, en soyut düşüncelerin bile kurgu ile somutlaştırılabileceğini ifade eder. Bu yöntemle izleyicinin düşüncelerinin yönlendirilebileceğini ve bu yolda simgesel olma tehlikesi olduğunun da unutulmaması gerektiğini belirtir. Anlıksal kurgulama ile kuramcı görüntülerin birbirleriyle olan çatışmasını daha önceden planlayarak yapar ve izleyicide duygusal bir devinim yaratarak görüntüden duyguya, duygudan sava ulaşır. Anlıksal kurgunun izleyicinin düşünce sürecini yüreklendirme ve yönetme fırsatı verdiğini ifade eder. Bu yöntemlerle somut nesnelere düzenlenmesiyle gösterilebilen iki düz anlamı birleştirerek yeni kavramlara ulaşmayı hedefler. Aşırı biçimcilik ile suçlandığından bu yöntemi hayata geçiremez.

Eisenstein'in sinema kuramının merkezinde kurgu bulunmaktadır. Ona göre kurgu sadece sinema için değil diğer sanatlar içinde geçerli bir ilkedir. Kurgu yan yana gelen görüntülerden derlenen bir düşünce değildir Birbirinden bağımsız olan görüntülerin çatışmasından doğan bir düşüncedir. Eisenstein fiziki gerçekliği birebir izleyiciye aktarma düşüncesinin karşısındadır çünkü doğallığın aşırılığının sanatı biçimden yoksun bırakacağını ve bu durumun da sanatçının yaratıcılığını sınırlandırabileceği inancındadır. Sanatçı özellikle kurgu üzerine geliştirdiği kuramsal çalışmalar ve yöntemler sonucu farklı sanatsal düzenlemelere giderek özgün biçimlerde eserler verir. Bilimsel bir çalışmanın sonucu olarak geliştirdiği tüm bu yöntemler; tıpkı

bir merdiven gibi birbirinin devamı niteliğindedir ve karşılıklı bir etkileşim vardır. Etkileşme sonrasında da bir başka niteliğe daha üst bir niteliğe sıçar.

## 2. KURGU İLE SİNEMASAL ANLATIM

### 2.1.Sinema Sanatında Kurgu

Sinema sanatı birçok geleneksel sanatın özgün yapı ve formlarından güç alarak kendi sanatsal estetiğini oluşturur. Bir yönetmen bir roman yazarının sözcüklerden güç alarak yüzlerce sayfalık romanını inşa etmesi gibi görüntüleri seçerek, birleştirerek, her görüntünün bir diğeri ile tartımını sağlayarak sanatsal bakış açısıyla yeni bir zamansal ve mekânsal bütünlük kurarak filmini inşa eder. Var olan görüntülerden güç alarak onları düzenleyip yeni bir anlama ulaşır. Filmin öyküsünü, ritmini, anlamını, duygusal ve düşünsel etkisini ortaya çıkaran güç kurgudur.

Eisenstein kurgunun sinemada, ama özünün her yerde, edebiyatta, müzikte, resimde görülebileceğini ifade eder. Ona göre kurgu bir bütünü oluşturan öğeler topluluğu tatlar, görüntüler, sesler, dokular ve kokuları içeren geniş bir tanımlamayı içerir. Sinema sadece ses ve görüntüye dayalı bir ortam olduğundan, film kurgusu görsel ve işitsel duyuları etkileyen bir yapı oluşturmaya dayanmaktadır.<sup>58</sup> Pier Paolo Pasolini'ye göre kurgu temsilin bilinçli manevi ve yapısal bir unsurudur. Bu resmin geometrik unsuruna ya da müziğin armonisine karşılık gelmektedir.<sup>59</sup> Walter Murch kurgu için yapıdır, renktir, harekettir, dandır ve dahası zamanla oynamaktır<sup>60</sup> diyerek kurguyu diğer sanatlarla ilişkilendirir.

Kurgu sanatların ortak paydası ve en önemli dilsel varlığıdır. Kurgu geçmişten geleceğe; gerçeklikten hayal gücüne uzanan zamansal ve uzamsal bir yolculuktur. Şimdiki zamanda olayın geçmiş ve gelecekteki durumlarını gösterebilme olanağına sahiptir. Görüntülerin kurgulanması; sinema sanatının, estetiği ve teknik gücüdür.

<sup>58</sup> Jeremy Vineyard "Sinemada Çekim Teknikleri" Çev. Gökhan Rızaoğlu, Seçil Ofset İstanbul 2010 s:19

<sup>59</sup> Mario Pezelli "Sinemada Estetik" Çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi Ankara 2006 s:100

<sup>60</sup> Walter Murch "Göz Kırparken" Çev. İlker Canıklıgil, İstanbul Bilgi Ün. Yayınları İstanbul 2005 s:9

Bir filmin çekimlerinin bir araya getirilmesi işlevine karşılık gelen sözcük Amerika'da cutting, ya da editing Avrupa'da montage<sup>61</sup> dir. Montage Fransızca'da kurgu için kullanılan bir kelimedir. İngilizcedeki tam karşılığı birleştirmedir. Fransızcada montaj kelimesinde saklı olan anlamlar hem teknik hem de yaratıcıdır. Teknik olarak kurgu parçaların bir bütün halinde bir araya toplanmasıdır. Yaratıcı olarak görüntü ve seslerin ritimler, fikirler ve bir bütüne dair deneyimler üreten ilişkiler içerisinde birleştirilmesidir.<sup>62</sup>

Kurgu konusunda Avrupa ve Amerika da tutum farklılığı bulunmaktadır en temel fark; Eisenstein'in belirttiği gibi hayatı algılama, yasama bakış, diyalektik dünya görüşü farkıdır. Avrupa'da kurgu bir sentez parçaları birleştirme süreci olarak anlaşılırken Amerika'da istenmeyen parçaların kesilip atıldığı ham malzemenin kesme işleminden sonra düzenlendiği süreç olarak yorumlanır.<sup>63</sup> Hollywood'da yaygınlaşan ve kurallar dizisinden oluşan süreklilik kurgu sisteminin amacı, sinema söyleminin etkisini, anlam üretme sürecini görünmez kılmaktır.<sup>64</sup> Avrupa tarzı kurguda zamansal ve mekânsal anlamda bütünlüğe olma kaygısı yoktur. Yönetmen zaman zaman kurgu ile izleyicinin bütünlüğe zamansal ve mekânsal algısını kırarak biçimi fark ettirmektedir.

Kurgu yaratıcı bir süreçtir. Duygu ve anlam oluşturma sanatı ve sinemasal gerçekliğin de yaratıcı gücüdür. Kendisini yedinci sanat olarak kabul ettiren sinemanın da sanat olarak kabul görmesindeki en önemli anlatı aracıdır. Kurgu hem zihinsel hem de deneysel bir süreçtir. Kurgu ile yönetmen kimi zaman somut nesnelere ve eylemler aracılığıyla duygu ve düşünceleri anlatmak imkânını bulurken kimi zaman da görünmeyen ardındaki gerçekliği ortaya çıkararak filmlerin görünmeyen estetik özelliği olmaktadır. Sanatsal üretimler yapmak ve sanatsal etki uyandırma amacıyla olan yönetmen için kurgu; anlama ulaşma, mesajı güçlendirme, izleyicinin filme yoğunlaşması yönünde güçlü bir araçtır.

---

<sup>61</sup> Monaco age s:207

<sup>62</sup> Karen Pearlman "Sinemada Ritimlerin Kurgusu" Çev. Pınar Ercan, Ayrıntı Yayınları İstanbul 2016 s:164

<sup>63</sup> Ayşen Oluk Ersümer "Klasik Anlatı Sineması" Hayalperest Yayınları İstanbul 2013 s:135

<sup>64</sup> Deniz Derman "Jean Luck Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu" Değişim Yayınları Ankara Tarihsiz s:4

Teknik açıdan kurgu, değişik perspektifleri ilişkilendiren bir silsile; Braque ve Picasso'nun tablolarındaki resim ile gazete kolajları, Fütürist heykellerdeki farklı malzemelerin (cam, tel, metal vb.) bir arada kullanılması, bilinçdışının dilini benimsemeye yönelik gerçeküstücü girişim, Eisenstein'in görüntüleri alışılmamış, art arda getirmeleri ve kurgusu ile bunun maksimum duygusal ve akli uyarımlar için şoku ve çarpıştırmayı öne çıkarmasıdır.<sup>65</sup>

Nijat Özön'e göre kurgu en yalın haliyle seçme ve birleştirme sanatıdır. Sinemacıların filmin en küçük yapı taşları olan hücreleri (çekimleri) çekim senaryosundaki akışına göre dizmek, çekimlerin uzunluklarını saptamak ve içerik yönünden ilişkilerini göz önünde bulundurarak belirli bir anlatıma göre filmi inşa etme işlemidir. İnşa edilen anlatı izleyici algısının biçimlendirmesine imkân vermektedir.<sup>66</sup>

Tüm bu görüşlerden yola çıkarak ifade etmek gerekirse, bilinçli yapılmış bir sanat eseri derinlemesine bir kavrayış gerektirir. Sanatçının yaratıcı dünyasının bir sonucu olarak ortaya çıkan eserlerde kurgu bu bilinçli yapıya son şeklini veren önemli bir aşamadır. Tek tek görüntüler ve sesler yeni bir yapıda yeni bir anlamda bütünleşerek yönetmenin dünyasını görünür kılmaktadır. Söz konusu kesmeler ve birleşmeler teknik bir işlem gibi yorumlansa da aslında sonuç dünyayı yansıtmının yeni bir biçimidir. Kurgu gerçekliğin sunduğu ham malzemeyi yeniden düzenleme konusunda sanatçıların sahip olduğu önemli bir özgürlük alanıdır. Hem düşünsel hem de biçimsel anlamda yapılan düzenlemelerle yönetmenin dünya görüşü kesin hatlarına kavuşur.

Rudolf Arnheim tek bir görüntünün doğanın taklidinden başka bir şey olmadığını ifade eder. Sinema'nın sanatsal özelliğinin kurgu ile şekillendiğini vurgular ve sinema sanatına giden en asil yolun kurgu olduğunu ifade eder. Arnheim, görüntülerin ancak diğer görüntülerle birleşerek, kronolojik zamanın kırılıp, zamansal ve mekânsal bütünlüğün yeniden kurulmasıyla gerçekleşen gerçek bir yaratıcılığa ve biçimselliğe işaret eder.<sup>67</sup> Arnheim kurgu ile var olan gerçekliği yeniden yorumlayarak

---

<sup>65</sup> Mike Wyne "Politik Film, Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği" Çev. Ertan Yılmaz, Yordam Kitap İstanbul 2011 s:40

<sup>66</sup> Nijat Özön "Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi" Hil Ankara Yayınları 1985 s:128

<sup>67</sup> Rudolf Arnheim "Sanat Olarak Sinema" Hil Yayınları Ankara 2010 s: 74

yeni bir sanatsal gerçeklik yaratır. Bu gerçeklik sanatçının yorumu özgün düş gücüdür.

Hugo Münsterberg kurguyla kendi dalı olan hafıza ve hayal gücü bağlamında ilgilenir. Ona göre sinema bir hayal duygusu yaratmanın yanı sıra, insanın hayal gücünü görselleştirebilmek için özel yeteneklere sahiptir.<sup>68</sup> Filmin zaman ve mekân bozumuna uğratılması biçimleriyle ilgilenen Münsterberg kurgu ile zamanı kısaltıp, uzatarak ritmi yaratıp, geriye dönüşlere başvurarak düş sahnelerini canlandırır. Bir filmde geçmişe giderek (flashback) kahramanın anılarını izleyebileceğimizi onun hayallerini de paylaşabileceğimizi ifade eder. Kurgu ile zaman - mekân ve nedensellik bağlamında üç farklı olayın aynı anda anlatılabileceğini ifade eder.<sup>69</sup>

Gilles Deleuze kurgunun bütünü, ideayı, yani zamanın imgesini ortaya çıkarmak için hareket ve imgelere dayanan, sonradan gelmeyen bir anlamda önden gelen entelektüel bir süreç olduğunu ifade eder.<sup>70</sup> Kurgu tüm görüntüleme işlemlerinin bittiği noktada başlayan bir süreç gibi değerlendirilse de aslında daha çekim süreci başlamadan önce zihinsel anlamda harekete geçirilen anlatı devamlılığını sağlayan önemli bir stratejidir.\* Bir filmin inşa edilmesinde anlama ulaşmada hem teknik hem de estetik anlamda, filmi sanatsal boyuta taşıyan önemli bir unsurdur. Her şeyden önce yaratıcı bir süreçtir ve birleştirilen görüntülerden üçüncü bir anlamı inşa etmektir. Yönetmenin ve kurguyu yapan kişinin sezgisel gücüyle aynı duygunun izleyiciye aktarılabilmesiyle de mükemmelliğe ulaşır.

---

<sup>68</sup> Lucy Fisher, *Film Kurgusu*, (Çev. Emrah Suat Onat) Sinema İdeoloji ve Politika (içinde), Orient Yayıncılık Ankara 2008 s:19

<sup>69</sup> Fisher, age s: 20

<sup>70</sup> Gilles Deleuze "Sinema I Hareket - İmge" Çev. Soner Özdemir, Norgunk Yayıncılık İstanbul 2014 s:47

\* Kurgu üç aşamadan oluşur. Kurguya hazırlık ilk ve en önemli aşamadır. Burada yapılacak iyi bir çalışma film kurgusunun eksiksiz bir şekilde ilerleyebilmesi ve zamanın verimli kullanılabilmesi açısından son derece önemlidir. Bu aşamada ön izlemeler, varsa deşifreler yapılır. Tekrarlar içinden uygun olan görüntüler seçilerek film bir anlamda kâğıt üzerinde kurgulanır. **Ön kurgu** da denilir. Bir sonraki aşama Ses ve görüntülerin bilgisayar ortamına aktarılıp senaryodaki akışa göre arka arkaya eklendiği **kaba kurgu** aşamasıdır. Son olarak ses ve görüntülerin varsa grafik dosyalarının uyumlu bir yapıda birleştirildiği ve geçişlerin detaylı bir şekilde düzenlendiği **ince kurgu** aşamasıdır.

## 2.2. KURGUNUN İŞLEVLERİ

Sinema toplumsal alanın içine yerleşmiş kültürel ve sosyolojik bir olgu, Bazin'in deyimiyile kuralları olan bir dildir. Adanır'a göre sinema, genelinde psikolojik ya da simgesel bir anlam taşıyıcısı ve aktarıcısıdır. Dil için anlamın taşıyıcısı sözcükler sinemanınkiyse film şeridi ve imgelerdir.<sup>71</sup> Christian Metzsinemanın temel yapı taşlarından biri olarak yorumladığı kurgunun sinematografik dil yetisine olan katkısını müzik, plastik kompozisyon oyunları, dekor, ışıklandırmalar, gerçek sesler, oyuncuların oynama yeteneği ya da fiziksel mevcudiyetleri ile kıyaslar ve en önemli kodun kurgu olduğunu ifade eder.<sup>72</sup> Sinema sanatında yönetmen anlamı filmsel anlatım kodlarını kullanarak kendi biçiminde yaratır ve kurguyu kullanarak kendi dünya görüşünü dışa vurur. Bilinçli bir ideolojiye ve kavrama gönderme yapan yaratım süreci tamamıyla zihnin denetimi altındadır. Denetlenemeyen şey Jean Mitry'e göre yan yana gelen görüntülerin oluşturduğu anlamlardır. Görüntü kombinezonları gösterilen şeylerin anlamlarını indirgeyerek yepyeni anlamların oluşmasına neden olabilmektedir.<sup>73</sup>

İmgeler aracılığı ile düşünen yönetmen yaptığı kurgusal düzenlemelerle gösterdikleri üzerinden örtük olanları anlatma imkânını elde eder. Kurgu yaratıcı bir eylemdir, yönetmen kurgu ile tek tek izlendiklerinde farklı anlamlara gelen görüntüleri düzenleyerek yeni bir senteze, anlama ulaşır. Planlanarak yapılmış bu süreç filmin yapısının kurulması üzerinde önemli bir etkidir.

Bülent Küçükdoğan kurgunun işlevlerini üç ana başlıkta değerlendirir.<sup>74</sup>

*Dizimsel işlev:* Kurgu sürecinde yan yana gelen görüntüler devamlılık anlayışı içinde hareketin kesintisizliğini ortaya koyar. Eş zamanlı iki olayı birlikte anlatma imkânı ile kurulan simgesel bağlantılar anlamı güçlendirir.

---

<sup>71</sup> Oğuz Adanır "Sinemada Anlam ve Anlatım" Say Yayınevi İstanbul 2012 s:54

<sup>72</sup> Christian Metz "Sinemada Anlam Üstüne Denemeler" Çev. Oğuz Adanır, Hayalperest Yayınları İstanbul 2012 Cilt II s:86

<sup>73</sup> Adanır, age s:57

<sup>74</sup> Bülent Küçük Erdoğan "Sinemada Kurgu ve Eisenstein" Hayalperest Yayınları İstanbul 2010 s:51-60

*Anlamsal işlev:* İki farkı noktayı-kavramı yan yana getirip birleştirerek neden sonuç ilişkisi kurup karşılaştırma yapmak ve paralellik oluşturarak yan anlamlara ulaşmak anlamsal işlevin görevleridir.

*Ritmik işlev:* Ses ve ışık yoğunluğunun ritimleri\* esas alınarak yapılan bir düzenlemedir.

Kurgu çalışması yapısal taşları ne olursa olsun temsilin bütün malzemesinin parçalanmışlığını ön varsayar. Çekim, senaryo, kostümler, aktörler, konu, olay örgüsü, bunların tamamı, yapı tuğlası gibi kurgunun anlık sürekliliğinden çözülmeyi bütünlüğünden ayrılmayı gerektirir. Kurgunun ilk işi, kendi tasarısına uyan durumları seçmektir; bu her şeyden önce filme çekilmiş bütün malzemenin ve dolaylı olarak onun gerçekleştirilmesine izin verilen fiziksel - maddi bütün dayanaklarının fragmanlara indirgenmesi ve kesilmesi demektir.<sup>75</sup>

Kurgu seçme ve birleştirme sanatıdır. Görüntüleri zaman ve mekân içinde düzenlemenin biçimsel bir yolu olarak görünmesine karşın, teknik konuların dışında bir anlam yaratma sanatıdır.<sup>76</sup> Bir görüntünün bir diğer görüntü ile birleşmesi kurgudur, anlamdır. Seçilmiş ve birleştirilmiş olan görüntüler arasındaki uyum filmin akıcılığı ve inandırıcılığı üzerinde önemli etkiye sahiptir. Kurgunun en temel işlevlerinden biri çekimleri bir araya getirerek, birleştirerek, eksilterek; Eisensteinci bir yaklaşımla çarpıştırarak üçüncü bir anlamı elde etmektir. Pudovkinci bir anlayışla; tematik karşıtlıklardan ya da benzerliklerinden faydalanarak benzer çekimleri ilişkilendirerek, aksi-

---

<sup>75</sup> Mario Pezelli "Sinemada Estetik" Çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi Ankara 2006 s:106

<sup>76</sup> Timoty Corrigan "Film Eleştirisi" Çev. Ahmet Gürata, Dipnot Yayınları Ankara 2008 s: 96

\* Küçükerdoğan burada Gilles Deleuze tarafından saptanan kurgusal akımlar üzerinden bir sınıflama yapar. **Amerika'da uygulanan klasik kurgu;** burada önemli nokta farklı bölümlerin birliğidir. (Örn. kadın erkek, kent kırsal, kuzey güney, iç mekân dış mekân gibi) Bu bölümler ikişerli çekilir ve kurguda paralel bir yapıda belirlenmiş bir ritimde birleştirilir. Birlik oluşturmak tek başına yeterli değildir aralarında anlamsal bir bağ da gereklidir. **Rusların diyalektik akımlarıyla ilgili kurgu:** Yan yana gelen görüntüler bir öncekinden güç alır ve anlam kazanır. Tek tek bakıldığında farklı anlamlara karşılık gelen görüntüler yan yana geldiğinde söz konusu görüntüler birleşerek yeni bir anlama yol açar. **Fransa'nın savaş öncesi kantitatif (niceliksel) kurgu:** Hızlı ve ritmik bir kurgulama tekniğidir. **Alman dışavurumculuğunun aşırı kurgu tekniği:** Işıklandırmanın gücünden faydalanılarak yapılan bir düzenlemedir. (Küçükerdoğan, age s:51- 60)

yonlar ve düşünceler arasında sembolik bağlantılar kurarak anlamın güçlendirilmesine hizmet etmektedir.

Kurgu çoğu zaman da karakterin psikolojisini anlatmak, grafik ve ritmik ilişkiler kurmak ya da aracın ideolojik biçimi üzerine yorum yapmak için de kullanılmaktadır.<sup>77</sup>

Sanatsal biçime değer kazandıran onun gerçeklikle olan farklılığı ve özgünlüğüdür. Kurgu ile yönetmen gerçeklikle bağı olmayan ve gerçek dünyada deneyimlenmenin mümkün olmadığı sekanslar yaratarak, kurarak kendi sanatını icra eder. Yönetmen görüntü ve sesteki güç alarak kurgusal düzenlemelerle yaptığı seçimler sonucu bu yaratıcı bir sürece dâhil olur. Kurgu yönetmenin sahip olduğu ham gerçekliği baş ortası ve sonu olan bir olay örgüsü aracılığı ile biçimsel bir formda bir araya getirir. Filmin tanımlanmasını sağlayan öyküdür ve yönetmen sanatsal bir yaratıcılıkla tek tek görüntüleri düzenleyerek kurgulayarak bütüne ulaşır. Kurgulanmış bir filmde her bir görüntü kendi gerçekliğine son verip filmsel gerçekliğin bir parçası olarak yeni bir anlam kazanır.

Kurgu sinemasal zamanı inşa eder. Film içindeki aksiyona ait zamanı kontrol ederken özellikle anlatı sinemasında öykü zamanının olay örgüsü tarafından yönlendirilmesine hizmet eder.<sup>78</sup> Kurgu ile yönetmen yapacağı kusursuz kesmelerle bu düzenlemeyi görünmez hale getirebilir. Film kurgusu geleneksel olarak görünmez sanat ve sezgisel bir süreç olarak anılır. İyi kurgulanmış bir filme özgü bu görünmezlik, öykünün akışı içerisine dâhil olunmasını sağlar.

Sinemayı diğer geleneksel sanatlardan farklı ve özgün kılan en önemli yetisi insanı sınırları olmayan bir mekâna oturtması ve zamanı kayıt altına alabilmesidir. Andrey Tarkovski' nin ifadesiyle zamanı mühürleyebilmesidir. Sinema sanatçısı günleri ayları yılları bir insanın doğumundan ölümüne kadar her anını kesintiye uğratmadan kayıt altına alabilmekte; kesmelerin de yardımıyla seçilen görüntülerden zamanı dilediği mekânda yeniden inşa etmektedir. Yaratılan zaman ve uzam kurgunun yapı

---

<sup>78</sup> David Bordwell, Kristin Thompson "Film Sanatı" Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De ki Basım Yayın Ankara 2012 s: 233

taşıdır. Tarkovski kurguyu bu bağlamda değerlendirir ve zamanın şekillendirilmesi ve zenginleştirilmesi konusunda önemli bir araç olarak görür. Bir heykeltıraş nasıl bir mermer parçasından hisleri doğrultusunda mermeri yontup, fazlalıkları atarak, ona yeniden bir şekil veriyorsa sinema sanatçısı da gereksiz olan şeyleri ayıklayarak sadece sanatsal bütünün değiştirilemez bir anı olarak kalmasını istediği şeyleri bırakır.<sup>79</sup> Kurgu ile yönetmen de tıpkı bir heykeltıraşın mermerdeki fazlalıkları yontup, bir figür ortaya çıkarması gibi zamanının kendince olan fazlalıklarını atarak filmsel zamanın yaratıcısı olur. Kurgu ile yönetmen ardışık sıra getirdiği görüntülerle yeni bir yaratım sürecine girer gerçek zaman ve uzamdan mantıksal bütünlüğün gözetilmesi düşüncesiyle yeni bir gerçeklik inşa eder. İmgelerden, benzerliklerden ya da karşıtlıklardan güç alarak kimi zaman zamanı geriye kimi zaman ileriye sıçratarak yeni düzenlemelerle farklı boyutlar keşfedebilmektedir. Yönetmen yavaşlatılmış bir görüntü ile hareketlerin tek tek evrelerini gösterebileceği gibi hızlandırılmış görüntü ile zamanı sıkıştırıp filmin temposunu yükseltebilmektedir.

Kimi zaman da sanat yıkıcı olabilmektedir. Yönetmen kurguyu, zamanı parçalamak ve devamlılığın araçlarını eleştirmek için kullanırken, bir dizi devamsızlık kurgusu tekniği ile anlatı akışını yıkar zaman ve mekân mantığına meydan okur. Film, kurgusal güç kullanarak cinsel, politik ve dini temalarla ilgili sürreal bir rüya biçimini alır.<sup>80</sup> Klasik anlatı sinemasında kurgu görünmeyen kesmelerle öykünün sürekliliğine hizmet ederken eleştirel anlatımcı bir sinema da, filmin temel unsurlarının süreksizliğini kullanarak anlama katkı sağlar.

Dramatik yapımlar, farklı zaman ve mekânlarda çekilmiş yüzlerce görüntüden oluşmaktadır. Levend Kılıç'a göre bu çekimlerin birbirine eklenmesi sırasında kurgu estetik bir enerji olarak ortaya çıkar. Kurgu çekimler sırasında parçalanan - bölünen gerçek zaman ve mekân duygusunu yeniden kurarak bütüncül bir anlama ulaşılmasını sağlar. Süreklilik içinde birleşen görüntüler temayı ortaya çıkarır, güçlendirir ve an-

---

<sup>79</sup> Andrey Tarkovski "Mühürlenmiş Zaman" Çeviri: Füsün Ant, Agora Kitaplığı Ankara 2008 s:51

<sup>80</sup> Robert Edgar-Hunt, John Marland, Steven Rawle "Film Dili" Çev. Senem Aytaç, Literatür Yayınları İstanbul 2012 s:158

lamı derinleştirir. Kurgu görüntü boyutunda ritim sağlama da bir balyoz kabul edilmektedir.<sup>81</sup>

Ingmar Bergman “Sinema esas olarak ritimdir; süren sekansta soluk alış veriş tir”<sup>82</sup> der. Bergman sinemaya üçüncü boyutu kazandıran gücün kurgu olduğunu vurgular. Kurgusuz ve ritim duygusundan uzak filimler için “fabrikadan çıkmış ölü bir nesne”<sup>83</sup> ifadesini kullanır.

Bir filmin ritmi ve temposu kurgu ile sağlanır. Kurgu yönetmene her çekimin uzunluğunu belirleme imkânı sağlamaktadır. Yönetmen çekimlerin uzunluğunu diğer çekimlerin uzunluğuyla ilişkisi bağlamında ayarlayarak ritmik potansiyelini de kontrol edebilmektedir. Kurgu ile yönetmen kısa kesmelerle ritmi yükselterek gerilim duygusunu yaratabileceği gibi uzun kesmeler ile izleyicinin rahat bir nefes almasını sağlamaktadır. Ritim filmin atmosferini değiştirmekle kalmaz filmin genel doğasını da etkiler. İzleyicinin filmde aldığı haz ve heyecanla bütünleşerek kurgusal güçle kendisini hissettirir.

Kurgu ile yönetmen tıpkı bir koreografin dans cümleleri oluşturması gibi planlar sahneler ve sekanslar boyunca planlar arasındaki hareket geçişlerini şekillendirerek bir akış bir ritim yaratıp hareketin zamansal ve uzamsal dinamikleriyle yeni düzenlemelere ulaşır.<sup>84</sup> Kurguda yaratılan ritim hem kurguyu yapan kişinin algı ve duygusu hem de görüntüde var olan hareket esas alınarak oluşturulur.

Kurgu sinema sanatını bir tiyatro oyunu gibi seyirlik bir sahne sanatı olmaktan kurtarıp kendi yapısal bütünlüğü içinde özgün değerlere ulaşmasında önemli bir güç olmuştur. Kurgunun gücü bir sanat ögesi olarak filme önemli katkılar sağlamasından gelmektedir. Kurgu genel olarak öyküyü anlatmak; bütünlüklü bir mekân algısı oluşturup filmsel zamanı inşa etmek, istenmeyen görüntülerden kurtulmak ve yapısal faktörleri gizlemek, grafik ve ritmik ilişkiler kurup bu yapıyı devam ettirmek ve en önemlisi anlamın güçlendirilip verilmek istenen mesajın izleyiciye ulaştırılması konusunda film sanatının vazgeçilmezidir.

<sup>81</sup> Levent Kılıç “Görüntü Estetiği” İnkılap Kitabevi İstanbul 2013 s: 60-62

<sup>82</sup> Yvette Biro “Ritmik Tasarım ve Türbülans ve Akış” Doruk Yayıncılık İstanbul 2011 s:14

<sup>83</sup> Ingmar Bergman “Yedinci Mühür” Çev. A. Turan Oflazoğlu, Bilgi Yayınevi Ankara 1966 s:8

<sup>84</sup> Karen Pearlman “Sinemada Ritimlerin Kurgusu” Çev. Pınar Ercan, Ayrıntı Yayınları İstanbul 2016 s:50

## 2.3.KURGUNUN ANLATI ARACI OLARAK

### TARİHSEL GELİŞİMİ

Sinemanın Lumière kardeşlerle başlayan serüveninde peliküle yansıyan ilk filmler kameranın bir defa çalıştırılıp durdurulmasına kadar kullanılan kesintisiz planlardan oluşmaktaydı. Sinemayı gerçekliği yeniden yaratmanın büyülü bir fırsatı olarak yorumlayan ilk filmler, fabrikadan çıkan işçiler, istasyondan ayrılan tren, bahçesini sulayan bahçıvan günlük hayattan sahneler şeklinde daha çok belgesel niteliği taşıyan bir anlatı kurgusuna ve öyküsellğe sahip olmayan yalın ama çarpıcı denemelerdir.

Bir seyirlik aracı olarak kamera ile kaydedilen görüntüler, günlük hayata dair olan detayların bir tiyatro eseri gibi tasarlanıp sahne eserleri gibi görüntülenmesi biçimindeydi. Henüz çalışmalarda sanat kavramı yoktu. Pudovkin sinemanın ilk dönemlerindeki filmleri; dilsiz, selüloit üzerine olduğu gibi kaydedilmiş ve sonrasında perdeye yansıtılmış bir oyun olarak değerlendirir.<sup>85</sup>

Sinema tarihinin ilk dönem filmleri kurgusal bir arayışla incelendiğinde kurgusal anlamda eksiklikler gözlenmektedir. Özellikle sessiz film dönemlerinde yönetmenlerin anlatmak istediklerini ifade etme konusunda kurgu önemli bir anlatı aracı olmuştur. Sinema kuramcıları kurgunun yaratıcı gücünü fark ettikleri günden bu yana kurguyu iyi bir sinema anlayışına ulaşmanın anahtarı olarak görüp bu yönde çalışmalarda bulunmuşlardır. Sinema tarihi kurgunun hem estetik gücünün hem de yaratıcı gücünün başarılı bir şekilde uygulanmış örnekleriyle şekillenmiştir. Kısa sürede yönetmenler tarafından gücü keşfedilen kurgu, ardışık bir zaman ve bütüncül bir mekâna dayalı anlatı inşa etmenin mümkün olabileceğini göstermiştir.

Griffith'e babası olma onuru verilse de, kurguyu özel bir sanat biçimi olarak geliştirip çok daha gelişkin bir anlatım tarzına dönüştürenler esas olarak Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov, Dziga Vertov ve diğer Sovyet Sanatçılarıdır. Bunun ana nedenlerinden biriye devletin Bolşevik Devrimi halka daha iyi anlatmak ve devrim düşüncelerini sinema ile yaymaktır.

<sup>85</sup> Pudovkin "Sinemanın Temel İlkeleri" Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi Ankara 1996 s: 83

Sovyet sinemacılar özellikle kurgunun filme verilen duygusal ve entelektüel tepkileri değiştirme konusundaki potansiyelini yaptıkları deneysel çalışmalar sonrasında fark edip kurgu üzerine önemli kuramsal yaklaşımlar getirirler.<sup>86</sup> Kendi sanatsal birikimleri ile devletin propaganda isteğini iyi bir şekilde sentezleyen Rus sanatçılar sinema kuramlarına kaynaklık eden önemli çalışmalarda bulunurlar.

Onların bu geliştirme cabaları çok önemli bir gereksinimden doğmuştur. Almanlar, Fransızlar, İngilizler ve Amerikalılar, okuma yazma oranı çok yüksek olmakla övünülen Batı dünyasına hikâyelerini en dramatik bir biçimde ara yazı ile anlatabiliyorlardı, ama yüzde doksanı okuma yazma bilmeyen Rus halkı için bu yöntem geçersizdi. Her şey görüntülerle anlatılmalıydı ve bunu da en etkili biçimde gerçekleştirebilmek için kurguyu etkin bir biçimde kullanıp çok farklı bir noktaya taşırlar.<sup>87</sup>

Kurgunun ilk kullanılış şekli daha estetik betimlemeler için aynı aksiyona ait farklı özellikteki çekimlerin olayın gerçek akışına sağdık kalınarak düzenlenmesi biçimindeydi. Sinemanın ilk yıllarında yönetmenler kurguda kolaylık olsun diye kurgulu çekmeyi denemişlerdir. Kameranın durdurulup tekrar kayda alınmasıyla bir nevi kesmeyi kamera üzerinde yapmışlardır.

Kurgu her ne kadar rastlantısal bir buluş olsa da ortak çabaların sonucu geliştirilmiştir. Rastlantı şuydu: George Méliès, *Olace de l'Opera*'da çekim yaparken kamerası aniden durur. Bu sırada çerçevedeki yaşam devam etmektedir. Méliès, görüntüleri izlerken bir kadının aniden bir erkeğe, bir otobüsün cenaze arabasına dönüştüğünü görür. Böylece, hareketli resmin büyümlü kapasitesi<sup>88</sup> bulunmuş olur.

Sinema tekniği ve estetiği konusunda Lumière kardeşlerin filmlerinden ilk farklılaşma Méliès tarafından gerçekleştirir. Méliès, Lumiere kardeşler tarafından ticari geleneği olmayan bilimsel bir merak konusu olarak başlayan bu günkü anlamda sinematografik anlatının gelişmesine katkı sağlar. İlk özel efektler Méliès tarafından yaratılmıştır. Gözden kaybolma, üst üste bindirme, kararma - açılma en çok bilinen-

---

<sup>86</sup> Jane Barnwell "Film Yapımının Temelleri" Çev. Gülemlül Altıntaş, Literatür Yayınları, İstanbul 2011 s:170

<sup>87</sup>Edward Dmytryk "Sinemada Kurgu" Çev. Zafer Özden, Afa yayınları İstanbul 1993 s:10

<sup>88</sup> Cengiz Asiltürk "Sinemada Diyalektik Kurgu" Beykent Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008 s:65

lerdir. Mesleği sihirbazlık olan Méliés Aya Seyahat (La Voyage dans la luna, 1902) filminde ilk özel efektleri uygulayarak gerçek ve fantezi ile örülmüş sinemanın temellerini atar.

Sessiz sinema dönemi kurgunun altın çağı olarak kabul görmektedir. Bu dönemde deneysel bir süreç yaşayan kurguya önemli katkılar sağlayan bir diğer kişi Edwin Stanton Porter'dır. Sanatçı, fiziksel gerçekliğin zaman ve mekân sınırlarından kurtuluşuna büyük katkı sağlayarak sinema estetiğinin gelişmesine büyük katkılar sağlamıştır. "Büyük Tren Soygunu" sinemada kurgunun ilk başarılı örneği olarak kabul görmektedir. Merak duygusunu ve gerilimi artırmak adına çapraz kesmeleri kullanarak iki olayı birbirine bağlayıp ilgiyi arttırmıştır.

Sinemanın kendisini kabul ettirme sürecini onunla birlikte yaşayan bir diğer isim David Wark Griffith'dir. Sinemayı diğer geleneksel sanatlardan ayrı bir yere koyarak sinemaya özgün bir değer kazandırır. Griffith, bugünkü anlatı sinemasının kurucusudur. Anlatı sinemasının en önemli ilkesi olan *görünmez kurgu* kavramını sinemaya kazandırır. Charles Dickens'ın romanlarındaki kurgulama tekniğini ve paralel anlatım tekniğini sinemaya uyarlayarak kurgunun geliştirilmesine katkı sağlar. Griffith'in sinemaya kazandırdığı bir önemli unsur da çekim ölçeklerinin dramatik kullanımıdır. Griffith birbirinden farklı zaman ve mekânda gelişen olaylar arasında koşut kurgu ile dramatik bağlamlar kurarak bütünlüğün seyircinin zihninde kurulabileceği yönünde önemli çalışmalarda bulunur.

Kurgu konusunda sinemaya getirdiği yenilikler arasında *temaya dayalı kesme* tekniğidir. Bu anlamda kurgu zaman ve mekândaki devamlılığı tümüyle bir kenara bırakarak fikirlerin birlikteliği ya da zıtlığını vurgular.<sup>89</sup> Filmlerinde giriş gelişme ve sonuç belirgindir. Sinemada öykü anlatmayı uzun metrajlı bir filmde deneyen ilk yönetmendir. Bir Ulusun Doğusu; (*The Birth of a Nation*) sinemanın aynı zamanda kitlesel bir anlatım aracı olabileceği düşüncesini uyandıran önemli bir başyapıttır.

Griffith, çekim ölçeklerini, geçiş efektlerini (kesme, kararma - açılma, zincirleme, görüntünün dondurularak kullanılması) kamerada devinimi özgürce kullanarak

---

<sup>89</sup> Nilgün Abisel "Sessiz Sinema" De Ki Basın Yayın Ankara 2003 s: 84

filmsel anlatımın gelişmesine önemli katkı sağlar. Yakın planlar ile yaptığı vurgulamalar izleyicinin duygusal anlamda sahnenin içine girmesine hatta karakterler ile özdeşleşmesine olanak sağlar.

Sinema gibi yeni bir sanatın doğumuna ve gelişimine tanıklık eden bu kişiler yaptıkları katkılarla film sanatını bir sahne oyunu olmaktan kurtararak özgün değerlere ulaşılması yönünde katkı sağlamışlardır.

Film sanatı teknolojideki gelişmelere koşut olarak ilerleme kaydetmiş ve halen de kaydetmektedir. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde ses ve renkten yoksun olarak başlayan film kurgusu bir film sarma makinası, makas ve bir büyüteç ile tamamıyla elle yapıldığı bir dönemi yaşar, kesim odası elbisenin zaman olduğu terzi dükkânına benzemektedir.<sup>90</sup>

Film sanatındaki en önemli gelişmelerden birisi sestir. 1920’li yılların sonlarına doğru sesli sinemanın ortaya çıkması ile birlikte görsel olanakların sınırsızlığı ses kullanımına ait imkânların sonsuzluğu ile birleşir.<sup>91</sup> Yönetmen kurgu ile farklı sesleri ve görüntüleri düzenleyerek yaratıcı bir anlamda iç içe geçirerek çok katmanlı bir yapıda yeni anlamların oluşmasına imkân sağlar.

Sinema filmlerinin kurgulanması aşamasında dönemsel olarak birçok kurgu masası kullanılmıştır. Bunların en yaygın olanlarından biri 1920’lerde Almanya’da üretilmeye başlanan filmleri kare kare izleme imkânı sağlayan yıllarca kullanılan Moviola’dır. 1960’lar da aynı anda ses ve görüntü kuşağının birbiriyle karşılaştırılmasına imkân tanıyan Steenbeck ve Kem kurgu masaları devreye girmiş ve benzer çekimler arasında seçim yapmak için gerekli zamanı oldukça kısaltmıştır.

---

<sup>90</sup> Walter Murch “Göz Kırparken” İstanbul Bilgi Üniv. Yayınları İstanbul 2007 s:65

<sup>91</sup> David Bordwell, Kristin Thompson “Film Sanatı” Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat De ki Yayınları Ankara 2012 s:272

1970'ler de analog sistemlerin\* yanına bilgisayar tabanlı çalışan kurgu sistemleri gelir. Maliyetlerin çok yüksek olması ve teknik yetersizlikler nedeniyle bu sistemler çok yaygınlaşamaz. 1980'lerin sonunda bilişim teknolojisindeki ilerlemeler, kurgu sürecinde de etkili olur. Film karelerini doğrudan sabit disklere kaydetmek ve oradan işlemek mümkün hale gelir. Sayısal tabanlı sistemler sayesinde her görüntü kolaylıkla ekranda izlenerek yeniden konumlandırılıp aynı görüntü defalarca işlenebilme fırsatı sunar. Tüm bu gelişmeler ışığında yönetmen kurguda daha özgür bir çalışma ortamına kavuşur.

2000'li yıllara gelindiğinde bilgisayar teknolojisindeki gelişmelerle birlikte Hollywood sineması başta olmak üzere kurgu süreci tamamıyla bilgisayar ortamlarına taşınır. Kurgu yapmak için tasarlanmış yazılımlar, daha düşük maliyet daha hızlı çalışma imkânı, sınırsız kopyalama şansı, görsel efektlerde her zamankinden fazla seçenek sunar. Sayısal sistemler, analog sistemlerden hem daha hızlı hem daha etkili ve estetik sonuçlara ulaşma konusunda daha esnektirler. Teknik imkânlar ve bilgi birikimi arttıkça kurguda anlamı zenginleştirmek anlatımı kolaylaştırmak ve filmi daha estetik hale getirmek için yeni kurgu teknikleri de keşfedilmiş ve uygulanmıştır. Kurgucu filmin kurgu sürecinde daha yaratıcı bir konuma gelmiş ve hayal gücünün sınır kabul edildiği kocaman bir evrene kavuşmuştur. Dijital kurgu sistemleri ile filmle olan temas, fiziksel gerçeklikten sanal gerçekliğe taşınmıştır.

James Monaco Sanal Gerçeklik Miti makalesinde, analog dünyanın katı sınırları olduğunu vurgular. “Bir tahta parçası ya da kemanla, kapasiteleri neye izin veriyorsa ancak onu yapabiliydiniz, oysa dijital (sayısal) dünyada fiziksel sınırlar yoktur” diyerek sayısal devrimin insan ile düşüncesi arasındaki fiziksel engelleri kaldırdığını ifade eder. Bu sayısal devrime kurgu açısından yaklaşıldığında, kurgu bilgisayar kulanabilen herkesin yapabileceği bir şey haline gelir.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> James Monaco “Bir Film Nasıl Okunur” Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları İstanbul 2014 s: 248

\***Analog Kurgu (linear editing):** Bu kurgulama tekniği video kasetler üzerinden yapılmaktadır. Doğrusal kurguda bir okuyucu (player) tarafından video kasetteki görüntü ve seslerin, bir kaydedicideki video kasete istenilen sıra ile kaydedilmesi esasına dayanır. Görüntülerin kurgulamaya ilk sahneden başlayarak, filmin sonuna kadarda senaryodaki sırayı takip etme zorunluğu vardır.

İster dijital ister analog sistem olsun kurgunun temeldeki mantığı değişmemiştir. Sadece dijital sistemlerin kolaylaştırıcı yönü ve alternatif sunması önemli bir katkıdır. Şu an sorgulanmakta olan kurgunun hangi koşullarda hangi sistemlerde yapılıyor olmasından çok kurgunun sanatsal olarak hangi anlamsal örüntülerde ortaya çıktığı konusu ve yaratıcılıktır.

21. yüzyılın yaşandığı bugünlerde ise film teknolojisi çok farklı boyutlara ulaşmıştır. Kamera, lens, bilgisayar ve kurgu yazılımlarındaki gelişmelerle birlikte yönetmen çok özgür bir çalışma alanına kavuşmuştur. Sinemada teknik imkânların gelişmesi film dilini de geliştirmiş, klasik anlatım dilinin alışılmış kalıplarını zorlayan yeni tekniklerin gelişmesine kolaylık sağlamıştır. Film dilindeki bu ilerleyiş sinemanın konuşmadan bir mesaj iletebilen, çok basit durumlardan gerilimler, çok küçük jestlerden duygu patlamaları üretebilen komplike ve sofistike bir araç haline dönüşmesiyle daha üst seviyelere ulaşmıştır.<sup>93</sup> Kurgu hem teknik hem de sinemanın sanatsal bir aracı olarak hep gelişerek ve ilerleyerek bugünlere gelmiştir. Teknik imkânlar ve bilgi birikimi arttıkça kurguda anlam zenginleştirmek, anlatımı kolaylaştırmak ve filmi daha estetik hale getirmek mümkün olmuştur.

---

**Bilgisayar Tabanlı Kurgu (non-linear editing):** Bu sistemlerde ses ve görüntüler disklerle aktarılır ve kurgu programları (yazılımlar) aracılığıyla işlenir. Bu sistemler rastgele ulaşım ve işleme kolaylığı sağlamaktadır. **Filmin** kurgusu doğrusal olmak zorunda değildir. Dilediğin sahneden kurgulama imkânı sunarken, görüntü ekleme, silme, yer değiştirme kesme konusunda kolaylıklar sunmaktadır.

<sup>93</sup> Murat Toprak “Filmin Dili” Kalkedon Yayınları İstanbul 2012 s:86

## 2.4.GÖRÜNTÜNÜN NOKTALAMA İŞARETLERİ

Görüntü dilinin noktalama işaretleri olarak da adlandırılan geçiş efektleri dilbilgisindeki noktalama işaretlerine benzer bir işlev görürler. Nasıl ki içinde hiç bir noktalama işaretinin olmadığı veya tümüyle yanlış kullanıldığı bir metin, anlatmak istediği metne vurgu yapamazsa film içinde yanlış ya da gereksiz kullanılan görüntü geçişleri de konunun anlaşılmasını zorlaştırır. Geçiş efektlerinin uygulanması gelişmiş güzel yapılan bir işlem değildir. Filmin yapısına ve türüne göre farklılık göstermektedir. Yerinde kullanılan görüntü geçişleri hem konunun anlaşılmasını kolaylaştırır hem de görüntüler arasında da anlam ilgisi kurar. İki görüntü arasındaki geçiş efektleri kesintisizlik duygusunun izleyiciye geçebilmesi, zamansal ve mekânsal bütünlüğün sağlanmasında önemli katkı sağlamaktadır.

Sinema tarihine bakıldığında ilk filmlerde geçiş efektleri daha çok sahneleri bağlamak adına bir zaman diliminden yeni bir zaman dilimine ya da mekânsal bir değişimi vurgulamak adına yapıldığı görülmektedir. Bir diğer geçiş yöntemi sahnelerin ara yazılarıyla birleştirilmesi yöntemidir.

Levent Kılıç'a göre sanatçı açısından görüntüleme, görselleştirdiği temanın üç temel hareketiyle ilgilidir. Kameranın önündeki canlı - cansız nesnelerin hareketi, kameranın hareketi, farklı çekim ölçeğine ve uzunluğuna sahip çekimlerin birbiri ardına eklenmesiyle elde edilen harekettir. Görüntüleme süreci açısından da üzerinde yoğunlaşılması gereken üçüncü harekettir. Bu hareket, çekimlerin değişmesinden doğmaktadır. Çekimlerin, sahnelerin ve ayrımların değişmesi görüntü boyutunda hem hareketin ilerlemesi, hem de hareketin görsel gelişimi olarak hissedilir. Üçüncü hareket sadece çekimin kendisi ile değil, değişim anı, yani çekimden çekime değişimdeki görüntüsel geçişle oluşmaktadır. Çekimin değişim anında ortaya çıkan bu görüntüsel geçişler, ekranın önemli estetik enerji ögelerinden biridir. Bunlar kesme, kararma-açılma, zincirleme ve diğer görüntüsel geçiş ögeleridir. Görüntüsel geçişlerle sanatçı ekrandaki görüntüyü açıklar ve güçlendirir. İzleyicinin daha iyi görmesini, duygularını görüntü boyutunda yoğunlaştırmasını; konunun estetik enerjisini, ritmini ve aynı zamanda yapı-

sal bütünlüğünü sağlar.<sup>94</sup>

Görüntü geçişleri her şeyden önce yönetmenin izleyicisine vermek istediği duygu ve mesaj paralelinde değerlendirilip pratiğe dökülmesi gereken bir süreçtir. Yönetmen geçişlerle, özgün düş gücü ve yaratıcılığı ile nesnelere ve eylemler arasında bir bağ kurarak anlamı güçlendirmekte ve filmi inşa etmektedir. Görüntü geçişleri ancak doğru yerde kullanıldığında bir anlam ifade etmektedir. Walter Murch, gereğinden fazla aktif ve devamlı plan değiştiren bir kurgucuyu sürekli bir şeyler göstermekten kendini alıkoymayan bir tur rehberine benzetmektedir.<sup>95</sup>

### 2.4.1. Kesme

Bir görüntüden diğer bir görüntüye doğrudan yapılan geçiştir. Kurgu sanatında en çok kullanılan geçiş kesme (cut) yöntemidir. Edward Dmytryk kesme için sinemanın yarattığı tek sanattır deyimini kullanır. Ona göre sinema öteki unsurlarını başka sanat dallarından ödünç almış ya da uyarlamıştır. Öyküler, oyunculuk ve müzik insanlık kadar eskidirler. Film kurgusu ise sinemayla hayat bulmuş ve sinemayı canlandırmıştır.<sup>96</sup>

Kesme ile geçiş öncelikli olarak filmlerde eksilti sağlamaktadır. Eksiltelen görüntülerle yönetmen filmsel zamanı inşa etmektedir. Devamlılık kurallarına sadık kalınarak yapılmış bir kesme hem aksiyon hem de atmosfer devamlılığını sağlamaktadır. Kimi yönetmenler kesmeyi gerçeği nesnel bir biçimde göstermek için kullanırken, kimi yönetmenler de gerçek bir yaratım gücüyle yaşamsal gerçeği bozmak için kullanmakta ve izleyiciyi istediği şekilde yönlendirmektedir. Yönetmen film kurgusu ile tüm devamlılık kurallarını yıkarak kesmelerle öyküsünde ironik bir yorumda bulunabilir. Bükler ise, kesme geçiş ile ritim yaratmak, eğriltileme yapmak, yaşam gerçeğini bozmak, gerilim ve hatta görsel bir şölen yaratmak için kullanıldığını ifade eder.<sup>97</sup>

<sup>94</sup> Levent Kılıç “Görüntü Estetiği” İnkılap Kitabevi İstanbul 2013 s:58-60

<sup>95</sup> Walter Murch “Göz Kırparken” Çev. İlker Canikligil, İstanbul Bilgi Üniv. Yayınları İstanbul 2005 s:14

<sup>96</sup> Edward Dmytryk “Sinemada Yönetmenlik” Çev. Ülkü Uzun, Afa Yayınları İstanbul 1990 s:120

<sup>97</sup> Seçil Bükler “Sinemada Anlam Yaratma” Hayalperest Yayınları İstanbul 2009 s:111

Walter Murch kesme veya başka tür bir geçiş yapmanın zamanlamasının insan gözünün kırpma süreciyle paralel gitmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. Doğru zamanlama ile yapılan kesmelerin ve geçişlerin sonucunda izleyicinin film ile bütünleşeceğini ifade eder. Murch ideal bir kesme için ilk sıraya duyguyu yerleştirir. Eğer duygu doğruysa öykü biricik ve ilginç bir şekilde doğru ritimle ilerliyorsa, seyircinin bazı kurgusal hataları göz ardı etme eğiliminde olacağına dikkat çeker.<sup>98</sup>

Roy Thompson Kurgunun Dilbilgisi kitabında kesmeye karar verme sürecinde rol oynayan altı unsurdan söz eder.

**Yönlendirme:** Bir görüntüden diğer bir görüntüye geçmek için geçerli bir nedenin olması gerekir. Yönlendirme görsel olabileceği gibi işitsel de olabilir. Görsel olarak yönlendirme oyuncunun bir bakışı, mimikleri olabileceği gibi işitsel olarak kapının çalması ya da çerçeve dışından gelen bir ses de olabilmektedir.

**Bilgi:** Thompson kurguda temel bilgilendirme referansının görsel bilgilendirme olduğunu ifade eder. Ona göre her çekim yeni bir bilgidir. Dolayısıyla bir sonraki çekim de yeni bir bilgilendirme içermelidir. Yeni bir çekime geçmek izleyicinin daha fazla görsel bilgiye sahip olması ve daha fazla bilgilendirilmiş olması anlamına gelir. Kurgucunun işi izleyiciyi sıkmadan akıcı ve hissedilmez biçimde mümkün olduğunca görsel bilgi sunmaktır.

**Kompozisyon:** Her ne kadar kurgucu çekim kompozisyonu yaratamasa da çekilen görüntülerden makul bir kompozisyon düzenlemesinden sorumlu kişidir. Kötü düzenlenmiş çekim kompozisyonları kurgu sürecini durdurmaz ama zora sokabilir.

**Ses:** Ses kurgunun önemli bir ögesidir. Ses belirli bir atmosfer yaratmak, tansiyonu yükseltmek ve farklı duygu katmak için erken ya da gecikmeli olarak kullanılabilir. Ses değişimi, sahne değişimi, mekân değişimi ve hatta tarih ile zamanda yapılacak değişikliklere izleyiciyi hazırlama için de kullanılmaktadır. Seyircinin ilgisi önden gelen bir ses ile yönlendirilebilir.

---

<sup>98</sup> Walter Murch "Göz Kırparken" Çev. İlker Caniklil, İstanbul Bilgi Üniv. Yayınları İstanbul 2005 s:91

**Kamera Açısı:** Kamera açısı kurgunun en önemli etmenlerinden biridir. Temel prensip ister kesme ister zincirleme ile geçiş yapılsın iki planın birbirinden farklı açı ve ölçekte olması gerekir. 180 dereceden büyük 45 dereceden küçük bir açı olmamalıdır.

**Devamlılık:** Aynı sahne içinde farklı kameralar ile çekilen (her biri farklı kamera açısı) her çekim bir önceki ve bir sonraki hareket devamlılığını sürdürmelidir. İçerik devamlılığı, konunun devamlılığı ve ses devamlılığı da sağlanması gereken önemli bir unsurlardır.<sup>99</sup>

Film kurgusu hiç kuşkusuz zihinsel bir süreçtir. Ve yönetmen bu süreci bir mimar gibi tasarlar ve inşa eder. Her bir görüntü titizlikle öncesi ve sonrasıyla tasarlanarak film içindeki yerini alır. Kullanılan her türlü geçişle, yapılan her kesmeyle izleyici bir şeyler öğrenir, duyumsar hisseder ve düşünür.

#### **2.4.2.Zincirleme**

Zincirleme geçiş bir görüntünün kaybolup diğer görüntünün ortaya çıkmasıdır. Yokolma ve belirginleşme süresi filmin ritmine ve yönetmenin isteğine bağlıdır. Kurguda bu süre uzatılabileceği gibi kısaltılabilmektedir. Belirleyici etken sahnedeki duygudur. İki görüntü bir süreliğine de olsa ekranda birlikte üst üste görülür. Dmytryk'e göre zincirleme geçiş, karmaşık bir kurgusal yapıda yönetmenin seyirciyi zamansal ve mekânsal anlamda istediği gibi ileri geri taşıyan bir zaman makinasıdır. Daha sofistike kullanıldıklarında zincirlemeler hızın ve ruh durumunun yönlendirilmesine katkı sağlamaktadır.<sup>100</sup>

Zincirleme geçiş doğru biçimde kullanıldığında anlamı güçlendirirken yanlış kullanıldığında zaman harcatan, dikkat dağıtan bir geçiş olabilmektedir. Bela Balazs zincirlemenin düşlere geçmek için çok uygun bir yöntem olduğunu ifade eder. Zincirlemenin esas işlevi geçişi kolaylaştırmak zamansal ve mekânsal değişimin olduğunu vurgulamaktır.

---

<sup>99</sup> Roy Thompson "Grammar of the Edit" Focal Press 2003 s: 40-48

<sup>100</sup> Edward Dmytryk "Sinemada Kurgu" Çev. Zafer Özden, Afa Yayınları İstanbul 1993 s:107

### **2.4.3.Kararma-Açılma (Fade in- Fade out)**

Bir görüntünün kararıp diğer görüntünün belirginleşmesidir. Bir romanda yeni bölümün başlaması bir tiyatro oyununda ise perdelerin açılması ve kararması ile de ilişkilendirilebilir. Bu geçiş daha çok sahne ayrımları için kullanılmaktadır. Bir filmde zincirleme geçişler daha küçük zamansal geçişlere karşılık gelirken kararma-açılmalar daha büyük zamansal ve mekânsal geçişlere karşılık gelmektedir. Bu geçişler izleyiciye o sahne üzerine düşünme bir nevi soluk alıp verme imkânı sağlamaktadır. Kararma geçiş diğer geçişlerden farklı olarak ekranı siyaha düşürerek bir sınırlandırmaya gitmektedir.

### **2.4.4.Bindirme**

İki görüntü üst üste getirilerek aynı anda ekranda görüntülenmektedir. Bu teknik, ana görüntünün üzerine, yarı şeffaf bir görüntünün eklenmesi şeklinde uygulanır. İkinci görüntü önceki görüntünün üzerine gelerek anlamı güçlendirir. Birlikte okunduklarında perspektif duygusu yok olmaktadır. Bu geçiş özellikle zihinsel örüntülerin belirginleştirilmesi bağlamında çok tercih edilmektedir. İki görüntü arasında benzerlik ya da farklılık olduğunu vurgulamak, adına da yapılmaktadır. Görüntü üzerine imgesel ya da metinsel bilgilerin eklenmesi konusunda önemli bir geçiştir.

Sinema tarihi boyunca kesme, zincirleme, kararma açılma, bindirme, iris, silinme, görüntünün dondurulması gibi birçok görüntü geçişi sinemasal anlama katkı sağlayarak kullanılmıştır. Bugünlere gelindiğinde analog sistemlerin dar ve sınırlayıcı imkânlarına karşılık non-linear kurgu sistemleri bu konudaki alternatifleri arttırmış bulunmaktadır. Dijital efektlerin çok sayıda olmasına karşın yerleşik bir görünüme sahip efektler kesme, zincirleme ve kararma açılmadır. Yönetmen kurgunun mimarıdır. Dolayısıyla bu geçişleri kendi film tekniğine nasıl dâhil edeceğine anlatımına nasıl katkısı olacağına kendi yaratıcı gücüyle karar vermesi daha doğru bir yaklaşımdır. Filmdeki geçişin görsel değerini ve etkisini belirleyecek olan kişi yönetmendir ve geçişleri uygularken filmin anlaşılmasını sağlıyor mu, o anki duyguya uygun mu, filmi ilerletiyor mu, zamansal ve mekânsal bütünlüğü sağlıyor mu, ritme olan katkısı ve her şey den de önemlisi anlama olan katkısını sorgulamalıdır. Bir fil-

min kurgulanması standart bir işlem değildir. Yönetmenden beklenen düşlediği yaratığı ve kurguladığı evrenin bütünlükçü bir yapıda izleyicine ulaşmasını sağlamaktır. Yönetmen kendi evrenini kurgu ile inşa etmekte izleyicisini de bu keyifli sürece dâhil etmektedir.

## 2.5.SES ÖGELERİNİN KURGUYA KATKISI

Sinema ağırlıklı olarak görsel bir sanattır ve anlam öncelikli olarak görüntüdür. Fakat gerçekliğe yaklaşabilmek için sesin göz ardı edilemeyeceği gerçeği de akılda tutulmalıdır. Ses kurguda zamansal ve mekânsal devamlılığı sağlamada gerçeklik izlenimi yaratmada önemli bir güçtür. Kurgu ile gerçekleştirilen görüntü ve ses sentezi yeni anlamaların oluşmasına ve güçlenmesine katkı sağlamaktadır. Örneğin hüznülü bir sahneye eklenen neşeli bir müzik, hüznü daha etkili hale getirirken, doğal kaynaklardan gelen yerel bir ezgi mekânın, zamanın ve kültürel dokuların bir uzantısı olarak anlam ve duygunun oluşmasına destek sağlamaktadır.

Jean Mitry sinemanın arkaik döneminde salonlarda film gösterimlere piyanonun, orkestranın eşlik ettiğini ve bunun da iki nedeni olduğunu ifade eder. Öncelikli amaç film makinasının-salonun gürültüsünün kapatılıp filmin psikolojik açıdan algılanmasına elverişli işitsel bir ortamın yaratılmasıdır. Diğer bir amaç ise uygun ortamın yaratılması sonucuna bağlı olarak istenilen algı transferinin gerçekleştirilmesidir. Mitry sessiz filmlerin gerçeklik izlenimlerinin daha zayıf olduğunu ifade eder.<sup>101</sup>

Materyalist diyalektiği benimseyen Eisenstein sesin tarihsel bir zorunluluk sonucu sinemaya girdiğini ifade eder. Ve bu zorunluluğun nedeni olarak da özellikle uzun metraj filmleri gösterir. Olay örgülerinin daha sofistike ve kapsamlı hale gelmesi filmlerde daha fazla (açıklayıcı) yazılı ve görsel materyalin kullanılması zorunluluğunu getirmiştir. Eisenstein'e göre sessiz filmi bu yükten ses kurtarır.<sup>102</sup>

Sesin gelişi bazı sanatçılar tarafından film sanatına yaptığı katkılar nedeniyle olumlu karşılanırken bazı sanatçılar sinemanın görsel bir alan olduğu düşüncesinden hareketle sesin sinematografik etkiyi azalttığı gerekçesini göstererek ses kullanımını

<sup>101</sup> Cristian Metz "Sinemada Anlam Üstüne Denemeler" Çev. Oğuz Adanır, Hayalperest Yayınları İstanbul 2012 Cilt II s:48

<sup>102</sup> Siegfried Kracauer "Film Teorisi" Çev. Özge Çelik, Metis Yayınları İstanbul 2015 s:205

ikinci plana itmiştir. Ingrid Bergman ve bazı sanatçılar karakterlerin ve olayların temsiliyetlerinde gerçeklikle ilişkisini kırdığı düşüncesiyle müzik kullanmamayı tercih ederler.<sup>103</sup>

Ses sinemanın görsel gücünü arttıran, önemli bir anlatı aracıdır. Bordwell, Thompsan'a göre ses çoğunlukla görüntülerin tamamlayıcısı olarak yorumlanan güçlü bir film tekniğidir.<sup>104</sup> Ses algılarımızı yönlendirmekte, mekânı tanımlamakta, atmosferi güçlendirmekte ve kesintisiz bir zaman algısı yaratmaktadır. Yönetmen ses ile izleyicisinin ilgisini çekmek ve görüntünün anlamını daha güçlü hale getirmek ya da görüntüye ait detayları tanımlamak adına düzenlemelere gitmektedir. Kimi zaman yönetmen sesi farklı zamansal ve mekânsal özellikler taşıyan görüntüleri bağlamada devamlılık unsuru olarak kullanırken kimi zamanda aykırı bir etki, gerçekçi olmayan sembolik bağlantılar kurmak için kullanmaktadır.

Bordwell, Thompson algılarımız üzerinde güçlü bir etkisi olan sesin mekânsal bir boyutu olduğunu çünkü sesin bir kaynaktan geldiğini ifade eder. Anlatı çözümlerinde sesi iki grupta değerlendirir. Diegetik ve diegetik olmayan ses. Kaynağını öykü evreninden alan sesler; karakterlerin sesleri, öykü içindeki nesnelere çıkan sesler, öykü mekânındaki bir müzik aletinden gelen sesler, melodiler *diegetik seslerdir*. Bir de kaynağı öykü evreninin dışında olan sesler vardır. Filmin aksiyonunu güçlendirmek için eklenen müzik ve dış ses *diegetik olmayan seslerdir*.<sup>105</sup>

Bir filmde diyaloglar, müzik, özel ses efektleri, ortam sesleri olmak üzere farklı ses kaynaklarından yararlanılmaktadır. Seslerin kaynağının hem kadrajdan hem de kadraj dışından gelmesi olasıdır. *The English Patient* (İngiliz Hasta) filminde hemşire hastayı beklerken duyulan klise çanları örtük anlamda bu mekânın savaştan uzak güvenli bir yer olduğu bilgisini vermektedir. Filmlerdeki arka plan sesler hem mekân tanımlamasında hem de karakterin ruh halinin tanımlanmasında izleyiciye önemli bir referans olmaktadır. Ses gerçek anlamda görüntüye yaratıcı bağlamda katkılar sunmaktadır.

---

<sup>103</sup> Robert Edgar-Hunt, John Marland, Steven Rawle "Film Dili" Çev. Senem Aytaç, Literatür Yayınları İstanbul 2012 s:57

<sup>104</sup> David Bordwell, Kristin Thompson "Film Sanatı" Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De ki Yayınları Ankara 2012 s:270

<sup>105</sup>Bordwell - Thompson, age s:284

Hangi türden ses kullanılırsa kullanılsın ses bir filmde izleyicinin psikolojik algısını yönlendirmekte görüntüyü tanımlamakta ve anlamın güçlendirilmesine katkı sağlamaktadır. Örneğin sürekli rüzgâr sesi boşluk, çıplaklık, yalnızlık, gibi hisler uyandırır. Cırcır böceği abartılı kullanıldığında insanı bunaltan sıcak bir yaz mevsimi algısı yaratır. Küçük kahkahalar mırıl mırıl konuşmalar samimi bir ortam duygusu yaratır. Dalga sesleri ise enginlik ve rahatlık hissi uyandırmaktadır.<sup>106</sup>

Sadece ses değil özellikle sesin sinemaya dâhil olmasıyla birlikte sessizliğin de dramatik bir unsur olarak kullanımı da önem kazanır. Sessiz bir sahne gerilim yaratarak izleyiciyi görüntüye yoğunlaşmasına zorlar.

Müzik, bütünleştirici bir unsurdur. Filmdeki görsel unsurlara ve diyaloglara bir fon oluşturarak duygu oluşumunda etkilidir. Anlatıda fikir birliğinin sağlanıp düşüncenin gelişmesine hizmet etmektedir. Zaman zaman izleyiciye duygusal anlamda rahatlatma imkânı sağlarken zaman zaman da dramatik aksiyona hazırlamaktadır. Müzik fotografik görüntüyü canlandırmaktadır. Sahnenin ruhunu ve atmosferini inşa edebildiği gibi kurguda noktalama işareti olarak kurgunun görünmezliğine hizmet etmektedir. (ritim kurgu) Müzik aynı zamanda perdede söylenmeyen sözler ve duygular hakkında bilgiler vermekte, karakteri tanımlamakta yönetmenin söylemek istediklerinin tamamlayıcısı olmaktadır. Kurgu sırasında iki çekim arasında bağlantı kurabildiği gibi sahnedeki gerilim, neşe, korku, şaşırma, merak, gibi duygu durumlarının altını çizerek izleyicinin duygusal tepkileri üzerinde güçlü bir etkiye sahip olmaktadır.

Bresson:“Gerektiği biçimde ya da gerektiği yerde söylenmeyen tek bir kelime, yapılmayan tek bir hareket geriye kalan her şeye manidir”<sup>107</sup> der. Sinema sanatının hem görsel hem de işitsel öğelerden oluşan bir sanat olduğundan yola çıkarak ses ve görüntü arasındaki tamamlayıcı birlikteliğin izleyicinin filmle olan bütünleşmesine imkân sağlayacağı sonucuna varılabilir.

---

<sup>106</sup> Bülent Vardar “Sinemada Ses ve Müzik” Es Yayınları 2009 s:7

<sup>107</sup> Robert Bresson “Sinematograf Üzerine Notlar” Nilüfer Güngörmüş, Küre Yayınları 2011 s:32

## 2.6.FİLM KURGUSUNDA KULLANILAN YÖNTEMLER

Joseph V. Mascelli film kurgulamayı bir elmasın işlenme süreciyle bağlantılı olarak anlatır. İşlenmemiş elmasın doğasından gelen güzelliğinin anlaşılabilmesi için o elmasın işlenmesi, parlatılması kesilip yerine yerleştirilmesi gerektiğini ifade eder. Aynı şekilde bir film için çekilen görüntülerde başlangıçta karmaşık bir görüntü yığıdır. Görüntüler de kesilip biçilerek yan yana getirildiğinde anlam kazanırlar. Hem elmas hem de film kurgusu atılan parçalar ile zenginleşir. Geriye kalan parçalar öyküyü temsil eder.<sup>108</sup> Mascelli'ye göre yalnızca iyi bir kurgu filme hayat verebilir.

Walter Murch kurgu sadece bir araya koymak değil, bir yolun keşfidir ve ne kadar çok malzeme varsa denenmesi gereken yolun da o kadar uzun olduğuna dikkat çeker.<sup>109</sup>

Bir film kurgusu öncelikle filmde verilmek istenilen duyguya yönelik olarak görüntü seçimiyle başlar. Kurgu süreciyle yönetmen görsel algısı ve yaratıcılığı ile görüntüleri anlamlı bir yapıda birleştirir. Yönetmenin bu anlamda kararlarının uygulayıcısı kurgucudur. Kurgucu sahip olduğu güçlü ritim duygusu ve teknik bilgisi ile her bir görüntüyü teknik, estetik ve anlatımsal unsurları göz önünde bulundurarak sezgisel gücüyle şekillendirir.

Kurguda yaratıcılık, kurguyu yapan kişinin hayalleri, ham malzemedeki görüntüler, sesler ve hareketler arasındaki bağlantılarla açığa çıkar. Bu bağlantılar yeni ve kolay anlaşılabilir anlamlar yaratır. Deneme yanılmaya açık bir kurgu ortamı kurgucunun önceden edindiği sezgisel gücü, hayat bilgisi, hareket ile duyguya olan duyarlılığı ona yaratıcı bağlamda çağrışımlar kurmak için bir önemli bir referans olmaktadır.<sup>110</sup>

İzleyici iyi kurgulanmış bir filmde teknik araçları hissetmezken, aynı şekilde mükemmel teknik imkânlarla yapılmış bir film izleyicinin dikkatini çekmeyebilir. Dolayısıyla bir yönetmenin henüz görüntüleme aşamasındayken kurguyu tasarlaması daha doğru bir yaklaşımdır. Yöntem ise hikâyeye göre değişiklik göstermektedir. Bu yöntemlerden herhangi birini seçmek ve kullanmak yönetmenin ve kurgucunun insi-

<sup>108</sup> Joseph V. Mascelli "Sinemanın Temel Kavramları" Çev. Hakan Gür, İmge Kitapevi 2014 s:153

<sup>109</sup> Walter Murch "Göz Kırparken" Çev. İlker Canıklıgil, İstanbul Bilgi Üniv. Yayınları 2005 s:3

<sup>110</sup> Karen Pearlman "Sinemada Ritimlerin Kurgusu" Çev. Pınar Ercan, Ayrıntı Yayınları 2016 s:29

yatıfındedir. Temelde sorulması gereken sorular bu yöntemlerin filmin estetik, dramatik ve düşünsel anlamda izleyicinin algısını nasıl şekillendirdiği yönündeki sorulardır.

**Sıçramalı Kesme** (jump cut): Kurgunun işlevlerinden bahsederken kurgunun sinemada zamanda eksiltiye gidilmesinde önemli bir güç olduğundan bahsedilmişti. Eksiltiyi sağlama adına yönetmen dilerse aynı planda gözle görülür derecede hissedilen kesmeler yaparak bir sıçrama meydana getiren kesmelere başvurabilir. Bu tarz kesmeler zamansal ve mekânsal bütünlüğü bozabildiği gibi kurgunun görünmezliği ilkesini de sekteye uğratabilmektedir. Yönetmen bu tarz kesmelerle bilindik sinemasal kuralları yıkarak kendi sanatsal üretimlerine katkı sağlamaktadır. Sıçramalı kesmeler kimi zamanda dramatik vurgular yapmak, bir karakterin düşüncelerini, rüyalarını ifade etmek için de kullanılmaktadır.

**Eşlemeli Kesme** (match cut): Kurguda bir nesneyi görüntülerken görsel ya da içerik bakımından ona benzeyen başka bir nesneye yapılan kesmedir. Stanley Kubrik'in İlk olarak *2001: Bir Uzay Macerası*'nda havada dönen tarih öncesinden bir kemik ile uzayda dönen bir 21.yy uzay istasyonu arasında yaptığı kesme tarihteki en önemli eşlemeli kesme olarak bilinmektedir. Bu kesme ile Kubrik insanoğlunun evriminin tarihi üzerine dikkat çekmektedir. İlk alet ve uzay yolculuğunun keşfi arasında önemli bir bağ kurar.

Örneklerin attırılması gerekirse, çocukların ağızlarından çıkardıkları seslerle oynadıkları savaş oyunu bir kesmeyle gerçekliğe dönüşebilir ya da yağmur sesi ağır ağır alkış sesine dönüşebilir. Francis Ford Coppola, *Kıyamet* filminde tavandaki pervanenin vızıltısından helikopter pervanesinin gürültüsüne bir kesme yapar.

**Paralel Eylem Kurgusu:** Aynı anda farklı mekânlarda gerçekleşen iki ya da daha fazla olay arasında gidip gelmeyi esas alan kurgu biçimidir. Paralel eylem sinemaya özgü keşfedilmiş ilk hikâye anlatıcılığı yöntemlerinden birisidir ve halen hikâyelerdeki olayları ilerletmek, duygular oluşturmak, bilgi açığa çıkarmak ve gerilimi yükseltmek için kullanılan bir yöntemdir.<sup>111</sup> Paralel eylem izleyiciyi karakterdeki kavrayışın bir adım önüne geçmesine izin verir. İzleyici paralel eylem kurgusu ile her

---

<sup>111</sup> Karen Pearlman “Sinemada Ritimlerin Kurgusu” Çev. Pınar Ercan, Ayrıntı Yayınları 2016 s:190

iki tarafta birbirine koşut ilerleyen olayları, karakterleri karşılaştırma imkânına sahip olur. Bu karşılaştırma imkânı ile izleyiciye ne düşünmesi gerektiğini söylemek yerine göstermiş olur.<sup>112</sup>

Kimi zamanda insanlar kültürler, ürünler, yöntemler ve olaylar arasında karşılaştırma yapmak içinde kullanılan bir yöntemdir. Farklı yaşamsal alanlar kültürel motiflerde paralel yapı içinde kurgulanabilir.

**Geriye sıçrama** (flashback): Geriye sıçramalar izleyiciye daha önceden yaşanan bir olaya duruma ya da karakterlere dikkat çekmek için yapılmaktadır. Çok fazla kullanıldığında filmdeki akışı kesintiye uğratabileceğinden dikkatli kullanılmalıdır.

**İleriye sıçrama** (flash forward): İçinde bulunan zaman diliminden ileriki bir zamana yapılan sıçramadır. Bu yöntemin uygulanmasında iki önemli tespit vardır. Öncelikli amaç filmlerde zamansal anlamda bir eksilti sağlama düşüncesidir. Şimdiki zaman ile gelecek zaman arasında bir karşılaştırma yapma imkânı vermektedir.

Hem geriye hem ileriye sıçrama yöntemleri şimdiki zamanı geçmişle şimdiki zamanı gelecek zamanla iç içe kurgulama imkanı sağlamaktadır. Geçmişin anılarından geleceğın düş ve hayallerinden beslenerek anlatıma destek sağlamaktadır.

**Ağır Çekim/ Hızlı Çekim:** Ağır çekim basit bir teknik düzenlemedir. Doğrudan kamera ile kayıt sırasında saniyede kaydedilen kare miktarını uzun tutarak yapılabileceği gibi kurgu masasında görüntünün gerçek hızının altında bir değere düşürülmesiyle de elde edilebilir. Ritim ile duyguların şekillendirilmesinde oldukça güçlü bir etkiye sahiptir.

Ağır çekimin temel işlevi; içeren jest veya eylemin sahip olduğu düşünölen etkiyi arttırma amacıyla sürenin uzatılmasıdır. Başka bir deyişle bir şeyi daha şiirsel daha romantik daha görkemli, korkunç kılmak veya bir anın duygusallığını ya da önemini başka türlü arttırmaktır.<sup>113</sup>

Teknik açıdan ağır çekimin tam tersidir. Kamera ile görüntünün kaydedilmesi sırasında düşük kare çekilerek elde edilebileceği gibi kurgu masasında bir görüntünün

<sup>112</sup> Pearlman age s:189

<sup>113</sup> Pearlman “Sinemada Ritimlerin Kurgusu” Çev. Pınar Ercan, Ayrıntı Yayınları İstanbul 2016 s:206

gerçek hızının üstünde bir değere çıkarılmasıyla da elde edilebilmektedir. Görüntünün hızlandırılması ya zamanda eksilti yapmak için kullanılmakta ya da komik bir etki yaratmak için tercih edilmektedir. Her iki yöntem de sinemaya özgü yöntemlerdir. İzleyicilere karakterlerin düşünme veya hissetme yollarının doğrudan fiziksel deneyimlerini verir. Bu zaman manipülasyonu yöntemleri içsel bir dünyanın bilgisini aktarmak için filmdeki zaman akışını bozarak, bazen izleyicinin filmdeki karakterin öznel deneyimiyle aynı eksene getirmektedir.<sup>114</sup> Kurgu zaman üzerinde düzenleme yapmaya imkan verir. Karakterlerin düşüncelerini ve hislerini göstermek sahnenin temposunda düzenleme yapmak için de kullanılmaktadır.

**Ses Köprüsü:** Bir önceki sahneye ait olan sesler bir sonraki sahneyi göstermeye başladığında kısa bir süre devam edebilir. Ya da bir sonraki sahneye ait olan seslerin önceki sahnede duyulmaya başlanmasına ses köprüsü denir. Özellikle kurguda sahneleri birbirine bağlamak adına yapılır. Ses köprüsü, kurguda devamlılığın en yaygın kullanımlarından biridir. Bu teknik, iki sahne arasındaki bağlantıyı vurgulamada ve sahneleri birleştirmede zamansal mekânsal bağlantıda önemli bir güçtür.

**Montaj Sekans:** Klasik anlatı sineması klasik devamlılık ya da eksiltme için farklı bir araç kullanır. Bir sürece ait parçalar bilgi veren başlıklar haber görüntüleri gazete manşetleri zincirleme ile birbirine bağlanıp hızlı ve düzenli bir ritim elde etmek için de müzik eklenerek bir araya getirildiğinde uzunca bir döneme ait anlatı, filmsel zaman içine sıkıştırılıp kısaltılmış olarak izleyiciye sunulabilir.<sup>115</sup> Bir şehrin sabah uyanışını, bir savaşı, bir çocuğun büyümesini bir şarkıcının şöhret basamaklarından tırmanışını otuz saniye olarak film içine yerleştirilebilir.

Genellikle montaj sekanslar sadece müzikle sunulur, tekrarlanan ve benzer konu etrafında dönen olayları en kısa zamanda özetleyerek anlatmak için kullanılmaktadır.

---

<sup>114</sup> Pearlman age s:189

<sup>115</sup> David Bordwell, Kristin Thompson "Film Sanatı" Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De ki Yayınları Ankara 2012 s:254

## II. BÖLÜM

### REHA ERDEM SİNEMASINDA ANLAM VE ANLATI

#### 1.SİNEMADA AUTEUR KURAM

1940'ların sonları ve 1950'lerin başlarında Fransa'da sinema eleştirisi ve teorisinde egemen ideoloji haline gelen Auteur\* kuram, Fransa'daki *Les Cahiers du Cinema*\*\* dergisinin eleştirmen ve yönetmen grubunun özellikle François Truffat, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean Luc Godard'ın kendi ülkelerindeki sinema anlayışına eleştirel bir gözle bakmaları sonucu ortaya çıkmıştır. Andre Bazin ve Alexandre Austruc sinemanın da bir dil, anlatım aracı haline geldiğini ifade ederek Auteur kurama giden bir yol çizmiş, Andrew Sarris'in getirmiş olduğu değerler ölçütü ve Peter Wollen'in Yapısalcı yaklaşımı ile kuram daha tutarlı, kapsayıcı bir yapıya dönüşmüştür.

Auteur Kuram'ın düzenli bir gelişim çizgisi olmamakla birlikte programlı manifestolar ya da kollektif bildirimler yayımlamaya yönelik çalışmalarda bulunmamaktadır. Bunun sonucu olarak da auteur kuram yeni anlamda yorumlanabilen ve uyarlanabilen farklı eleştirmenlerin ortak yaklaşımlarından oluşan esnek bir bağlam içinde farklı yönetmenler tarafından geliştirilmiştir. Bu gelişim akademik bir disiplin olarak film incelemesini de olanaklı hale getirmiştir.<sup>116</sup>

Kuram, sanatsal yaratım sürecindeki kişisel faktörü öne çıkarma düşüncesinden doğmuştur. Sinemasal olarak değerlendirildiğinde bir filmin özgün değerlerinin anlaşılabilmesi için yönetmenin özgün stilleri ve düşüncelerinin filmleriyle birlikte değer-

---

<sup>116</sup> Kolker, age s:173

\* **Auteur:** Yaratıcı, yazar bağlamında kullanılmaktadır. Auteur yönetmen, kendi özgün bakış açısına sahip ve bunu yaptığı filmlere yansıtan film yönetmenleri için kullanılmaktadır.

\*\* **Cahiers du Cinéma:** André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze ve Joseph-Marie Lo Duca'nın 1951'de kurdukları, Fransız Sineması'nda Yeni Dalga akımının başlatıcısı olan, etkili bir Fransız sinema dergisidir. Dergi auteur eleştirinin ilerlemesinde önemli bir yere sahiptir.

lendirilmesi gerektiğini esas alır. Robert Kolker'e göre sinemasal olarak düşünebilmek, kamerayı doğru yere koymayı bilmek, oyuncuların nasıl yerleştireceğini ve yönetileceğini anlamak, çerçeve içindeki durağanlığın ve hareketin ne zaman yaratılacağını bilmek, kurgunun nerde devreye gireceğini tam olarak görmek, auteurun başlıca özellikleridir.<sup>117</sup> Auteur yönetmen kendisini kamerada, kurguda, senaryoda, kısaca sinemasal dilin anlatı yapısında özgün tasarımlarıyla kendisini hissettiren kişidir.

Auteur kuram Fransa'da eleştirel bir ortamda Amerikan filmlerinin yeniden ele alınması, filmlerin izlenmesi, tartışılması, sinema üzerine düşünen, eleştiren, yazan, yeni yaklaşımlar getiren bir eleştirmen ve yönetmen grubunun katkılarıyla mümkün olmuştur.<sup>118</sup> İkinci Dünya savaşı sırasında Nazi işgalinde olan Fransa'da Vichy hükümeti, ülkenin yerel sinemasının hem ekonomik hem de politik geçerliliğini tehdit ettiği gerekçesiyle, Amerikan filmlerinin gösterimine yönelik katı düzenlemeler getirir. Yapılan bu düzenlemelerle Fransızca dublajlı gösterilecek olan Amerikan filmlerinin gösterimine kota getirilir. Savaşın bitip Alman işgalinin sona ermesiyle birlikte Fransa'ya yoğun bir film akını gerçekleşir.

Peter Wollen'in ifadesiyle, bu filmler büyük bir ilgi ve duygusallıkla karşılanır. Bu süreç kuramın ortaya çıkış koşullarını hazırlayan önemli bir etkidir. Wollen'a göre diğer bir önemli etken ise, Paris'teki Ciné-club (Sinema Kulüp) akımı ve Henri Langlois'in kurduğu Cinémathèque (Sinematek)'in varlığıdır.<sup>119</sup>

Sinematek'te bir araya gelen eleştirmen ve yönetmenler, izledikleri Amerikan filmleri karşısında Fransız sinemasını, kullanılan teknik, işlenen konular, sergilenen oyunculuk, yazılan diyaloglar, konusunda çok yetersiz bulup eleştirirler. Aynı dönem yayınlarına başlayan *Chaiers du Cinema* (Sinema Defteri) dergisinde düzenli olarak bir araya gelen François Truffat, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean Luc Godard yaptıkları tespitleri bu dergide yayınlama fırsatı bulurlar.

Sinematek'in de arşivleri sayesinde özellikle sinema tarihi açısından önemli sayılabilecek filmleri izleme şansı bulan Fransız eleştirmenler, Jean Renoir, Roberto

---

<sup>117</sup> Kolker age s:171

<sup>118</sup> A. Deniz Morva Kablamacı, *Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri* (Derleyen Murat İri) "Sinema Araştırmaları, Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar" (içinde) Derin yayınları İstanbul 2011 s:65

<sup>119</sup> Peter Wollen "Sinemada Göstergeler ve Anlam" Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, Metis Yayınları 2014 s:68

Rossellini gibi bazı Avrupalı yönetmenleri ve en çok da Hollywood'un ticari stüdyo sisteminin katı kuralları içinde olmasına karşın Amerikalı yönetmenleri (Orson Welles, Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Nicholas Ray, Raoul Walsh, Samuel Full) sinemalarında sanatsal bir nitelik, kişisel bir stil olduğu gerekçesiyle büyük sanatçılar olarak yorumlarlar. Şükran Kuyucak Esen'e göre bu farkına varış *La Politique des Auteurs (yaratıcı yönetmenler politikası)* dır.<sup>120</sup> Burada her yönetmenin kendi biçimine çok önem verilir. Çünkü ancak bu şekilde bir filmin içerdiği asıl anlamı yakalamak olasıdır; bu bir kişiliğin, kişiselliğin işaretidir. Sinemayı ve gerçeği özgün bir şekilde ele almanın yoludur; kısacası yönetmenin kişisel söylemidir.<sup>121</sup>

Kuramın ortaya çıkışındaki öncü isimlerden Austruc 1948 tarihli makalesi *Birth of a New Avant- Garde: The Camera Pen (Yeni bir Avangardın Doğuşu: Kamera Kalem)*'de Auteur yönetmenlerin stilini kamera - kalem (caméra-stylo) olarak nitelendirmekte ve sinemada anlamın kamerayla yazıldığını ifade etmektedir. Film yapmayı sanatsal bir dışavurum olarak değerlendiren Austruc'un yaklaşımına göre bir film yapmak yazmanın bir başka biçimidir; nasıl bir yazar romanını kalemi ile yazıyorsa bir film yönetmeni de aynı işlevi kamerasıyla yapmaktadır. Austruc en soyut gizli kalmış düşüncelerin bile kamera kalem ile ifade edilebileceğine dikkat çekmektedir.

François Truffaut' nun, Cahiers du Cinema' nın 31. sayısında yayınlanan *Une Certaine Tendence du Cinema Français (Fransız Sinemasının Belirli Bir Eğilimi)* başlıklı yazısı, yeni bir sinema anlayışının manifestosu sayılmıştır.<sup>122</sup> Senaryonun, konuşmaların ve türlerin önem kazandığı Fransız sinemasının kaliteye verdiği aşırı önemi eleştiren, bu sinemanın ticari açıdan verimli olmasına karşılık seyirciyi uyuşturduğunu öne süren yazı, yaratıcı yönetmen (auteur) anlayışının gündeme gelmesinde ilk adım olur.<sup>123</sup> Truffat bu yazısında Fransız sinemasını eleştirir. Her yıl ülkede 100 kadar film çekilse de üzerinde konuşulacak, eleştirmenlerin dikkatini çekecek düzeyde olanların sayısının on – on ikiyi geçmeyeceğini ifade eder. Fransa'da yaşa-

---

<sup>120</sup> Kuyucak age s:37

<sup>121</sup> Vincenti age s:124

<sup>122</sup> Rekin Teksoy "Sinema Tarihi" Oğlak Yayınlar İstanbul 2005 s:483

<sup>123</sup> Rekin Teksoy, age s:483

nan savaşın ve sonraki dönemlerin Fransız sinemasında bir yenilenme sürecini yaşattığını ifade eder. Fransız sinemasının, iç baskıların ve şiirsel gerçeklik ile yer değiştirmiş psikolojik gerçekliğin baskısı altında geliştiğini ifade eder. Truffat, Fransız sineması için çalışan sınırlı sayıdaki senaristlerin de hep aynı öykü etrafında çalıştıklarını neden göstererek eleştirir. Senaristlerin filmlerini Metteur-en-scène\* (Sahneleme Ustası) kavramıyla açıklar. Yönetmen onların gözünde sadece senaryoyu kadraja alan kişidir. Fakat diyaloglarını kendi yazan, hikâyelerini kendi yaratan ve filmlerini yöneten auteursleri farklı bir yere koyar.<sup>124</sup>

Kuramın esnek bir bağlam içerisinde değerlendirilmesi, gittiği coğrafyalarda farklı anlayışlarla yorumlanmasına ve eleştiri konusu olmasına neden olmuştur. Eleştirmenlerin Auteur kavramını sorgulamaları da iki farklı eğilim olduğunu ortaya çıkarmıştır. Birisi temayla ilgili motiflere anlam odaklarına önem verirken, öteki biçimi mise en scéné'i vurgular. Auteur'un yapıtları sadece biçimsel olarak değil aynı zamanda anlamsal bir boyutu da olan eserlerdir. Metteur en scéné'in yapıtları ise bir sahne gösteriminden daha öteye gidemez.

1950'lerin başlarında Fransa'da doğan auteur anlayışını, 1960'ların ortalarına doğru ABD'ye götüren kişi Andrew Sarris'tir. Auteur teori Sarris ile Amerikan sinemasının üstünlüğünü ileri süren, attan alta ulusalcı bir araca dönüşür.<sup>125</sup> Bu makaleyle Sarris *La politique des auteurs* kavramını biraz daha geliştirerek incelemelerinin içerisine auteurun diğer filmleriyle karşılaştırılması düşüncesini ekleyip daha kapsamlı bir yapıya dönüşmesine katkı sağlamıştır.

---

<sup>124</sup> François Truffaut, *Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim* Çev. Rana İğneci Süzen ( Editor, Ali Karadoğan) "Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar" (içinde) Deki Basım Yayın 2010 s: 26-40

\*Auteur, kendi duygu ve düşüncelerini tasarlayıp filme alan kişidir. Metteur en Scene başkasının tasarladığı düşünceleri filme alan kişidir. Metteur en scene çok yetenekli ve usta olabilir fakat filme yansıttığı yalnızca yeteneği ve ustalığıdır. Kişiliği değildir. Auteur gerçekleştirdiği mise en scene ile filme kişiliğini yansıtır, birey olarak kendisini filme koyar ve yarattığı biçimsel formlarla diğer auteurslerden ayrılır. (Seçil Büker "Film ve Gerçek" Anadolu Üniv. Yayınları 1989 s:37)

<sup>125</sup> Stam, age s:100

Auteur kuram, yönetmenin bir filmin yapısındaki kontrol edici güç olduğu ilkesine dayanır.<sup>126</sup> Sarris'e göre, bu kontrol üç önermeden oluşmaktadır. Birincisi, bir yönetmenin film yapım tekniklerini anlayabildiğini ve etkili bir biçimde kullanabildiğini gösteren teknik yeterliliğidir. Bu önermede sanatsal sezginin önemli olduğunu ifade eden Sarris kötü yönetilmiş bir filmin, eleştirel değer ölçeğinde önemsiz olduğunu ifade eder. Ancak konuyla ilgili; bir diyalog, senaryo, oyunculuk, kurgu, renk, müzik, kostüm dekor vs. üzerine konuşulabileceğini ifade eder.

İkincisi bir değer kriteri yönetmenin ayırt edilebilir kişiliğidir. Bu önerme ile Sarris bir yönetmen çektiği filmlerde onun imzası sayılabilecek üsluplar sergilemesi gerektiğini, aynı zamanda bir filmin biçimsel özelliklerinin yönetmenin düşünceleri ve duyguları ile ilintili olması gerektiğine dikkat çeker.

Üçüncü ve son önermesi ise iç anlamdır. Bu anlam yönetmenin kişiliği ile meteryali arasındaki gerilimden ortaya çıkmaktadır. Tam olarak ne yönetmenin dünya görüşünün bir yansıması ne de hayata olan duruşudur. Edebi anlamda muğlaktır. Sarris'e göre bu üç öncül içerisinde en önemli olanın içsel anlam olduğunu vurgulayan Kolker içsel anlamı, tutarlı bir dünya görüşü ve tutarlı düşünceler dizisi olarak tanımlar. Sarris'in içsel anlam olarak nitelendirdiği bu öncülü, yönetmenin bir dünya görüşünü ve felsefesini yansıttığından dolayı kişisel bir anlatı olarak da nitelendirmek mümkündür.<sup>127</sup>

Sarris'in sunduğu üç değer ölçütü iç içe geçmiş üç halka ile görselleştirir. En dıştaki halka teknik açıdan yeterlilik, ortadaki halka kişisel üslup, içerideki halka iç anlamdır. İlk halkayı geçen iyi bir teknisyen, ikinci halkayı geçen iyi bir stilist, üçüncü halkayı geçen ise auteur olduğunu kanıtlamaktadır. Ona göre yönetmenin bu daireleri geçip iç anlama ulaşabilmesinin önceden belirlenmiş bir yolu yoktur.

Sarris'e göre Auteur kuramın akışkan bir yapısı vardır ve yönetmenler her zaman sabit bir yörüngede değildirler. Metteur en scene olarak başlayan bir yönetmenin

---

<sup>126</sup> Robert Kolker " Film, Biçim ve Kültür" Çev. Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz, (Yayına Hazırlayan, Ertan Yılmaz) De ki Yayınları Ankara 2009 s:169

<sup>127</sup> Kolker, age s:171

zamanla auteurlüğe; auteur olarak başlayan bir yönetmenin de zamanla metteur en scene olarak bir evrilme yaşayabileceğini ifade eder.

Auteur anlayışını savunanlar kişisel tarz ve mizansenden bahsederken Bordwell, Staiger ve Thompson *Klasik Hollywood Sineması* üzerine yaptıkları çalışmada kişisel olmayan ve ana özellikleri anlatımsal bütünlük, gerçeklik ve görülmez anlatı olan homojen bir grubun standardize edilmiş grup tarzına vurgu yaparlar.<sup>128</sup>

İngiliz eleştirmen Peter Wollen 1969 yılında yazdığı *Sinemada Göstergeler ve Anlam* kitabında Auteur kuram için, Amerikan sinemasının derinlemesine incelenmeye değer olduğunu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen değil, çalışmalarını dışlanıp unutulmuş bırakılmış bir auteurlar yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğduğunu ifade eder.<sup>129</sup>

Wollen, auteur kuram ile Yapısalcılığı birleştirir. Auteur anlayışın eseri göz ardı ettiğini düşündüğünden eleştirir, hareket noktası yönetmen değil yapıttır. Ona göre bir eleştirmen filmdeki derin yapıyı ortaya çıkarabilmelidir. Zira yönetmen de filmde karşıtlıklar yaratıp aralarında değişik ilişkiler kurabiliyorsa auteur'dur.<sup>130</sup>

Wollen, Howard Hawks filmlerini inceleyerek auteur kuram için önemli tespitler yapar. Hawks yıllarca Hollywood sistemi içinde çalışmış bir yönetmendir ve farklı türsel özellikler taşıyan onlarca film çekmiştir. Buna rağmen yönetmenin filmlerinde aynı tematik ilgi odakları, tekrarlanan aynı motifler ve olaylar, aynı görsel biçim ve tempo sürekli karşılaşılan ve tekrar eden unsurlardır. Hawks filmlerinin rastlantısal değil, dikkatle temellendirilmiş çalışmalar olduğunu, tekrar eden biçimsel öğelerin ardında anlam birimlerinin de var olduğu görüp yorumlar.

Wollen sadece benzerlikleri fark edip sıralama düşüncesinin indirgemeci bir düşünce olduğuna dikkat çekerken sadece analiz noktasının değil, sentez noktasının da olması gerektiğinin daha doğru bir yaklaşım olacağını ifade eder. Aksi takdirde yöntemin biçimci bir yaklaşıma dönüşeceğini ifade eder. Wollen yapısalcı eleştirinin

---

<sup>128</sup> Stam, age s:102

<sup>129</sup> Wollen, age s: 68

<sup>130</sup> Seçil Büker, "Film ve Gerçek" Anadolu Üniv. Yayınları, Eskişehir 1989 s: 43 - 44

sadece benzerliklerin, tekrarların algılanışı olarak değil, aynı zamanda farklılıklar ve karşıtlıklar sistemini de kapsaması gerektiğini ifade eder. Wollen'a göre John Ford'u auteur den öte büyük bir sanatçı yapan şey onun filmlerinde yer alan karşıtlıklar arasındaki ilişkilerin zenginliğidir. Dolayısıyla sabit kalan değişime uğramayan temel anlamda sürekli kendini tekrar eden auteurları da zayıf bulur. Ona göre büyük yönetmenler kendisini sürekli yenileyen ama bir o kadar da kimseye benzemeyişleriyle tanınmalıdırlar.

Wollen'a göre auteur kuram şöyle bir katkı sunar, yönetmen sadece var olan bir metni yorumlamaz, metteur scene değildir; Özgün senaryo ve romandaki bölümler ve olaylar bir katalizör görevi görebilirler, auteurun zihnine yerleşip kendi yapıtlarının özelliğini taşıyan motif ve temalarla karşılıklı etkileşime girerler. Yönetmen kendisini başka bir yazara tabi tutmaz: yönetmenin kaynağı yalnızca aracıdır. Aracı vazifesi gören metin, yepyeni bir yapıta dönüştürülmek üzere yönetmenin kendi uğraştığı konularla iç içe giren sahneleri katalizörleri sağlar. Böylece yorum izleyicilere sunulduğunda konunun ele alınışı sergilendiğinde aslında yönetmenin yepyeni bir metin, bir auteur olarak öteki metnin ardında gizli kalan yepyeni bir metin üretmiş olduğu gözlerden uzak kalır.<sup>131</sup>

Kuram film yapım sürecinde film yapım ekibinin katkılarını yok saydığı için eleştirilse de, yönetmenlere kendi özgün düş gücüyle kendi sanatsal dışavurumlarıyla var olabilmesine imkân sağlayarak, yaratıcı yönetmen kavramını beraberinde getirmiştir.

Film yapım süreci, yönetmenin kişisel bazda sanatsal dışavurumuna imkân veren bir ortamdır. Yönetmen bu süreci özgün düş gücünden hareketle inşa eder. İçinde yaşadığı toplumun sosyokültürel dinamiklerden etkilenmiş olan yönetmen tüm bu standart koşullara rağmen anlatmak istedikleri düşünceleri, özgün bakış açılarıyla somutlaştırıp, kurgulayarak bir bütünlük kurmak suretiyle perdeye aktarır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde auteur kuram, sanatçıya kendisi olabilmesinin önünü açmıştır. Yarattığı bu eleştirel ortam birçok yönetmenin sanatsal olgunluğa ulaşmasında etkili olmuştur. Auteur kuram yeni bir sinema anlayışının ve kültürünün oluşmasına

---

<sup>131</sup> Wollen, age s: 101-102

katkı sağladığı gibi önceleri star anlayışı üzerine kurulu Holywood sinemasının yönetmenin önemini keşfetmesine de imkan sağlamıştır.

Sanatsal yaratım sürecindeki kişisel faktörleri merkeze alan auteur kuram ile bir filme eleştirel bakmak bir roman yazarı şair ressam ya da bestecinin sanatını incelemek gibi, tematik ve biçimsel modelleri, benzer düşüncelerin birbirleriyle tutarlı ya da çelişkili olmasını, görüntülerin nasıl benzer yollarla oluşturulduğunu, tarih ve insan davranışına dair tutarlı bir düşüncenin sanatçının yapıtında nasıl ortaya çıktığını keşfetmenin bir rolü haline gelir.<sup>132</sup> Yapılması gereken auteur'ün kamera kalem ile yazdığı filminin derinliklerini hem filminin anlatımı ve görselliği hem de yönetmenin dünyası, birikimi ve bakış açısından okumaktır. Okumaya çalışmaktır.<sup>133</sup>

Tüm anlatılanlardan yola çıkarak Türk sinemasının auteur yönetmenleri sorgulandığında ve kuramın öncülleri dikkate alındığında özellikle 1990 sonrasında\* Türk Sineması'nda kendi sanatsal dillerini oluşturma yönündeki çabalarıyla yaratıcı eserler veren isimler; Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem ve diğerleridir. Erdem filmlerinde ele aldığı konular başta olmak üzere özgün senaryo yazımı, sinemasal araçları kullanmadaki özgünlüğü, sinemasal anlamı ve anlatımı düzenleme stili olarak auteur bağlamında değerlendirilmektedir. Filmlerindeki anlatım yapısına bakıldığında özellikle zamansal ve mekânsal düzenlemeleri yönünde kurguyu yaratıcı olarak kullanımı, ses kurgusundaki özgün tasarımları ile hem filmlerine sanatsal bir derinlik kazandırmakta hem de Türk Sinemasına yenilikçi bir anlayışla katkılar sağlamaktadır.

---

<sup>132</sup> Kolker, age s: 173

<sup>133</sup> Kuyucak Esen, age s:44

## REHA ERDEM BİYOGRAFİ

Reha Erdem 1960 İstanbul doğumludur. Eğitim hayatının ilk ve orta öğrenimini Galatasaray Lisesinde tamamlayan Erdem, yükseköğrenimine Boğaziçi Üniversitesi'nde devam eder. Tarih Bölümündeki eğitim hayatını yarıda bırakıp sinema eğitimi almak için Fransa'ya giden sanatçı Paris VIII Üniversitesi Sinema Bölümü'nü bitirdikten sonra, aynı okulda plastik sanatlar alanında yüksek lisans eğitimi alır.

1989 Fransız - Türk ortak yapımı olan ilk uzun metrajlı filmi *A Ay'ı*, 1999'da *Kaç Para Kaç*, 2004'te *Korkuyorum Anne*, 2006'da *Beş Vakit*, 2008'de *Hayat Var*, 2009'da *Kosmos*, 2012'de *Jin* ve 2013'de bir Türk-Fransız-Alman ortak yapımı olan *Şarkı Söyleyen Kadınlar'ı* filme almıştır. Son filmi 2016 yılında çektiği *Koca Dünya'dır*.

*Korkuyorum Anne* (ortak senaryo) dışındaki tüm filmlerinin senaryoları yönetmen tarafından kaleme alınmıştır. Reha Erdem, bunların yanı sıra, kısa filmler, reklam filmleri de çekmiş ve Jean Genet' nin *Hizmetçiler* oyununu sahneye koymuştur.

Erdem'in sinemaya olan ilgisi Galatasaray Lisesi'nde başlar. Önce tiyatro sonra fotoğraf ve 8 mm kamera ile kısa filmler çekmeye başlayan sanatçı Boğaziçi Üniversitesi'nde okuduğu yıllarda başkanı olduğu Sinema Kulüp'le bu ilgisini daha da ileri götürür. Fransa'da kaldığı yıllarda ünlü belgesel yönetmeni Jean Rouch ekolünde kurulmuş VARAN'da çalışmaya başlar ve bu süre zarfında 16 mm kamera, montaj masası, miksaj salonu gibi teknik araçları doğrudan deneyimleme şansı bulur. Üniversite eğitimi sırasında felsefeci Jean François Lyotard ile yaptığı dersler Erdem'in sinema anlayışının şekillenmesinde çok etkili olur. Fransa'da kaldığı sürece içinde birçok kısa film çeken yönetmen, o filmleri hiçbir zaman kendi filmleri olarak görmediğini, ilk filminin *A AY* olduğunu ifade eder. Reha Erdem biçim ve özü birlikte kullanarak sinemasal anlayışını inşa eder. Neredeyse her filminin senaryosunu kendi yazan sanatçının kullandığı biçimsel benzerlikler ve tekrar ettiği unsurlar, her filmine eklediği özgün değerler ile auteur çizgisinde ilerlediğini göstermektedir.

## 2. REHA ERDEM SİNEMASINDA ANLAM VE ANLATI

*“Aşk olmayan yerde elin nereye değse yara oluyor”*

*Reha Erdem*

### 2.1.REHA ERDEM SİNEMASINDA ANLAM

1990’larla birlikte Türk sinemasına hem biçimsel hem de içerik olarak farklı kazanımlar sağlayan Reha Erdem başta senaryodaki özgün çalışmaları, mekânsal tercihleri, oyunculuk seçimleri ile filmlerinin yaratıcısı konumundadır. Sinema biçim ve özdür ifadesinden hareketle sanatçının filmlerinde her bir öge ayırt edilebilir bir niteliğe sahip olmakla birlikte kurgu birleştirici bir unsur olarak anlamın ve sinemasal gerçekliğin en büyük yaratıcısı konumundadır.

Parsa ’ya göre anlam kavramı düşünceler ve şeyler arasındaki bağlantıdan doğan insan yetisidir. Anlatım ise bu yetiyi yaratıcı bir şekilde yoğurarak, ortak bir fikir birliği bütününde kültürel form haline getirebilmektir. Anlam ve anlatım bu bağlamda hikâye anlatımının ve senaryo oluşum sürecinin temelini oluşturmaktadır.<sup>134</sup> Erdem anlamı hayatın doğal müdahalesiz, her şeyi olduğu gibi gösteren gerçekliğinde değil, onu yeniden üreten, kurgulayan, kendi oluşturduğu bir sinema evreninin içerdiği bir yapıda bulmaktadır.<sup>135</sup> Bu yapının formalist bir anlayışa sahip olduğu ve özellikle Sovyet Biçimcilerden Eisenstein ‘in diyalektik kuramından izler taşıdığı görülmektedir.

16. Londra Türk Film Festivali kapsamında kendisiyle yapılan görüşmede sinemanın insana hayal kurdurtan ve özgürleştiren bir hayal makinası olduğunu ifade eden sanatçı bu yolda en önemlisinin hayal etmek olduğunu vurgular. Filmlerinde gerçeğin kendisini yakalamak gibi bir iddiasının olmadığını daha çok anlam aramak/anlam yaratmanın peşinde olduğunu ifade eder. “Benim sevdiğim ve içinde yü-

<sup>134</sup> Alev. F. Parsa, “*Belgesel filmde Değişen Anlam ve Anlatım*” Belgesel Filmde Zamanın Ruhu (içinde) Editör, Huriye Kuruoğlu, Alev F. Parsa, Detay Yayıncılık Ankara 2017 s:31

<sup>135</sup> Burak Acar, “*Herşey Niye Yok? Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış*” Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan (içinde) Editör: Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları İstanbul 2009 s:21

rümeye çalıştığım her şeyden önce bir özgürlük sineması. Yapısı özgür, seyirciyle ilişkisi özgürlük üzerine kurulmuş bir hakikat sineması. Dayatmacı, kısıtlayıcı, buyurgan ve kuralcı olmayan<sup>136</sup> bir sinema anlayışıyla Erdem sanatın hayatın bir yansıması olarak algılanmasının da kısır bir döngüye neden olacağına vurgu yapar.

Erdem' in eserleri gerçek denen şeyle kıyaslama yapılmak için üretilmiş filmler değildir. Hatta böylesi bir bakışa karşı duran bir anlayışa sahiptir. İsteddiği şey gerçekliğin sorgulanması değil gerçeklikle üzerinden açtığı deliklerle insanın kendi dünyasına bakmasını sağlamaktır.<sup>137</sup> Servis vermeyi, hizmet etmeyi reddeden ve reddi ölçüsünde insanileşebilen bir sinemanın inancındadır.<sup>138</sup>

Sanatçı, filmlerinde bir üslup ve özgünlük arayışından çok sinemada özgürlük düşüncesiyle yeni bir sinemasal dünya yaratma eğilimindedir. “Seyirciyi ensesinden sürükleyerek dar mesaj odalarına kısıtıran filmler yerine içinde özgürce dolaşılabilir çok odalı, çok katlı, karşılaşılan sorulardan insanın kendi öz sorularını oluşturabileceği ve sansasyon yerine heyecan, cevap yerine bir sürü soruyla tanışacağı filmlerden<sup>139</sup> yana olduğunu vurgular. Sanatçı ele aldığı konularla duygusal bir haz yaratmanın ötesine geçerek izleyiciyi düşünmeye sevk eden bir sanat anlayışıyla kendisini ifade eder. Cevap vermenin kolaylık olacağına inan Erdem filmleriyle izleyicilerine: A Ay'da gerçek nedir? Kaç Para Kaç' ta ahlak nedir? Korkuyorum Anne' de insan nedir? Beş Vakit' te zaman nedir? Hayat Var'da aşk nedir? Tüm bu soruları oluşturur. Soruların tümü kültür nedir? Sorusunu doğurmaktadır.<sup>140</sup> Zaman zaman mizahi öğeler de kullanan sanatçı kendi durduğu yerden gerçeklikle, insana ait olanla, sistemle olan meselelere de eleştirel bir duruş sergiler.

Filmlerini yaparken hayal gücünden ve kendi meselelerinden beslendiğini ifade eden Erdem: “Filmdeki karakterlerin hepsi benim rolümü oynuyor gibi oluyor. Onla-

<sup>136</sup> Çağla Karabağ Sarı, “Özgürlüğün Olmadığı Yerde Hakikat Nedir ki?” Hacettepe Üniv. İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, (Moment) 2016, 3(2): 508-509

<sup>137</sup> Burak Acar, “Herşey Niye Yok? Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış”, Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan (içinde) Editör, Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları İstanbul 2009 s: 7-14

<sup>138</sup> Reha Erdem” Aşk ve İsyan” Altyazı Aylık Sinema Dergisi Aralık 2008 Sayı:79 s:38

<sup>139</sup> Çağla Karabağ Sarı, “Özgürlüğün Olmadığı Yerde Hakikat Nedir Ki?” Hacettepe Üniv. İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, (Moment) 2016, 3(2) 508-509

<sup>140</sup> Yücel, age s:58

rın hiçbirisi anekdotik değil <sup>141</sup> fakat içimdeki meseleleri birebir alıp yapmak yerine onlardan kelebekler yapıp gösteriyorum”<sup>142</sup> yorumunda bulunur. Hissettiklerini kendi sinemasal diline dönüştürüp teknik olarak ifade eden Erdem böylesi bir anlayışla izleyicisiyle başka bir öykünün içinde yarattığı karakterlerle duygusal bir yaşantı birliğine girer.

Bir sanat eserini özgün kılan şeylerden birisi de sanatçının yaratıcı kişiliğidir. Erdem zihinsel bir uzantısı olan senaryolarını içinde yaşadığı toplumun öz değerleriyle ve kendi meseleleriyle bütünleştirip sinemasal bir dille izleyenlerini çok katmanlı bir anlam dünyasına ulaşımları yönünde katkı sağlamaktadır. Yazar olarak Erdem edebiyat ve şiirden güç alarak hissettiklerini imgelere dönüştürerek filmlerine daha yoğun ve derin anlamlar yükler. İçinde yaşadığı sosyo kültürel ve doğal yaşamın yanı sıra yaşama, dünyaya, insana olan inancını optimistik bir tavırla ifade eder.

Filmlerinde bir filmde diğerine gelişerek devam eden temalar daha çok insanın iç dünyasına odaklanırken, filmlerinde toplumsal sorunları arka fon olarak kullanıp toplum içinde yalnızlaşan bireyin iç dünyasına yönelerek yaşamla insanla kopmayan bağlar kurar. Filmlerinde özellikle yoksunluklar dikkat çeker; en temelde aşk (sızlık), sevgi (sizlik), iletişim (sizlik), kimsesizlik, özellikle çocuklar üzerinden büyümenin getirdiği sancılı durumlar, ahlak, din, ataerkil düzen içinde kadın ve erkek olma halleri, anne kız ve baba oğul meseleleri, toplumsal ve kültürel inançlar, düşler ve gerçekleştirilemeyen arzular filmlerinde öne çıkan unsurlardır. Erdem özellikle ataerkil toplum yapısı ve o yapıyı geçerli kılan geleneksel ve kültürel kodları, (askerlik, sünnet, kurban etme) filmlerinde işleyerek eleştirel bir duruş sergiler.

Erdem sinemasındaki özgünlük karakterlerine de yansır. Birbirlerine ve dünyaya karşı ayrıksı duruşlara sahip olan karakterlerin aralarında mekânsal paylaşımlar olsa da ortak bir dili tutturamadıkları görülür.<sup>143</sup> Çoğu zaman sanatçının yarattığı masal âlemiyle karakterlerin artık bir kişiden sıyrılarak iyilik, doğruluk, dürüstlük gibi figürlere dönüştüğü görülür. Bunun en güzel örneği bir şaman geleneğinden yola çıkarak insanın en sade en duru hali, ideal insan diye bahsettiği Kosmos’dur (Battal).

<sup>141</sup> Boğaziçi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel Sunum Yıllığı, Boğaziçi Üniv. Yayınevi İstanbul, 2007 s:45

<sup>142</sup> Age, s:46

<sup>143</sup> Aytaç Köktürk, “Reha’nın Erdemleri”, www. filmcenter.boun.edu.tr. Erişim Tarihi: 07.07. 2008

Zaman ve mekân üstü bir varlık olan Kosmos (Sermet Yeşil) dokunduğu her şeye iyi gelen; ölümlüye can, hastalıklara şifa veren bir güce sahiptir. Şarkı Söyleyen Kadınlar ‘da Esmâ (Binnur Kaya) Adem’in ( Philip Arditti) yakarışlarını duyup ona şifa veren bir melek figürüne dönüşür.



Resim 3: Kosmos (Battal)



Resim 4: Şarkı Söyleyen Kadınlar (Meryem ve Adem)

Filmlerinde özellikle duyguları betimlemenin bir rolü olarak ve karakterlerdeki dönüşümü vermek adına hastalık metaforunu kullanır. Korkuyorum Anne de Ali hafızasını kaybetmiş, Rasih hasta, geceleri altını ıslatan Keten, Hayat Var da amfizem hastası olan bir dede, Beş Vakit’te Ömer’in sürekli ölmesini istediği babası ve Şarkı Söyleyen Kadınlar’ da Adem geri dönüşü olmayan bir hastalık içindedir.

Erdem’in filmlerinde her bir ögenin işaret ettiği bir anlam vardır. Neredeyse her filmde duyulan ezan sesleri ve yaradana olan yakarışlar manevi bir değer olarak yer alır. Sanatçı ezan sesini modern dünyanın dışına, insanın kendi özüne vicdanına yapılan bir çağrı olarak yorumlar. Filmlerinde özellikle ekolojik bütünlüğe de dikkat çeken sanatçı bu evrende hayvanların da insanlardan farksız olduğu yönünde telkinlerde bulunmaktadır.

Reha Erdem filmleri hem biçimsel anlamda hem de içerik olarak dayandığı sanatsal öğeler açısından ele alındığında yaratıcı yönetmen sinemasının bir uzantısıdır. Erdem sanat anlayışında ulaşmak istediği anlamı özgürleştirici bir yaklaşımla seçtiği mekânlarda, mekânlar üzerine kurduğu zamanda, karakterlerinde, kamerasına yansıyan görüntülerde, renkte, ışıktaki ve sinemasal anlayışının en merkezi noktası olan kurguda bir dışavurum olarak görünür hale getirmektedir.

## 2.2.REHA ERDEM SİNEMASINDA ANLATI YAPISI

İnsanoğlu çocukluğundan itibaren içinde yaşadığı toplumun kültürel değerleriyle kuşatılmış birçok öğretiyi sözlü ya da yazılı olarak ifade edilmiş anlatı yapılarından (masallar, efsaneler, filmler, romanlar vd.) öğrenmiştir ve öğrenmeye de devam etmektedir. Anlatı en geniş tanımıyla hikâyelerin nasıl anlatıldığıyla, hikâyelerde anlamın seyircinin anlayışına sunulmak üzere nasıl oluşturulduğuyla ilgilidir.<sup>144</sup> Dolayısıyla bir filmin anlatı çözümlemesi o filmin anlattığı şeyin (öykü) biçimi ile ilişkilendirilerek incelenmesini gerektirir.

Reha Erdem filmlerinin anlatı yapısının hem biçimsel hem de içerik olarak sanat sineması anlayışına daha yakın olduğu görülmektedir. Sanat filminin bütünleşme aracı ise gerçeklik ve auteur anlatımın dışavurumudur.<sup>145</sup>

Sanat sineması adı altında belirlenmiş yapılarda her filmde ayırt edici bazı anlamsal ve anlatısal farklılıklar olsa da, genel olarak bazı ortak sınıflandırmaların yapılabildiği görülmektedir. David Bordwell'e göre sanat filmleri klasik anlatı sinemasının neden sonuç ilişkisinin karşısındadır ve psikolojik nedenselliğe dayanmaktadır. Olay örgüsünün klasik anlatı sinemasındaki gibi düzenli olmadığı kalıcı ve baskılayıcı boşluklar taşıdığı görülmektedir. Olayların izleyiciye sunumu sırasında geciktirme, zamana yayma, zamanda kısaltma, zamanı ileriye ya da geriye sıçratan kurgusal düzenlemeler yapılabilmektedir. Çoğunlukla biçimsel anlamda yapılan bu düzenlemelerde çözüme kavuşmayan sonuçlar ve açık uçlu sonları getirmektedir.<sup>146</sup>

Bordwell sanat sinemasının gerçekçi fakat tanımlanmış amaçları olmayan psikolojik olarak karmaşık karakterler kullandığını ifade eder. Karakterlerin seçimleri belirsiz olabildiği gibi tutarsız davranış içinde oldukları da görülebilmektedir. Neden sonuç ilişkisini karşısına alan bu durum sanat filminin anlatısında karakterlerle sürüklenen düzensiz bir nitelik yaratabilmektedir. Bordwell, bu belirsizlik durumunun

---

<sup>144</sup> Özgür Yaren *Sinemada Anlatı Kuramı*, "Sinema Kuramları II" (içinde) Editör, Zeynep Özarslan, Say Yayınları İstanbul 2013 s:167

<sup>145</sup> David Bordwell, *Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması*, Çeviren Yeşim Özben "Sanat Sineması Üzerine" (içinde) Editör, Ali Karadağ, Deki Sinema Ankara 2010 s:73

<sup>146</sup> David Bordwell, *Sanat Sineması Anlatımı*, Çev. Emrah Suat Onat, "Sanat Sineması Üzerine" (içinde) Editör, Ali Karadağ, Deki Sinema Ankara 2010 s:125

olaylar dizisinin epizotik olması üzerine temellenen bir yapıyı desteklediğini ifade eder.<sup>147</sup> Bu dalgalanma da sembolik boyutun güçlenmesini sağlamaktadır. Tematik anlamda yabancılaşma, iletişim eksikliği gibi konular merkezi konumdadır.<sup>148</sup> Öyküye önem gösteren Hollywood sinemasına karşılık, karaktere yoğunlaşan sanat filmleri genellikle bireysel yaşam öyküleri ile yaşamdan kesitler anlatmaktadır. Olay örgüsü karakterlerin içlerinde buldukları ruhsal duruma göre şekillenmektedir. Bu bağlamda karakterlerin ruhsal durumları hakkında mizansen önemli bir anlam sağlayıcıdır. Değişmeyen duruşlar, kaçamak bakışlar, bir anda solup giden gülüşler, amaçsız yürüyüşler, duygu yüklü ve ruh haliyle ilgili manzaralar üzerine kurulu mizansenler, filmin içsel ritmini ve psikolojik zamanı belirlemede önemli bir etkiye sahiptir.<sup>149</sup> Sanat filmleri klasik anlatıma göre daha öznel ve bilgisel açıdan oldukça sınırlayıcıdır. Böyle bir sınırlama ise özdeşleşmeyi güçleştirmektedir. Bordwell'e göre anlatı hızının düşmesinin nedeni, bilginin izleyiciden saklanması ya da anlam yüklü bölümlerin daha sonra açılmak üzere düğümlenmesi olabilir. Klasik anlatının sahip olduğu diyalog bağlantılarından mahrum olan film, epizotlar arasında daha çağrışımsal ve sembolik bağlantılardan yararlanmaktadır.<sup>150</sup>

Bordwell sanat sinemasındaki biçimsel farklılıkları ifade ederken, klasik modele oranla daha öne çıkan bir biçim anlayışı olduğuna dikkat çeker. Özgün kamera kullanımı, sıra dışı teknik açılar, özellikle vurgulanan kesmeler, zamanda oynamalar geriye dönüşler ileriye sıçramalar, çarpıcı bir kamera hareketi, aydınlatma, dekorda gerçek dışı bir değişim, ses kuşağındaki uyumsuzluklar ya da nesnel gerçeklikteki kırılmalar belirgin olan kullanımlardır.<sup>151</sup>

Sanat filmi anlatım olarak kodlanmış yöntemlerinin ötesinde bir anlayışa sahiptir. Bir sahne olayların tam ortasında bitebildiği gibi yaratılan boşluklar karakter psikolojisiyle ilişkilendirilerek açıklanmayabilir.<sup>152</sup> Bu boşluklar auteur yönetmenin yorumunu ortaya çıkarmaktadır. Sonuç olarak baktığımızda sanat sineması izleyicisinden hem

---

<sup>147</sup> Karadağ, age s:129

<sup>148</sup> Karadağ, age s:128

<sup>149</sup> Karadağ, age s:131

<sup>150</sup> Karadağ, age, s:136

<sup>151</sup> Karadağ, age, s:133

<sup>152</sup> Karadağ, age, s:135

biçimsel anlamda hem de içerik bağlamında düz anlamsal bir karşılaştırma değil yananlamsal okumalar ve yorumlama talep etmektedir.<sup>153</sup> Sanat sinemasının yapım ve algılanış tarzı içinde auteur kuram ise yönetmenin eserlerinin hem biçimsel hem de içerik olarak kendisini ifade eden bir değer olarak okunmasını gerektirir. Türk Sineması üzerine yapılan araştırmalarda auteur bağlamında değerlendirilen Reha Erdem sinemasının içsel anlamına ulaşabilmek bu yönde bir okuma ve yorumlama gücünü gerektirmektedir.

Erdem filmlerindeki anlatı yapısı ile yazılı, sözlü ve görsel öğeleri kurgu ile ilişkilendirerek bütüne yani anlama dikkat çekmektedir. Filmlerindeki anlatı yapısını film sanatının estetik bir unsuru olarak gördüğü kurgu ile şekillendirmektedir. Kamera ile kayıt altına aldığı fiziksel gerçekliği yaptığı kurgusal düzenlemelerle kırarak izleyicisine izlediklerinin gerçekliğin kurgulanmış bir temsili olduğunu hissettirir.

Sinemada zaman, mekân ve karakterler anlatının temel kavramlarıdır. Mekân seçiminde ve düzenlenmesinde de özgün bir anlayışa sahip olan Erdem, filmlerinde mekânı sadece sinemasal eylemin gerçekleştiği bir yer olarak tanımlamaz. Mekânların hem fiziksel hem de kültürel bir boyutu vardır. Mekân sanatçının filmlerinde karakterleri tanımlayan önemli bir unsur olarak yer alır. Dolayısıyla yönetmen Erdem karakterleri hakkında bilgi verirken duygu durumlarını mekânla ilişkilendirerek anlatır. Örneğin Kosmos filminde birbirini takip eden görüntülerde zamansal ve mekânsal bütünlük yoktur. Çünkü karakter zaten doğaüstü bir varlıktır. Beş Vakit filminde ise köyün dar sokakları gelenekselliğin içine sıkışıp kalan çocukların durumunu tanımlar. Uzaklar, dağlar ise kendilerini özgür hissettikleri alanlardır. Dolayısıyla Erdem'in karakterlerinin mekân içinde var olduklarını ifade edebiliriz.

Tek tek sahneler olarak yaratılan mekânlar, ses tasarımlarıyla bütünleştirilerek özgün bir yapıda yeniden var olur. Sanatçıya göre mekân, kimi zaman düş ile gerçek arasında sınırları olmayan bir dünyanın temsilidir.

---

<sup>153</sup> Karadağ, age s:141

Erdem A Ay ve Beş Vakit filmlerinin senaryolarını o mekânlar için yazdığını ifade eder. Filmlerinde özellikle doğal mekânları kullanan sanatçı vermek istediği duyguyu adeta mekânla ve eşyayla bütünleştirir.

Nuri Bilgin'e göre ise ev, mekânsal özellikleri, eşyaları ve aile üyeleriyle birlikte bir bellek yeridir. Bu bellek aile üyelerinin anlattıkları anılar, ortak yaşantılar, ailenin inançları alışkanlıkları, pratikleri başkalarına açılmayan sırları, (...) gibi şeylerden oluşur<sup>154</sup>. Eşyalar mekânı kuşatarak bir anlamda sonsuz boşluk duygusuyla başetmeyi kolaylaştırır. Yarattığı geçmiş ve bugüne aidiyet duygusu zihinsel zenginliği ve rahatlığı artırır. Sürekli içine sızılabilen/istenildiğinde de dışına çıkılabilen bir geçmiş algısı yaratır.<sup>155</sup> A Ay (1989) filminde ki köşk de bir yaşam alanı olmaktan ziyade geçmişle olan bir bağıdır. Yekta için köşk temsil ettiği fiziki mekân bağlamından farklı olarak, zihinsel ve duygusal olarak annesiyle bütünleştiği öyküsü nedeniyle değerlidir. Beş Vakit (2006) filmindeki taşra ise Erdem'e göre yalnız bir duruş, inatçı bir yalnızlık ve isyanın simgesidir.

Sanatçı filmlerinde örtüşen coğrafyaları kurgusal bir derinlik ve estetik bir görünüş ile birleştirerek kendi mekânlarını yaratmaktadır. Jin (2012) filminin bir kısmını Kaz dağlarında bir kısmını ise Toroslar'da filme alan Erdem, kurguyu bütünleştirici bir güç olarak kullanıp sinemasal mekânın yaratıcısı olur. Önce öykünün gerçekleştiği mekânsal tanımlamalar kendi içindeki düzenli yapısıyla görüntülenip kurgulanır. Filmin ilerleyen kısmında savaşın izlerine vurgu yapmak adına Erdem kurgudan da güç alarak, çoraklaşmış ve griye dönmüş bir mekân algısıyla bütünde yeni bir anlamın ortaya çıkmasına katkı sağlar.

---

<sup>154</sup> Nuri Bilgi, "İnsan Eşya İlişkileri" Ege Ün. Yayınları İzmir 2009 s:189

<sup>155</sup> Bilgin, age s:191



Resim: 12 Jin (2012)

Reha Erdem öyküden çok zamansal ve mekânsal imajlarla, gerçekliğe dair yorumlar üreten bir sinema yapmaya çalışır. Öykünün yapısının sınırlı olmasına rağmen sinemanın kapasitesinin son derece geniş olduğunu, bu nedenle sinemanın öyküye indirgenemeyecek<sup>156</sup> kadar zengin bir anlatım biçimi olduğuna vurgu yapar.

Reha Erdem filmleri klasik anlatı sinemasının yapısında ilerlemez. Zaman mekân ve anlatı bağlarının geleneksel anlatı formunda kurulmadan anlatıldığı öyküler, net kesin anlamlara ulaşılmasını engeller. Anlatı belirli bir hedefe odaklı gelişmediği için Erdem'in filmleri olmaktan (varlık) çok; oluşumun (varoluşun) anlatı yapısını kurar ve bu yapı izleyiciyi filmle arasına bir mesafe koyarak filmin temel tartışma noktalarına yöneltir ve aynı zamanda kendisi ile ilişki kurmasını sağlayan tetikleyici bir işlev edinir.<sup>157</sup>

Filmleri mekâna ve zamana dair tanımlayıcı bilgiler içermemesine rağmen bu durum anlamsal ve zamansal boşluklara neden olmaz. Sanatçının yaklaşımında za-

<sup>156</sup> Özçınar, age s:282

<sup>157</sup> Ayla Kanbur, "Yaralarıyla Büyüyen İnsan Ruhu" Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan (içinde) Çit-  
lembik Yayınları Editör: Fırat Yücel, Ankara, 2009 s:116

mansızlık, döngüsellik ve bilinmezlikler her zaman vardır. Erdem, zaman kavramı konusunda her filmin kendi anlayışı içinde değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder: “Sadece o filme ait olan bir zaman 1962 de olabilir 2067 de”<sup>158</sup>. Beş Vakit filminde zaman namaz vakitlerine göre ezan sesiyle beş vakte bölünmüştür. Yatsıyla başlayıp sabahla biten filmde hikâyenin zamanı doğrusal olarak ilerleyen bir yapıdan uzaktır. Film, taşranın sınırlılığı içinde özellikle doğal hayatın üzerine kurgusal tekrarlarla oluşturularak döngüsel bir yapı üzerine inşa edilmiştir.

Erdem filmlerinde bahsedilen zaman, bu döngünün içinde yer alan kişinin durumuyla ve algısıyla örtüşmektedir. A Ay filminde annenin beklediği zaman, Kaç Para Kaç'ta Selim'in yakalanma korkusu ile yaşadığı zamanlar, Korkuyorum Anne'de doğum zamanı, Beş Vakit'te babanın ölümünün arzulandığı zaman, ninenin ölümü arzuladığı zaman, Şarkı Söyleyen Kadınlar' da depremin beklediği zaman, Koca Dünya'da Ali'nin dönüşünün beklediği zaman hep döngüsel bir anlayışla verilmiştir. Bu döngüyü yönetmen kurgudaki tekrarlarla inşa etmiştir.

Erdem Beş Vakit' te ihtiyar heyetinin toplandığı sahneyi çekerken bu zamansızlığı hiç birisinde ay ve yılın net olarak okunmadığı duvara asılı 12 adet takvimle verir. A Ay'da bozuk bir saatten gelen ses, Kosmos' da yine köy meydanındaki bozulmuş olan saat bu zamansızlık konusunda sembolik olarak kullanılmıştır



Resim: 13, Beş Vakit (2006)

Klasik anlatılar gerçeklik algısı yaratırken izleyici de olayların gerçekten olduğunu düşünür ve karakterlerle özdeşlik kurar. Erdem ise, kurgu ile inşa ettiği anlatı ya-

<sup>158</sup>Yücel, age s:149

pısını özellikle yaptığı ses tasarımlarıyla gerçeklik illüzyonunu kırarak izleyiciye kurmaca bir evrenin içinde olduğunu hissettirir.

Sanatçının hikâyeleri klasik anlatı sinemasının kodlarına göre doğrusal bir yapı içinde mutlu sonlar gibi değerlere ulaşma kaygısının ötesindedir. Erdem kurgusal olarak ilerlediği anlatı yapısında neden - sonuç ilişkisine dayalı bir anlatımdan ziyade, bir varoluş durumuna dikkat çekerek izleyiciyi düşünmeye yöneltmektedir.

Olaylar arasındaki neden - sonuç bağlantısı karakterler, eylemler ve mekân gibi ögeler aracılığı ile ilerlemektedir. Karakterler de klasik anlatı yapısının içindeki protagonist (başkahraman) ve antagonist (kötü karakter) sınıflandırmasının dışındadır. Karakterleri harekete geçiren şey genellikle yoksunluklardır ve genelde aşk (sızlık) ile buna ulaşma arzularıdır.

Filmlerindeki çatışmaları, başta bireyin iç ve dış dünyası arasındaki varoluş meseleleri; geleneksel- modern, birey-toplum, çocuk - ebeveyn, aile yapısı içinde baba - oğul ve anne kız temaları oluşturur.

Hugo Munsterberg'e göre film sonuca doğru yol alırken kendini gerçek dünyadan ayırır ve bizi başka dünyalara götürür.<sup>159</sup> Erdem de kendi sinemasal diliyle gerçekliğin sınırlı olanaklarının dışına çıkarak izleyicisiyle bağ kurabileceği kendi sinemasal evrenini yaratır. Erdem bir söyleşisinde: "Film yapmak denize şişe atmak gibi bir şey onu alan bulan onunla bambaşka bir ilişkiye girecek, aracılık etmek istemiyorum"<sup>160</sup> yorumunda bulunur. Buradan hareketle sanatçının her filmini belirlenmiş kalıplar içinde değil de, kendi yaratmış olduğu sinemasal evrenin içinde değerlendirmesi gerekliliğini ifade etmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

<sup>159</sup> J. Dudley Andrew "Büyük Sinema Kuramları" Çev. İbrahim Şener İzdüşüm Yayınları İstanbul 2000 s: 30

<sup>160</sup> 34. İstanbul Film Festivali, 2015 [www.youtube.com/watch?v=KF8GL-5aeOw](http://www.youtube.com/watch?v=KF8GL-5aeOw) Erişim Tarihi: 03.06.2018

### 2.3.REHA ERDEM SİNEMASINDA GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ

Sinema sanatı gücünü gerçekliği yeniden kurgulayabilme özelliğinden almaktadır. Sanatçının düşünsel zenginliği, sosyo kültürel yaşanmışlıkları ve sinemasal araçları kullanma yetisi kişisel üslubunun gelişmesine katkı sağlamaktadır. Yönetmen sanatsal yaratım sürecinde kamerasını zihinsel bir uzantısı gibi kullanarak dış gerçekliği görüntüleme imkânı bulur.

Görselleştirme zihinsel bir süreçtir. Kamera ya da başka bir görüntü kaynağıyla bu zihinsel süreç eyleme dönüşür.<sup>161</sup> Gerçek, görüntü boyutunda yeniden yaratılır. Böylece sanatçı ekranda ortaya çıkacak olan görüntü boyutunda izleyicinin düşünme, yeni dünyalara yönelme ve yeni psikolojik ortamlara girmesine neden olur.<sup>162</sup> Yönetmen sanatsal yaratıcılığını kullanarak filmin sınırlı olan yüzeyine renkten, ışıktan, oyuncunun jest ve mimiklerinden, kamerasından (açıları - ölçekleri ve hareketleri) ve tüm bu öğelerin sahnelendiği mizansenden vd. güç alarak senaryoyu görsel bir dille yorumlayarak sinemasal anlatımını güçlendirir.

Reha Erdem sinemasında görüntü çoğu kez tek başına bir anlam sağlayıcısı olarak var olurken asıl değerini sanatçının tasarladığı kurgusal cümlelerde alır. Kendisiyle yapılan görüşmelerde sinemanın hayal kurdurtucu yönüyle insanı geliştirdiğine vurgu yapan sanatçı gerçekçiliği yeniden üreten bir anlayışın karşısındadır. Görüntüleri bir belgeselci gözüyle değil duygu ve düşüncelerinin hatta hayallerinin bir uzantısı olarak yorumlamaktadır. Zaman zaman mekânsal görüntüleri, karakterlerin duygu durumları ile örtüşürerek olaylar ve düşünceler arasında benzerlikler ve farklılıklarla yeni anlam katmanları oluşturmaktadır.

Reha Erdem A Ay'dan başlayarak filmlerini sinema biçim ve özdür ifadesinden hareketle içeriğe uygun görsel bir dil kullanarak tasarlar. Sanatçı yaratım sürecinde resim, müzik, edebiyat gibi birçok sanat dalından güç alarak yaptığı kurgusal düzenlemelerle farklı sentezlerle ulaşıp özgün eserler vermektedir.

<sup>161</sup> Levent Kılıç, "Görüntü Estetiği" İnkılap Kitapevi İstanbul 2013 s:57

<sup>162</sup> Kılıç, age s:56

Yeni bir başlangıcın habercisi olarak yorumlanan A Ay yönetmenin sanat anlayışı hakkında önemli ipuçları verdiği ilk filmidir. Erdem, siyah beyaz olarak filme aldığı A Ay ile birlikte gücünü sadece görüntüden değil aynı zamanda sözden alan şiirsel bir sinema anlayışıyla isminden söz ettirir. Bu şiirsel ritim, Erdem'in filmlerinde ses ve görüntünün kurgusal bir dille yeniden düzenlenmesiyle görünür hale gelir.

A Ay hariç bütün filmlerine görüntü yönetmenliği yapan Florent Herry, Reha Erdem ile ürettikleri her şeyde aradıklarının şiir olduğunu ifade eder.<sup>163</sup> Bu özgün arayışın Erdem'in mekân seçimine, ışık ve renk düzenlemelerine, mizansene ve karakterlerine yansarak filmlerine farklı bir derinlik kazandırdığı görülmektedir: “Filmin ruhu kadrajından, renklerinden gelebileceği gibi mutluluk hüznün gibi yaydığı hislerden de gelebilir. Önemli olan ise çekim aşamasında filmin çerçevesini oluşturan duygu elamanlarının akılda tutulması ve hatta onlara tutunulmasıdır.”<sup>164</sup>

Hery ve Erdem'in oluşturduğu bu dil, çoğu kez hüznü ve duygusal bir anlatımla izleyicisini bir sonuca odaklanmanın ötesinde, görüntünün derininde var olan anlama yöneltmektedir.



Resim 5: Koca Dünya (2016)

Fransa'da plastik sanatlar üzerine yüksek lisans yapmış olan Reha Erdem'in resim ve fotoğraf sanatına olan yakınlığı kompozisyonlarına da yansımaktadır. Erdem, film sanatı, fotoğraf ve resim sanatının anlama ve biçime dair tüm öğelerini yeniden yorumlayarak kendi sinemasal dilini ve estetiğini oluşturur. Sanatçı sahip olduğu görüntü diliyle aynı zamanda karakterlerinin içinde buldukları yalnızlığı ve açmazları da dile getirmektedir. Herry istedikleri plastik evreni yaratmak için tablolar hakkında

<sup>163</sup> Onur Ertuğrul, “Reha Erdem'in Gözü: Florent Herry” <http://www.bakiniz.com/florent-herry/> Erişim Tarihi:03.06.2018

<sup>164</sup> Onur Ertuğrul, “Reha Erdem'in Gözü: Florent Herry” <http://www.bakiniz.com/florent-herry/> Erişim Tarihi:03.06.2018

konuştuklarını ve daha çok Edward Hopper'in\* tasarımlarından yararlandıklarını ifade eder.



Resim 6: Edward Hopper'in tabloları <https://www.edwardhopper.net/> Erişim tarihi 10.06.2018

Herry ayrıca Erdem'in filmlerinde her bir karakterin kişiliği ve yaşadığı yerle örtüşmesi gereken bir rengi olduğuna dikkat çeker.<sup>165</sup>



Resim: 7 A Ay (1989)

Neredeyse her filminde bir ressam titizliğinde çalışan Erdem karakterlerini içinde bulunduğu durumla, mekânla bütünleştirerek kurgular. Bunun içinde çok yakın planlardan kaçınır.

<sup>165</sup>Onur Ertuğrul "*Reha Erdem'in Gözü: Florent Herry*" <http://www.bakiniz.com/florent-herry/> Erişim tarihi: 20.05.2018

\*1882 ile 1967 yılları arasında yaşayan Amerikalı Ressam Edward Hopper tematik olarak özellikle birey yalnızlığını ele alan resimleriyle tanınmaktadır.



Resim 8: Kaç Para Kaç (1999)



Resim 9: Korkuyorum Anne (2004)



Resim 10: Hayat Var (2008)



Resim 11: Kosmos (2009)



Resim 11: Jin (2012)



Resim 11: Şarkı Söyleyen Kadınlar (2013)

## 2.4.REHA ERDEM SİNEMASINDA KURGUNUN

### ESTETİK KULLANIMI

Kurgusal bir gerçeklik üzerine filmlerini inşa eden Erdem, natüralizm ve realizmin sinemanın düşmanları olduğu inancındadır. Kendisiyle yapılan görüşmelerde sinemada yaratılmış (artificial) yapay olanı sevdiğini ifade ederek, sanatsal arayışlarını gerçekleştirdiği alan olarak kurgu masasını işaret eder. Sanatçının filmlerinde öne çıkan en temel unsur kurgudur. Kurgu, sadece ses ve görüntülerin birleştiği bir işlem olarak ilerlemez, üçüncü anlamı ortaya çıkararak diyalektik bir yapı içinde kurularak ilerler. Anlam görüntülerden ziyade özenle seçilmiş birleştirilmiş kurgusal cümlelerdedir. Herbir görüntü kendisinden önceki ve sonraki görüntüyle kurdukları ilişki içinde kendi özgün anlamlarını terk ederek, daha üst düzeyde anlamlara ve sentezlere yönelmektedir. Eisenstein'in dediği gibi A+B nin sonucu ikisinin toplamından ziyade üçüncü ve yeni bir anlam yaratımıdır.

Sinemanın aslında bir hikâye anlatma sanatı olmadığını ifade eden sanatçı filmlerini asıl kurguda oluşturduğunu ifade eder. Anlamın yaratılmasında hem görüntülerin, hem sesin ortak estetik bir gönderim gücü vardır. Anlam bu unsurların birleşim gücünde yatmaktadır. Filmlerindeki teknik kullanım başta kurgu olmak üzere duyguların ve anlamların yaratımında gizil güçtür. Yaptığı kurgusal denemelerle gerçekliği kırarak yeni sentezlere ulaşan Erdem, kurgu ile hem görsel hem de işitsel öğeleri yeniden yorumlayarak filmlerine bir ruh kazandırmakta adeta yaşayan bir varlığa dönüştürmektedir. Filmlerindeki zamansal, mekânsal ve nedensel bağlantıları kurgu ile şekillendiren Erdem, çatışmaları da kurgu ile ifade eder.

Walter Murch, *In the Blink of an Eye (Göz Kırparken)* kitabında, iyi kurgulanmış bir filmin seyircinin kendi duygu ve düşüncelerinin heyecan verici bir uzantısı gibi olduğunu, bu durumun seyircinin kendisini filme, filmin de kendisini seyirciye vereceğine dikkat çeker. Murch, aynı zamanda film kurgusu üzerine yaptığı tespitlerde, bir yönetmen için en önemli olan şeyin izleyiciye vermek istediği mesajın anlaşılması ve hissedilebilmesi olduğu yönünde açıklamalarda bulunur. Murch öncelik sırasına göre, kurguda yol gösterici temel unsurun duygu olduğunu ifade eder. Öykü

ikinci, ritim ise üçüncü sıradadır. Bu durumun Erdem'in filmlerinde duygu, ritim ve öykü olarak ilerlediği görülür.

Sanatçı kurguyu sadece hikâyenin anlatım mekanizmasında sahneleri birbirine bağlamaya yarayan sinemasal anlatım aracı olarak değil aynı zamanda filmin biçimini inşa eden bir organon olarak kullanır. Sinemasal anlayış yönünde ilerleyen kurgu; ham müdahalesiz bir yaşam gerçeğini bozmak ona yeni anlam katmanları sağlamak, istenilen duygu ve düşünce algısını sağlamak ile filmin duyusunun gerektirdiği ritmi oluşturabilmek gibi önemli görevler üstlenir.<sup>166</sup>

Sinema sanatının temel dinamiğinin kurgu olduğuna vurgu yapan yönetmen anlamı ritim ile ilişkilendirir. “Kurguda iki görüntü arka arkaya geldiğinde bir duygu veriyor. Üç görüntü başka bir şey, dört görüntü başka bir şey. Sonra bunların boyları durumları böyle ritim olarak baktığınızda bu insanı birebir etkilemese de buradan yürüdüğünde başka bir şeye sokuyor. Bu yapı zaten ritim. Sizi Kalp atışları gibi bir şeye sokuyor”<sup>167</sup>

Ritim hissedilebilen bir olgudur. İzleyicilerin ritim üzerine deneyimleri tıpkı kurgucunun olduğu gibi filmdeki görüntülerin duyguların ve olayların hareketinde somutlaştırılmış, psikolojik, zamansal ve enerjik bir katılımdır.<sup>168</sup>

Reha Erdem filmlerinde kurgunun oluş sürecinin ritim üzerinden ilerlediği görülür. Geçişe anlam katan ve ritmi inşa eden resmin içindeki harekettir. Bütünleşik yapı içinde yaratılan ritim; oyuncuların beden dillerinden, jest ve mimiklerinden, doğadaki her bir öğenin de içinde yer aldığı şiirsel bir düzenden, müzikten, sestten, renkten tüm bu unsurların birbirleriyle etkileşiminden ortaya çıkar. Bu etkileşim izleyici-deki duygu ve düşünceleri harekete geçiren itici bir güç, aynı zamanda anlamdır. Öykünün iniş ve çıkışlarında yol gösterici unsur olarak ses ve görüntüdeki devinime göre yaratılan fiziksel ritim ile oyuncuların ifadeleri, jest ve mimikleri üzerine kurulu duygusal ritimdir. Filmlerinin kurgusal ritmi her filmin duygusuna ve temel öğelere göre belirlenmiştir.

<sup>166</sup> Burak Acar, “Herşey Niye Yok? Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış” Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân (içinde) Editör: Fırat Yücel, Çitlembik Yayınları İstanbul 2009 s:21

<sup>167</sup> Özçınar, age s:282

<sup>168</sup> Perlman, age s:83

Kurgu tarzı, filmi yapan kişinin yansıtmaya çalıştığı unsurlarla kurduğu ilişkiye bağlıdır.<sup>169</sup> Sanatçının filmlerinde birbiriyle bağlantılı çok sesli bir kurgu anlayışı vardır. Bazı öğeleri görülebilir ve algılanabilir kılmak adına ses ile görüntüyü, renk ile müziği birleştirerek hissettiklerini izleyicisine aktarır. Erdem, kurgu ile hem görüntüleri hem sese dair tüm unsurları ritmik bir yapıda bütünleştirir. Ritim görüntülerin uzunluk kısalıkları yanı sıra metinle ve görüntünün içindeki hareket üzerine konumlandırılır. Bu bağlamda Eisenstein'in kuramındaki çok sesli kurgu anlayışıyla örtüşmektedir denilebilir.

Hollywood tarzı film yapım anlayışında kurguda benimsenen en özgün yaklaşım, kesintisizlik ilkesine dayalı paralel kurgu tekniği olarak bilinir. Burada kurgu öyküye ve görünmezliğe hizmet etmektedir. Özellikle klasik anlatı sinemasındaki filmlerde genel olarak gerçeklik illüzyonunun kırılmaması için zaman kronolojik ilerler. Olaylar filmsel evrende doğal bir biçimde gerçekleşiyor gibi sunulur. Reha Erdem sinemasının kurgusal anlayışına bakıldığında, sanatçının izleyicisine film izlediğini yarattığı masalsı dünyayla hissettirdiği görülmektedir. Kurgu öykünün devamlılığı yönünde değil, güçlü bir anlam sağlayıcısı olarak derin ve sembolik anlamlar üretmektedir.



Resim:14 Jin (2012)

Jin filminde Erdem bir yandan savaş ve bomba sesleri ile doğadaki canlıların yok oluşunu görüntülerken, diğer yandan kurgusal anlamda Lev Kuleshov'un yaptığı deneyler gibi, izleyicinin zihninde yeni anlamların oluşmasına katkı sağlamaktadır.

<sup>169</sup> Bob Foss "Anlatım Teknikleri ve Dramaturgi" Hayalperest Yayınları İstanbul 2011 s: 118



Resim: 15 Koca Dünya (2017)

Koca Dünya filminde yetimhanede büyüyen ve birbirlerinin kardeşi olduklarına inan Zuhâl ve Ali (Mimi - Ecem Uzun ve Kumkum - Berke Karaer) kendilerine kimsenin zarar vermeyeceğine inandıkları bir yerde yeni bir hayat kurmaya çalışırlar. Erdem hikâyesini anlatırken asla karakterlerin önceki yaşantılarıyla ilgili net bilgiler vermez, filmde boşluklar bırakır ve bu boşlukları izleyicisinin tamamlamasını ister. Karakterlerin içinde buldukları yoksunlukları kurgudaki sembolik anlatımlarla güçlendirip sinemasal anlatıma bir derinlik kazandırmaktadır.



Resim: 15 Koca Dünya (2016)

Erdem, devamlılık kurgusundan ziyade yaptığı kurgusal tasarımlarla filmlerini hissedilebilen bir yapıya dönüştürür. Ormandaki tekinsizliği hem ses tasarımlarıyla (baykuş sesleri, böcek sesleri, gök gürültüsü sesleri) hem de kurgudaki ara görüntülerle (insert) daha etkili anlatma imkânına sahip olur.



Resim 15, Kaç Para Kaç (1999)

Kaç Para Kaç filminde takside bulduğu çalıntı parayı eve getiren Selim'in (Taner Birsel) kendisine ait olmayana sahiplenmesi üzerine, Erdem bu ahlaki sorgulamayı yine kurgudan güç alarak daha görünür hale getirir. Selim'in parayı eve getirdiği sahnede parayı saklamaya çalışırken melek biblosu yere düşer kırılır. Erdem öncelikle görüntüde yarattığı bu sembolik bağı kurgu ile bütünleştirip cansız olanı ön plana çıkararak anlamın taşıyıcısı haline getirir.

Şarkı Söyleyen Kadınlar filminde deprem korkusu insanların geçmişleriyle yüzleşmesine imkân tanır. Adem (Philip Adritti) ve babası (Mesut- Kevork Malityan) nasıl baba olunur nasıl olunmazı tartışırken, doktorun (Vedat Erincin) eskiden işkence görenlere sağlam raporu verdiği gerçeğiyle yüzleşmesine neden olur. Erdem bu akışı adada Rua hastalığından ölen atların görüntüleriyle bütünleştirerek kurgular. Özellikle iki eylem arasında anlamsal ve kurgusal olarak bir bağ kuran sanatçı, grafiksel olarak da örtüşen kesmelerle sembolik anlamlara ulaşır.



Resim: 16 Şarkı Söyleyen Kadınlar (2013) Bir sahnenin bitişi diğer sahnenin başlangıcı

Görüntüler arası geçişler bir sonraki görüntünün anlamını açıklar nitelikte olup izleyicisinin anlama yönelmesinde yol göstericidir. Kurguda özellikle noktalama işareti olarak (geçiş) kesmelere başvuran sanatçı, zamansal ve mekânsal geçişleri iletirmek için zincirleme geçişlere de başvurmaktadır. Kesmeler klasik anlatı sinemasında alışkın olduğumuz kurgu anlayışının ötesinde bir yaklaşımla dramatik ve duygusal bir etki yaratmak, kimi zamanda bazı sorunlara dikkat çekmek için yapılmaktadır.

Sanatçı filmlerinde kurgusal anlamda eksiltiye gitmektedir. Bıraktığı boşlukların yorumunu izleyiciye bırakır. Bu durumun izleyiciyi karakterler ve diyaloglar üzerine düşünmeye yönelttiği görülmektedir. Filmleri zaman zaman eksik kalan bir film gibi sonuçlanır. Neredeyse her filminde hareketli görüntülerin arasına yerleştiği durağan görüntüler kurguda sürekli tekrar ettiği bir yöntem olarak ortaya çıkar.



Resim: 17 A Ay

Beş Vakit

Jin

## 2.5.REHA ERDEM SİNEMASINDA SES TASARIMININ

### ANLAMA KATKISI

Arnheim'a göre sanatsal amaçlar kullanıldığı zaman her ortam dikkati nesne- den uzaklaştırır ve ortamın kendisi üzerine yoğunlaşılmasını sağlar. Her ortam duyu- sal bir bağ ile ileri gider. Müzik sesin ortamı, şiir sözcüklerin ortamıdır.<sup>170</sup> Bu bağ Er- dem sinemasında kurgu ile kurulup simgesel olarak ilerler.

Film içeriğinin izleyici tarafından anlaşılması ve yorumlanması sürecinde kur- guyu sanatsal bir yaratım süreci olarak kullanan Erdem, ses öğelerini de kullanarak kurguda anlam katmanları oluşturur. Ses çoğu zaman mekânın imgelemsel dünyasını genişleterek, o mekânı çevreleyen daha geniş bir resimle ilişki kurar.<sup>171</sup>

Filmlerinde kimi zaman görüntünün sese kimi zamansa sesin görüntüye eşlik ettiği ayrıksı bir yapı vardır. Bu durum ise izleyiciyi görüntünün sesle, gerçeklikle olan bağlantılarını kopararak sinemada örtük olanlar üzerine düşünmeye yöneltmek- tedir. Sanatçı çoğu kez yaptığı özgün ses tasarımlarıyla hem filmlerine sanatsal bir derinlik kazandırır, hem de çerçeve dışına da işaret ederek izleyicinin bu yönde aktif katılımını ister.

Erdem konvansiyonel Türk Sineması'nda alışageldiğimiz, olaylara arka fon oluşturan, salt filmin ilgili sekansındaki dramatik yoğunluğa uygun bir müzik kulla- nımını yerine; dramatik aksiyona eklemlenen, eylemlerle, jest ve mimiklerle nefes alıp veren hatta kurguyu da belirleyen ayrıksı müzik kullanımını tercih ettiğini söylemek mümkün.<sup>172</sup>

Sanatçı kendisiyle yapılan görüşmelerde müziği izleyicisini yönlendirebilmek için kullandığını ifade eder: “Yönelttiğim yer de geniş bir yer değil. Yani izleyici ağacın bir tarafından izlesin istiyorum bu yüzden müzik kullanıyorum. Bir gönül

---

<sup>170</sup> Andrew, age s:40

<sup>171</sup> Yücel, age s:119

<sup>172</sup> Yücel, age s:31

kapma emosyon (duygu) tarafı var. Müzikle emosyon sinemada buluşmadığı ve yeni bir kıvılcım doğurmadığı sürece doldur boşalt işe yaramıyor”.<sup>173</sup>

Sanatçı özellikle yaptığı ses tasarımlarıyla görüntünün estetik değerini yeniden biçimlendirerek tamamlayıcı bir unsur olarak kullanır. Neredeyse her filminde duyulan öksürükler, martı sesleri, bomba sesleri, at kişnemeleri, eşek anırması, uçak sesleri, cam kırılma sesleri, sinyal sesleri, sirenler, birer yabancılaştırma\* ögesi olarak kullanılarak izleyiciyi tedirgin etmektedir.

Öykü uzamına ait (diegetik) olmayan sesler filmlerinde olayların gelişimi üzerinde oldukça güçlü bir etkiye sahiptir. Erdem sinemasında dış ses özellikle öykünün anlatıcılarından birisi konumundadır. Kurguda yarattığı ses tasarımları mekânın ve karakterlerin tanımlanmasında önemlidir. Yönetmenin tüm filmlerinde farklı örnekleri bulunmakla birlikte ses tasarımlarının en yoğun olarak kullandığı filmleri Hayat Var, Kosmos ve Koca Dünya’dır.

Erdem filmlerinde kurguda tekrar eden unsurlardan birisi de (sound bridge) ses köprüleri oluşturmaktır. Bir sonraki sahnenin sesini önceki görüntünün altına taşıyarak ya da sonra gelen görüntünün sesini önceki görüntünün altında başlatarak oluşturduğu köprüler sahneler arasında bir devamlılık unsuru olarak kullanılmaktadır.

Reha Erdem sinemasında müzik kullanımına bakıldığında, diğer sinematografik araçlar gibi önemli bir yere sahiptir ve filmin temel ritmine hizmet ettiği görülmektedir. Müzik görsel anlatıma katkı sağlayarak duygunun (korku-sevinç-heyecan) izleyiciye geçmesinde dramatik yapının yanında yer alarak anlama katkı sağlamaktadır. Müzik Erdem’in filmlerine yekpare ve çıkarılamaz bir gövde gibi yerleşir.<sup>174</sup> Filmlerinde müziği bir iletişim aracı olarak kullanan sanatçı diyaloglarda söz olarak geçmeyen birçok boşluğun yerini şarkı sözleriyle doldurur. Erdem filmlerinde müzik bütünlleştirici ve tanımlayıcı bir unsurdur. Filmlerinde müzik konusundaki tercihleri ile

---

<sup>173</sup> Boğaziçi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel Sunum Yıllığı, Boğaziçi Üniv. Yayınevi İstanbul 2007 s:46

<sup>174</sup> Yücel, age s:31

\* B. Brecht’e göre bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu öncelikle, kendiliğinden-anlaşılabilirliğinden, tanınırlığından, görünür şeklinden uzaklaştırıp, şaşkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır. Detaylı bilgi için, Mutlu Parkan “Brecht Estetiği ve Sinema” Dost Kitapevi Ankara 1983 s:41

ezan ve Vivaldi'yi, aynı film içinde kullanarak doğu ve batının bir sentezini oluşturur. Hayat Var filminde sürekli mırıldanılan Orhan Gencebay şarkıları, hem filmin mekânını tanımlamaya yardım eder hem de filmin temasının aşksızlık olduğunu sık sık dile getirir. Reha Erdem filmlerinde sessizlik ise iletişimsizliği ifade etmek adına kullanılır.

1989 yılında filme almış olduğu ilk uzun metraj filmi *A Ay* ile hem biçimsel hem de içerik olarak yenilikçi bir sanat anlayışıyla çıkış yapan sanatçı o çizgisini koruyarak sinemasal üretimlerine devam etmektedir. Reha Erdem sinemasının omurgası kurgu üzerine şekillenmektedir.

“Sanatı ancak anlam dediğimiz şey heyecan verici hale getirebilir” diyen yönetmen, anlamı kurguda inşa etmektedir. Sanatçı için kurgu müdahale edilebilen esnek, yaratıcı bir süreç olarak ilerler.

Erdem'in sanat anlayışının bir uzantısı olarak biçime ve içeriğe dair tüm unsurlar incelendiğinde auteur çizgisinde ilerlediği görülmektedir. Başta kurgu olmak üzere senaryoda, filme almış olduğu her bir görüntüde, oyunculukta, mekân üzerine kurduğu zamanda tüm filmlerinde izleyicisi tarafından ortak değerler üzerinden okunabilmektedir.

Sanatçı biçimsel olarak batılı bir forma sahipken içerik olarak içinde yaşadığı toplumun kültürel değerlerinden yola çıkıp insana dair meselelerde evrensele ulaşmayı hedeflemektedir: “Gerçekten insanın zihnini açacak bir şey olmalı sinema. Zihnimiz açılmalı, daha mutlu olalım diye değil. Hayatımızda bir adım daha ileri gidebilelim diye. Nereye doğru? O da belli değil. Ama olsun”<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> Yücel, age s:162

### III. BÖLÜM

## REHA ERDEM SİNEMASINDA ANLAM VE ANLATININ

### KURGU İLE İNŞASI



#### Filmin Künyesi

**Yazan ve Yöneten:** Reha Erdem

**Yapımcı:** Ömer Atay

**Görüntü Yönetmeni:** Florent Herry, Jean Louis Vialard

**Ses:** Regis Leroux, Herve Guyader, Emmanuel Crozet

**Kurgu:** Nathalie Leguay

**Sanat Yönetmeni:** Ömer Atay

**Yapım:** Atlantik Film

**Teknik Özellikler:** 35mm/Renkli

**Süre:** 104 dakika

**Yapım Yılı:** 1999

Oyuncular: Selim (Taner Birsell), Ayla (Bennu Yıldırımlar), Nihal (Zuhal Gencer), Ahmet (Engin Alkan), ırak (Sermet Yeşil), Esmâ (Duygu Akgün), Antikacı (Ara Güler), Kaçak Veznedar (Ali Düşenkalkar), Soyguncu (Göktuğ Akkaş)

## 1. KAÇ PARA KAÇ FİLMİNDE ANLAM VE ANLATININ

### KURGU İLE İNŞASI

(1999)

**1.1.Sinopsis:** Kaç Para Kaç, hayatını küçük bir dükkânda gömlek satarak kazanan, düzenli bir aile yaşamı olan Selim'in takside bulduğu bir bavul dolusu para ile değişen hayatını konu edinmektedir.

#### 1.2.Anlam ve Anlatı Yapısı

Reha Erdem filmin senaryosunu Georges Simenon'un Venedik Treni kitabından uyarlamıştır. Yönetmenin filmografisinde giriş, gelişme sonuç yapısına uygun ve hikâyenin en önde durduğu filmidir. Düzenli bir öykü yapısına sahip olan film ritim üzerinden anlam kazanmaktadır. Kaç Para Kaç'ın (1999) öyküsü İstanbul'da geçmektedir. Film çalıntı bir parayla değişen yaşamlar üzerinden ahlaki bir sorgulamaya dikkat çekmektedir. Bir değer ölçütü olarak güç ve iktidar olan para insanın hayatında nasıl bir dönüşüme neden olmaktadır? Bu soru ile biçimlenen film, parayı bir varlık nedeni olarak algılayan kişiye kendi yaşamsal özgürlüğünü, masumiyetini, adalet ve acıma duygusunu nasıl yok ettiğini gösterecek bir yol çizmektedir.

Film süresince el değiştiren para, lüks, güç, iktidar sağlayan bir meta olarak breyi dönüştürmektedir. Reha Erdem bu dönüşümü Selim karakteri üzerinden gerçekleştirir. Hayatına para girmeden önce Selim hep aynı döngü içinde yaşayan mutsuz ve kapalı bir insandır. Öte yandan dürüst, titiz, ahlak sahibi bir esnaf, iyi bir eş ve babadır.

Selim takside unutulmuş 450 bin dolar çalıntı parayı sahiplenerek yeni bir yaşam sürmeye başlar. Mutluluk kaynağına dönüşen para zamanla Selim'in düşlediği yaşantıya

ulaşması için bir amaç haline gelir. Filmde Selim ve ilişki içinde olduğu tüm ortamlarda sohbetlerin öznesi hep paradır. İzlenen televizyondaki görüntüler paradır. Dostlarla bir araya gelinen akşam yemeği sohbetlerinde düşünceler, görüşler ve hatta espriler hep para üzerinedir.



Resim:18 Kaç Para Kaç (1999)

Film süresince paranın kolay kazanılmadığını savunan Selim, çalıntı bir parayla hayatında hep yapmak ve sahip olmak istediklerine kavuşur. Selim için bir fırsata ve yeni arzulara dönüşen para erdemlerini yok ederek günahları ve korkularıyla yüzleştirip ölümüne sebep olur.

Reha Erdem filmlerinde kurgusal anlamda gerçekliği yeniden yorumlayarak ideolojik bir arka plan düzenleme imkânı bulur. Yönetmen sanatsal üretimlerinde içinde bulunduğu toplumsal koşullar üzerine eleştirel bir duruş sergileyerek izleyicilerini de bu aktif sürece dâhil eder. İçinde bulunduğumuz bu koşullarda paranın ekonomik bir değer olmanın ötesinde bir amaç haline getirildiği, çok paranın itibar, güç ve iktidar olarak bir üstünlük derecesine dönüştüğü görülmektedir. Dürüstlüğün enayilik olarak yorumlandığı filmde para ideallerin, hayallerin, merkezi noktasında yer almaktadır. 1999 yılında çekilen film evrensel kodlara işaret ederek, ahlak, doğruluk, dürüstlük, güven, alın teri, emek, sadakat, gibi değerlere dikkat çekmektedir.

### 1.3.Karakterler

Filmin ana karakteri, Selim (Taner Birsel) dir.

Filmin Yan Karakterleri: Ayla (Bennu Yıldırımlar), Nihal (Zuhal Gencer), Ahmet (Engin Alkan), Çıracak (Sermet Yeşil), Esmâ (Duygu Akgün), Antikacı (Ara Güler), Kaçak Veznedar (Ali Düşenkalkar), Soyguncu (Göktuğ Akkaş) tır.

Selim filmde orta sınıflı temsilen dürüst, ahlak sahibi, güvenilir bir esnaf ve iyi bir aile babasıdır. Hayal edemeyeceği kadar büyük bir paraya sahip olan Selim paranın getirdiği güç ile ahlaki bir çözüme içine girer.

Selimin eşi Ayla paranın sağladığı rahatlık ve lüksten mutludur. Piyangodan çıktığını zannettiği para gizli kalmalı dostlarla paylaşılmamalıdır.

Selimin kızı Esmâ filmde masumiyeti temsil etmektedir. Selim en büyük pişmanlığı kızına sarılırken yaşar ve kendisini affetmesini ister.

Selim'in dükkânında çalışan çıracak, filme masumiyeti temsil ederek girip çalıntı olan paradan nasibini alarak bu dönüşümü yaşayanlardan olacaktır. Paranın her yarayı kapattığını söyleyen Selim pişmanlığını yine para ile kapatacaktır.

Nihal, Selim ile komşu ve aynı apartmanda yaşamaktadır. Sürekli davetkâr bir tavırla Selim'in dikkatini çekmeye çalışmakta ve aile içinde esprilere konu olmaktadır. Paraya yenik düşen Selim, Nihal'in davetlerine de yenik düşecektir.

Çalışmadan zengin olma hayalleri yapan Ahmet, antikaya olan merakı yüzünden sahip olduklarını da kaybetmiştir.

Filmde öne çıkan karakter Selim'dir. Diğer karakterler üzerinden (Esmâ) yaratılan zıtlık ana karakteri daha da güçlü kılmaktadır. Dükkâna giren müşteriler, dilenciler, ticaret yapılan kişiler ile kurulan ilişkiler hep para üzerinedir.

#### 1.4.Filmdeki Çatışma Unsurları

Selim ve ailesi kültürel ve ahlaki değerleri önemseyen insanlardır. Dürüstlük ve güven ailenin birleştirici ve bütünleştirici olan dinamikleridir. Selim ise çalıntı bir para ile bu güveni kırmış vicdani olarak kendisini rahat hissetmemektedir. Filmde yaşanan en büyük çatışma içseldir. Çalıntı bir para ile gelen rahatlık aslında içsel anlamda selimin kendi yaşadıkları ile bir yabancılaşma içine girmesine neden olur.

Selim ahlaki anlamda doğruluğuna inanmadığı fakat eyleme dönüştürdüğü bir durum karşısında suçluluk yaşamakta, psikolojik olarak rahatsızlık hissetmektedir. İnançlarından ve değerlerinden uzaklaşan Selim mutsuzdur. Yaşadığı bu kopuş süreci ile yalnızlaşan Selim güven duygusunu da kaybetmiştir. Sürekli yakalanma korkusu içinde olan Selim ahlaki değerleri aşındırıp eşine olan sadakat duygusuna da zarar verir.

#### 1.5.Filmsel Zaman / Mekân

Reha Erdem filmlerinde mekân sinemasal dili oluşturan öğelerle yeniden yorumlanarak kurgusal bir düzenleme sonucunda hem anlamın hem de görsel yapının önemli bir unsuru olarak yeniden varolurlar. Yönetmen filmde bilindik alışılmış bir metropol şehir algısından ziyade, tarihi binalar, yalnızlaştırılmış karanlık sokaklar ile gerçek mekanı yeniden biçimlendirir. Filmde mekân olarak İstanbul Selim'in kendi yaşamındaki anlamıyla vardır; iç mekânlarla örülü film onun korkularıyla bütünleşmiştir.



Resim: 19 Kaç Para Kaç (1999)

Erdem film hakkında zamansal ve mekânsal bir tanımlama içine girmezken filmi rengi, elden ele dolaşan paralar, mizansene yansıyan dekoratif öğeler, şehir ve dönem hakkında bilgi veren önemli unsurlardır. Sinemada yaratılmış olanı sevdiğini ifade eden Erdem yalnız ve bomboş sokakları olan İstanbul ile Selim'i karakterize etmektedir.

Filmlerinde zamanı mekân üzerine konumlandırarak Erdem karakterin yaşadıkları üzerinden de döngüselletirmektedir. Filmdeki bu döngüsellik kurgusal anlamda yapılan tekrarlarla güçlendirilmiştir. Her günü bir diğeri gibi deneyimleyen Selim için zaman işe gitme zamanı, çalışma zamanı ve eve dönme zamanı anlayışıyla inşa edilmiştir. Hayatını hep aynı döngü ile yaşayan Selim'in para ile değişen hayatı bu döngüyü de değiştirir. 148 no lu kasa ile başlayan serüven, lüks mekânlar, gece kulüpleri, gidilen tatil mekânları ile zenginleşir. Fakat Selim bu kez ruhsal anlamda yaşadığı rahatsızlıkla farklı bir döngü içine girerek kendisini paranın tutsağı yapar.

Reha Erdem kurgusal anlamda yaptığı tekrarlarla zamansal ve mekânsal sürekliliği kesintiye uğratarak karakterin içinde bulunduğu ruh haline yönelik bir düzenlemeye gider. İçsel anlamda yaşanan çelişkiler, korku ve panik olma durumu sürekli iç mekânların birbiri ardına kurgulanmasıyla klostrifobik bir mekân algısı yaratılır. Kendisini çıkışsızlık içinde hisseden Selim ise çıkışı ölümle bulur.

## 2.KAÇ PARA KAÇ' IN DİYALEKTİK YASASI

### 2.1.Paralel Eylem Kurgu Tekniği

Reha Erdem filmleri içinde hem anlatı yapısı hem de kurgusal teknik olarak önemli bir yerde duran film ritim üzerinden anlam kazanmaktadır. Filmde öne çıkan kurgusal yöntemlerden birisi filmin başlangıç ve bitiş sahnelerinin birleştirilmesi yöntemidir. Bu yöntem sanatçının filmlerinde hem döngüsellığı vurgulamak hem de karakterler üzerine yorum yapmak amacıyla tercih edilmektedir. Bu düzenleme ile izleyici de gelişen olaylar üzerine bilgi sahibi olmaktadır.

Havada uçan bir paranın elden ele değişmesi sonrasında Selim'in yazarkasasına girmesiyle başlayan film aynı görüntülerle de sonlanır. Filmin başı ve sonunu birleştiren yönetmen yapmış olduğu bu kurgusal teknik ile paranın nereden geldiğini de açıklamış olacaktır.

Filmde bir önemli sahne de vapurdaki kaçış sahnesidir. Veznedar, Selim ve Selim'in dükkânını soyan hırsız arasında başlayan kovalama süreci filmin temposunun en yüksek olduğu sahnesidir. Hareketin ritmine göre kesilen planlar müziğin ritmine göre birleştirilmiştir.



Resim:19 Kaç Para Kaç (1999)

Reha Erdem bu filmde ile alınteri ile kazanılmamış, hak edilmemiş paranın insanı nasıl dönüştürdüğü yönünde bir sorgulama içine girer. Fakat sorduğu soruya cevabı sözlerle değil eylemler üzerinden verir. Para Selimin davranışlarında ve alışkanlıklarında değişime neden olur. İlk olarak eşine kırmızı bir ruj alan Selim, harcanan para ile mutlu olmaya başlar. Harcadıkça arzulanan bir nesne durumuna dönüşen para Selim'in de kendi içinde bir değersizleştirme yaşamasına neden olur. Bir tarafta paranın sağladığı

konfordan mutlu olan Selim, diğler taraftan da alın teri ile kazanılmamış olmasından rahatsızdır.

Bir tarafa eylemi (metayı) diğler tarafa duyguyu koyan yönetmen güç ve iktidar haline gelen bir para üzerinden ahlaki çözülmeye yozlaşmaya dikkat çeker. Paranın verdiği güçle anlık ve geçici mutlulukların peşinden koşan karakter aslında kendini, değerlerini tüketen bir nesneye dönüşmüştür.

Parayı bir dönüşüm unsuru olarak kullanan yönetmen yaptığı kurgusal düzenlemelerle de bu duruma kendi durduğu yerden eleştirel bir yorumda bulunur. Bu bağlamda melek biblosunun yere düşüp kırılması ise yitirilen masumiyetin bir göstergesidir.

Kurguyu diyalektik bir yapı üzerinden inşa eden yönetmen maddesel olana karşılık inanç, ahlak, doğruluk, dürüstlük, masumiyet gibi manevi olguları yerleştirerek, izleyiciyi de yeni sentezlere yöneltmektedir.

## **2.2.Kurguda Yazılı Kodlar**

Filmde öykünün geçtiği tarihe ve mekâna işaret eden bir bilgiye yer verilmemiştir. Filmin başındaki bilgilendirme yazıları; ATLANTİK FİLM, ÖMER ATAY sunar, KAÇA PARA KAÇ, Engin Alkan, Bülent Yazar, Görüntü Yönetmeni; Florent Herry , Jean - Lois Vialard, Ses; Regis Leroux, Herve Guyader, Montaj (Kurgu), Natalie le Guay Yapımcı, Ömer Atay, Yönetmen, Reha Erdem'dir. Filmin sonunda akan yazılar şeklinde detaylandırılmış künye gelir.

## **2.3.Kurguda İşitsel Kodlar**

Reha Erdem filmlerinde ses güçlü bir anlam sağlayıcısıdır. Yönetmen çoğunlukla çerçeve dışına işaret ederek izleyiciyi bu yönde düşünmesi için yönlendirir. Ezan sesi yönetmenin filmlerinde her zaman için manevi olana ruhaniyete, vicdana işaret etmektedir. Reha Erdem filmlerinde din, modern dünyanın kalabalık ruhuna karşın daha insani olan, vicdani bir değerdir. Film de ezan sesi Selim için hakikate ve doğruluğa yapılan bir çağrıdır. Selim'in kaybedişinin aslında bir yoksunluktan ileri geldiğini ifade eden yönetmen asıl meselenin inançsızlık olduğuna dikkat çeker.

İzleyici için İstanbul ile bütünleşen martı sesleri gerçek mekânın tanımlayıcı seslerdir. Sanatçının diğer filmlerinde de var olan, anonslar, uçak sesleri, köpek havlama sesleri, sahnenin duygusu ile bütünleşerek bir tehdit unsuruna dönüşmektedir.

Reha Erdem filmlerinde kurgu ile anlatıya dâhil olan müzik, filmin parçalı olan yapısını bütünleştirerek sahneler arasında dramatik bir uyum yaratmaktadır. Filmde özellikle karakterin içinde bulunduğu ruh halinin tanımlanmasında ve atmosferin yaratılmasında ses güçlü ve tamamlayıcı bir anlatı tekniğidir. Filmde yönetmen Pressure Drop'un eserlerini tercih ederek sahnelerin ritmine göre bir düzenleme yapmıştır.

#### **2.4.Ses Köprüsü (Sound Bridge)**

Reha Erdem filmlerinde ses köprüsü sahne geçişlerinde bir devamlılık unsuru olarak kullanılmaktadır. Filmde de özellikle martı sesleri, vapur sesleri, tramvay sesleri, sahneler arasında bir geçiş unsuru olarak kullanılmakla birlikte, gerçek mekân temsilleri olarak anlatıma katkı sağlamaktadırlar.

#### **2.5.Plan Sekanslar**

Reha Erdem sinemasal dilini ve söylemini inşa ederken bazı teknik anlatı araçlarını da filmleriyle özgünleştirmektedir. Filmler arasında tematik olarak benzerlikler bulunan yönetmenin teknik araçları kullanmadaki özgünlüğü de dikkat çekmektedir. Yönetmen filmlerinde plan sekanslar ile gerçek zamanın ritmine yaklaşırken bir olayı kesintisiz görüntüleme imkânı da yakalamış olur. Kurgusal anlamda plan sekanslar ise izleyiciye geniş alanlar tanıyarak düşünme yönünde fırsat tanımaktadır. Sanatçı aynı zamanda karakterler ile mekân arasında estetik bir uyum süreci yakalayarak anlama ve anlatıya katkı sunmaktadır. Bu filmde plan sekanslar, özellikle Beş Vakit filmindeki yoğunlukta ve uzunlukta kullanılmamış olsa da Selim ve içinde bulunduğu durumla karakterize olmaktadır.

## 2.6.Görüntünün Noktalama İşaretleri

Reha Erdem filmlerinde noktalama işaretleri dramatik yapının ritminin sağlanmasında kurgusal anlamda öne çıkan unsurlardır. Sanatçı filmlerinde kesmeyi bir devamlılık unsuru olarak sınırlandırmazken sembolik bağlantılar kurarak filmlerinde özgün bir sinema diline ulaşmış olur.

Yönetmen Kaç Para Kaç filminin kurgusunda bazı geçişler konusunda ortak bir dil geliştirir. Özellikle başlangıç ve bitiş sahnesinde kurguda müziğin referans olarak kabul edildiği görülmektedir. Metrik olarak kesilen planlar ritmik bir yapıda yeniden birleşirler. Müzikteki vurgular birer noktalama işareti olarak kesmelere yol göstermektedir. Ritmik anlamda ses ve görüntü arasında yaratılan bu uyum ise sahnenin temposunu arttırmaktadır. Zamansal ve mekânsal değişimlerin vurgulanmasında vapur görüntüleri, tramvay görüntüleri, film ile karakterize olmuş bir diğer kurgusal tekniktir.

Filmde öne çıkan bir diğer geçiş türü zincirlemelerdir. Sanatçı zamansal ve mekânsal değişimleri vurgulamanın yanı sıra karakterin değişmekte olan düşünceleri ve ruh hali üzerine de dikkat çekmektedir.

## 2.7.Görüntü Estetiği ve Mizansen

Reha Erdem filmlerinde görüntü mekânın ve karakterlerin tanımlanmasında önemli bir anlatı aracıdır. Görüntüler yönetmenin zihinsel bir uzantısı olarak kurgusal bir düzenlemeyle yaratılmaktadır. Kaç Para Kaç filmi ile Erdem görüntü anlamında mekânı tanımlayıcı çok genel dış çekimlerden ziyade sınırlandırılmış çerçevelerle Selim'i karakterize etmektedir. Yönetmen çalıntı bir parayı sahiplenerek ahlaki bir değersizleştirme içine giren Selim'i üst açılarla görüntüleyerek içinde bulunduğu ruhsal durum üzerine bir yorum kazandırmaktadır. Kalpazandere ve Borçkaya isimlerinin yazılı olduğu levha, kendisini horoz mühendisi olarak tanıtan kişi, Erdem'in yapay olarak tanımladığı unsurlardır. Reha Erdem mizansen ile yaptığı düzenlemelerle anlamı güçlendirip kurgu ile de yananamlar üzerine dikkat çekmektedir.



### **Filmin Künyesi**

**Yazan ve Yöneten:** Reha Erdem

**Yapımcı:** Ömer Atay

**Görüntü Yönetmeni:** Florent Herry

**Kurgu:** Reha Erdem

**Sanat Yönetmeni:** Ömer Atay

**Yapım:** Atlantik Film

**Teknik Özellikler:** 35 mm / Renkli

**Süre:** 110 Dakika

**Yapım Yılı:** 2006

**Oyuncular:** Ömer, (Özkan Özen), Yakup (Ali Bey Kayalı), Yıldız (Elit İşcan) İmam (Bülent Emin Yarar), Zekeriya (Taner Birsnel), Yusuf, (Yiğit Özşener), Öğretmen (Selma Ergeç) Çoban Davut (Tarık Sönmez), Halil Dayı (Köksal Engür), Ömer Anne (Tilbe Saran), Yakup Anne (Sevinç Erbulak ), Yıldız Anne (Nihan Aslı Elmas) Dede (Cüneyt Türel), Zeynep (Harika Uysal), Ali (Utku Barış Sarma) İsmail, (Eren Akan) Nene (Şükran Üçpınar), Ahmet Ağa (Ali Düşenkalkar), Doktor (Sencar Sağdıç) Fotoğrafçı (Ali Şahinbaş)

# 1.BEŞ VAKİT FİLMİNDE ANLAM VE ANLATININ KURGU İLE İNŞASI (2006)

**1.1.Sinopsis:** Film Çanakkale'nin Kozlu köyünde, yaşları 12- 13 yaşlarında olan Ömer, Yakup ve Yıldız'ın çocukluktan ergenliğe geçiş öyküsünü anlatmaktadır. Hayatı doğanın ritmine göre deneyimleyen insanlar, zamanı ezan vakitlerine göre beşe bölerek yaşarlar.

## 1.2.Anlam ve Anlatı Yapısı

Beş Vakit (2006) Reha Erdem'in İstanbul dışında çektiği ilk filmi olması açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. Uzunca bir süre Kozlu köyünde yaşayan Erdem filmin senaryosunu o mekân için yazdığını ifade eder.

Erdem Beş Vakit filmiyle ataerkil düzenin kuralları içinde çocuk olmanın sancılı durumlarına taşra olgusu üzerinden dikkat çekmektedir. Gerçeklikte böyle bir taşranın olmadığını, ifade eden sanatçı: Fikrimdeki taşra bu anlamda aynı aşk gibi, hiçbir ölçüye sığmayan, hiçbir kontrole gelmeyen bir isyan; kültürel anlamda insanı sağır-laştıran düşünmeyi unutturan megapol karşısında bir umuttur,<sup>176</sup> ifadelerini kullanır.

Nurdan Gürbilek *Yer Değiştiren Gölge* isimli kitabında taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemeyen, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden bir tanımlama yapar. Onları da, ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için<sup>177</sup> ... Kullanır.

Erdem, bir yoksunluk hali olarak yorumladığı taşra kavramını ataerkil bir düzenin içinde var olmaya çalışan çocukların dünyasından kendi bakış açısıyla ama çocukların yanında yer alarak anlatmaya çalışır.

---

<sup>176</sup>Yücel, age s:187-191

<sup>177</sup> Nurdan Gürbilek, "Yer Değiştiren Gölge", Metis Yayınları İstanbul, 1995 s: 42-65

Beş Vakit, taşrada çocuk olmak, büyümek, kadın olmak, erkek olmak, oğul olmak ana-baba olma durumlarının biçimlenişini toplumsal roller üzerinden anlatmaktadır. Bu süreç 5 vakitte babadan oğula, anneden de kızına geçmektedir. Günlük yaşamda kızlar annelerini, erkekler babalarını rol model olarak cinsiyetlerine uygun olan tutum ve davranışları öğrenirler. Dayak atmanın “babalık edivermek” olarak yorumlandığı sistemde, kız çocuklar annelerinden, erkek çocuklar babalarından dayak yiyerek büyürler. Filmde erkek soyun devamı olarak yüceltilirken, kadın anne olarak kültürlenmenin bir parçasıdır.

Bu süreci söze taşıyan Erdem daha filmin henüz başında temel çatışmaların bu yönde olacağına dair ipuçları vermektedir.



Resim: 20, Beş Vakit (2006)

Yaşlı nine: “Bunun bubasının bubasıda böyleydi. Ataları da hep aynıymış anam anlatırdı. Erkekler böyle oğlancıkken iyi olurlar baba olunca bubalarına çekiverirler, deliriverirler. Hepiciğinin içine tüküreyim”. Diyerek aslında ana babalığın da öğrenilen kuşaktan kuşağa geçen bir durum olduğunu ifade etmektedir.

Film ezan sesiyle ve yazılarla bölünmüş beş epizottan oluşur. Gece (Yatsı) akşam, öğleden sonra (İkinci), öğlen ve sabah. Her günü bir diğeri gibi deneyimleyen insanlar zamanı ayın, güneşin, bulutların ritmine göre yaşarlar.

Filmde görsel, işitsel ya da yazılı olarak öykünün geçtiği yer ve zamana dair herhangi bir tanımlamaya rastlanmaz. Film gece ile başlayıp sabah ile biter. Öykü ileriye doğru ilerlerken zaman geriye doğru gider. Olay örgüsü karakterlerin içlerinde buldukları ruhsal duruma göre şekillenmektedir. Hem karakterlerin çocuk olması, hem de filmin sabahla bitmesi umuda doğru bir gidiş olarak yorumlanabilir. Film taş-

ranın sınırlılığı içinde doğal hayatın üzerine *kurgusal bir zaman ve mekân* anlayışıyla inşa edilmiştir. Sinemanın bir tür düşünme biçimi olduğunu ifade eden Reha Erdem Beş Vakit ile bir sona varma, bir sonuca ulaşma kaygısından ziyade, geleceği temsil eden çocukların böylesi bir yapılanma içindeki var olma çabalarını dile getirmektedir.

### 1.3.Karakterler:

Filmin ana karakterleri: Ömer, (Özkan Özen), Yakup (Ali Bey Kayalı) ve Yıldız (Elit İşcan) dır.

Yan karakterler; İmam (Bülent Emin Yarar), Zekeriya (Taner Birsel), Yusuf, (Yiğit Özşener), Öğretmen (Selma Ergeç) Çoban Davut (Tarık Sönmez), Halil Dayı (Köksal Engür), Ömer Anne (Tilbe Saran), Yakup Anne (Sevinç Erbulak ), Yıldız Anne (Nihan Aslı Elmas) Dede (Cüneyt Türel), Zeynep (Harika Uysal), Ali (Utku Barış Sarma) İsmail, (Eren Akan) Nene (Şükran Üçpınar), Ahmet Ağa (Ali Düşenkalkar), Doktor (Sencar Sağdıç) Fotoğrafçı (Ali Şahinbaş)

Çocukların büyüme ve kültürlenme sürecinde temsili bir mekân üzerinden bağ kuran Erdem filmdeki karakterleri (dede, nine, baba oğul, anne kız, amca, öğretmen, muhtar, imam) toplumun kültürel kodlarına göre yapılandırmıştır. Taşra olgusu ile karakterlerin ruh hali arasında sembolik bir bağ kuran yönetmen, özellikle çocukların içinde bulunduğu yoksunlukları aile içi yaşanan çatışmalar üzerinden görünür hale getirmektedir. Film, tek bir karakterin etrafında gerçekleşmez; diğer karakterler de zamanın ve mekânın tanımlanmasında, konunun anlatımında önemli bir yere sahiptir. Reha Erdem filmde hiç kötü karakterin olmadığını ifade eder. Sadece sevgisini gösterenler birde gösteremeyenler diye bir ayırım yapar.

İmam'ın oğlu olan Ömer, kendisini sürekli kardeşiyle kıyaslayan ve kendisine şiddet gösteren babasından nefret etmektedir. Babasının ölmesini istemekte ve bunun için planlar yapmaktadır.

Öğretmenine aşık olan Yakup, babasının annesini hak etmediğini düşünür. Bir gün babasını öğretmenin evini dikizlerken görür. Bu durum öncesinde de iyi olmayan baba oğul bağlarının daha da kopmasına neden olur.

Toplumsal yaşam gereği kız çocuğu olması nedeniyle ev işlerinde annesine yardım etmek ve kardeşiyle ilgilenmek zorunda olan Yıldız sürekli kendisinin büyüdüğünü hatırlatan annesiyle hiç anlaşamamakta babasını daha çok sevmektedir.

Ömer'in imam olan babası, duaları ve çarpım tablosunu ezberden okuyan küçük oğlu Ali'ye sevgisini gösterirken, büyük oğlu Ömer'e sevgisini gösteremez, yaptığı hatalardan dolayı sürekli onu cezalandırır.

Yıldız ve Yakup'un kardeş olan babaları Zekeriya ve Yusuf da yetişkin dünyasında aynı çatışmaları yaşamaktadırlar. Babaları iki kardeşten birini daha çok severken diğerine sevgisini gösterememektedir. Baba ile oğul arasındaki çatışmalar toprak meselesi üzerinden anlatılmaktadır.

#### **1.4.Filmdeki Çatışma Unsurları**

Reha Erdem filmdeki çatışmaları taşranın kendi mekânsal ve kültürel özelliklerinden kaynaklanan sorunları üzerinden tartışır. Filmde çatışmaların en yoğun yaşandığı bölümler gece ve akşamdır. Çocukların hiyerarşik ataerkil sistemde kendisini ifade edemeyişi ve kendilerine yüklenen sorumluluklar anlatı yapısını oluşturan temanın temel sorunlarını oluşturur. Geleneksel olanın içine sıkışıp kalan çocuklar yetişkinlerin dünyasında var olabilmeyi dilemekte; diğer taraftan da babasından ölmesini isteyecek kadar nefretle dolmakta ve çocuk düşüncelerinden dolayı söze dökemese de, bireysel olarak kendisiyle de yoğun çelişkiler yaşamaktadır. Yetişkin dünyasına geçmemek için direnen çocuk baba olduğunda da aynı çatışmaları yaşamaktadır.



Resim: 21, Beş Vakit (2006)

Reha Erdem ergenlik temalarını işlediği Beş Vakit'i her ikisini de İstanbul'da çektiği Korkuyorum Anne ve Hayat Var filmlerinin merkezine yerleştirir. Bir önceki filmi olan Korkuyorum Anne' de Rasih Bey Çetin'i sünnet olması konusunda ikna etmeye çalışırken, sünnetin erkekliğe yani insanlığa ilk adımı olduğunu söyler. Otoriter bir baba olan Rasih Bey, oğlu Ali ile iletişim kurup sevgisini hissettiremezken, Ali annesini daha çok sevmekte geçirdiği kaza sonucunda babasını hatırlamamaktadır. Beş Vakit'in sonunda Yıldız büyümeyi kabullenmek istemese de Hayat ile genç kızıktan kadınlığa geçişi daha sancılı yaşayacaktır. Sorunlar ve yoksunluklar çocukların dünyasında taşrada ve megapolde aynıdır.

### **1.5.Filmsel Zaman ve Mekân**

Filmin öyküsü yüksek dağlar üzerinde yüzü denize, sırtı kayalara yaslanmış bir köy de geçmektedir. Reha Erdem, inançların gelenek ve göreneklerin korunduğu, sorunları çözmede imece usulünün geçerli olduğu, birinin diğerine üstün olmadığı, bir kimsenin malına izinsiz dokunmanın günah olarak kabul gördüğü, mezar taşlarında ölenin isminin yazılı olmadığı, korumacılık duygusunun öne çıktığı, evlerde televizyonun sadece bir aksesuar olarak yer aldığı, cep telefonu ve internetin olmadığı bir köy inşa eder.

Yaptığı filmlerde gerçeklikle arasına her zaman bir mesafe koyan sanatçı, sinema biçim ve özür ifadesinden hareketle kendi sinemasal gerçekliğini günde beş kez okunan ezan sesleriyle inşa eder.

Sanatçı filmlerinde mekânı sadece sinemasal eylemin gerçekleştiği bir yer olarak tanımlamaz. Onun için mekânların hem fiziksel hem de kültürel bir boyutu vardır. Kurgu ile inşa ettiği filmsel zaman ve mekân Beş Vakit'te ataerkil toplum yapısı üzerinden taşra olgusu ile biçimlendirilmektedir. Yönetmenin özellikle kurgusal anlamda yarattığı çatışma unsurları da bu yapılanmayı daha görünür bir hale getirmektedir.

Erdem filmlerinde anlam ve anlatı yapısını inşa ederken zamanı mekân üzerine konumlandırmaktadır. Sadece o filme o mekâna ait olan zaman Beş Vakit'te hayatın ritmine göre akmakta, iklimlere göre yaşanmaktadır. Reha Erdem'in diğer filmlerinde de geçerli olan zaman algısı bu filmi içinde geçerlidir. Film, taşranın sınırlılığı içinde özellikle doğal hayatın üzerine kurgusal tekrarlarla inşa edilmiş bir zamana sahiptir.

Yönetmen günü ezan vakitlerine göre beşe böler. Fakat bu bölünme sadece 24 saatlik bir zaman dilimini kapsamaz. Taşrada geçen her günü, haftaları ayları hatta mevsimleri içine alacak kadar uzun bir zaman dilimini kapsamaktadır. Filmde bahsedilen zaman, bu döngünün içinde yer alan kişinin durumuyla ve algısıyla da örtüşmektedir. Beş Vakit, taşranın durağan yapısının içine izleyiciyi de alır. Çocuklar için akmayan zaman izleyici içinde adeta durmaktadır. Erdem filmde zamanı anlatırken ataerkil sistemin dirençli yapısı üzerinden şimdinin geçmişinden başlayıp geleceği üzerine de yorumlar üretmektedir. Kuşaklar arası nesilden nesile aktarılan sistem ve sorunları yaşlı ninenin ölümüyle sona ermeyeceği gibi Yakup'un doğan kardeşiyle değişmeyecektir.

Erdem zamanla olan meselesini insanların her bir günü diğeriyle aynı yaşadığı döngüsel bir yapıyla inşa eder. Bu döngüde her insan için her şeyin ayrı bir vakti vardır. Doğanın vakti vardır, ölmenin vakti vardır. Konuşmanın vakti vardır, Susmanın vakti vardır. Gülmenin vakti vardır, ağlamanın vakti vardır.

Reha Erdem sinemasında diyalektik bir süreç olarak işleyen *kurgu* sinemasal zaman ve mekânın yaratıcısıdır. Doğa, dağlar, tepeler, sert kayalar, uçurumlar, örülen

duvarlar, çorak topraklar, taşranın sınırlı yapısını belirgin hale getiren bu coğrafyanın sembolik anlatımlardır. Yönetmen hem ataerkil sistemi hem de çocukların geleneksel toplum yapısı içinde yaşadıkları zorlukları daha da görünür bir yapıya dönüştürmek için kurguda taşranın kapalı yapısına karşılık çocukların kendilerini özgür hissedip şiir okudukları dağları yerleştirir. Kurgusal bir derinlik ve estetik bir görünüşle iki mekândan kendi sinemasal mekânını yaratır. Çocuklar var olan düzenden, büyüklerin dünyasından kendilerini özgür hissettikleri dağlara kaçarlar ve yüzlerini denize dönüp şiir okurlar:

“Uyan çocuk uyan artık, çekeceksin elbet zorluk, kaç aydır evde kaldın, sazdan düdük yapıp çaldın, ağaçların gölgeleri, yamaçların dereleri, hem gönlünü eğlendirdin, hem başını dinlendirdin.”



Resim 22, Beş Vakit (2006)

Bu sözler taşrada çocuk olmanın isyanıdır. Şiiri unutan imamın oğlu Ömer ise öğle vaktinde ezan okuyarak arkadaşlarına katılır.

Reha Erdem filmlerinin hepsinin ortak özelliği kurguda yaratılmış olmalarıdır. Yönetmenin Beş Vakit filmiyle bütünleştirdiği ve en öne çıkan stili: çocukları otoriteyle çatıştıkları her noktada doğada, çalılıkların ve kurumuş yaprakların arasında, kayaların üzerinde uçurum kenarlarında hep ölü bir vaziyette sahnelere yerleştirilmesidir. Bu durum aynı zamanda yeni bir sahnenin başlangıcıdır.



Resim: 23, Beş Vakit (2006)

## 2.BEŞ VAKİT'İN DİYALEKTİK YASASI

### 2.1.Paralel Eylem Kurgu Tekniği

Reha Erdem filmlerinde kurgunun oluş sürecinin ritim üzerinden ilerlediği görülür. Taşranın ağır giden ritmi kurgunun ritmini de şekillendirmektedir. Özellikle filmsel zamanı inşa ederken kurguda şimdiki zamanı genişletecek uzun planlar kullanılmıştır. Filmde geçmişe dönüşler sözle aktarılmaktadır. Çocukların birbirlerine anlattıkları rüyaları vardır ama hayalleri yoktur.

Karakterlerin zamanla ve mekânla kurduğu ilişki Erdem sinemasında öne çıkan unsurlardır. Fakat söz konusu olan nasıl bir karakterdir ve nasıl sergilenecektir? Erdem bu soruların yanıtına kurgu masasını işaret ederek cevap verir. Karakterleri içinde yaşadıkları kültürle tanımlamayı seçen Erdem Beş Vakit ile bir tarafta toplum tarafından kabul görmüş değerleri diğer taraftan bu değerlerle çelişen bireyi karşı karşıya getirmekte olaylar arasında neden-sonuç bağlantısı kurmaktadır. Filmdeki olaylar genel anlamıyla paralel eylem anlayışına sahip bir kurgu tekniği ile anlatılmaktadır. Bu durum izleyiciye aynı coğrafyada yaşayan aynı kültürle temas halinde olan bireyin geleneksel olanla yaşadığı çatışmaları görme imkânı sağlamaktadır.



Ömer Ev

Resim: 24, Yakup Ev

Yıldız Ev

Aile olarak bir araya gelinen yer ve zaman birlikte yemek yenilen akşam yemekleridir. Ömer sofraya oturmadığı için babasından azar işitir. Yakup öğretmenin kanı bulaşan elini yıkamadan sofraya oturduğu için babasından azar işitir. Yıldız'ın annesi bütün gün dağlarda gezip kendisine yardım etmediği gerekçesiyle kızını babasına şikâyet etmektedir.

Paralel giden anlatım ile izleyici filmdeki karakterlerle yaşantı ve duygu birliğine girerek olaylardan ve durumlardan bir sonuç çıkarmaktadır. Yönetmen özellikle karakterlerin davranışları üzerinden neden-sonuç ilişkisi kurarak aslında geleneksel toplum yapısı içinde bireyi sistemin nasıl biçimlendirdiği yönünde eleştirel bir duruş sergilemektedir. Kurgu ise var olan sistemin nasıl inşa edildiği, hangi yasalar üzerine kurulu olduğuna dair yorumlar üretmektedir.

Çoban Davut kendisini fıstık çalarken gören Ahmet Ağa'dan dayak yer". "Bunun üzerine ihtiyar meclisi Davut'u dövdüğü gerekçesiyle Ahmet Ağadan hesap sorar". Kimsesi olmayan Davut köylüye Allah'ın bir emanetidir." Ahmet Ağa ise Davut'a babalık ediverdiğini söyleyerek kendisini haklı görür". Başkasının malına izinsiz dokunmak haramdır. Davut'a bu değeri kazandırmanın mutluluğu içindedir.

"Yıldız kardeşinin de kucağında olduğu bir gün ayağı takılır ve kardeşiyle birlikte yere düşer". "Çocuğun iyi olması üzerine kurban kesilir ve köylülere dağıtılır." "Babasının sigarasını çalarken yakalanan Yusuf babasından dayak yer". "Ömer kardeşinin kafasına attığı taşla onu yaralar, babasından dayak yer."

Diyalektik bir anlayışla işleyen sorgulatan bir tarafa eylemi diğer tarafa duygu koyan Reha Erdem inşa ettiği karakterler üzerinden yola çıkarak cevaplar vermenin ötesine Ömer gibi Yakup gibi, Yıldız gibi düşünebilmeyi ve hissetmeyi yerleştirir. Buradan hareketle de izleyicisi ile arasında düşünsel bağ kurar.

## 2.2.Kurguda Yazılı Kodlar:

Filmde öykünün geçtiği yerle ve zamanla ilgili tanımlayıcı bir bilgiye rastlanmaz. Filmin başındaki bilgilendirici yazılar: ATLANTİK FİLM, ÖMER ATAY sunar, TC KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI katkılarıyla ve B E Ş V A K İ T' tir. Filmde her bir bölüm yazılarla ayrılmıştır. Filmin ismini oluşturan harfler de birbirinden ayrıık olarak yazılmıştır.



Resim: 25, Beş Vakit

## 2.3.Kurguda İşitsel Kodlar:

İslamiyet'te namaz vakitlerinin geldiğini hatırlatan Ezan sesi filmde aynı zamanda köydeki doğal yaşamı düzenleyen bir değerdir. Din filmde sosyal ilişkilerin düzenlenmesinde önemli bir yere sahiptir. Köyün imamı hasta olsa da ezan muhakkak okunmalıdır. İnsanlar ezan vakitlerine göre sosyal yaşantılarını devam ettirmektedirler. Çocuklar için eve gitmenin saati ezan vaktidir.

Filmde, koyun - keçi sesleri, çan sesi, horoz ötme sesleri, böcek sesleri, köpek havlaması, at kişnemesi ve eşek anırma kodları köy hayatının doğal yapısını anlatan ve öne çıkan seslerdir.

Reha Erdem filmde bir fon olan ezan sesi ve Estonyalı müzik bestecisi ARVO PART klasik eserlerini birlikte kullanır. Doğu ile Batıyı, iki farklı dini ve dili bir arada kullanarak kendi sinemasal dünyasında kültürel ve dini ayrımların yaşanmayacağı, insan olmanın değerinin öne çıkacağı bir temennide bulunmaktadır.

Çok katmanlı bir yapısı olan Erdem sinemasında ses de en az görüntü kadar güçlü bir anlam sağlayıcısıdır. Atmosferin tanımlanmasında duygunun izleyiciye geçmesi konusunda önemli işlevlere sahiptir. Ses efektleri, diyaloglar öykü evreninin tanımlayıcı bir unsur olmakla birlikte öykünün tamamı için bir devamlılık unsurudur. Filmde kısa kurulan cümleler ve sessizlik aile içi kurulamayan bağlar konusunda önemli bir araçtır. Filmde kullanılan rüzgâr sesi özellikle filmdeki çatışma unsurları konusunda sembolik bir öneme sahiptir. Çocukların doğada mutlu oldukları görüntülerde hep kuş sesleri vardır.



Resim: 26, Beş Vakit (2006)

Filmde yönetmen kurguda yarattığı ses tasarımlarıyla izleyicinin algısını yönlendirmekte istediği tarafa doğru yöneltmektedir. Erdem Beş Vakit'te kaynağını öykü evreninden alan fakat çerçevenin dışından gelen sesleri bir yabancılaşma unsuru olarak kullanmakta, böylelikle gerçekte olan mesafesini daha kırılğan bir yapıya dönüştürmektedir. Ailesiyle kurduğu bağlarda hep sorunlar yaşayan Zekeriya'nın görüntülerinde eşek anırması, at kişnemesi seslerini duyarız. Mizansende kameraya bakan oyuncu ile kameranın varlığını hisseden izleyici ise aslında izlediklerinin bir kurgudan ibaret olduğunu ve sorgulanması gerektiği düşüncesine kapılmaktadır.

#### **2.4.Ses Köprüsü (Sound Bridge)**

Ezan sesinin fon olarak kullanıldığı filmde ses en az görüntü kadar güçlü bir anlam sağlayıcısıdır. Reha Erdem Beş Vakit'in parçalı yapısını birbirine ses köprüleriyle bağlamaktadır. Böylelikle sahneler arasında da zamansal bütünlüğü korumaktadır.



Resim: 27, Beş Vakit (2006)

Ömer ve Yakup bulutların ve ayın hareketini izlerler. Ay görüntüsünün altında başlayan ses gece ile gündüzün nasıl oluştuğunu anlatmaktadır. Ses devam ederken görüntüde değişim yaşanır ekrana sınıf görüntüsü gelir ve sesin kaynağını gösterir, gece gündüze dönüşmüştür. Dünyanın hareketleri ve bunun sonucu olan doğa ve tabiat olaylarını anlatan metin halen devam etmektedir. Bu kez görüntü köyün sokaklarında yürüyen Yıldız görüntülenmektedir. Ses köprüsü ile üç sahne birbirine bağlanarak hem zamansal hem de mekânsal bir değişim sağlamıştır. Bu durum hem filmin bir zaman filmi olduğu hem de zamanın üzerine kurulu döngüsellik anlatılması açısından filmin genel öyküsüyle bütünleşmektedir.

## 2.5.Plan Sekanslar

Etrafı duvarlarla örülü, dar, uzun, ince ve yokuş olan, sonu hep kapalı kapılara açılan plan sekanslar, köyün coğrafyasında taşranın kapalı havasını çocukların gözünden anlatmaktadır. Kamera köyün içinde ve dışarıda çocukları uzayan plan sekanslarla takip eder. Mekânsal olarak değişim yaşansa da döngü hep aynıdır.

## 2.6.Görüntünün Noktalama İşaretleri

Yaşamın ritminin çok yavaş zamanın ritmik olarak aktığı filmde görüntü geçişleri de bu yapıyı bozmayacak şekilde aynı ritimim bir parçası olarak ilerler. Kurduğu kompozisyonlar ile filme estetik bir değer kazandıran yönetmen geçişlerle de şiirsel yapıyı bozamaz.

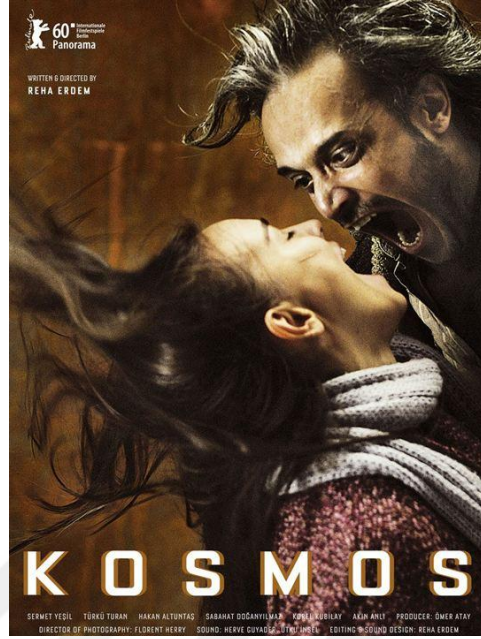
## 2.7.Görüntü Estetiği ve Mizansen

Beş Vakit Filminde görüntünün gücü insanı fiziksel gerçekliğin dışına çeker. Bir ressam titizliğinde çalışan Erdem gerçekliği yeniden yorumlayarak ezan sesiyle, inşa ettiği zamanın karşısına içinde hiçbir hareketin görünür olmadığı durağan görüntüler yerleştirir.



Resim:28, Beş Vakit (2006)

Müzik ve renkle buluşan görüntüler, ezan sesinin fon olarak kurgulandığı filmde atmosferin yaratılmasında güçlü bir uyumdur. Bu uyum filme şiirsel bir derinlik kazandırmaktadır. Filmde kamera kullanımının diğerlerine oranla oldukça hareketli olduğu görülür. Reha Erdem Beş Vakit filminde özellikle geniş planlarla görüntülediği cami ve minare görsellerini filminin merkezine yerleştirir. Filmde ferahlık olarak yorumladığı genel planlarla öykünün geçtiği mekânın tanımlaması açısından oldukça etkileyicidir. Köy deki ev sahnelerinde aydınlatma çocukların ruh halini yansıtırçasına kapalıdır.



### **Filmin Künyesi**

**Yazan ve Yöneten:** Reha Erdem

**Yapımcı:** Ömer Atay

**Görüntü Yönetmeni:** Florent Herry

**Ses:** Utku İnsel, Herve Guyeder

**Kurgu ve Ses tasarımı:** Reha Erdem

**Sanat Yönetmeni:** Ömer Atay

**Yapım:** Atlantik Film

**Teknik Özellikler:** Cinemascope / Renkli

**Süre:** 122 dakika

**Yapım Yılı:** 2009

**Oyuncular:** Battal (Kosmos - Sermet Yeşil), Neptün (Türkü Turan), Neptün'ün Babası Yahya (Hakan Altuntaş), Öğretmen (Sabahat Doğanyılmaz), Yüzbaşının Baldızı (Korel Kubilay), Konuşmayan Çocuk (İlhan Anlı), Terzi Tahir (Sencar Sağdıç), Yüzbaşı (Cüneyt Yalaz)

# 1. KOSMOS FİLMİNDE ANLAM VE ANLATININ

## KURGU İLE İNŞASI

(2009)

*Kosmos bir dilek değil, bu gayri insani zamana karşı durma gereği, varlığıyla bir hayal bir masal...*

*Reha Erdem*

**1.1.Sinopsis:** Film Battal adlı kişinin filmdeki manevi ismiyle Kosmos'un bir sınır şehrine gelişini ve orada kaldığı süre içinde yaşadıklarını konu edinmektedir. Kosmos nereden geldiği ve nereye gittiği belli olmayan aşk aradığını söyleyen yaptığı iyilikler sonucunda kasabalılar tarafından bir bilge, derviş kişi olarak kabul gören bir tanrı misafiridir.

### 1.2.Anlam ve Anlatı Yapısı

Reha Erdem'in Kars'ta çekmiş olduğu Kosmos, (2009) filmografisinde çok merkezi bir noktada durmaktadır. Genel anlamıyla bütün filmlerinde dikkat çekmek istediği temel meselelere kültür üzerinden eğilen yönetmen izleyicisini de bu yönde düşünmeye yöneltmektedir.

Reha Erdem Kosmos filminde anlatmak istediklerini sınır kavramı üzerinden dile getirir. Sınır sadece iki toprak parçasını birbirinden ayıran fiziki bir durum olarak değil insanın bir değerine, kendi bedeni ile ruhu arasına koyduğu engeller üzerinden anlam kazanmaktadır. Yönetmen filmde var ettiği figürler üzerinden insanı kendi iç meseleleriyle karşı karşıya getirip kendi varlığının anlamına dair düşünmeye sorgulamaya yöneltir. Özellikle sorunların yaşandığı her yerde bir anda beliriveren Kosmos insanları iyileştirdiği gibi ruhlarına da iyi gelmektedir.

Yönetmen filmlerinde gerçeklikle arasına koyduğu mesafeyi Kosmos'da daha görünür bir yapıya dönüştürür. Filmde gerçek olan olmayan, yaşam ve ölüm gibi konular üzerine hep bir belirsizlik vardır.

Film klasik bir anlatı yapısına sahip değildir. Erdem doğüstü güçlere sahip olan Kosmos figürü üzerinden sinemasal zaman ve mekânın yaratıcısı olur. Film süresince zamansal ve mekânsal bütünlük yerine çok parçalı bir anlatım tercih ederek görünen yaşamdan çok görünmeyen anlamlar üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Bir yanda nehrin iki yakasını birbirine bağlayan tarihi köprüler, camiler, geçmiş bugüne taşıyan tarihi binalar ve diğer tarafta da bir tehdit unsuru olarak görülen sınır, filmin çok parçalı olan yapısını desteklemektedir. Erdem tüm bu yapıları bir kültürel zemin üzerine oturtturarak, mekânlara gerçek görünümünün dışında da anlamlar yüklemektedir. Film bütünleştiği Kosmos figürü ile aklın ötesinde ama duygunun yanında yer alarak bir neden-sonuç diyalektiğinden hareket eder. Kosmos kendi hikâyesine uygun bir anlatımla değer kazanır.

Öyküde klasik anlamda bir giriş gelişme ve sonuç bölümünden bahsedemsek de filmin ismi üzerinden bir düzenlemeye gidilebilir. Kosmos Eski Yunancada *düzenlemek* ve *çeki düzen vermek* fiilinden türetilen bir sözcüktür. Film buradan hareketle düzenin korunduğu ve düzenin bozulmasıyla birlikte değişenler üzerinden yorumlanabilir. Düzenin korunduğu ve sorunların kendi içinde yaşandığı bölümde Kosmos bir şifacı olarak değer görür. Boğulma tehlikesi içinde olan bir çocuğun hayatını kurtarır, öğretmenin baş ağrılarını geçirir, terzinin astımını tedavi eder, yüzbaşının baldızının ağrılarını tedavi edip ilaçlarını temin eder. Dilsiz olarak bilinen çocuğun konuşmasına vesile olduğu düşüncesiyle de takdir görür.

Düzenin bozulduğu hırsızlıkların başladığı yerde Kosmos bir yabancı öteki olarak hedef olur. Baş ağrılarının geçmesine yardım ettiği öğretmen Kosmos ile birlikte yaşadıkları cinsel birliktelik üzerine intihar eder. Kardeşleri tarafından baba katili olmakla suçlanan küçük kardeş Kosmos'un yardımıyla kaçır fakat çok geçmeden yakalanır. Kosmos'un bir mucize olarak konuşmasına vesile olduğu çocuk çok geçmeden hastalanır ve ölür. Tüm bu yaşananların acısını yüreğinde hisseden Kosmos soğuk bir kış günü karların içinden ağlaya ağlaya geldiği yerden yine aynı şekilde gider. Kameranın hareketi gökyüzünü işaret ederek onu sonsuzlaştırır.

### 1.3.Karakterler

Filmin ana karakterleri Battal (Kosmos- Sermet Yeşil) ve Neptün (Türkü Turan) dır.

Yan Karakterler: Neptün'ün Babası Yahya (Hakan Altuntaş), Öğretmen (Sabahat Doğanyılmaz), Yüzbaşının Baldızı (Korel Kubilay), Konuşmayan Çocuk (İlhan Anlı), Terzi Tahir (Sencar Sağdıç), Yüzbaşı (Cüneyt Yalaz)

Reha Erdem filmlerinin temelinde hep yoksunluklar vardır. Karakterleri harekete geçiren güç Kosmos'da aşka ulaşma isteğidir. Neptün ile yaşadığı durum ise aşkın bedensiz en duru halidir. Film süresince sadece kendilerinin bildiği ve kendilerine verdikleri isimle temas kuran Neptün ve Kosmos filmin iki önemli figürüdür. Kosmos'un aradığı aşktır. Bu arayış kendisinde bir dönüşüme neden olmasa da temas halinde olduğu insanlara kendi özeleştirisini yapma konusunda bir katkı sağlamaktadır.

Battal, filmdeki manevi ismiyle Kosmos doğüstü güçleri olan, kimliksiz, mülkiyetsiz, yüreği iyiliklerle dolu, aşk aradığını söylenecek kadar cesur olan, maddi olana kıymet vermeyen, ağaçlara tırmanıp kuşlar gibi ötebilen, sadece şeker yiyip çay ile beslenen, farklı mekânlar arasında bir anda kaybolup bir anda ortaya çıkan, hastaları iyileştiren bir şifacı olarak filmde öne çıkan karakterdir.

Maddi kaygılardan arındırılmış olan Kosmos varlığıyla geldiği kasabada yaşanan sorunlar üzerinden insanlar için manevi olanı işaret ederek çıkış yolunun aslında insanın kendisi ve inancı olduğunu vurgular.

Sezgileri ve hisleri çok güçlü olan Neptün, Kosmos'u anlayan ve onunla duygusal anlamda bir bağ kuran tek kişidir. Bu ilişki dilin sembolik gücünü aşip kendi varlıklarıyla biçimlendirdikleri bir dil ile gerçekleşir.

Öğretmen, 20 yıllık mesleki hayatının sonucunda göreve atandığı yeri kendisi için bir değersizleştirme olarak yorumlayıp bu sınır kasabasında kendi içsel yolculuğuna çıkar. Bu süreçte varoluşsal nedenlerini sorgularken Kosmos ihtiyacı olan şeyin aslında sevmek ve sevilmek olduğunu hatırlatır. Öğretmen ise bedeni ile ruhu arasına koyduğu sınırları aşamadığı için kurtuluş olarak ölümü seçer.

#### 1.4.Filmdeki Çatışma Unsurları

Filmde daha çok toplumsal olaylar üzerinden insanın iç dünyasındaki yoksunluklara dikkat çekmek isteyen Erdem varolan yerleşik normların, geleneklerin üzerinden çatışma halinde olan breyi öne çıkarmaktadır. Aidiyet bağlarının din, millet, vatan, üzerinden korunduğu, cemaatleşmiş bir yapı içinde politik ve ekonomik çıkarlar kültürel değerlerle çatıştığı görülür.

Reha Erdem filmleri genel anlamıyla anlatı odaklı değil kurgu odaklı ilerlemektedir. Kendinden olmayanın öteki ve yabancı olarak kabul gördüğü, aidiyet algısının geleneksel değerler üzerinden anlatıldığı filmde temel çatışma unsurları da sınır olgusu üzerinden anlatılmaktadır. Reha Erdem bir tarafa ataerkil düzene göre geleneksel değerlerle inşa edilmiş bir yapıyı geçerli kılarken, diğer tarafta kimliksiz, mülkiyetsiz, gayri insani değerlere sahip bir figür ile insana dair meselelerde eleştirel bir duruş sergiler.

Filmde toplumun kültürel değerleriyle ve o toplumda yaşayan bireyin kendi içsel meseleleri arasında da kopukluklar yaşanmaktadır. Filmde iki grup vardır; gruplardan biri ekonomik olarak kendilerine iş imkânı sağlayacağına inandıkları için sınırların kalkmasını istemektedirler. Diğer grup ise, bu durumu bir tehdit unsuru olarak yorumlayıp, sınırların kalkmasının hem topraklarına hem aile yaşantılarına, bölge insanının diline, dinine zarar vereceğinden korktukları için karşı çıkmaktadırlar.

Aynı babadan olup farklı anadan doğduklarını ifade eden 4 kardeş arasındaki temel mesele en küçük kardeşin karısına bırakılan mirastır.

## 1.5.Filmsel Zaman ve Mekân

Filmin öyküsü modern hayatın ötesinde bir sınır şehri üzerine inşa edilmiştir. Bir tarafta bütün şehri bir bitki örtüsü gibi kaplayan kar, diğer tarafta ise siyahı giyimli insanlar filmsel zamanın ve mekânın yaratıcısı olurlar. Yönetmen için filmin geçtiği coğrafya güçlü bir anlam sağlayıcısıdır. Hiçbir zamana ait olmayan yapısı ve tarihi zenginliği ile öyküye kültürel bir zemin oluşturmaktadır. Reha Erdem Kosmos' da mekâna orada yaşayan insanlar üzerinden bir tanımlama getirir. Bunu bir biçimselliğe dönüştürmeden duygular üzerinden ifade eder. Kahvede geçen konuşmalarda önce bir yabancı olarak gördükleri sonrasında bir Tanrı misafiri olarak kabul ettikleri Kosmos'a yaşadıkları yeri kendi değerleriyle tanımlarlar: “Bu şehir mert insanların şehridir”, “bu şehir hikmetlidir”, “bu şehir Allah kapısıdır”, “kötülük çıksa da kök salmadan bozulur, pisliği kar öldürür su götürür”.

Öykünün geçtiği yerin sınırdaki olması ve sınırların kapalı olması sosyal yaşama da yansımaktadır. İnsanların dışarıyla olan bağlantılarını simgeleyen tek unsur tren istasyonunun varlığıdır.

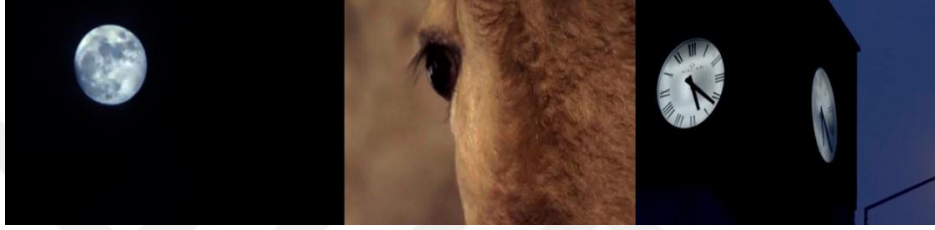
Reha Erdem belirlenmiş zaman ve mekânla sınırlandırılmış yapılar yerine, her zamana ait olan şeyleri üretmenin daha keyif verici olduğunu inancındadır. Filmde zaman lineer olarak akmayan saat imgesiyle vardır. Mekân sınır bilgisi üzerinden tanımlanır.

Mekânla ve zamanla ilgili ekrana gelen ya da söze taşınan bir bilgiye yer verilmemiştir. İzleyici kültürel anlamda deneyimledikleri üzerinden yola çıkarak mekânı tanımaya çalışır. Durmadan yağan kar, şehirde yaşayan insanlar, yöresel müzik eşliğinde yapılan danslar, mekân üzerinde izleyicinin yorumda bulunmasına fırsat tanımaktadır. Reha Erdem özellikle kurgusal anlamda yaptığı ses tasarımlarıyla gerçeklik algısını kırarak temsili bir mekân algısı yaratır. Sürekli duyulan bomba sesleri ve sirenler, radar sesleri sınırın korunması gereken bir tehdit unsuru olduğunu ifade eder. Filmde çizgisel bir zaman algısı yerine döngüsel bir anlayış vardır. Kurgusal anlamdaki döngüsellik bütüne değil o ana işaret etmektedir.

## 2.KOSMOS' UN DİYALEKTİK YASASI

### 2.1.Paralel Eylem Kurgu Tekniği

Filmlerinde doğa, insan, hayvan arasındaki ilişkiyi ekolojik bir düzen dahilinde konu eden yönetmen filmdeki temel meseleleri de bu ekseninde kurgulamaktadır. Özellikle Kosmos' da bu düzeni hissettirebilmek adına bazı kurgusal düzenlemelere başvurur. Biçim ve içerik olarak benzer nesnelere arasında kesmeler yaparak (match cut) olaylar ve durumlar arasında anlamsal bağ kurmaktadır.



Resim: 29, Kosmos (2009)

Reha Erdem özellikle Neptün ve Kosmos'un çığlıklarını da kuşların sesleriyle örtüşürerek görüntü ile kurmuş olduğu bağı ses kurgusu ile güçlendirmektedir.

Kosmos da kurgu görünmezliğe ve öyküye hizmet eden bir anlayışın karşısındadır. Yönetmen yaptığı kurgusal düzenlemelerle kendisini hissettirir ve izleyicisini de bu akışın içerisinde nasıl yer alması gerektiği konusunda bilgilendirir. Filmin kurgusal yapısını belirleyen en önemli şey, karakterlerin zamanla ve mekânla kurduğu öznel deneyimidir. Filmde genel anlamıyla devamlılık kurgusu söz konusu değildir. Doğaüstü güçlere sahip olan Kosmos bir görünüp bir kaybolmaktadır. Bu durum izleyici için hem bir belirsizlik hem de merak unsurudur. Filmin kurgusal yapısı içinde şehirde başlayan hırsızlık olaylarında yapan kişinin yüzü hiç gösterilmemektedir. Sanatçı belirsizliği koruyarak merak ögesini devam ettirmektedir.

Filmin şekillendirici kurgusu ritim üzerinden ilerler. Olayların ritmi, duygusal ritimler ve kesme süreleriyle oluşan fiziksel ritim bütünleşerek filmin anlamını inşa eder.

Filmde öne çıkan kurgusal anlayış; mezbahane görüntüleri ile sosyal yaşamın içinde yalnızlaşan birey, acı çeken bedenler ile ironik bir denge kurularak karakterize

edilir. Tüm kesmeler bir araya geldiğinde ise, insanlar ve hayvanlar arası olan bağı ve umudun gittikçe acı verici bir boyuta evirildiği görülmektedir. Özellikle filmde kullanılan yavaşlatılmış görüntüler, içsel dünyanın bilgisinin aktarılmasında güçlü estetik bir etkidir.

Reha Erdem sınır üzerine yapılan kavgaları özellikle kurguda yaptığı sembolik bağlantılarla destekleyip filmde yananamlar üzerine dikkat çekmektedir. Sanatçı filmde devamlılık esasına dayalı bir kurgu tekniğinden ziyade, Eisenstein'in geliştirmiş olduğu diyalektik kurgu anlayışı üzerinden bir yol çizer. Sinema tarihinin en önemli yapıtları arasında yer alan Grev (Strike-1925) filminde işçilerin askerler tarafından katledildikleri görüntüler mezbananede kesilen hayvanların görüntüleriyle birlikte kurgulanır. Benzer bir teknikle kurgulanan filmde de Erdem özellikle ses ve görüntü kurgusu üzerine yaptığı sanatsal düzenlemelerle insana kendi varoluşsal nedenlerini sorgulatici felsefi bir derinlik kazandırmaktadır.

Sanatçı bu filmde bir tarafta farklı yaşamsal ve kültürel değerlere sahip Kosmos'u diğer yanda geldiği sınır şehrindeki yerleşik değerleri ve devam eden olayları bir paralellik dâhilinde kurgular. Reha Erdem paralel eylem kurgusu ile izleyiciye karakterleri ve onların dünyayı nasıl algıladıkları konusunda bilgiler verir. İnsanın kendisiyle, yaşadığı yerle ve diğer canlılarla olan ilişkilerini sorgulama fırsatı sunar. Erdem filmlerinde izleyicisine düşünmesi konusunda her zaman geniş alanlar ve boşluklar bırakmaktadır. Bu filmde sanatçı sınır kavramı üzerinden yaptığı kurgusal düzenlemelerle manevi olana dikkat çekerek ortak değerler geliştirmeye çalışır.



Resim: 30, Grev (1925)



Resim: 31, Kosmos (2009)

## 2.2.Kurguda Yazılı Kodlar

Filmde öykünün geçtiği yer ve zamanla ilgili tanımlayıcı bir bilgiye rastlanmaz. Buna rağmen filmde ağırlığını hissettiren ve askeri yapılanmayı tanımlayan Doğu Garnizonu levhası film süresince görüntüye yansıyan ve devlet otoritesini temsil eden önemli bir kod olarak yazılır.

Filmin girişinde ATLANTİK FİLM, ÖMER ATAY sunar. Namık Koçer, Naim Koçer, Enric Falgas Arlo ve Mehmet Betil' in değerli katkılarıyla, BULGARIAN NATIONAL FİLM CENTER, ATLANTİK FİLM, İMAJ, KABOAL PICTURES, HİNDEZ IŞIK ortak yapımı bilgileri verilir. Filmin sonunda filmin ismi KOSMOS ve künyesi gelir.

## 2.3.Kurguda İşitsel Kodlar

Sinemanın hayal kurdurtucu yönünü sevdiğini ifade eden sanatçı, yaptığı ses ve görüntü tasarımlarıyla izleyiciyi filmde görünmeyenler üzerine düşünmeye yöneltir. Özellikle, tanımlanmamış sinyal görüntüleri, sürekli duyulan bomba sesleri, devamlılığı kesintiye uğratarak zamansal ve mekânsal bütünlük kırılmaktadır.



Resim: 32, Kosmos (2009)

Reha Erdem sineması izleyicisi için çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Ses perdedeki ikinci boyuta üçüncü boyut kazandıran önemli bir anlam sağlayıcısıdır. İzleyici ses ve görüntünün birlikteliğinden hissedebilmeyi ve yönetmenin işaret ettiği değerler üzerine de onun gibi bakabilmeyi öğrenir.

Filmde bazı sahnelerde görüntü daha güçlü bir anlam sağlayıcısı iken bazı sahnelerde ses daha öne çıkmaktadır. Kosmos filminde ses tasarımları özellikle mekânı ve karakterleri tanımlayan bir devamlılık unsuru olarak görülür. Filmde sürekli duyulan bombalama sesleri, patlama ve silah sesleri, telsiz sesleri, öyküyü çevreleyen sınır üzerine bilgiler içermektedir. Gerçek mekânın sınırlarını sınır ötesi yönünde genişleten ses, temsili bir mekân üzerine bir tehdit unsuru olarak yorumlar üretmektedir.

Reha Erdem sinemasında filmlerin çözümlenmesinde önemli bir referans olan ses, görüntüyle pek çok açıdan ilişkilendirilebilir. Kosmos filminde özellikle sınırdan gelen bomba sesleri, asker yürüme sesleri, askeri komutlar, sürekli duyulan radar sesleri, askeri gücü temsil etmektedir. Film süresince sohbetler sırasında radyodan gelen marşlar aslında kurulamayan bağlar üzerine bir yabancılaşma unsuru olarak yorumlanabilir. Reha Erdem filmlerinde hep var olan ezan sesi Kosmos filminde de işitilmektedir. Erdem sinemasında görüntüler ilişkilendirilirken kurgu sürecinde dahil edilen müzik, ses ve görüntü düzleminde sahnedeki duyguyu tamamlayıcı bir rol üstlenmektedir. Kanadalı Post Rock Grubu A. Silver Mt. Zion besteleri filmin içsel anlamını daha da zenginleştirmektedir. Müzik her şeyden önce coğrafyanın ve beyazın sonsuzluğunu tanımlamakta, duyguyu açığa çıkarmaktadır. Kimi zaman sonsuz bir hüznün, kimi zaman aşkın verdiği bir ilham, kimi zaman ise gözyaşı olarak vardır.

## **2.4.Ses Köprüsü (Sound Bridge)**

Reha Erdem ses köprülerini sahneler arasında bir devamlılık unsuru olarak kullandığı gibi filmin parçalı olan yapısına zamansal anlamda bir bütünlük sağlamaktadır.

## **2.5.Plan Sekanslar**

Film sanatında bir yönetmenin plan sekansları tercih etme nedeninin tek bir cevabı yoktur. Yönetmenin sahne estetiği üzerine bir yorumu olarak değerlendirilebileceği gibi izleyici açısından bir merak ve gerilim unsuru olarak da yorumlanabilir. Reha Erdem filmlerinde plan sekanslar hem estetik bir uyum olarak hem de filmin içsel anlamına göre değer kazanmaktadır. Kosmos'da özellikle iç mekânlardaki plan se-

kanslar gerilimi artırıcı bir etkiye sahiptir. Etrafı duvarlarla çevrili uzun plan sekanslar ise filmin kapalı olan atmosferini desteklemektedir.

## **2.6.Görüntünün Noktalama İşaretleri**

Reha Erdem Kosmos filminde kurgu sanatını öne çıkarmaktadır. Kurgu, kesme ve birleştirme aracı olarak değil, anlam ve anlatının inşasında estetik değer olarak vardır.

Yönetmen film süresince devamlılık kurgusundan ziyade yaratıcı kurguyu benimser. Filmde özellikle ses ve görüntü üzerine yaptığı tasarımlarla kurgu estetiğinin altını çizen yönetmen, geçiş konusunda içeriğe uygun bir anlayış tercih eder.

Kurguda karakterin bakış açısı üzerinden zaman ve mekânda devamsızlık aynı zamanda parçalı bir anlayış vardır. Kesmeler zamansal ve mekânsal anlamda eksiltilere neden olsa da, izleyici zihninde kalan boşlukları figür üzerinden tamamlamaktadır. Filmde genel anlamıyla kesmeler benzer olaylar arasında yorum yapabilme ve öyküye ritim kazandırma işlevleriyle vardır. Özellikle devamsızlık üzerine işleyen kurgu sanatsal anlamda izleyiciyi edilgin durumdan çıkarıp yeni sentezlere ulaşma yönünde düşünmeye yönlendirmektedir.

## **2.7.Görüntü Estetiği ve Mizansen**

Filmde görüntüyü oluşturan her bir öge hem karakterler hem de öykü açısından tanımlayıcı bilgiler içermektedir. Reha Erdem özellikle Kosmos filminde mekâna ve nesnelere en az karakterler kadar anlam yüklemektedir. Görüntü anlamıyla filmde öne çıkan unsur iklimin soğukluğunun insanların yaşamlarına ve duygularına nasıl yansıdığıdır. Filmde neredeyse bütün insanlar siyahidir. Siyah paltolar ve şapkalar aynı çerçevede birbirinden farklı yöne bakan insanlar, filmin temasıyla örtüşmektedir. Özellikle iç mekânlardaki ışık ve gölge düzenlemeleri karakterlere gerçek ve dış dünyadan soyutlanma duygusu vererek bir belirsizlik durumu yaratmaktadır.

## SONUÇ

Her sanat kendine özgü bir dille yaratılmaktadır. Sinema sanatı ise birçok geleneksel sanatın özgün yapı ve formlarından güç alarak kendi sanatsal estetiğini oluşturmaktadır.

Peter Wollen sinemanın yeni bir sanat olduğunu ifade ederken aynı zamanda sahip olduğu özgün ifade kodları ile diğer sanatları da içeren bütünleştirici bir yönü olduğuna da vurgu yapar.

Her şeyden önce teknik bir buluş olarak, sessiz ve siyah beyaz olarak insanların hayatına giren sinema, kurgunun estetik gücünün anlaşılmasıyla birlikte sanat olarak kabul görmüş ve kendi anlatım dilini şekillendirmiştir.

Bir rastlantı sonucu Méliés tarafından keşfedilen kurgu yeni bir dönemin başlangıcına tanık olarak gösterilmektedir. Kurgunun özgün değerlerinin keşfedilmesiyle birlikte film sanatının anlatı yapısında önemli değişimlerin yaşandığı görülmektedir. Griffith yaptığı kurgusal düzenlemeler ile filmlerinde anlatı yapısını şekillendirerek sinema sanatının biçimsel düzenlemelerinin zemini inşa etmiştir. Bugünkü anlatı sinemasının kurucusu olan yönetmen farklı zaman ve mekânda gelişen olayları birlikte kurgulayıp, görüntü geçişlerini, çekim ölçeklerini kullanarak film sanatının anlatı yapısının gelişmesine katkı sağlayacak önemli buluşlara imza atmıştır.

Griffith'e babası olma unvanı verilse de kurgu sanatını geliştiren esas olarak, Kuleshov, Pudovkin ve Eisenstein ve diğer Sovyet sinemacılarıdır.

Dünyanın ilk sinema okulunun kurucusu olan Kuleshov, sinema sanatının özgün değerinin kurgu olduğunu işaret ederek, bütünlüğü olmayan görüntüleri kendi içinde anlamlı ve ritmik bir yapıda kurgulayıp yeni anlamlara ulaşılabileceğini göstermiştir. Yönetmen ayrıca görüntülerin sıralanış şeklinin izleyicinin algısını da yönlendirebileceğini yaptığı deneysel çalışmalarla ortaya koymuştur.

Pudovkin kurgu ile düşünce arasında önemli bir bağlantı kurarak görüntüleri birleştirip anlama ve bütüne ulaşılabileceğini ifade etmiştir. Pudovkin'in görüşlerinin bu anlamda Kuleshov'a oldukça yakın olduğu görülür. Yönetmene göre alıcı tarafından kaydedilmiş görüntüler başlangıçta ölü bir nesnedir ve onlara hayat verecek olan

ise kurgudur. Yönetmen filmlerinde *inşacı, yapısalcı* ve *bağlantısal kurgu* yöntemlerini kullanarak sinema sanatına önemli kazanımlar sağlamıştır. Pudovkin kurgu sanatını ifade ederken yönetmeni bir duvar ustasına benzetir. Her bir görüntüyü bir tuğla ile örtüştüren yönetmen çekimlerin çizgisel bir düzen ile birleştirilmesi gerektiğine inanır. Yapılan bu işlemi kurgu olarak tasvir eden Pudovkin sanat yapıtlarının bu şekilde bir anlam kazandığına dikkat çeker.

Eisenstein, tek tek görüntülerden bir bütüne ulaşma düşüncesinden dolayı Pudovkin'i eleştirir. Yönetmen dış dünyanın gerçekliğini birebir alıp yansıtan görüntülerin kurgu yardımıyla birleştirilip film yapılması düşüncesine karşıdır. Bu tarz bir düşüncenin insanı yanıltacağına inan yönetmen natüralizm ve realizme karşı çıkmaktadır. Doğallığın aşırılaşmasının sanatı biçimden yoksun bırakacağına ve bu durumda sanatçının yaratıcılığını sınırlandıracağına inanan yönetmen gerçekliğin kurgu ile yeniden yorumlanmasından yanadır. Eisenstein'e göre sinemayı sanat yapan çatışma esasına dayalı kurgu anlayışıdır.

Sinema sanatının önemli bir ögesi olan kurgu ortak çabaların ve teknolojik buluşların ışığında gelişerek anlam kazanmıştır. Dünya sinema tarihinde ülke sinemaları kurgunun yarattığı anlatım dilinin çeşitli versiyonları ile şekillenmiştir. Çünkü kurgu sadece masa başında yapılan teknik bir süreç değil, film üretim sürecinin tamamını kapsayan bir anlam yaratım biçimidir.

Bu tez kapsamında, kurguyu sanatsal bir yaratıcılık süreci olarak yorumlayıp filmlerini bu düşünce üzerine inşa eden Türk Sinemasının önemli isimlerinden Reha Erdem'in filmlerindeki anlam ve anlatı yapısının kurgu sanatı ile nasıl ilişkilendirildiği, hangi kurgusal kodlarla ne gibi anlamlara ulaşıldığı yönünde bir inceleme yapılmıştır. Kaç Para Kaç, Beş Vakit ve Kosmos filmleri üzerinden yapılan incelemede yönetmenin filmlerinde zamanın biçimlendirilmesinde, mekânın tanımlanmasında öne çıkan unsurun kurgu olduğu görülmüştür. Ayrıca yönetmenin sanatçı kimliği ve sahip olduğu dünya görüşü ile filmlerinde kitlesel beğenilerden ziyade toplum içinde var olma mücadelesi veren bireye eğilerek sinema sanatını da bu anlayış üzerinden biçimlendirdiği görülmüştür. Sanatçının filmlerinde yapılan okumalarda auteur kura-

mın sağladığı farklı bakış açılarına da yer verilerek yönetmen sinemasının ayırt edici unsurları da tespit edilmeye çalışılmıştır.

A Ay (1989) ile birlikte Türk Sinemasının yerleşik anlatı geleneğinden farklı bir yapı ortaya koyarak, filmlerini kurgusal bir dil üzerinden inşa eden Reha Erdem, Yeni Türkiye Sineması dönemini başlatan önemli isimlerdendir. Yönetmenin filmlerinde geliştirdiği dil, gerçekçi ve didaktik bir söylemden uzaktır. Sanatçı, filmlerinde özgürlükçü bir anlayışla saf gerçekliği aktarmak yerine gerçekliği yeniden yorumlayarak anlama ulaşır. Şiir, resim, fotoğraf ve müzik sanatının anlatım derinliğine sahip bir dille ve tüm bu sanatların ortak ritmiyle inşa edilen filmler sanatçının sinemasal anlayışının özünü oluşturmaktadır.

Yönetmen 1999 yılında çekmiş olduğu Kaç Para Kaç ile bugünün Türkiye'sine de işaret ederek, ahlak, doğruluk, dürüstlük, güven, alın teri, emek, sadakat, gibi değerlerin önemine dikkat çekmektedir. Kaç Para Kaç filminde yönetmen parayı bir varlık nedeni olarak algılayan kişiye kendi yaşamsal özgürlüğünü, masumiyetini, adalet ve acıma duygusunu nasıl yok ettiğini gösterecek bir yol çizmektedir. Modern hayatın, şehirleşmenin, çalışma hayatının tükettiği insan ilişkileri üzerine de yorumda bulunan Erdem, izleyicisini de edilgin bir yapıdan kurtarıp eleştirel bir düşünmeye yöneltir.

Film mekân olarak İstanbul'da geçmektedir. Fakat Yeşilçam kültürünün melodramatik anlatı yapılarındaki metropol şehir algısından uzak bir mekan algısına dönüştürülmüştür. İçsel anlamda yaşanan çelişkiler, korku ve panik olma durumu sürekli iç mekânların birbiri ardına kurgulanmasıyla klostrifobik bir mekân algısı yaratılır. Filmlerinde zamanı mekân üzerine konumlandıran Erdem, Kaç Para Kaç filminde Selim'in yaşantısı üzerinden döngüleştirilmektedir. Kurguyu diyalektik bir yapı üzerinden inşa eden yönetmen maddesel olana karşılık inanç, ahlak, doğruluk, dürüstlük, masumiyet gibi manevi olguları yerleştirerek, izleyiciyi de yeni sentezlere yöneltmektedir.

Yönetmen her filminde modern dünyanın dışına bir çağrı, bir değer olarak yer verdiği ezan sesini Beş Vakit filminin anlatı yapısını kurmak üzere zemine yerleştirir. Karakterleri içinde yaşadıkları kültürle tanımlamayı seçen Erdem, Beş Vakit filmi ile taşra olgusunu bir yoksunluk durumu olarak tanımlayıp ataerkil bir düzenin içinde var

olma mücadelesi veren çocukları anlatır. Filmde görsel ya da işitsel anlamda filmin geçtiği tarih, mekân üzerine herhangi bir bilgiye yer verilmediği görülmektedir. Film taşranın sınırlılığı içinde doğal hayatın üzerine *kurgusal bir zaman ve mekân anlayışı* ile inşa edilmiştir. Günü ezan sesiyle beş vakite bölen yönetmen, filmi epizotik bir anlatım yapısı ile şekillendirmiştir. Filmdeki çatışma unsurları, çocuk-aile-ataerkil sitem üzerinden anlatılmaktadır. Yönetmen mekânsal tanımlamaları iç ve dış mekân zıtlığının altını çizerek karakterlerin içinde buldukları ruhsal durumla bütünleştirmektedir. Kurgu ise var olan sistemin nasıl inşa edildiği, hangi yasalar üzerine kurulu olduğuna dair yorumlar üretmektedir.

Yönetmen 2009 yılında Kars'ta çekmiş olduğu Kosmos filminde ise dikkat çekmek istediği konulara sınır kavramı üzerinden yorum getirir. Sınır iki toprak parçasını birbirinden ayıran fiziki bir durum olarak değil aynı zamanda kişinin kendine ve bir diğerine karşı koyduğu engeller üzerinden anlam kazanmaktadır. Reha Erdem Kosmos filminde ötekilik, yabancılaşma, kimlik gibi kavramlara dikkat çekerek filmi çok boyutlu bir yapıya dönüştürür. Erdem toplumsal bir yapı içerisinde insanın diğer bireylerle yaşadığı sosyal ilişkiler üzerinden kazandığı ya da kaybettiği değerleri, insanın hayattaki var olma amacını kültür üzerinden anlatan gelişkin bir sinema dili ile sergiler. Yönetmen filmin öyküsünün nerede ve ne zaman geçtiğine dair tanımlama içine girmezken filmin anlatı yapısı Battal'ın (Kosmos) hikâyesine uygun, çok parçalı bir anlatımla ilerler. Filmde birey-toplum, birey-din, yaşam-ölüm, maddi olan-manevi olan arasında çatışmalar yaşanmaktadır. Fakat genel anlamıyla filmde yaşanan çatışmalar kişinin kendi içsel sorunlarıyla yaşadıklarıdır. Filmde öne çıkan kurgusal anlayış, mezbahane görüntüleri ile sosyal yaşamın içinde yalnızlaşan birey, acı çeken bedenler ile ironik bir denge kurularak karakterize edilmesidir.

Reha Erdem filmlerinde genel anlamıyla toplum içinde var olmaya çalışan bireyi, değer çatışmalarını, yerleşik değerlere isyan ve yalnızlık temalarını çağrışımlara açık, şiirsel bir dille kurgulamaktadır.

Sinemada yaratılmış olanı sevdiğini ifade eden yönetmen filmlerini kurgusal bir zaman ve mekân anlayışı üzerine inşa etmektedir. Filmlerinde işaret ettiği bir tarih ve mekân tanımlaması yoktur. Bu yönüyle Erdem her zamana ait olan değerlere ula-

şabilmeyi hedeflemektedir. Sinema sanatındaki özgünlüğü ve üretkenliği ile dikkat çeken yönetmen yaptığı kurgusal düzenlemelerle izleyicisini görme, düşünme, hayal etme ve hissedebilmesi yönünde çok yönlü bir kavrayış içine yöneltir. Yönetmenin filmlerinde kurgu, dramatik yapının şekillendirilmesinde ve anlamın inşa edilmesinde öne çıkan anlatı aracıdır. Zamanı şekillendiren, mekânı tanımlayan kurgu aynı zamanda Erdem'in sinemasal dilinin estetiği ve teknik gücüdür. Yönetmen kurguyu hem görüntüleri birbirine bağlamak hem de bu birleşmeden yeni sentezlere ulaşmak amacıyla kullanmaktadır. Kurgu yönetmenin sinemasında hayal etme üzerine kurulu bir yapıdır, renktir.

Reha Erdem filmlerinin anlatı yapısına bakıldığında klasik anlatının neden sonuç ilişkisi üzerine kurulu bir anlayışın karşısında olduğu görülmektedir. Yönetmen zaman zaman kurgusal anlamda eksiltilere giderek herkesin kendisinden bir şeylerle tamamlayabileceği boşluklar yaratmaktadır. Yönetmen bir sona varma bir sonuca ulaşma kaygısından ziyade bir duruma, varoluşa dikkat çekmektedir. Sanatçı filmlerinde öyküye değil karakterlere yoğunlaşmaktadır.

Erdem'in filmlerinde mekânlar sadece mimari anlamda var olan yapılar değildir. Kurgusal bir dille tasarlanmış mekânların kültürel bir boyutu vardır. Zaman ise döngüsel bir anlayışla kurguda inşa edilmektedir. Yönetmenin filmlerinde zaman akışkan değil, durağandır. Filmlerinin mimarı olarak, kendi film tekniğine uyarladığı kurgusal yöntemlerle filmlerinde eylem ve duygu birliği sağlayan yönetmen, filmlerinin kurgusunu diyalektik bir yasa üzerine konumlandırarak ideolojik okumalara açık hale getirmektedir.

Yönetmenin sinemasında güçlü bir anlam sağlayıcısı olarak var olan ses, kimi zaman mekânı tanımlamakta, atmosferi inşa etmekte kimi zaman ise, gerçekliği temsili bir mekâna ve zamana dönüştürmektedir. Erdem yaptığı ses köprülerini filmlerinde bir devamlılık unsuru olarak kullanmaktadır.

Sanatçı filmlerinde farklı kültürleri temsil eden eserlerden yola çıkarak müziğin evrensel boyutundan güç alıp doğunun ve batının sınırlarını aşarak yeni sentezlere ulaşmayı başarır. Erdem filmlerinde hem estetik bir uyum olarak hem de zaman, mekân ve karakterler üzerine bir yorum geliştirme noktasında sinematografik araçları

özgün bir kullanım ile teknik bir üslup geliştirmiştir. Sanatçının tüm bu anlatılanlardan yola çıkarak sinema anlayışının sanat sinemasına daha yakın olduğu görülmüştür. Reha Erdem filmleri, hem biçimsel anlamda hem de içerik olarak dayandığı sanatsal öğeler açısından ele alındığında yaratıcı yönetmen sinemasının bir uzantısıdır. Reha Erdem auteururdur.

Sanatsal yaratım sürecinde kişisel faktörlerin önemine dikkat çeken auteur kuram, filmin özgün değerlerinin anlaşılabilmesi için yönetmenin düşünceleriyle birlikte değerlendirilmesi gerektiğini esas alır. Auteur yönetmen sanatsal yaratım sürecinde senaryo yazımından görüntü dilinin oluşturulmasına, oyunculuk yönetimine, kurgunun estetik kullanımını da kapsayacak şekilde filmlerinde özgün tasarımlarıyla kendisini hissettiren kişidir.

Kuramın ortaya çıkışındaki öncü isimlerden Austruct, auteur yönetmenlerin stilini kamera kalem olarak nitelendirmiş, sinemada anlamın kamerayla yazıldığını ifade etmiştir. Austruct film yapmayı bir roman yazma sanatıyla örtüştürerek yazarın kalemiyle yaptığı işlemi yönetmenin de kamerası ile yaptığına dikkat çekmiştir. Andrew Sarris, auteur yönetmeni ayırt edici üç öncül belirlemiştir. Yönetmenin teknik yeterliliği, fark edilebilir kişiliği ve iç anlamdır. Sarris bu öncülleri iç içe geçmiş üç halka ile görselleyerek, ilk halkayı geçenin iyi bir teknisyen, ikinci halkayı geçenin iyi bir stilist ve üçüncü halkayı geçip iç anlama ulaşabilen kişinin ise auteur olduğuna vurgu yapmıştır. Peter Wollen ise kurama yapısal bir yaklaşım kazandırarak yönetmenin yanı sıra eserin de incelenmesi gerekliliğine dikkat çekmiştir.

Reha Erdem filmlerinde bir diğerine devamı olarak taşıdığı tematik unsurların yanı sıra her filmine yenilerini ekleyerek zenginleştirdiği sinemasal bir dile sahiptir. Yönetmen sinemasal dilini ve söylemini inşa ederken filmleriyle bütünleştirdiği teknik bir üslup geliştirmiştir. Filmlerinde ele aldığı konuların çoğunun kendi sorunları olduğunu ifade eden yönetmen, yazar kimliği ile filmlerinde özgün bir anlatım üslubu geliştirerek tematik ve teknik anlamda bir bütünlük sağlamıştır. Filmlerini insan, toplum ve kültür üzerine inşa eden yönetmen filmlerinde anlamı hem görsel hem de işitsel bir uyumun yakalandığı kurgusal bir anlayış ile biçimlendirmektedir.

Kamerasını bir kalem gibi kullanan Erdem ele aldığı konular içinde yaşadığı toplumun kültürel değerlerine kendi sinemasal diliyle özgün, sorgulacı bir yorum kazandırmaktadır. Sanatçının filmleri sinematografik dil yapısı olarak incelendiğinde filmlerindeki anlatı yapısı, filmlerinde tekrar ettiği tematik unsurlar, ses ve görüntü kurgusu üzerine yaptığı kurgusal düzenlemeler yönetmenin ortak bir dil ve üslup geliştirdiğini ortaya koymaktadır. Reha Erdem hem bir yazar olarak hem de filmlerini sahneye koyan kişi olarak eserlerine kendi imzasını koyan bir yönetmendir.

Reha Erdem filmlerinde anlam yaratılmış olanın içinde saklıdır. Korkuyorum Anne (Nilüfer Güngörmüş ile ortak yapım) dışındaki bütün filmlerin senaryosunu kendisi yazmıştır. Ömer Atay, A Ay filmi hariç tüm filmlerinde yapımcı olarak yer almıştır. Florent Herry, A Ay dışındaki bütün filmlerinde görüntü yönetmeni olarak yer almıştır.

Erdem sanat anlayışında ulaşmak istediği anlamı özgürleştirici bir yaklaşımla seçtiği mekânlarda, mekânlar üzerine kurduğu zamanda, karakterlerinde, kamerasına yansıyan görüntülerde, renkte, ışıkta ve sinemasal anlayışının en merkezi noktası olan kurguda bir dışavurum olarak görünür hale getirmektedir.

Sinema sanatı her şeyden önce kültürdür. Reha Erdem içinde yaşadığı toplumun kültürel motiflerinden hareket ederek bu yapı içindeki bireyi öne çıkarmaktadır. Yönetmen kimliği ile Erdem filmlerinde birey bilinci ile hareket ederek kendi benliğini ortaya çıkarmaktadır. Yönetmenin filmleri hem tematik olarak hem de biçimsel olarak incelendiğinde öne çıkan unsurun kurgu olduğu görülmüştür. Yönetmen kurgusal bir zaman ve mekân anlayışıyla filmlerinin anlatı yapısını inşa ederek anlama ulaşmaktadır.

Sinema ile üretilen anlam zaman ve mekân olgularının kurgusal bir dille yeniden biçimlendirilmesiyle elde edilir. Yönetmen kurgunun gücünden yararlanarak zamanı mekânı yeniden yorumlama yeniden inşa etme gücüne sahip olur. Reha Erdem filmlerini okuyabilmek ve anlam dünyasına ulaşabilmek ise sinematografik dilin bütün öğelerinin yaratmış olduğu uyumdur. Erdem için sinema sanatı düşündüklerini özgürce ifade edebileceği izleyicisi ile kurduğu en güçlü bağıdır. Bu bağı kuran ve güçlü bir yapıya dönüştüren ise kurgunun anlatım gücüdür.

## KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün, **Sessiz Sinema**, De Ki Basım Yayım, 2014, Ankara
- Abisel, Nilgün, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge Kitabevi, 1994, Ankara
- Adanır, Oğuz, **Sinema Televizyon Kültür**, 2012 Hayalperest Yayınları İstanbul,
- Adanır, Oğuz, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Say Yayınları, 2012, İstanbul
- Andre Bazin, **Sinema Nedir?** Doruk Yayınları, 2013, İstanbul
- Andrew, J. Dudley, **Büyük Sinema Kuramları**, Çev. Zahit Atam, Doruk Yayıncılık, 2010, İstanbul
- Andrew, J. Dudley, **Büyük Sinema Kuramları**, Çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Sinema, 2000, İstanbul
- Arijo, Daniel, **Film Dilinin Grameri**, Cilt I-II-III, Çev. Yalçın Demir, Nazlı Bayram, Uğur Demiray, Nazmi Ulutak, Murat Barkan, Es Yayınları, 2005, İstanbul,
- Aristoteles, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 2016, İstanbul
- Armes, Roy, **Sinema ve Gerçeklik**, Çev. Zeynep Özen Barkot, Doruk Yayıncılık, 2011, İstanbul
- Asiltürk, Cengiz T. , **Sinemada Şiirsel Anlatım**, Nobel Yayın Dağıtım, 2006, Ankara
- Asiltürk, Cengiz.T, **“Sinemada Diyalektik Kurgu”** Beykent Üniv.Yayınları, 2008, İstanbul
- Bazin, André **“Çağdaş Sinemanın Sorunları”** Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, 1996 İstanbul
- Bazin, André, **“Sinema Nedir”** Çev. İbrahim Şener, Doruk Yayınları, 2013, İstanbul
- Berger, Arthur As, **Kültür Eleştirisi**, Çev. Özgür Emir, Pinhan Yayıncılık, 2012 İstanbul

Bickerton, Emilie, **Cahiers du Cinema'nın Kısa tarihi**, Çev. Selim Özgül, Agora Kitaplığı, 2009, İstanbul

Bilgin, Nuri, **İnsan Eşya İlişkileri**, Ege Üniversitesi Yayınları, 2009, İzmir

Biro, Yvette, **Sinemada Zaman**, Çev. Anıl Ceren Altunkanat, Doruk Yayıncılık, 2011, İstanbul

Bob, Foss, **Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, Çev. Mustafa K. Gerçekler, Hayalperest Yayınevi, 2012, İstanbul

Boğaziçi Üniversitesi, Mithat Alam Film Merkezi, Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2006, **Sinema Söyleşileri 2006**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2007, İstanbul

Bonitzer, Pascal, **Bakış ve Ses**, Çev. İzzet Yaşar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Bonitzer, Pascal, **Kör Alan ve Dekadrajlar**, Çev. İzzet Yaşar, Metis Yayınları, 2011, İstanbul

Bordwell, David, **Hollywood'un Film Dili**, Çev. Zahit Atam, Yusuf Can Ekinci, Barış Tanyeri, Doruk Yayıncılık, 2016, İstanbul

Bordwell, David; Thompson, Kristin, **Film Sanatı**, Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De Ki Basım Yayım, 2012, Ankara

Bresson, Robert **“Sinematograf Üzerine Notlar”** Nilüfer Güngörmüş, Küre Yayınları, 2011, İstanbul

Büker, Seçil, **Sinemada Anlam Yaratma**, Hayalperest Yayınevi, 2012, İstanbul

Büker, Seçil, **“Film ve Gerçek”** Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1989, Ankara

Corrigan, Timothy, **Film Eleştirisi**, Çev. Ahmet Gürata, Dipnot Yayınları, 2008, Ankara

Çiçekoğlu, Feride, **Vesikalı Şehir**, Metis Yayınları, 2014, İstanbul

Çiçekoğlu, Feride, **Şehrin İtirazı**, Metis Yayınları, 2015, İstanbul

- Diken, Bülent; Laustsen, Carsten B. , **Filmlerle Sosyoloji**, Metis Yayınları, 2008, İstanbul
- Dinçer, Süleyman Murat, **Türk sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yayınları, 1996, Ankara
- Dmytryk, Edward, **Sinemada Yönetmenlik**, Çev. Ülkü Uzun, Afa Yayıncılık, 1990, İstanbul
- Eco Umberto, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, 2017, İstanbul,
- Edgar-Hunt, Robert; Marland, John; Rawle, Steven, **Film Dili**, Çev. Senem Aytaç, Literatür Kitabevi, 2012, İstanbul
- Eisenstein, Sergei, **Film Biçimi**, Çev. Nijat Özön, Agora Kitaplığı, 2014, İstanbul
- Eisenstein, Sergey M., **Film Duyumu**, Çev. Nijat Özön, Payel Yayınevi, 1984, İstanbul
- Güngör, Nazife, **İletişim Kuramlar Yaklaşımlar**, Siyasal Kitabevi, 2013, Ankara
- Karadoğan, Ali, **Sanat Sineması Üzerine**, De Ki Basım Yayım, 2010, Ankara
- Kılıç, Levend, **Görüntü Estetiği**, İnkılap Kitabevi, 2013, İstanbul
- Kırel, Serpil, **Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler**, Parşömen Yayıncılık, 2011 İstanbul
- Kolker, Robert, **Film, Biçim ve Kültür**, Çev. Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz, De Ki Basım Yayım, 2011, Ankara
- Kovacs, Andras Balian, **Modernizmi Seyretmek**, Çev. Ertan Yılmaz, De ki Basın Yayım Ankara, 2015
- Kracauer, Siegfried, **Film Teorisi**, Çev. Özge Çelik, Metis Yayınları, 2015, İstanbul
- Küçükdoğan, Bülent, **Sinemada Kurgu ve Eisenstein**, Hayalbaz Kitap, 2010, İstanbul

bul

Lotman, M. Yuriy, **Sinema Estetiğinin Sorunları**, Çev. Oğuz Özügöl, De Yayınevi, 1999, Ankara

Mascelli, Joseph V., **Sinemaın 5 Temel Ögesi**, Çev. Hakan Gür, İmge Kitabevi, 2014, Ankara

Metz, Christian, **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**, Çev. Oğuz Adanır, Hayalperest Yayınları, 2012, İstanbul

Monaco, James, **Bir Film Nasıl Okunur**, Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, 2014, İstanbul

Mulvey, Laura, **Saniyede 24 Kare Ölüm, Durağanlık ve Hareketli Görüntü**, Çev. Selin Dingiloğlu, Doruk Yayınları, 2012, İstanbul

Murch, Walter, **Göz Kırparken**, Çev. İlker Canikligil, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 2005, İstanbul

Nijat Özön, **Türk Sinema Tarihi**, Doruk Yayıncılık, 201, İstanbul

Oluk Ersümer, Ayşen, **Sinema Neyi Anlatır**, Hayalperest Yayınları, Kasım 2015, İstanbul,

Onaran, Alim Şerif, **Sessiz Sinema Tarihi**, Agora Kitaplığı, 2012, İstanbul

Onaran, Alim Şerif; Vardar, Bülent, **20.yy Son Beş Yılında Türk Sineması**, Beta Yayıncılık, 2005, Kırklareli

Özarlan, Zeynep, **Sinema Kuramları 1**, Su Yayınevi, 2015, İstanbul

Özarlan, Zeynep, **Sinema Kuramları 2**, Su Yayınevi, 2013, İstanbul

Özçınar Eşli, Meral, **Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı**, Doruk Yayıncılık, 2012, İstanbul

Özden, Zafer, **Film Eleştirisi**, Afa Yayınları, 2000, İstanbul

- Özkoca, Yelda, **Kurgu Estetiği ve Teknikleri**, Derin Yayınları, 2011, İstanbul
- Özön, Nijat, **Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, Hil Yayın, 1985, İstanbul
- Parsa, Alev; Kuruoğlu, Huriye, **Belgesel Filmde Zamanın Ruhunu**, Detay Yayıncılık 2017, Ankara
- Pearlman, Karen, **Sinemada Ritimlerin Kurgusu**, Çev. Pınar Ercan, Ayrıntı Yayınları, 2016, İstanbul
- Pezzella, Mario, **Sinemada Estetik**, Çev. Fisun Demir, Dost Kitabevi, 2006, Ankara
- Pudovkin, **Sinemanın Temel İlkeleri**, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi 1996, Ankara
- Pösteği Nigar, **1990 Sonrası Türk Sineması**, Umuttepe Yayınları, 2012 İzmit
- Thompson, Roy, **Grammar of the Edit**, Focal Press, 2003
- Rudolf, Arnheim, **Görsel Düşünme**, Çev. Rahmi Ögdül, Metis Yayıncılık, 2012, İstanbul
- Ryan, Michael; Lenos, Melissa, **Film Çözümlemesine Giriş**, Çev. Emrah Suat Onat, De Ki Basım Yayım, 2014, Ankara
- Savaş, Hakan, **Sinema ve Varoluşçuluk**, Sözcükler Yayınları, 2013, İstanbul
- Scognomillo, Giovanni, **Türk Sinema Tarihi (1896-1997)**, Kabcacı Yayınevi, 1998, İstanbul
- Serter, S. Serhat, **Yeni Kadrajlar Türkiye'de Sinema**, De Ki Basım Yayım, 2016, Ankara
- Sokolov, Aleksey G., **Sinema ve Televizyonda görüntü Estetiği**, Çev. Semir Arslanyürek, Aagora Kitaplığı, 2012, İstanbul
- Stam, Robert, **Sinema Teorisine Giriş**, Çev. Selda Salman, Çiğdem Asatekin, Ayrıntı Yayınları, 2014, İstanbul
- Sütçü, Özcan Yılmaz, **Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**, Sentez Yayıncılık, 2015, İstanbul

Teksoy, Rekin, **Sinema Tarihi**, Oğlak Yayınları, 2005, İstanbul

Tarkovski, Andrey, **Mühürleşmiş Zaman**, Çev. Füsün Ant, Agora Kitaplığı, 2008, İstanbul

Toprak, Murat, **Filmin Dili: Kurgu**, Kalkedon Yayınları, 2012, İstanbul

Ünal, Yörükhan, **Dram Sanatı ve Sinema**, Hayalperest Yayınları, Şubat 2015, İstanbul

Vincenti, Giorgio **Sinemanın Yüzyılı**, Çev. Engin Ayça, Evrensel Basım Yayın,1993, İstanbul

Wayne, Mike, **Politik Film Üçüncü Sinemanın Diyalektiği**, Çev. Ertan Yılmaz, Yordam Kitap, 2009, İstanbul

Wilson, Michael, **Çağdaş Sanat Nasıl Okunur**, Hayalperest Yayınları, 2015 İstanbul,

Wollen, Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, Metis Yayınları, 2014, İstanbul

Vardar, Bülent, **Sinemada Ses ve Müzik**, Es Yayınları, 2009, İstanbul,

Yaşartürk Gül, **Ve Sinema**, Doruk Yayıncılık, 2013, İstanbul

Yaylagül, Levent, **Kitle İletişim Kuramları**, Dipnot Yayınları, 2014, Ankara

Yıldız, Selahattin, **Sinematografik Anlatım**, Su Yayınevi, 2014, İstanbul

Yücel, Fırat, **Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân**, Çitlembik Yayınları, 2009, İstanbul

## **DERGİLER**

Aytaç, Senem; Yücel, Fırat, **Söyleşi: Reha Erdem**, Altyazı Aylık Sinema Dergisi No: 82, Mart 2009, İstanbul

Erdem, Reha, **Aşk ve İsyân**, Altyazı Aylık Sinema Dergisi No:79, Aralık 2008, İstanbul

## TEZLER

Boydak, Serpil, “**Türk Sinemasında Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem**” Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İstanbul 2006

Erçetingöz, Alper. “**Çağdaş Türk Sinemasında Varoluş Olgusu: Reha Erdem Sinemasının Anlamı ve Estetiği**”, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir 2009

Yürümez, Serkan, “**Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Reha Erdem Sinemasında Kadının ve Erkek Karakterlere Yansımaları: Korkuyorum Anne ve Hayat Var filmlerinin Analizi**” Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Ana Sanat Dalı, Sinema TV Sanat Dalı İstanbul 2010

Aydın, Özlem, “**Reha Erdem Sinemasında Büyüme Sancısı**” Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı, İstanbul 2013

Yalçınkaya, Şemsettin “**Sinemada Montaj ve Reha Erdem Söylemini Anlamak**” Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı ve Sinema Bilim Dalı, İstanbul 2016

## İNTERNET KAYNAKLARI

Köktürk, Aytaç “**Reha'nın Erdemleri**”, Söyleşi  
[www.filmcenter.boun.edu.tr](http://www.filmcenter.boun.edu.tr). Erişim Tarihi: 07.07. 2008

34.İstanbul Film Festivali Kapsamında Reha Erdem Söyleşisi  
[www.youtube.com/watch?v=KF8GL-5aeOw](http://www.youtube.com/watch?v=KF8GL-5aeOw) Erişim Tarihi: 03.06.2018

Ertuğrul, Onur, “**Reha Erdem'in Gözü: Florent Herry**” Söyleşi  
<http://www.bakiniz.com/florent-herry/> Erişim Tarihi:03.06.2018

## ÖZGEÇMİŞ

07.07.1976 İçel / MUT doğumlu olan Gaye Yiğit Verrep ilk ve orta öğrenimini Mut Maraşal Fevzi akmak İlkretim Okulu'nda tamamladı. Lise ğrenimini İçel Hacı Sabancı Lisesinde tamamlayıp yükseköğrenimine Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü ile devam edip 2000 yılında mezun oldu.

1997 yılında Radyo Televizyon ve Sinema ğrencisi olarak film sektörüne kurgu asistanı olarak başladı. 12 yıllık mesleki deneyimin ardından 2012 yılında Mezun olduğu bölümde Uzman olarak çalışmaya başladı. 2014 Yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Yüksek Lisansa başlayarak 2018 yılında mezun oldu. Halen Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında ğretim Görevlisi olarak çalışmaya devam etmektedir.

10.09.2018

Gaye YİğİT VEREP

## REHA ERDEM SİNEMASINDA ANLAM VE ANLATININ KURGU İLE İNŞASI

### ÖZET

Sinema sanatı birçok geleneksel sanatın özgün yapı ve formlarından güç alarak kendi sanatsal estetiğini oluşturmaktadır. Bir yönetmen, bir roman yazarının sözcüklerden güç alarak yüzlerce sayfalık romanını inşa etmesi gibi ses ve görüntüleri seçerek, birleştirerek sanatsal bir bakış açısıyla sinemasal zaman ve mekânın yaratıcısı olur. Dramatik yapıya uygun olarak, yüzlerce çekim arasından seçim yapma fırsatı tanıyan kurgu, filme estetik bir boyut kazandıran sinemanın temel anlatı araçlarından biridir.

Türk Sinemasının yenilikçi yönetmenlerinden Reha Erdem, kurgu sanatını sinemasal dilinin estetik bir unsuru olarak yorumlayıp filmlerinde anlam ve anlatı yapısını kurgu ile biçimlendirmektedir. Sinemada yaratılmış olanı sevdiğini ifade eden yönetmen özgürlükçü bir anlayışla filmlerini kurgu ile inşa etmekte tasarlamış olduğu görsel ve işitsel kodlarla yan anlamlara dikkat çekmektedir.

Bu çalışmanın amacı, 1990 sonrası Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinden Reha Erdem' in filmlerindeki anlam ve anlatı yapısının kurgu ile nasıl ilişkilendirildiğini anlamaya yöneliktir. Araştırmanın birinci bölümünde sinema sanatının tarihsel süreci ve kurgunun bu süreçteki gelişimi ile birlikte teze düşünsel anlamda katkı saylayacak olan kuramsallaştırılmış görüşlere yer verilmektedir. Araştırmanın ikinci bölümünde, yönetmen sinemasının ayırt edici özellikleri ortak başlıklar altında sınıflandırılarak auteur kuram çerçevesinden yorumlanmaktadır. Araştırmanın üçüncü ve son bölümünde ise birinci ve ikinci bölümde belirlenmiş kuramsal çerçeveler ışığında film analizlerine yer verilmektedir. Bu bölümde yönetmenin sinema anlayışı üzerine daha detaylı bilgilere ulaşılabilme fırsatı veren, Kaç Para Kaç (1999), Beş Vakit (2006), Kosmos (2009) filmleri tercih edilmiştir. Sonuç kısmında elde edilen verilen yorumlanmıştır.

*Anahtar Kelimeler: Sinema, Kurgu, Auteur, Reha Erdem*

## THE CONSTRUCTION OF MEANING AND NARRATION BY EDITING

### IN REHA ERDEM MOVIES

#### ABSTRACT

The art of cinema forms its own artistic aesthetics, by drawing its strength from unique structures and forms of numerous traditional arts. A director becomes the creator of filmic time and space with an artistic perspective by selecting and combining sounds and moving pictures just like a novel writer who creates hundred pages of novels supported by the words. In compliance with the dramatic structure, as allowing selection from the hundreds of shootings, the editing is one of the basic narrative tools which brings esthetical format to movies.

Reha Erdem, one of the innovative directors of Turkish Cinema, by interpreting the art of editing as an esthetical elements of his language of cinema, forms the meaning and narrative structures of his movies. Expressing that he likes what is created in the cinema, the director draws attention to the connotations with visual and auditory codes that he has designed to construct his films by editing with a libertarian mentality.

The aim of this study is to understand how related the editing with the meaning and narrative structure in the movies of Reha Erdem who is one of the New Turkish Cinema directors in post-1990. The first part of the research consist of the historical process of cinema art and the development of the editing within this period and the institutionalized views that will contribute intellectual meaning to this study. In the second part of the research, the distinguishing features of director cinema are classified under common headings and interpreted within the framework of auteur theory. In the third and final part of the research, film analyzes has taken place, based on theoretical frameworks determined in the first and second parts. In this part, the movies; Kaç Para Kaç (1999), Beş Vakit (2006), Kosmos (2009) were chosen which gives the opportunity to access more detailed information on cinema understanding of the director. In the final part, the obtained data is discussed.

***Key words: Cinema, Editing, Auteur, Reha Erdem***