T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİR ANLATIM DİLİ OLARAK REHA ERDEM SİNEMASINDA KURGU İLE İMA ETME

Mustafa KOÇOĞLU
2501150564

TEZ DANIŞMANI
YRD. DOÇ. DR. İlkay NİŞANCI

İstanbul, 2018

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	: MUSTAFA KOÇOĞLU	**Numarası**	:	2501150564
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	: RADYO TV SİNEMA/ YÜKSEK LİSANS	**Danışmanı**	:	DR. ÖĞR. ÜYESİ İLKAY NİŞANCI
Tez Savunma Tarihi	: 25.06.2018	**Saati**	:	13.00
Tez Başlığı	: BİR ANLATIM DİLİ OLARAK REHA ERDEM SİNEMASINDA KURGU İLE İMA ETME			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. CEYHAN KANDEMİR		Kabul
2- PROF. DR. CENK DEMİRKIRAN		Kabul
3- DR. ÖĞR. ÜYESİ İLKAY NİŞANCI		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. RENGİN İSKEÇE		
2- DOÇ. DR. YELDA ÖZKOÇAK		

Versiyon: 1.0.0.2-61559050-302.14.06

ÖZ

Bir Anlatım Dili Olarak Reha Erdem Sinemasında Kurgu İle İma Etme

Mustafa Koçoğlu

Kurgunun gelişimi ile dinamik bir yapıya bürünen sinema, Sovyet kurgu anlayışı ile de farklı anlatı biçimlerine kavuşmuştur. Sovyet sinemacılarının Griffith'ten yola çıkarak ulaştıkları bu yeni yapı, sinemada bir çığır açmış, kendi antitezini de doğurarak felsefi tartışmalara kapı aralamış ayrıca başka yaklaşımların ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Kurgu, Sovyet biçimciler tarafından, anlam oluşturmanın bir aracı olarak ortaya çıkmış ve gelişen bir anlatım dili olarak farklı içeriklere de bürünmüştür. Bu biçim Sovyetlerden çıkarak, tüm dünyaya yayıldığı gibi Türkiye'de de karşılığını bulmuştur. Türk sinemasında Sovyet Biçimciliğine en yakın örnek ise Reha Erdem sinemasıdır. Erdem, kurguyu istediği fikir etrafında bir anlatı biçimi kurarak kullanır. Efektif kullanımları olsa da ekseri somut yapıdan soyut bir eşiğe ulaşma arzusu bulunmakta, dolaysıyla ima etme, Reha Erdem sinemasında bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışma, Reha Erdem sinemasını kurgu ile ima etme kapsamında incelemektedir. Kurguya dair ilk kez ortaya çıkan teorik ve pratik çalışmalar incelenerek referans alınmıştır. Bu şekilde Reha Erdem sineması, içerik analizine tabi tutularak kurgu ile ima etme kullanımı ve sıklığı verilerine ulaşmaktadır.

Anahtar Kavramlar: Kurgu, İma Etme, Anlatı, Reha Erdem, Sinema

ABSTRACT

As a Mode of Expression, Implication through Editing in Reha Erdem's Cinema

Mustafa Koçoğlu

Cinema has become a dynamic medium of expression with the development of editing and it has reached various narrative forms with the birth of Soviet montage. Following the steps of David Wark Griffith, this new perspective of Soviet filmmakers led to a breakthrough in cinema, and caused the birth of its own antithesis, opening the door to philosophical debates, and the emergence of other approaches. Editing has emerged as a means of forming meaning by Soviet formalists, and has also embraced different contents as a developing language of expression. The Soviet school spread throughout the world and found its way to Turkey too. Reha Erdem is the most striking figure who adopts Soviet formalism in Turkish cinema. Erdem has a great ability to deliver all his ideas and thoughts through his way of editing. Despite his effective use, there is often a desire to achieve an abstract threshold from concrete structure; therefore, implication emerges as a fact in Reha Erdem's cinema.

This study examines Reha Erdem's cinema in the scope of implication by editing. The theoretical and practical studies about the emergence and development of editing are examined and taken as reference. After that, Reha Erdem's cinema is subjected to content analysis to determine the usage and frequency of implication through editing.

Key Concepts: Editing, Implication, Narrative, Reha Erdem, Cinema

ÖNSÖZ

Türk sinemasının tarihi gelişimi süresince çeşitli anlatı yaklaşımlarına sahip yönetmenlerin tercihleriyle farklılaşırken, Reha Erdem de kurgu üzerinden bir üslup geliştirmiştir. Türk sinemasında farklı üslubuyla dikkat çeken Reha Erdem sinemasını ele alan bu çalışma, Erdem'in sinemasında kurgu kullanım biçimini ima etme özelinde incelemektedir. Böylece Türk sinemasında bir anlatı oluşturma açısından kurgunun farklı kullanım biçimlerinin tartışılmasına da katkı sağlaması umulmaktadır. Çalışmada, konu ile ilgili literatür tarandıktan sonra filmler analize tabi tutulmuş, ilgili sahnelerden alıntılar yapılarak içerik tartışılmıştır.

Birinci bölümde, sinematografın ortaya çıkmasından ilk gösterimlere ve henüz kurgu anlayışının gelişmediği film çalışmalarına değinilmektedir. Lumiere Kardeşler ve George Melies çalışmalarının türsel yaklaşımları ele alınmakta, sonrasında ise kurguyu anımsatan minimal çalışmalar da verilerek nihayetinde kurgunun ilk unsurlarını ortaya koyan Edvin S. Porter'den kurguyu bugünkü olgunluk dönemine ulaştıran David Griffith'e uzanan gelişmeler incelenmektedir. Tüm bu süreç kurgunun kuramlaşmasından önceki dönemi kapsamaktadır.

İkinci bölümde, Griffith'in filmlerinde uyguladığı kurgu tekniklerini inceleyen Sovyet yönetmenlerin oluşturduğu kurgu anlayışı ele alınmaktadır. Bu anlayışın temelinde Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin gibi yönetmenler bulunmaktadır. Tüm bu yönetmenlerin yaklaşımları incelenmekte ve bunlara karşı antitez geliştiren anlayışlara da değinilmektedir. Böylelikle kurgu anlayışına dair kuramsal yaklaşımların genel bir portresi çizilerek temel mesnet oluşturulmuştur.

Üçüncü bölümde ise Reha Erdem sinemasında kurgunun kullanımı ve kurgu ile ima etme incelenmektedir. İlgili kaynaklar taranmış ve bugüne kadar yaptığı tüm filmlerin analizi yapılmıştır. Sahnelerin kareleri alınmış ve kuramsal bilgilere dayanarak yapılan değerlendirmeler de eklenmiştir.

Eğitime talip olmanın getirdiği bir takım zorluklar bulunmaktadır. Bunları

aşmanın en önemli parçası hiç şüphesiz sabırlı olmak ve etrafından sana destek veren insanların bulunmasıdır. Öncelikle eğitim hayatıma, donanım olarak ciddi katkıları olan ve tez sürecinde bana yol gösteren danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi İlkay Nişancı'ya teşekkürü bir borç bilirim. Hayatım boyunca maddi manevi desteklerini esirgememiş ve bu süreçte de hep yanımda olan babam Şiho Koçoğlu'na ve annem Ayşe Böke Koçoğlu'na sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca manevi desteklerinden dolayı kardeşim Meryem Selma Koçoğlu Akgül ve eşi Ziya Akgül'e de içtenlikle teşekkür ederim. Tez sürecine değerli katkılarından dolayı Musa Demirdağ, Betül Durdu, Tasneem Ali ve Ali Abbas Fidan'na teşekkür eder minnettar olduğumu belirtmek isterim. Yüksek lisans sürecinde, çalışma koşullarına uygun olan evini, benimle paylaşan kuzenim Yusuf Böke'ye de içtenlikle teşekkür ederim.

Mustafa Koçoğlu
İSTANBUL, 2018

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **iii**

ABSTRACT ..... **iv**

ÖNSÖZ ..... **v**

GÖRSELLER LİSTESİ ..... **ix**

KISALTMALAR LİSTESİ ..... **xi**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA KURGUNUN ANLATIM OLARAK KEŞFİ

1.1. İlk Yönetmenler ve İlk Filmler 8
1.1.1. Auguste Lumiére - Louis Lumiére 9
1.1.2. George Meliés 11
1.1.3. Edwin Stanton Porter 15
1.1.4. David Wark Griffith 20

İKİNCİ BÖLÜM

KURGUNUN KURAMSAL ZEMİNE TAŞINMASI VE İMA ETME

2.1. Kuleshov Etkisi 25
2.2. Vsevolod Pudovkin 28
2.2.1. İlişkisel Kurgu 29
2.2.1.1. Karşıtlık 31
2.2.1.2. Paralel (Koşutluk) 32
2.2.1.3. Sembolizm (Benzetme) 32
2.2.1.4. Eşzamanlılık (Birlikte Oluş) 33
2.2.1.5. Leitmotif (Kılavuz Kavram) 34
2.2.2. Pudovkin'den Örnek Sahneler 34
2.3. Sergei Mikhailovich Eisenstein ve Entelektüel Kurgu 41
2.3.1. Ölçümlü (Metrik) Kurgu 46
2.3.2. Dizemsel (Ritmik) Kurgu 46
2.3.3. Titremsel (Tonal) Kurgu 46
2.3.4. Üsttitremsel (Overtonal) Kurgu 47

2.3.5. Anlıksal (Entellectuel) Kurgu 47
2.3.6. Eisenstein'den Örnek Sahneler 47
2.4. Andre Bazin Ve Gerçekçilik 53
2.5. Jean Mitry 57
2.6. Sinemada Ses 60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

REHA ERDEM SİNEMASI VE KURGU İLE İMA ETME

3.1. Türk Sinemasına Genel Bir Bakış 64
3.2. Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış 68
3.2.1. Reha Erdem Filmleri 71
3.2.1.1. A Ay 71
3.2.1.2. Kaç Para Kaç 76
3.2.1.3. Korkuyorum Anne 81
3.2.1.4. Beş Vakit 83
3.2.1.5. Hayat Var 89
3.2.1.6. Kosmos 93
3.2.1.7. Jin 103
3.2.1.8. Şarkı Söyleyen Kadınlar 113
3.2.1.9. Koca Dünya 117

SONUÇ 128

KAYNAKÇA 134

EKLER 138

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: L'arrivee D'un Train, (1986)..... 10

Görsel 2: George Melies 12

Görsel 3: Cendrillon, 1990 14

Görsel 4: Le Voyage dans la lune, 1902 14

Görsel 5: The Live of American Fireman 1902 17

Görsel 6: The Great Robery 1903 18

Görsel 7: Kleptomaniac, 1905..... 19

Görsel 8: The Birth of Nation, 1915 22

Görsel 9: İntolerance, 1916 23

Görsel 10: Kuleshov Effect 27

Görsel 11: Mat, 1926..... 31

Görsel 12: Konet Sank-Peeterburga, 1927 35

Görsel 13: Potomok Chingis-Khana, 1928 36

Görsel 14: Mat, 1926..... 37

Görsel 15: Konet Sank-Peterburga, 1927..... 38

Görsel 16: Konet Sank-Peterburga, 1927..... 39

Görsel 17: Konet Sank-Peterburga, 1927..... 39

Görsel 18: Konet Sank-Peterburga, 1927..... 40

Görsel 19: Bronenosets Potemkin, 1925 48

Görsel 20: Bronenosets Potemkin, 1925 49

Görsel 21: Bronenosets Potemkin, 1925 50

Görsel 22: Bronenosets Potemkin, 1925 51

Görsel 23: Bronenosets Potemkin, 1925 52

Görsel 24: Stachka, 1925 53

KISALTMALAR LİSTESİ

a.e.	**:** Aynı Eser
a.g.e.	**:** Adı Geçen Eser
Bkz.	**:** Bakınız
Çev.	**:** Çeviren
Doç. Dr.	**:** Doçent Doktor
Mak.	**:** Makale
Prof. Dr.	**:** Profesör Doktor
s.	**:** Sayfa
Yap.	**:** Yapım
Yön.	**:** Yönetmen
vb.	**:** Ve benzeri
Der.	**:** Derleyen
Edi.	**:** Editör

GİRİŞ

Mesaj, aktarıcı tarafından, kendi imkânı ya da varsa imkânları içinde, kendine en yakın hissettiği, uygun gördüğü bir araç veya yöntem seçilerek hedefe iletilmektedir. Bu iletişim kurmanın temel ilkesidir. Aleksey G. Sokolov bunu şöyle aktarmaktadır; deniz kenarında hayranlıkla doğanın seyri, arkadaşınızla yaşamın niteliğine dair tartışma, telefonla görüşme, Shakespeare'den bir sone, Mozart'tan bir eser tüm bunlar iletişim sürecinin bir parçasıdır.[1]

İnsanlığın bilinen en eski tarihlerinden beri bir mesajın, bilgi ya da duygu, kaynağından, istenilen hedef noktasına aktarılması, kendini çeşitli şekillerde göstermiştir. İnsanın ihtiyaçlarıyla paralel giden bu durum, günümüze kadar farklı süreçlerden geçerek büyük bir ilerleme sağlamıştır. Yine öncellerinden beri sadece mesajın iletimi için geliştirilen salt formlar dışında iletilmek istenen anlam, sanatsal formlara da bürünerek kendini bir çok sanat dalında da göstermiştir. Tarihsel süreç içinde, yazılı kültürden sözlü kültüre ve ondan da görsel kültüre geçilmiştir ve bu çağda, yedinci sanat olarak kabul edilen sinema da bir araç olarak bu kapsama dahil olmaktadır.

İletişim kurmanın mekaniğinde, ister soyut ister somut, ister doğrudan isterse dolaylı olarak bir şeyi almak ya da aktarmak bulunmaktadır. Aktarılana en kısa ifadeyle 'mesaj' veya 'ileti' denilmektedir, dolaysıyla mesajın niteliği de değişebilmektedir. İhsas etmek, imlemek, anıştırmak anlamlarını karşılayan 'ima etme'[2] kavramı, iletilmek istenen mesajın bir formu olarak değerlendirildiğinden bu kapsamda ele alınmaktadır.

İma, im kelimesinde türemektedir. İm, "anlam taşıyan iz veya davranış" olarak belirtilmekte, "*imi timi yok"* deyimi ise "*izi, belirtisi yok*" anlamına gelmektedir. İm ve ima kelimelerinin arka arkaya verildiği Meydan Larousse'da ima için:" Açıkça belirtilmeyen bir olguyu, bir kişiyi v.b. zihinde canlandıran kelime, işaret, cümle…

[1] Aleksey G. Sokolov, **Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu**, Çev. Semir Aslanyürek. 2.Basım, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2014, s.2.

[2](Çevrimiçi)http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b00b0e1142c61.67333049, 20.05.2018.

Dolaylı bir şekilde anlatma, üstü örtülü olarak belirtme" şeklinde verilmektedir.[3] İma etme, bir şeyi doğrudan söylemek yerine anlaşılmasına olanak sağlayacak işaretler, imgeler, yaklaşık söylemler vb. yollarla, alıcının zihninde oluşturulmak istenen anlama, alıcının kendisinin ulaşmasına da imkan sağlayan yaklaşımdır. Direk anlatımdan ziyade dolaylı bir anlatıma girilmesidir. İletişimin sağlandığı tüm ortamlarda uygulanabilir olan bu yaklaşıma, sinemada da rastlanmaktadır. Ancak anlatım olanakları açısından çok geniş bir yelpazeye sahip olan sinema, birçok disiplinden istifade etmesi bakımından ima etme çerçevesi de genişlemektedir. Bu bağlamda tez, sinemanın sanat olmasındaki en önemli etkenlerden biri olan kurguyu, araç olma özelinde, imayı ise mesaj olma özelinde incelemektedir.

Sinema ilk kez 1895'te Lumière kardeşler tarafından, Grand Cafe'de düzenledikleri gösterimle ortaya çıkarılmıştır. Lumiere Kardeşlerin Sinematografı keşfederek gerçekleştirdikleri bu gösterimler, tek çekimlik sabit görüntülerden oluşmaktaydı. Bunlar öyküsü olmayan düz çekimlerdi. Fakat hareket eden fotoğraflar o zaman için bir devrim sayılmaktaydı. [4]

Kendisi bir gözbağcı olan George Meliès, ilk gösterime katılanlardan biridir. Sinemayla ilk karşılaşmasında salonda oturan Meliés, perdeye yansıyan görüntüye bakar ve yanında oturana 'bizi bunu için mi çağırdılar ben bunu on senedir yapıyorum' demiş, ardından duran o görüntü hareket etmeye başlayınca, meydanda koşan atlar, yürüyen insanlar, kargaşa vs. tüm bunlar Meliès'i çok etkiler.[5] Meliès Lumière Kardeşler 'den sinematograf aleti satın almak ister, ancak Lumiere Kardeşler bunu reddederek sinematografın halk arasında geçici bir heves olacağını ve muhtemelen unutulacağını söyler. Ancak George Meliès bundan vazgeçmez ve Edison'un ürettiği *Kinetoskop*'tan[6] bir tane satın alır. Fabrikadan mekanik ustası Lucien Korsten'in yardımıyla aleti demonte ederler. Kodak'tan da film sipariş ederek görüntüler çekmeye

[3] Meydan Larousse, Büyük Lügat ve Ansiklopedi, 6. Cilt, İstanbul, Meydan Yayınevi, 1971, s.286.
[4] C. W. Ceron, **Sinemanın Arkeolojisi**, Çev. Hasan Aydın, 1. Basım, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007, Ss.8-11.
[5] Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, 3.Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2009, Ss.14-15.
[6] Ceron, Ss.8-11.

başlar.[7] İlk çekimleri Lumière tarzı olsa da kısa bir zaman sonra, salt çekimler yerine, mesleğinin de verdiği tecrübeyle öykülü filmler kayda alarak gösterimler yapar.

Çekilen görüntülerin bir anlatıya sahip olmalarından dolayı sinemayı George Meliès'ten başlatanlar bulunmaktadır. Veya Andre Tarkovski gibi; sinemanın, İlk filmlerinden biri olan *Trenin Gara Girişi*'(*L'arrivee D'un Train, 1896*)'nin gösteriminde "Sinemanın, insanların trenin üzerlerine geldiğini zannederek korkmalarıyla başlamıştır"[8] gibi yaklaşım sergileyen farklı görüşler de bulunmaktadır. Bu durum anlatıyla girilen ilk reaksiyona işaret etmektedir. İlk tepkime de denebilir, ancak bu karşılaşılan yeni bir buluştur ve gerçekliğin karıştırılmasının da ilk örneğidir. Bunlar hem tezin içeriği açısından hem de sinemanın anlaşılması adına tutarlı yorumlardır. Ancak burada yine de başlangıç olarak bu işi şekillendirmiş sinema tarihçilerinin söylemlerini temel alarak, teknik olarak kabul edilen başlangıç baz alınacaktır. Lumière Kardeşler'le başlayan süreç, sinemayı fotoğraf olmaktan kurtaran, öykülü filmin babası sayılan George Meliès'le devam etmiş ve sinema günümüze kadar daima kendini güncelleyerek bugünkü anlatım olanaklarına ulaşmıştır. Sinema geniş bir yelpazeye sahip olması dolaysıyla bir çok açıdan incelenebilir bir sanattır. Ancak sinemanın bir sanat dalı olmasını sağlayan en önemli unsurlardan biri şüphesiz kurgudur.

Sinema, kurgunun keşfi ile adeta bir devrim yaşamış ve bu konuda birçok çalışma yapılmıştır. Önceleri sadece sabit kamera çekimleri bulunmaktayken sonrasında öykülü filmler ortaya çıkmıştır. Ancak filmler öykülü film de olsa her şey yine de kameranın önünde, tek çekimlerden oluşmaktaydı. Meliès öykülü filmlerinde kamera hileleri yapmakta ya da öyküsünün gereği olarak öykünün epizotlarını farklı çekimlerle alıp sonra onları birleştirmekteydi. Fakat burada yine de bir kurgu söz konusu değildi.

Kurguyu ilk kez bilinçli olarak kullanan Edvin S. Porter'dır ve bunu çektiği *The Life Of American Fireman (*Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı, 1903*)* filminde

[7] Aysun Akarsu, Çevrimiçi http://sinemakutuphaneleri.blogspot.com.tr/2011/06/georges-melies.html 09.10.2017.
[8] Andrey Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, 3.Basım, İstanbul, Agora Kitaplığı,2008, s.48.

ortaya koyar. Porter eski filmleri karıştırırken yangın ile ilgili bulduğu çekimlerle bir hikâye anlatmak ister. Stok görüntülere, kendisinin çektiği ek görüntüleri de ekleyerek ve tasarladığı plan dahilinde birleştirerek bu filmi yapar. Böylelikle kurgunun bir anlatım dili olarak önemini ortaya koymuştur. Bu buluş belli teknikleri barındırmaktadır, ancak ortaya çıkışı tamamen şartlardan kaynaklı bir gereksinimin sonucudur.

Günümüzde kullanılan kurgunun son halini sinemaya taşıyan Griffith'tir. Griffith dramatik kurguyu ortaya koymuştur. Bu etkiyi yakalayabilmek için yakın planları kullanmış ve karakterler beyazperdede ilk kez bu kadar yakın görülmüşlerdir. Ancak Griffith'in bulduğu en önemli teknik, kurguyu bir anlatım dili olarak kullanmayı fark etmesiydi. Griffith, bir hareket arasında kesmeler yaparak aksiyonu parçalar, ardından kesimlerin arasına anlatımına uygun olarak istediği çekimi koyar, bunu farklı açılardan çekilmiş iki hareket arasında devamlılığı bozmayan ilkeli birleştirmeler yaparak kurguyu önemli bir noktaya taşır. Griffith'in bu çalışmaları, başta Sovyet sinemacılara sonrasında ise bir çok kişiye ilham kaynağı olmuştur. Bu çalışmalar defalarca incelenerek farklı kuramlar geliştirilmiştir. Sinema üzerine gerçekleştirilen kuramsal çalışmalar kurgu açısından ele alındığında Kuleshov, Pudovkin, Eisenstein, biçimciler ekolünü oluşturmaktadırlar. Kurgu konusunda farklı bir perspektiften bakan Bazin ve Mitry de diğer kuramcılardır.

Sovyet kuramcılar, sinemanın sanatsal bir form olarak gelişmesinde önemli kilometre taşlarıdır. Sinemanın her alanıyla ilgili söyleyecek sözleri bulunan kuramcıların en büyük katkısı, Griffith'in sinemasında ilk defa uyguladığı kurgu tekniklerini alarak onu sınırlarının neredeyse konamadığı, bir çok biçime esin kaynağı olan bir düzeye taşımalarıdır. Kısacası Sovyet Biçimci kuramcılar, felsefi bir tartışma zemini yaratmışlardır. Öncülüğünü Kuleshov 'un çektiği bu yapı, sinema tarihinde saygın bir yerde konumlanmıştır. Sovyet Biçimci anlayışın ortaya koyduğu çalışmalar gerek film yapımı, gerekse akademik alanda, pek çok çalışmaya kaynaklık etmiştir.

Sovyet sinemacılarla ters düşen Bazin ise farklı bir bakış açısına sahiptir. Kurgu tartışmaları özellikle gerçeklik zemininde ilerlerken ortaya konan tezlere karşı önemli fikirler öne sürülmüştür. Bazin, Eisenstein sinemasının nihai noktada ulaştığı

entelektüel kurgunun gerçekliği göstermekten ziyade ima ettiğini belirtir.[9] Kısacası bir ima sineması denebilir. Kurgu ile kurulan bu yapı, Bazin tarafından eleştirilmiş ve buna karşılık olarak gerçekliğin gösterilmesinin ancak plan sekans, uzam, derinlik ekseninde olabileceği düşüncesi öne sürülmüştür. Fakat Bazin'in bu düşüncelerine de Mitry karşı gelerek ve 'gerçekliğin' gerçekliğini sorgulayarak onun nihayetinden bir insan tarafından seçiliyor olmasının da farklı bir kurgu formu olduğunu savunmaktadır. Reha Erdem sinemasını kurgu ekseninde ele alan bu tezin dayanak noktası ise tam da burasıdır; kurgu ile ima etmenin Reha Erdem özelinde Türk sinemasındaki varlığı.

Dünyada sinema, tarihsel süreç içinde gelişim gösterip, olgunlaşırken Türk sineması da bu gelişmelere paralel olarak ilerleme sağlamış ve günümüze kadar belli dönemlerden geçerek ve bunlara bağlı olarak belli akımlardan etkilenerek gelmiştir. Bağımsız sinema da bu akımlardan biridir. Türk sineması tüm bu süreçlerden geçerken bir çok yönetmen yetiştirmiştir. Bu yönetmenlerden biri de Çağdaş Türk sinemasının önde gelen isimlerinden biri olan Reha Erdem'dir. Kendine has sineması ile ülkemizi birçok yerde temsil etmiş ve adını Türk sinemasına '*auteur'* olarak yazdırabilmiştir.

Reklam sektöründe de pek çok çalışması bulunan Reha Erdem'in sinemasında birçok kuramcının oluşturduğu ya da öne sürdüğü yöntemlere dair izler bulmak mümkündür. Günümüz Türkiye'sinde kurgu sinemasının yoğunluklu olarak neredeyse tek uygulayıcısı olan Reha Erdem, kendini sadece bu biçimsel yaklaşımla sınırlandırmasa da sinemasına bakılarak genel olarak böyle bir eğilime sahip olduğu söylenebilmektedir. Kendisi bizzat bir röportajında film yapım tarzı için 'montaj*' sineması[10] ifadesini kullanmaktadır. Dolaysıyla onun sinemasında bu biçimsel yaklaşımın daha baskın olduğu varsayımından hareketle, filmlerinde 'kurgu ile ima etmenin' de daha yoğunluklu kullanıldığı düşünülmektedir.

[9] Andre Bazin, Sinema Nedir?, 1.Baskı, İstanbul, İzdüşüm yayınları, 2010, Ss.34.
* Alıntı olmayan metinlerin tümünde montajla aynı anlama gelen kurgu kullanılmaktadır.
[10] Fırat Yücel, **Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan**, 1. Baskı, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009, s.163.

Pudovkin'in de dediği gibi kurgu yönetmenin dilidir[11] ve geliştirildiği ya da başka bir ifadeyle; anlaşıldığı oranda, hem sinema hem de film dili gelişecektir. Gerek teknik olarak gerek içerik olarak kurguda farklı tercihlerin varlığı, ortaya daha sanatsal yapıtların çıkmasını sağlayacaktır. Bu tercihler bilinen alışagelmiş kurgu tekniğinden farklı da olsa, uygulanabilirlik ancak kurgunun anlaşılmasına bağlıdır. En kurgusuz (gerçekçi) olma iddiasındaki bir film bile kendi senaryosu içinde kurgu barındırmaktadır. Farklı bir çeşitlemeye gidildiği iddiası, uygulanmamış diğer çeşitlemelerin bilindiği önermesini ortaya çıkarmaktadır. Dolasıyla yapılan her işte kurguya temas etmek ya da etmemek savı varsa bu da kurguyu bilme zorunluluğunu beraberinde getirmektedir. Kısacası kurgusuz bir film yapmak için kurgunun ne olduğunu anlamış olmak gerekmektedir.

Bu tezin amacı, Türk Sinemasında kurgunun önemine dikkat çekmek, kurguda soyutlama yoluyla ima etmenin sinemanın sanatsal yönüne katkısının vurgulamak ve nihayetinde pek çok ödüle sahip bir auteur olarak anılan ve dolasıyla Türk Sinemasında da önemli bir yeri olan; ayrıca kurgu kullanımının birçok yönetmene göre farklı ve yoğunluklu olduğu düşünülen Reha Erdem'in sinemasında, kurgu ile anlam yaratma olarak 'ima etme' kullanımının yoğunluğunu analiz ederek ortaya koymaktır. Böylelikle farklı biçimsel çalışmaları incelemiş olmak, Çağdaş Türk sinemasında bir farkındalık oluşturmasına da katkı sağlayacaktır. Türkiye'de kurgunun kullanımı analizine yönelik çalışmalar henüz istenen seviyede olmadığından bu çalışma kurgu çalışmaları literatürü açısından oldukça önem arz etmektedir.

Tezin savı ise Reha Erdem'in sinemasında kurguyu bir anlatım aracı olarak tercih ettiği ve kurguda anlatım olarak 'ima etmeyi' de yoğun kullandığıdır. Ayrıca bu kurgu anlayışının da ötesine geçerek farklı denemelerde de bulunduğu düşünülmektedir. Bu çalışmaya kaynak olarak Reha Erdem sinemasının seçilme nedenlerinden biri de kurguyu sadece görüntü kurgusu ile sınırlandırmayarak sesi de yoğunluklu bir biçimde dahil etmesidir. Ayrıca Reha Erdem birçok filminin kurgu ve ses tasarımını da kendisi yapmaktadır. Tezin önceliği görüntü kurgusu üzerine

[11] Vselovod Pudovkin, **Film Çekme Sanatı Ve Sinemada Oyunculuk**, Der. Richard Taylor, Çev. Osman Akınhay, 1. Baskı, İstanbul, Agora kitaplığı, 2014, s.88.

olacaktır, ancak sesin de bir anlatı aracı olarak ön plana çıktığı yerler analiz edilerek ortaya koyulacaktır.

Bu kapsamda tezde yanıtları aranacak sorular şunlar olacaktır:

1. Kurgunun dramatik etkisi hangi şekilde olmaktadır?
2. İma etmenin kurgusal olarak kullanımı nedir?
3. Reha Erdem sinemasında kurgu kullanımı hangi şekildedir?
4. Reha Erdem sinemasında kurgu ile ima etme ne sıklıkla kullanılmıştır?

Çalışma, nitel bir araştırma yöntemi ile ele alınıp içerik analizi de yapılarak yorumsamacı bir yaklaşımla tahlil edilecektir. Öncelikle teze konu olan ve adı geçen kuramcıların ortaya koydukları eserleri ve kuramcı kimliklerinin ötesine geçerek düşüncelerini pratiğe dökmüş oldukları filmler başvurulacak temel eserlerdir. Sonrasında ise konu ile alakalı farklı kaynaklardan literatür taraması yapılarak nihayetinde araştırmanın öznesi olan Reha Erdem sinemasında bugüne kadar yapılan tüm filmler, ilgili yaklaşıma göre analiz edilecektir. Ortaya çıkacak verilerin sinemasal hikâye anlatıcılığı açısından ne kadar önemli olduğu ve dünyada sınırlı sayıdaki hikaye yapısının kurgu kullanımıyla, istenilen dramatik etkiyi oluşturmada önemini bir kez daha ortaya koyacağı düşünülmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM:

SİNEMADA KURGUNUN ANLATIM OLARAK KEŞFİ

Kurgunun anlatım aracı olarak keşfi ilk kez Edwin S. Porter'la başlamıştır. Öncesinde George Meliés 'in bazı uygulamaları bulunmaktadır, ancak bunlar kamera hileleri ve efektlerden oluşmaktaydı. Meliés dışında bir kaç sinemacının daha bugünkü kullanımda olan dramatik kurguyu andıran bir kaç basit uygulaması olmuş fakat bunlar yetersiz ve devamı olmayan denemelerden oluşmaktadır. Bu durum, bunların bir kurgu amacı taşıyıp taşımadığının sorgulanmasına sebep olmuştur. Dolaysıyla kurgunun kullanımını, yaptığı filmlere ilk defa istikrarlı bir şekilde uygulayan Edvin S. Porter'dır. Porter, filmlerinde kurguda devamlılığı uygulamış, kesmelerle ritim duygusu oluşturmuş bir yönetmendir. Ancak Porter'ın kurgusu zorunluktan kaynaklı bir durumdur. Buna karşılık Griffith dramatik kurguyu ortaya koymuştur. Kullandığı yakın planlarla bir aksiyonun kesilip farklı parçaların yerleştirilmesiyle de duygusal atmosfer oluşturmaktadır. Bu o dönemde sinema için yeni bir şeydi. İlk keşiften bu yana sinema artık gerçek manada Erwin Ponafski'nin ifadesiyle "yedinci Sanat"[12] olma özelliğine daha çok kavuşacaktı. Ernest Lindgren, "Film tekniğinin gelişimi temelde kurgunun gelişimidir" der.[13] Kurgunun öneminin farkında olan birçok kuramcı, kurgu ile ilgili görüşler öne sürmüştür.

1.1. İlk Yönetmenler ve İlk Filmler

Sinemanın ortaya çıkmasından kurgunun kuramsal çalışmasına kadar olan süreçte, durmadan yeni bir şeyler deneyen, yeni keşifler yapan sinemacılar çıkmakta, dolaysıyla bunların ortaya koyduğu ilk yapıtlar da değerli görülüp incelemenin konusu haline gelmektedir. Bugünün kurgu anlayışını kavramak için sinemanın gelişim sürecinde, fark yaratmış ilk yönetmenlerin çalışmalarına değinmek gelinen noktanın daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

---

[12] Özgür Yılmazkol, **2000 Sonrası Türk Sinemasında Eleştirel Bakış**, Mak. Emine Uçan İlbuğa, 1. Baskı, Metamorfoz Yayınları, 2011, s.122.

[13] Edward Dmytryk, JeanPorter Dmytryk, **Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu**, Çev. İbrahim Şener, 3. Basım, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011, s.265.

1.1.1. Auguste Lumiére - Louis Lumiére

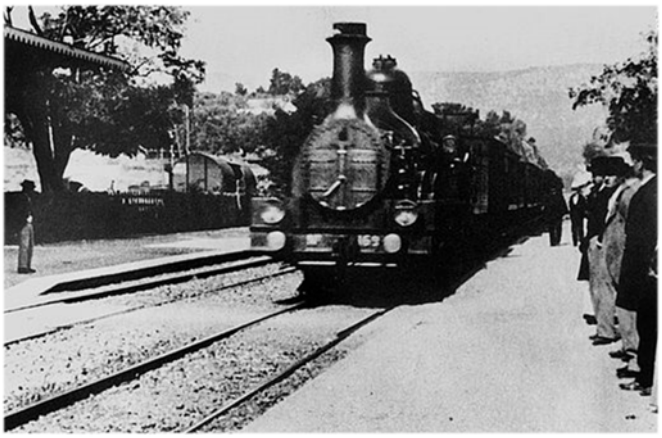
Sinema tarihinin ilk filmlerini iki kardeş olan Auguste Lumiére (1862-1954) ve Louis Lumiére Kardeşler (1864-1948) yapmıştır. 1985'de sinematografı geliştirirler.[14] Bu teknik ilk defa toplu halde izleyebilme imkânı tanımaktadır. Bu gelişme gelecek yüzyılın en büyük sanat sanatlarından birinin ortaya çıkışını hazırlamakta ve bu bir anlamda sinemanın doğumu anlamına gelmektedir. Lumiére Kardeşler, çektikleri 10 filmin Grand Cafe'de gösterimini yaparlar. Gösterilen filmlerin listesi şu şekildedir:

1. *Sorti de L'Usine Lumiére a Lyon (Lyon'daki Lumiere Fabrikasından İşçilerin Çıkışı)*
2. *Quelle de Bebe (Bebeğin Kavgası)*
3. *Bassin de Tuileries (Tuileries Havuzu)*
4. *L'arrivee d'un Train (Bir Trenin Gara Girişi)*
5. *Le Regiment (Alay)*
6. *Marechal-Ferrant (Nalbant)*
7. *Parti d'Ecarte (Kâğıt Oyunu)*
8. *Mauvaises Herbes (Ayrık Otları)*
9. *Le Mur (Duvar)*
10. *La Mer (Deniz)* [15]

Bu listedeki yapımlar sabit tek çekimlik filmlerden oluşmaktadır. Kameralarını çekmek istedikleri konuyu alabilecekleri bir açıya yerleştirip kayda almaktaydılar. Bu eylem bir bakıma gerçekliğin yeniden üretilmesinden başka bir şey değildir.

[14] Philip Kemp, **Sinemanın Tüm Öyküsü**, Çev. Ertan Yılmaz, Nuray Yılmaz, 1.Basim, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2014, s.16.
[15] Teksoy, **a.g.e.** s.31.

Görsel 1: L'arrivee D'un Train*, (1986)*



Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.imdb.com/title/tt0000012/ 20.05.2018.

Lumiére Kardeşler'in en meşhur filmlerinden biri *Trenin Gara Girişi* (*L'arrivee D'un Train, 1896*)'dir. Diyagonal bir açıyla çekilen film, kurduğu açıyla günümüzde hala konuşulmaktadır. Tren uzaktan gelmektedir, gittikçe yaklaşır ve dolaysıyla kamera açısını doldurur. Bir rivayete göre filmin gösterimi sırasında insanlar trenin üzerlerine geldikleri hissine kapılıp kaçışmışlardır.[16] Bu sahne bir çok tartışmaya da kapı aralamıştır. Gerek gerçekçilik gerekse izleyicinin dahil olduğu bu ilk tepkime, sinemanın felsefi tartışmalarının konusu olmuştur.

Sinemada kurmaca, başlangıç olarak Meliés'e, belgesel de Lumiére Kardeşler'e dayandırılmaktadır. Gündelik hayatın rutin eylemlerini çeken Lumiére'ler, sadece *Bahçıvan* filminde kurmaca unsuru kullanmıştır. Hatta öykünün mizah barındırmasından dolayı *Bahçıvan (L'arroseur Arrosé, 1896),* ilk Komedi filmi olma unvanını da taşımaktadır. Lumiére Kardeşler, kurdukları *Pathe* ismindeki şirketle dünyanın bir çok yerinde çekimler yapıp gösterimler düzenlemişlerdir. Türkiye de bunlardan biridir.

[16] Roberto Pearson, **Sinemanın İlk Dönemi**, Dünya Sineması, Edi. Geoffrey Nowell-Smith, Çev. Ahmet Fethi, 1. Basım, İstanbul, Kabalcı, 2003. S.35.

1.1.2. George Meliés

George Meliés Fransız sinemasının en önemli yönetmenlerinden biridir. Ancak sadece Fransız sineması için değil, dünya sineması için de büyük bir öneme sahiptir. Öykülü filmleri ilk kez sinemaya taşıyan yönetmen olarak bilinmektedir. Kendisi bir gözbağcı olan Meliés, bunu henüz gençken yanına sık sık gittiği Robert Houdin'den öğrenir. Houdin'den öğrendiği hileleri yaptığı filmlere uygulayarak bir çok yeniliğe imza atar.[17]

Meliés de Lumiére Kardeşler'in film gösterimine katılır. Yeni bir buluş olan bu aletten o kadar etkilenir ki sinematograftan bir tane edinmek ister. Ancak bu isteği geri çevrilir. Hatta kendisine sinematografın bir müddet yeni bir buluş olarak ilgi göreceğini daha sonra ise bu ilginin son bulacağı söylenir. Fakat vazgeçmez ve Edison'un *Kinetoskop*'undan bir tane satın alır. Fabrikadan mekanik ustası Lucien Korsten'in yardımıyla aleti demonte ederek film çekmeye başlar.

İlk dönem filmleri tıpkı Lumiére filmleri gibidir. Hiç bir hikayesi olmayan gündelik hayata dair sabit görüntülerdir. Ancak bir gün George Meliés Paris'in Opera Meydanı'nda çekim yaparken kamera arızalanır ve kayıt durur. Arıza giderilene kadarki süreçte kamera önündeki her şey değişmiştir. Tekrar kayda girilir ancak kişilerin yerlerine başka insanlar, otobüs yerine cenaze arabası gelir ve bu oynatıldığında ikame etme efekti ortaya çıkar.[18] Meliés burada sinemanın gücünü fark eder ve bu olayla artık sinema yeni bir mecraya doğru sürüklenecektir.

[17] Alim Şerif Onaran, **Sessiz Sinema**, 2. Baskı, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012, s.18.
[18] Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, 2.Baski, İstanbul, De Ki Yayın Basım. 2010, s.53.

Görsel 2: *George Melies*



Kaynak: (Çevrimiçi) **https://tr.pinterest.com/pin/205969382932034631/**, 2005.2018.

Meliés yeni efektler uygulamak için yöntemler geliştirmeye başlar. Ortaya koyduğu başlıca yöntemler şunlardır:

1. Gözden yitirme: makinenin durdurulması ile oluşturulur.
2. İkame: Bir kimse veya bir eşyanın, bir başka kimse ya da bir başka eşyaya dönüşmesinden oluşuyor.
3. Maket kullanma: Gerçek boyutlarında verilemeyen eşyanın maketlerle verilmesi ve film hilesiyle büyük izlenimi verecek şekilde çevrimde kullanılmasından oluşuyordu.
4. Üstte bindirim: İki çekimin aynı pelikül üzerinde gerçekleştirilmesiyle sağlanır.
5. Çoklu çevrim: Aygıtın merceği kapatılarak, aynı kare içinde çeşitli çevrimlerin yer almasıyla sağlanır.
6. Karartma: Mevcut görüntüyü silerek ya da belirsiz hale getirerek yeni bir çekimle açılışı sağlamaktan oluşur.[19]

Bunlar kamera hilelerinden oluşmaktadır. Meliés bunları kullanarak bir çok fantastik, bilim kurgu öykü anlatır. Bir çok türde hikâyeler çeker ve filmleri büyük ilgi görür. Kullanılan bu efektlerde herhangi bir kurgu söz konusu değildir. Meliés'in en büyük özelliği öykülü kurmaca filmler çekmesidir ve bu da artık izleyicinin ilgisini monotonlaşan tek çekimlik gündelik olayların yerine dikkat çeken öykülü filmlere yöneltir.

[19] Onaran, **a.g.e.,** 2012, s.20.

Meliés tiyatroyu sinemaya taşıyan ilk yönetmendir.[20] Stüdyosunun bir tiyatro şeklinde inşa edilmesiyle övünmektedir. Filmlerini çekerken tıpkı tiyatro sahnesinde olduğu gibi dekorlar hazırlamakta ve hikayesini sahnelemektedir. Kamerayı izleyicinin durduğu noktaya konumlandırarak çekimlerini yapmıştır. Uygulayacağı bir efekti varsa, efektin yapısına göre kamerayı durdurur, müdahale edeceği bir nesne ya da oyuncu ise sadece ona müdahale eder, diğer nesneler veya oyuncular kameranın durdurulduğu andaki hareketlerinde sabit bekler, efektin uygulanmasından itibaren aynı yerden kayda girerek devamlılık sağlar veya negatifler incelendiğinde değiştirim efektinin yapıştırma ya da kurguyla yapıldığı, bir çekimin diğer çekimin üzerine bindirilerek manipüle edildiği görülmektedir.[21]

Bunlar çekim hileleriydi ve bir kurgu sayılmazlardı. Meliés yazdığı hikâyelerde geçen her sekansı tek çekimde almaktaydı. Hikâyenin kapsamına göre kaç sekans varsa veya kaç mekânda geçiyorsa, oraya kamerasını kurmakta ve orada gecen olayları tek bir çekimle almaktaydı. Ancak bunları daha sonra hikâyenin akışına göre birleştirmekteydi. Ortaya çıkan hikaye giriş, gelişme ve sonuç bağlamında bütünlüklüydü ve bunlara eklenen efekt ya da şovu andıran görsellerle izleyiciye görsel bir haz yaşatılmaktaydı.

Meliés'in çektiği önemli filmlerinden biri *Kül Kedisi* (*Cendrillon 1900*)'dir. Bu film 20 bölümden oluşmaktadır. Kül Kedisi Sinderella'nın hikâyesini anlatan film, onun fantastik dünyasını oldukça başarılı bir biçimde yansıtmış ve o dönemin seyircisi tarafından çok beğenilmiştir. Resimden de anlayan Meliés, yarattığı atmosferle seyirci üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Bundan böyle sinemacılar için yeni bir yol açılmıştır. Hikâyede ayrı ayrı bölümler çekerek hem malzeme hem de düzen üzerinde müdahalede bulunabilmekte ve bu da yaratıcılıklarını arttırmaktadır. İşte bundan dolayı Meliés'e "sinemanın ilk yaratıcısı" unvanı verilmiştir.[22]

[20] Abisel, **a.g.e.**, s.57.
[21] Pearson, s.35.
[22] Abisel, **a.g.e.**, s.54

Görsel 3: *Cendrillon, 1990*



Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.ugluu.mn/103908.html/images-1389, 20.05.2018.

Georges Meliés'in en çok anıldığı ve tanındığı filmi Ay'a Yolculuk (Le Voyage dans la lune, 1902) 30 bölümden oluşan bir filmdir. Bir grup bilim adamının Ay'a yolculuğunu ve oradaki yerlilerle karşılaşmasını, bugünün deyimiyle uzaylılarla karşılaşmasını anlatmaktadır.

Görsel 4: *Le Voyage dans la lune, 1902*



Kaynak: (Çevrimiçi) https://www.imdb.com/title/tt0000417/?ref_=nm_flmg_dr_238, 20.05.2018.

Bu filmde de seyirciye fantastik mekânlar ve karakterler sunan Meliés, bilimkurgu türünün de temelini atmaktadır. En kült sahnesi ise uzay mekiğinin Ay'ın gözüne saplanmasıdır.

Yine aynı yöntemlerle çekilen bu film de hikâye olarak tüm bölümleri biçimsel olarak öykünün akışına uygun bir şekilde birleştirilmiştir. Film ilk bilimkurgu filmi olma özelliğini de taşımaktadır. Bugün western tarzı filmlerde kullanılan yerli

algısının da yine bu filmde kullanılan yerli imajından etkilendiği belirtilmektedir. Bu filmin önemine dair Georges Sadoul "*Lumiéres ve Meliés*" adlı kitabında şöyle der: "Eğer bir gün sinemanın 100. Yılını kutlayacaksak bu sinematografın bulunduğu 1895 yılı değil, sinema sanatının *Aya Seyahat* filmiyle ortaya çıkış yılı olan Temmuz 1902 olmalıdır".[23]

Meliés'in yaptığı filmler Amerika'da da hayranlıkla karşılanmış, öyle ki filmlerinin korsanları basılıp gösterimleri yapılmıştır. Filmlerini inceleyen Amerikalı yönetmenler, uygulanan efektleri ve yöntemleri çözmeye çalışmışlardır. Meliés sinemayı bir üst katmana taşımış ve iki akımdan birinin temsilcisi olmayı başarmıştır. Lumiére Kardeşler belgesel Meliés ise kurmaca akımının öncüleridir.

1.1.3. Edwin Stanton Porter

Devamlılık kurgusunun başlangıcı olarak bilinen Porter, kurguyu son eşiğin (olgunluk) bir öncesine taşıyan yönetmendir. Kendisinden sonra kurgu en olgun dönemine ulaşmıştır. "Porter'ın sinemaya katkısı, filmin öyküyü nasıl anlatacağı konusunda temel bir çıkış yolu göstermiş olmasından kaynaklanır. *"*[24]

Sinemaya dair çalışmalar birçok ülkede paralel olarak gelişmiştir. Dolaysıyla aynı gelişmelerin farklı versiyonlarının izi de pekâlâ farklı ülkelerde görülebilmekteydi. Bu gelişmelerden biri de kurgu idi. Farklı coğrafyalarda da kurguya dair bir takım izlere rastlanmakta, ancak bu izler kurguyu andırsa da daha kısır uygulamalar olmaktan öteye geçememekteydi. Bu minimal izleri yaratan yönetmenlerin daha sonraki filmografisinde bu tür uygulamalara rastlanmamaktaydı. Dolaysıyla uygulamanın bilinçli yapılıp yapılmadığı netliğini yitirmekteydi. Örneklerden bazıları şunlardır:

İngiltere'de bir portre sanatçısı olan George A. Smith, kendi yaptığı kamerasıyla bir yakın çekimi daha geniş ölçekli iki çekimin arasına yerleştirmiştir.

[23] Aysun Akkaya. (Çevrimiçi) http://sinemakutuphaneleri.blogspot.com.tr/2011/06/georges-melies.html, 30.09.2017.
[24] Abisel, **a.g.e.**, Ss.62-63.

Teleskoptan Görüldüğü Gibi (*As Seen Through a Telescope, 1900*) filminde, ayağı burkulan kızın ayağını yakın plan olarak iki genel plan arasına yerleştirerek ilk kurgu örneğini vermiştir. Diğer bir örnek ise yine İngiliz sinemasından Cecil M. Hepworth'dır. *Serserinin kurtarışı* (*Rescued by Rover, 1905*) filminde, dadının odaya girip çocuğu kaybettiğini itiraf ettiği sahne iki çekime ayrılır. İlkine göre ikincisi daha yakındır. Ancak bu filmin daha sonra aynı yönetmen tarafından değişik versiyonları çekildiğinde böyle bir plan çekilmemiştir.[25] Bu önemli ancak devamı olmayan bir uygulamadır.

Sinemanın ilk dönemlerinde yapılan filmlerde uygulanan küçük kurgu oyunları ve kamera hileleriyle ortaya kurguya dayalı dramatik bir iş koymaktan ziyade görsel bir şölen, görsel bir haz amaçlanmaktaydı. Ancak daha istikrarlı bir şekilde birden fazla filmlere kurgu tekniklerini uygulayan Porter, bu yapıyı kırmış ve örtüşmeli devinimin de öncüsü olmuştur.

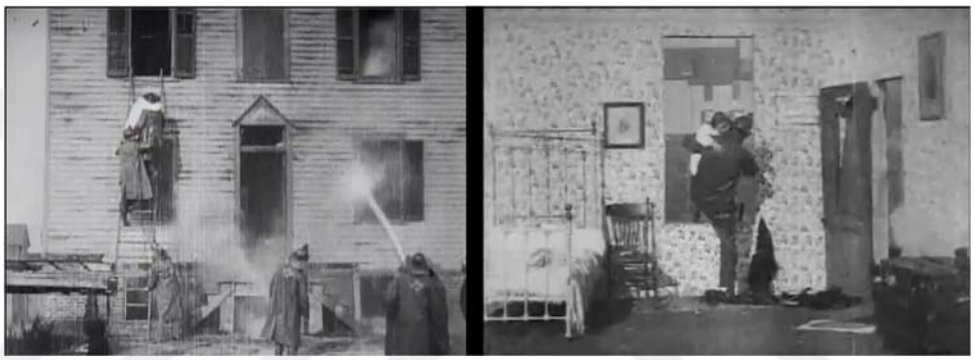
Porter 'in sinema serüveni Edison'un yanında, her işe yatkın bir teknisyen olarak başlamıştır. Edison'un yanında iken, Meliés'in filmlerini incelemiş ve onun kullandığı hileleri çözmeye çalışmıştır. Bu çalışmalar ona ciddi bir deneyim kazandırmıştır. Porter eski çekimlerden parçalar bularak bu görüntülerden bir film yapmak ister ve bu fikir Edison tarafından da onaylanır çünkü Edison, Bundan para kazanabileceğini düşünür ve ona izin verir.

Eski görüntüleri inceleyen Porter, itfaiye ile ilgili görüntüler bulur, bunlar haber için çekilmiş görüntülerdir. Bunları uyarlaması ve bir hikâye içinde anlatması gerekmektedir. Hikâyesini oluşturur ve filmi tamamlaması için gerekli olan görüntüleri de kayda alarak filmin kurgusunu yapar. *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* (*The Life of American Fireman, 1902)* adıyla çıkan film, zamanı ve mekânı aşarak mantıklı bir bütünlük oluşturur. Böylece kurgu hiç fark edilmeyecek bir düzeye gelmiştir.[26]

[25] İlkay Nişancı, **Teoride ve Pratikte Sinemada Kurgu**, 1. Baskı, İstanbul, Doruk Yayınları, 2018, Ss.121-124.
[26] Abisel, **a.g.e.**, s.62-63.

Film bir itfaiyecinin gördüğü rüya ile başlar. Sandalyesinde oturan ve uyuyan itfaiyecinin yan tarafında açılan bir şablonda gördüğü rüya gösterilir. Sonra sokakta yangın alarmı verilir. Tüm itfaiyeciler seri bir şekilde hazırlanır ve atların çektiği arabaları ile yangın yerine giderler. Kadın çocuğu ile birlikte içeride bir endişe içindeyken, bir yandan da itfaiyeciler dışarıda hazırlık yaparlar ve yangını söndürmeye çalışırlar. Bu sahnelerde gerilim artarak devam etmektedir. Filmin sonunda hem kadın hem de çocuk kurtarılır. Sahneler tek çekimde alınmamıştır.

Görsel 5: *The Live of American Fireman 1902*



Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.listal.com/viewimage/381519, 20.05.2018.

Aynı sahneler içinde farklı açılardan çekimler alınmış ve kurgulanmıştır. Bu o zaman için yeni bir şeydir. Abisel bu süreci şöyle ifade etmektedir:

> "Filmde yedi sahne vardı ve bunların hepsi tek çekimden değil, birden çok çekimden meydana geliyordu. İşte bu yepyeni bir yöntemdi. Porter 'in yöntemiyle çekimlerin kurgulanması gündeme gelmiş, her çekim bir eylemi içerir olmuştu, sahnelerin iki işlevi vardı: Önce eylemi tanıtıp gösteriyor, sonra onu bir sonraki eylemle ilişkilendirerek bütüne bir anlam kazandırıyordu. Yani sahneler, kendi başına bir bütün olmakla birlikte, esas olarak ötekilere bağımlıydılar. Meliés'in filmlerinde sahnelerin bir eylemden çok bir olay içerdiğini ve kendi içinde başlayıp bittiğini görmüştük. Öykünün ana örgüsü tarafından birleştirilen ve tek çekimden oluşan bu sahnelerin bazısının çıkarılması, Melies'in filmlerinden bir şey eksiltmezdi.[27]

Diğer bir filmi *Büyük Tren Soygunu* (*The Great Train Robery, 1903*)'dir. Gazete haberlerinden yola çıkarak yapılan 14 sahnelik filmin tamamı yeni çekilen

[27] Abisel, **a.g.e.**, s.63-64.

sahnelerden oluşmaktadır. Herhangi bir eski bir görüntü kullanılmamıştır. Film kullandığı kurgu teknikleri ve akıcı hikâye yapısı ile öne çıkmıştır. 10 yıl gösterimi devam etmiş olan bu film, ilk western olma özelliğini de taşımaktadır. Filmdeki "*dördüncü perde*" nin kaldırılması da akla kazılan sahnelerden biridir. Son sahnede haydutlardan biri, yakın planda kameraya bakarak silahını çeker ve ateş eder. Öyle ki bu sahnenin izleyiciler arasında korkuya dahi yol açtığı belirtilmektedir.

Görsel 6: *The Great Robery 1903*



Kaynak: Büyük Tren Soygunu (The Great Train Robery, 1903), Edwin S. Porter.

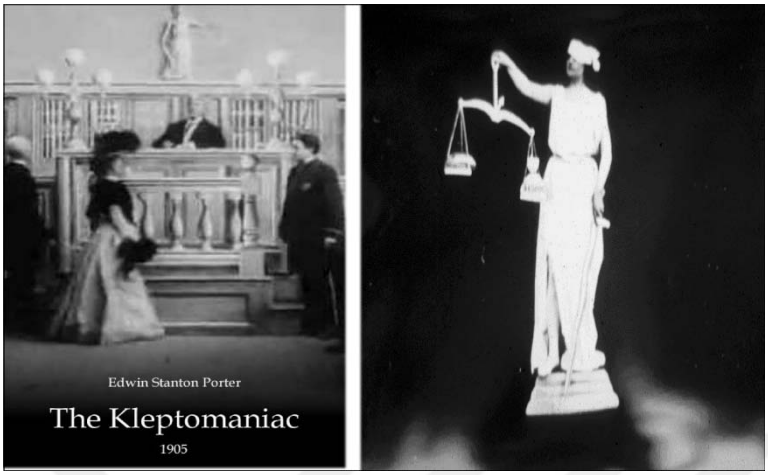
Filmde olaylar nedenselliğe dayalıdır, zaman dizinsel bir doğruluk içindedir ve paralel kurgunun gelişkin bir örneği sergilenmektedir. *Büyük Tren Soygunu,* Griffith'in filmlerine dek sinemacıların mukaddes kitabı olur.[28] Ayrıca bu filmin birçok benzeri de yapılmaya çalışılmıştır.

Sabıkalı (*The Ex-Convict, 1905*) filminde fakir bir işçi ile ona iş vermeyen bir patron arka arkaya gösterilerek *karşıt kurgu* kullanılmış ancak bu kurgunun anlaşılması zaman almıştır.[29]

Kleptoman (Kleptomaniac, 1905) filmi üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde zengin bir kadın, bir dükkandan biblo çalar. İkinci bölümde fakir bir kadın bir dükkandan ekmek çalar. Üçüncü bölümde ise mahkeme salonunda iki kadın da yargılanır ancak zengin salıverilir ama fakir kadın tutuklanır.

[28] Abisel, **a.g.e.**, s.68.
[29] **A.e.**, s.70.

Görsel 7: *Kleptomaniac, 1905*



Kaynak: (Çevrimiçi) https://stari.co/it/film/la-cleptomane, 20.05.2018.

Filmin en sonunda ise elinde terazi bulunan adaleti temsil eden kadın heykeli gösterilir ve gözleri bantla bağlıdır. Terazinin bir kefesinden ekmek diğer kefesinde ise bir torba içinde altın bulunmaktadır ve denge altından yana bozulur. Heykelin gözündeki bant açılır, bir gözü kördür. Nilgün Abisel bunu şöyle yorumlar:

> "Porter isteyerek ya da istemeyerek, seyircinin yalnızca duygularına değil düşüncelerine de hitap etmeyi başarmıştı. Bunu "kavramsal kurgu" denebilecek bir yoldan gerçekleştirmiş, sinemanın betimleyici niteliğinin ötesine geçerek, bir karşı çıkış ya da eleştiri aracı olabileceğini göstermişti. Bu dönem Amerikan seyircisi zaten, filmdekine benzer toplumsal zıtlıklar ve haksızlıklarla karşı karşıyaydı."[30]

Porter birçok teknik uygulamış ve kurgunun olgunlaşma serüveninin eşiğine adını yazdırarak sinema tarihine geçmeyi başarmıştır. Onun uygulamaları önemlidir. Her ne kadar kullandığı yöntemler bugün kullanılsa da sinemanın bir sanat olma potansiyeli ancak Griffith'in dramatik kurgusuyla açığa çıkar ve kurgu olgunluk dönemine ancak Griffith ile ulaşır.

[30] Abisel, **a.g.e.**, s.70-71.

1.1.4. David Wark Griffith

Kurgunun ustası olarak bilinen David Wark Griffith, sinemanın bir sanat olarak serüvenine devam etmesinde en büyük rolü oynayanlardan biridir. Anlatı yapısında geliştirdiği yöntemle dramatik kurgunun mimarı olan Griffith, birçok yönetmene de ilham kaynağı olmuştur.

23 Ocak 1875' de Kentucky'de doğan Griffith, henüz 20 yaşındayken oradan ayrılır ve ikinci sınıf bir oyuncu kadrosuyla tiyatro turnelerine çıkar. Ancak kariyeri açısından bu turne bir başarı getirmez. Tiyatro ve yazarlıkla ilgilenmektedir. Nihai amacı yazar olmak da olan Griffith, geçimini sağlayabilmek için hem Edison hem de Biograph için oyunculuk yapar. Aynı zamanda kısa senaryolar da yazarak sinemaya ilk adımını atmış olur, ancak Griffith'i günümüze taşıyan meziyeti, yönetmen sıkıntısı çeken Biograph'dan teklif alınca doğar.[31]

Griffith filmlerinde ilk dönem küçük yenilikler görülür. Ancak ilerleyen zamanlarda daha da geliştirerek sinemanın dönüm noktalarından biri olan kurguyu bir üst katmana taşıyarak sinemayı olgunluk dönemine ulaştırır. Bugün bile hala onun uyguladığı bu yöntemler kullanılmaktadır.

Kendisinden önce kurguyu belli bir aşamaya taşıyan Porter ile Griffith arasındaki en önemli fark; Porter çekimlerini belli bir mesafeden almaktaydı. Herhangi bir jest mimik almak söz konusu değildi. Porter kameranın yerini fiziksel zorunluluktan dolayı değiştirmekteydi. Griffith ise bunu kendi isteği ile dramatik etki oluşturmak için yapmaktaydı. Başka bir özelliği ise 'görünmez kurgu'yu uygulaması, iki aksiyonu ustaca birleştirerek kesmeyi gizlemesiydi.[32]

Griffith'in İlk filmi *Dolly'nin Serüvenleri (The Adventure of Doly, 1908*)'dir. Bu filmde ilk defa "flash-back" kullanılmıştır. *Altın Aşkına (For Love of Gold, 1908*) filminde ilk kez "Amerikan plan" kullanılmıştır. Kurgunun kaderi artık Griffith üzerinden değişecektir. İlk beş yıllık dönemindeki bu süreç onun Biograph 'da çalıştığı zamana denk gelmektedir. Çektiği filmlerde kullandığı temel yöntemler şunlardır:

[31] Smith, **a.g.e.**, s.50.
[32] Nişancı**, a.g.e.**, s.75.

"Paralel kurgu, titiz bir ışık gölge ilişkisi, alıcının yerinin özenli secimi, değişik planların kullanılması, alıcının hareket etmesi, ve konu çeşitliliğidir."[33]

Griffith, yakın planlar, geriye dönüşler, paralel kurgular ve en önemlisi de kurguda devamlılık gibi teknikleri geliştirmiştir. Yakın plan oyuncuyla özdeşleme sağlamıştır. Bir hareketi parçalayıp arasına farklı açılar ya da çekimler ekleyerek anlatımı güçlendirmiştir. Hareket devamlılığı sağlanarak izleyiciyi filmin içine çekmeyi başarmıştır. Nasıl ki bir romanda mimik ve duygu gibi şeyler bulunuyorsa ben de aynısını yaptım diyecektir.[34] Romanlara işaret ederek tekniğinin ortaya çıkmasına kaynaklık eden unsurları göstermiştir.

Sergei Eisenstein *Film Duyumu* kitabında, Griffith'in Biograph'da çalıştığı dönemde Linda Arvidson'un paylaştığı bir anıyı okuyucularına şöyle aktarır:

> "Mr Griffith, kocasının dönüşünü bekleyen Annie Lee'yi gösteren görünçlüğü, ıssız bir adaya düsen Enoch'u gösteren görünçlüğün izlemesini önerince hepsinin aklı karışır.
>
> - Böylesine oradan oraya atlayan bir öyküyü nasıl anlatabilirsiniz? İzleyici ne olup bittiğini anlamayacak.
> - Mr Griffith: Canım, Dickens da böyle yazmıyor mu? Dedi.
> - Öyle ama, Dickens o; roman yazıyor; bu başka.
> - Yoo hiç de başka değil. Bunlar resimli öykülerdir; büyük bir başkalık yoktur aralarında.[35]

Griffith kurgunun mantığını çözer ve böylece neyi nasıl yapacağını bilir hale gelir. Yine Eisenstein'ın aktardığına göre şu bilgiye ulaşılmaktadır:

> "O, kendisin de kabul ettiği gibi, bir bulucudan çok, bir öncüdür. Yani o Film Dünyası'na dışarıdan verilen düşüncelerin kılavuzluğuyla, yeni yollar açmıştı. Onun en iyi düşüncelerinin Dickens'ten geldiği görülüyor. Zaten Dickens onun her zaman en sevdiği yazar olmuştur. Dickens, B. Griffith'e bir düşünce vermişti; Griffith'in patronları (ki yalnızca iş adamlarıydılar) bu düşünceden yılgıya kapılmışlardı; ama B. Griffith diyor ki:

[33] Teksoy, **a.g.e.**, s.79.
[34] **A.e.**, s.79.
[35] Sergei Eisenstein, **Film Biçimi**, 2.Basim, İstanbul, Agora kitaplığı, 2014, s.251.

> “ Eve gittim, Dickens’in romanlarından birini yeniden okudum ve ertesi gün gidip ya benim düşüncelerimi kullanmalarını ya da bana yol vermelerini kendilerine bildirdim.”[36]

Griffith seyirciyi elde etmenin dramatik yolunu bulmuştur ve bundan o kadar emindir ki ısrarla uygulamayı istemiştir.

Griffith’in en ünlü filmlerinden biri de *Bir Ulusun Doğuşu* (*The Birth of Nation, 1915*)’dır. Bu filmle ününün doruklarına çıkmıştır. Film üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Amerikan iç savaşı gösterilmekte, ikinci bölümde Kuzeyliler tarafından kışkırtılmış kölelerin saldırıları, üçüncü bölümde ise Klu Klax Klan’ın müdahalesi gösterilmektedir (Görsel 8).

Görsel 8: The Birth of Nation, 1915



Kaynak: Afiş için,(Çevrimiçi) https://www.imdb.com/title/tt0004972/?ref_=ttmi_tt, 20.05.2018. (Film Kareleri İçin) Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of Nation, 1915), David W. Giriffith.

Film çıktığı dönemde ırkçılık yaptığı gerekçesiyle çok eleştirilir. Hatta gösterildiği bazı salonlar siyahiler tarafından saldırıya uğrar. Film ırkçı eleştiriler dışarıda tutulursa oldukça gelişmiş bir sinema örneğidir. Dramatik yapısı, aksiyonların parçalanışı ve yeniden düzenlenişi, çekimler üzerindeki hakimiyet, yakın planlar ve özdeşleme unsurlarını barındıran film, uyarlamadır. Hikâye romanda anlatıldığı gibi beyazperdeye aktarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca Porter’ın *Bir Tren Soygununda* gösterdiği hikaye anlatımını çok ileriye taşıyarak büyük bir başarıya imza atmıştır. Yapılan eleştirileri kendisine haksızlık olarak değerlendiren Griffith, muhtemelen bu

[36] **A.e.**, s.256.

etkilenmeden kaynaklı olarak bir sonraki filmine *Hoşgörüsüzlük (İntolerance,1916)* adını vermiştir.

Hoşgörüsüzlük dört bölümden oluşmaktadır; Hz İsa'nın çarmıha gerilişi, St. Barthelmy katliamı, Persler 'in Babil'i ele geçirişi ve günümüzde geçen dramatik bir hikâye, Sosyal çatışma, idam kararı ve son anda kurtulma, dört hikayenin kısaca ana başlıkları bunlardır (Görsel 9).

Görsel 9: *İntolerance, 1916*



Kaynak: Hoşgörüsüzlük (İntolerance, 1916), David Wark Griffith.

Film çok maliyetli bir iş olup istenilen sonuç alınamamıştır. Griffith bu filmde uğradığı zararın etkisinden kurtulamayacaktır. Ancak böyle büyük bütçeli bir işe kalkışması bile sinema konusunda ufkunun ne kadar geniş olabileceğini ortaya koymaktadır. Bu denli büyük bir bütçenin kullanımı ilklerden olma bakımından öne çıkarılacak bir husustur. Büyük bütçeli bir yapımın sorumluluğu, incelikli bir çalışma gereksinimi doğurmaktadır. Dolaysıyla bu, kurgu mantığına hâkim bir yaratıcının kaldırabileceği bir sorumluluktur. Bu sorumluluk yönetmenin özelliklerini anlamada ve kurgunun o güne kadar saklı kalmış en temel prensiplerinin ortaya nasıl çıktığının anlaşılmasında ipucu vermektedir.

> "Griffith, kurgu yönteminde temayı esas alarak yaptığı kesmeler aracılığıyla çarpıcı bir yenilik daha getirmişti. Onun "Hoşgörüsüzlük "de sergilediği "temaya dayalı kesme" tekniğini geliştiren ve "montaj" olarak adlandırarak sinema sanatının temeli kabul eden Sovyet yönetmenler kuşkusuz Griffith'e çok şey borçludurlar. Montaj bu anlamıyla, zaman ve mekândaki devamlılığı tümüyle bir yana bırakarak, fikirlerin birlikteliğini ya da zıtlığını vurgular; mantığa ya da psikolojik, duygusal nedenlere değil iletmek istenen temaya dayanır, kavramsaldır. Griffith'in filmsel anlatımın temel ögelerinden biri olan kurgu işlemine yönelik herhangi bir kuramsal yaklaşımı yoktu; ama onun filmlerini inceleyen Sovyet yönetmenlere, bu konuda kuram geliştirme olanağı verdiğini söylemek yanlış olmaz."[37]

Griffith sadece ortaya koyduğu kurguyla değil bir çok şeyle yenilikler getirmiştir. Oyuncu prova süreleri bile onun döneminde iki katına çıkmıştır. Rembrand aydınlatmasına yönelik çalışmalar yapmıştır. Yakın planların kullanımı ve yıldız sisteminin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Büyük bütçeli filmler yapması bile sinemayı ne kadar ciddiye aldığının ve bu ciddiyetin nasıl bir titizlik gerektirdiğinin göstergesidir.

[37]Abisel, **a.g.e.**, Ss.108-109.

İKİNCİ BÖLÜM

KURGUNUN KURAMSAL ZEMİNE TAŞINMASI VE İMA ETME

Kurgu, Griffith'e kadar olan süreçte herhangi bir kuramsal çalışma olmaksızın, bugün kullanıldığı tüm temel prensipleriyle uygulanmış ve bu kullanım Sovyet sinemacıların da dikkatini çekmiştir. İmkanların sınırlı olmasından dolayı aynı filmler üzerinde sürekli çalışan Sovyet sinemacılar, kesmelerle bir araya getirilen görüntülerin, sayısız birleştirme olasılıkların olduğunu ve buna göre de anlam çeşitliliğinin ortaya çıktığı fark ederler. Bu fark ediş, Sovyet kurgu anlayışının ortaya çıkmasını sağlayarak kurguyu kuramsal bir zemine taşır. Bu her ne kadar teknik bir yaklaşım olarak başlasa da aynı zamanda içeriğe etkisinden dolayı sinemanın felsefi tartışmalarının da konusu olur.

2.1. Kuleshov Etkisi

Sovyetler'de sinema çalışmaları ilk kez "*Stenka Razi*" uyarlama filmi ile 1908'de ortaya çıkmış ve 1909-1911 yılları arasında gelişmeye başlamıştır. Ekim devriminin getirdiği yeni koşullar yapımcıların gerek sinema aygıtlarını gerekse ellerindeki film stoklarını yurt dışına kaçırmalarına sebep olmuştur. Film stoklarını götürmeye fırsat bulamayanlar ise onları yakarak kaçmışlardır. Bu durum ister istemez film yapma sürecini olumsuz etkileyerek üretimin düşmesine zemin hazırlamıştır. Kalan stoklar da ajitasyon sineması kapsamında tüketilmiştir. Sovyet sineması bu dönemde film üretmek için neredeyse pelikül bulamayacak seviyeye gelmiştir. Önemli haberlerin çekimi için bile sınırlı film kullanılmakta, öyle ki, Lenin'in yapacağı bir konuşma için dahi kameramanlara metrelerle sayılı film verilmektedir. [38]

Lev Kuleshov (1899-1979) Sovyet sinemasının en önemli yönetmenlerinin biridir. Moskova Güzel sanatlar Akademi'sinden mezun olduktan sonra yardımcı yönetmenlik yapmıştır. İlk filmi *Mühendis Praita'nın Tasarısı (Proyekt İnzhenera Praita*

[38]Abisel, **a.g.e.**, Ss.205-210.

*1918)'*nda kurgu kurallarını eksiksiz bir şekilde uygulamış, sinemaya dair fikirler öne sürmüş ve bu doğrultuda çalışmalar yapmıştır.

Kuleshov Bolşevik devrimi sırasında filmlerin halka sunulmadan önce kurgulanmasından sorumluydu. Moskova film stüdyolarının da başına getirilen Kuleshov, burada kurgu üzerinde çalışma yapma fırsatı bulmuştur. Daha sonra Sinema Enstitüsünde öğretmenliğe başlar. Devrimden sonra film stoklarının ülke dışına kaçırılmasından dolayı ortaya çıkan pelikül kıtlığı sebebiyle, hem işinin gereği hem de verdiği eğitim kapsamında aynı filmleri defalarca kurgulamak zorunda kalan Kuleshov ve öğrencileri, kurgunun sınırlarını zorlayarak özellikle Griffith'in "*Hoşgörüsüzlük"* filmini defalarca kurguladıktan sonra gerçekleştirdikleri deneylerle "*Kuleshov Etkisi"* olarak bilinen kurgu yöntemini sinema tarihine Sovyet kurgusunun temeli olarak atarlar.[39]

Tiyatro kökenli olan Kuleshov, tiyatro ile sinemanın birbirinden ayrılmasının ancak kurgu ile mümkün olacağını bilmekteydi. Kurgunun sinemanın sanat olma yolunda en önemli aşama olduğu düşünülüyordu. "Tuğla üstüne tuğla" teorisi Sovyet kurgusunun temelini oluşturmuştur. Kırılan bir vazonun eski haline gelememe ve değersizleşmesine karşın pelikül parçacıkları tam aksini yapmaktaydı. Kuleshov tek başına içerikli bir plan, farklı içerikli iki planın art arda gelmesiyle oluşturduğu içerik kadar değerli olamaz düşüncesini taşımakta ve Pudovkin de Kuleshov'un bu yaklaşımını desteklemekteydi.[40] Kuleshov ve öğrencileri bütün bunların temelini oluştururken tarihe geçen şu üç önemli deneye imza atmışlardır:

Birinci deney: (Görsel 10) Ünlü Sovyet oyuncu İvan Mosjoukine'nin sabit bir yüz planının akabinde sırasıyla yemek, tabut ve elinde çocuk olan bir kadın kurgulanır. Yemekli olan kurguda acıkmış hissi, tabutlu olan kurguda hüzünlü hissi ve kadınlı olan kurguda ise sevgi dolu bakan biri hissi uyandırmaktaydı. Bu 'tuğla üstüne tuğla' teorisini doğrulayan bir deneydi. İki çekim arka arkaya kurgulanarak üçüncü bir anlam ortaya çıkmaktaydı.

[39]Teksoy, **a.g.e.**, Ss.132-133.
[40]Sokolov, **a.g.e.,** s.xii.

Görsel 10: *Kuleshov Effect*



Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.literateape.com/blog/chris-churchill/a-wild-theory-about-road-rage, 20.05.2018.

Yukarıda kullanılan görseller aynı efektin başkaları tarafından yapılmış farklı bir versiyonudur.

İkinci deney: Kuleshov, gerçekte var olmayan bir kadın yarattıklarını söyler ve şöyle aktarır:

> "Öğrencilerimle birlikte ayna karşısında süslenen bir kadını filme alıyorduk. Ayrı ayrı kadınların yüzlerini, ellerini, saçlarını, bacaklarını, ayaklarını saptayıp bunları kurguda bir araya getirdiğimizde gerçekte var olmayan ama sinemada var olan bir kadın yaratmış olduk."[41]

Üçüncü deney: Bu denemesinde Kuleshov farklı zaman ve mekanlarda çekilmiş görüntüleri birleştirir. Ortaya ise filmsel anlatının birleştirilmiş bir parçası çıkar. Kuleshov buna "yaratıcı coğrafya" adını vermiştir.[42] Bir kadın ve bir erkek

[41] Teksoy, **a.g.e.**, s.133.
[42] James Cameron, **Bir Film Nasıl Okunur**, 16.Baskı, Oğlak Yayıncılık, 2014, s.380.

Moskova'nın farklı yerlerinde yürürler ve sonra birbirlerini görüyormuş gibi irkilirler. Başka bir yerde buluşurlar, çerçevenin dışına bir yere bakarlar ve Amerika'daki Beyaz Saray görüntüsü girer. Bunun ardından ikisi de bir caddede yürümeye başlarlar ve nihayetinde bir katedralin merdivenlerini çıkarlar. Böylece hiçbir efekt kullanmadan sadece kurgu ile Beyaz Saray Moskova'daymış algısı oluşturulur.[43]

Edwin S. Potter'la başlayan süreç Griffith'le olgunlaşıp Sovyet kurgu anlayışı ile doruğa ulaşmıştır. Ve bunun temelini de Kuleshov Okulu atmıştır. Burada yetişen yönetmenler de ortaya koyduğu filmlerle kurgunun gücünü ispatlamıştırlar.

2.2. Vsevolod Pudovkin

Vselovod İllarionovich Pudovkin 16 Şubat 1893'te Penza'da dünyaya gelmiş çiftçi bir ailenin çocuğudur. Babası onu okutabilmek için ticarete atılır ve sonrasında Moskova'ya göç ederek üniversiteye girme imkânı sağlar. Kimya bölümünü okumaya başlayan Pudovkin henüz bölümü bitirmeden birinci dünya savaşı patlak verir ve askere gitmeyi tercih ederek orduya kayıt yaptırır. Savaşta Almanlara esir düşerek bir kampa yerleştirilir. Bu zaman zarfında Pudovkin İngilizce, Fransızca ve Almancayı kendi çabası ile öğrenir. 1918'de Almanya'da *Ancien regime'*nin çöküşüyle kamptan kaçmayı başarır. Yurda dönen Pudovkin, önce farklı işler yapar. Ancak izlediği Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* filmi onu çok etkiler ve devrim öncesi film yönetmeni ve oyuncusu olan Vladimir Gardin'in derslerine girmeye başlar. Daha sonra ise Lev Kuleshov 'un atölyesine geçer ve bu kendisi için bir dönüm noktası olur.[44]

Pudovkin, ilk çalışmaların canlı şahidi olmaktan ziyade ilk çalışmaların içinde aktif biri olarak uygulayıcı ve kuramcı olma yolunda adeta bir devinim içinde bulunmaktaydı. Kuleshov'un ilk filminde senaryo yazmış, oyunculuk yapmış, Kuleshov 'un meşhur deneyinde bizzat içinde olmuş, ilk çalışmaların şekillenmesinde emek harcamış ve kendi kuramını oluşturacak seviyeye çıkarak Sovyet sinemasını temsil noktasında en ön safta bulunanlardan biri olmuştur. Oyunculuk, senaryo,

[43]Nişancı, **a.g.e.**, s.132.
[44]Vsevolod Pudovkin, **a.g.e.**, 2014, s.xv.

yönetmenlik, kurgu gibi sinemanın tüm alanlarında o işi bir profesyonel olarak yapmıştır.

Film çalışmalarının yanı sıra sinema düşüncesiyle de ilgilenen Pudovkin bu konuda yazılar yazmış, konferanslar vermiş ve öğrenci yetiştirmiştir. Düşüncelerinden ve derslerinden çıkan notları 1926'da *Sinema Yönetmeni ve Sinema Malzemesi* (*Kinorejisör i kinomaterial*) adıyla yayınlar. Bu kitap İngilizce *Film Tekniği ve Film Oyunculuğu (Film Technique and Film Acting)* olarak basılmıştır. Türkiye'de ilk olarak *Sinemanın Temel İlkeleri* daha sonraki basımda ise *Film Çekme Sanatı ve Sinemada Oyunculuk* olarak bilinmektedir. 1929 yılından itibaren en az bir kuşak boyunca pek çok yönetmeni eğitmiş ve etkilemiştir.[45] Stanley Kubrick, Gelmis'e verdiği röportajında; Pudovkin'in iyi bir kurgunun bir sahneyi nasıl yükselttiğine dair çok iyi örnekler verdiğini ve film tekniğiyle ilgilenen herkesin *Sinemanın Temel İlkeleri* kitabını okuması gerektiğini söyler.[46]

> Pudovkin 'in kuramsal çalışmaları Kuleshov ve Griffith'in yoğun etkisi altında şekillenmiştir. Ancak ilişkili kurguya ulaşan kuramsal ilerleyişi, onu dünya sineması için, özellikle senaryo kurgusu bağlamında çok özgün ve örnek alınan bir kişiliğe dönüşmüştür. Bunu en önemli nedenlerinden biri kuram ve uygulama çalışmalarını paralel bir biçimde yürütmesidir"[47]

Pudovkin yaptığı kuramsal çalışmalarının akabinde adını "İlişkisel Kurgu" olarak adlandırdığı kendi kurgu yöntemini geliştirir ve bunları örneklerle izah eder.

2.2.1. İlişkisel Kurgu

Ünlü yönetmen ve kuramcı, Şimdi montaj konusunda seyircinin ruh durumunu etkilemeyi amaçlayan en uzmanlaşmış yöntemlere eğileceğiz[48] derken bile kurguya bakış açısını ortaya koyan Pudovkin, kurgunun sinema yönetmeninin dili olduğu söylemektedir. "Ve bir kere daha tekrarlıyorum" der Pudovkin; "Kurgu filmsel

[45]Abisel , s.229.
[46]Nişancı, **a.g.e.**, s.148.
[47]Nişancı, **a.g.e.**, s.134.
[48]Pudovkin, **a.g.e.**, 2014, s.70.

gerçekliğin yaratıcı gücüdür."[49] Pudovkin kurguyu izleyicinin psikolojik rehberliğini yapan bir etmen olarak görmektedir. Kuleshov ile birlikte yaptıkları deneylerden de faydalanarak 'İlişkisel Kurgu' kuramını geliştirmiş ve beş ayrı kurgu tipini teşhis etmiştir.[50] Bunlar: Karşıtlık, Paralel (Koşutluk), Sembolizm (Benzetme), Eşzamanlılık (Birlikte Oluş), Kılavuz kavram (Leitmotif)'dır.

Pudovkin ilişkisel kurgu yönteminden yapısal kurgu kavramına ulaşmaktadır. Yapısal kurgu ise senaryoyu, sahnenin kurgusu, sekansın kurgusu ve senaryonun kurgusu olarak ayırmaktadır. Tüm bunların temelini oluşturan sahnelerin kurumundan itibaren tespit ettiği kurgu ilkelerinden bahseder. Bunlarla bir yapı kurulabileceği fakat kurgunun bunlarla sınırlı olmadığını da belirtmektedir. Kurgunun çok zengin bir alan olduğunu belirttikten sonra şunları söyler:

> "Bunlar sadece, özellikle filmsel bir yöntem olan yapısal kurgunun senaryocunun ellerinde önemli bir etkileme aracı olduğunu göstermek bakımından önemlidir. Bu yöntemlerin filmlerde nasıl kullanıldığının dikkatle incelenmesi, yetenekle de birleşince, insanı yeni olanakların bulunmasına ve dolaysıyla yeni biçimlerin yaratılmasına ulaştıracaktır."[51]

Pudovkin tüm bunları yaparken kurgu deneylerine de devam etmiş ve senaryoya yazmadığı bazı şeyleri de kurgu esnasında denemiştir. *Ana (*Mat 1926*)* filminde saniye içinde arka arkaya kurgulanan görüntüler, karakterin hapiste aldığı, dışarı çıkacağını haber veren yazılı mesaj karşısında iç coşkunluğunu göstermektedir (Görsel 11). Pudovkin bu durum için 'böyle bir şey denediğini' söylemektedir. Bu durum Pudovkin ve arkadaşlarının ne denli bir çalışma içinde olduklarını ve ortaya anlatım dilini geliştirmek adına nasıl kafa yorduklarını bir kez daha ispatlamaktadır.

[49]Küçükerdoğan, **a.g.e.**, s.153.
[50]Cameron, **a.g.e.**, s.380.
[51]Pudovkin, **a.g.e.**, 1995, s.78.



Görsel 11: *Mat, 1926*[52]

Bazin buna itiraz ederek pek ala böyle bir sahnenin bir insanda kola içme isteğini uyandırmasının da mümkün olabileceğini söylemektedir. Dolaysıyla burada Bazin için öznel bir algı söz konusudur. Kurgu yoluyla ulaşılan bu sahnenin içinde bulunduğu uzamın elbette istenilen algıya ulaşmasında ciddi bir payı bulunmaktadır. Bu sahne kurguyla anlam yaratma örneklerinden biridir.

Çalışmaya yol gösterici olmaları açısından Pudovkin'in belirlediği beş kurgu tipini incelemek de faydalı olacaktır. Bu açıklamalar en temel düzeyde öncelikle Pudovkin'in düşüncelerini ortaya koyacaktır. Beş temel yaklaşım açıklandıktan sonra ima ile ilgi olduğu düşünülen örneklerden de bir kaçı verilecektir.

2.2.1.1. Karşıtlık

Bu kurgu tipi için zıtlık ifadesi de kullanılır ve bunun için verilen örnek şöyledir;

[52] Ana (Mat, 1926), Vsevolod Pudovkin.

> "Açlıktan ölmek üzere olan bir adamın umutsuz durumunu anlattığınızı farz edin. Eğer bu süreçte zengin bir adamın manasız oburluğuna atıfta bulunursanız yapacağınız etkiyi daha da arttırırsınız."[53]

Bu yöntem bir filmin temel karşıtlıkları tespit edilerek filmin çözümlenmesinde de önemli bir yaklaşımdır.

2.2.1.2. Paralel (Koşutluk)

Birbirileriyle alakalı paralel kurgulanan epizotların, geçişli bir şekilde birbirinin sonunu etkilemesine bakılmaksızın ilerleyerek bir yere bağlanmasıdır. Bu tip kurgu için şöyle bir örnek verilmektedir:

> "Grevin önderlerinden olan bir işçi ölüme mahkum edilmiştir: İnfaz sabah saat 5'te yerine getirilecektir. Epizot şöyle kurgulanır: Mahkum edilen işçinin patronu bir lokantadan çıkar. Sarhoştur. Kol saatine bakar; saat 4'ü gösteriyordur. Biz sonra mahkûm edilen işçiyi görürüz: İnfazın hazırlığı yapılmaktadır. Tekrar patronu görürüz: Kapı zilini çalar ve saati kontrol eder: 4.30. Sokaklardan muhafızlı bir konvoy eşliğinde siyah bir araba geçer. Kapıyı açan hizmetli (mahkum edilen işçinin karısı) aniden ve manasızca bir saldırıya uğramıştır. Sarhoş patron bir yatakta horuldamaktadır, pantolonu ters dönmüştür, eli yataktan sarkarken saati görülür: saatin akrebi 5'e doğru ilerlemektedir. İşçi asılmıştır."[54]

2.2.1.3. Sembolizm (Benzetme)

Sembolizmin ifade etme gücü hiç şüphesiz tartışılmaz. İma etme söz konusu olduğundan en çok kullanılan yöntemlerden biridir. Dolaysıyla bu yöntemle ilgili birkaç örnek vermek konu itibariyle daha anlaşılır olacaktır. Pudovkin bu yöntemi Eisenstein'ın *Grev* (Stachka, 1925) filmi üzerinden örneklendirmektedir. Üstelik bu, Eisenstein kuramının temellendirildiği 'çatışma' fikrinin mahsulü olan bir sahnedir ve sahne şöyledir:

[53]Pudovkin, **a.g.e.**, 2014, s.70.
[54]Pudovkin, **a.g.e.**, 2014, Ss. 70-71.

> "Final sahnesinde işçilerin ateş edilerek vurulmaları, mezbahada kesilen bir boğanın çekimleriyle değiştirilerek gösterilir. Senaryo yazarı anlaşılan şunu söylemeye çalışmaktadır: "İşçiler vahşice ve soğuk kanlılıkla öldürüldü, tıpkı bir kasabın bir darbeyle tek bir boğayı öldürmesi gibi." Bu çok ilginç bir yoldur, çünkü herhangi bir yazıya başvurmadan seyircinin bilincine soyut bir yaklaşım sokar."[55]

Özellikle bu yöntem üzerine Pudovkin ile Eisenstein arasında hararetli tartışmalar yaşanır. Eisenstein bunu şöyle açıklamaktadır:

> "önümde buruşmuş, sararmış bir kağıt duruyor. Kağıdın üzerinde gizemli bir not var: "Bağlanma: P" ile "Çarpışma: E." Bu, P (Pudovkin) ile E (ben) arasında kurgu konusundaki ateşli bir tartışmanın özdeksel (maddi) izidir. Artık bir alışkanlık oldu bu. Pudovkin düzenli aralıklarla beni gecenin geç saatlerinde ziyaret eder ve kapalı kapıların ardında ilke sorunları üzerine tartışıp duruyoruz. Kuleshov okulundan yetişen Pudovkin, kurgunun, parçaların bağlanması olarak anlaşılmasını yüksek sesle savunur. Bir zincir oluşturmak üzere. Yani yine "tuğlalar". Bir düşünceyi yorumlamak için dizileme sıralanan tuğlalar."[56]

2.2.1.4. Eşzamanlılık (Birlikte Oluş)

Bu yöntemde de paralel kurguya benzer bir durum söz konusudur. Ancak bu kurgu tipinde paralel akan hikayenin sonuna, birinin diğerini etkilemesiyle ulaşılmaktadır. Birinin sonu diğerine bağlıdır. Pudovkin bu yöntemi Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* filmiyle örneklendirmektedir. Dört bölümden oluşan filmin çağdaş bölümünün sonu şöyle tasarlanmıştır:

> "Bir işçi asılarak idam edilmeye mahkumdur; rahibin huzurunda günah çıkarmıştır ve darağacına götürülmektedir. Sadece karısının kullandığı araç valinin trenini yakalayıp da bir af koparması halinde hayatı kurtulabilecektir. Bütün son bir yanda trenle yarışan otomobilin, diğer yanda adım adım infaz hazırlıklarının ve mahkumun yüzünün sürekli değişerek gösterilmesiyle kurgulanır. Af tam celladın eli darağacında işini görmek üzereyken, son anda gelir. Bu yöntemdeki bütün amaç, seyirciyi aklında, "Kadın acaba başaracak mı?" Sorusuyla diken üstünde tutmaktır." [57]

[55]Pudovkin, **a.g.e.**, 2014, s.71.
[56]Nişancı, **a.g.e.**, s.142-143.
[57]Pudovkin, **a.g.e.**, 2014, s.71.

Pudovkin her ne kadar bu yöntemin klişeleşmiş olduğunu düşünse de bugüne kadar bulunanalar içindeki en etkili son olduğunu da belirtir.[58]

2.2.1.5. Leitmotif (Kılavuz Kavram)

Bu yöntem, anlatımı yinelemeli vurgu yoluyla güçlendirerek fikrin algılanmasını öngörmektedir. Pudovkin bunun için şu örneği vermektedir:

> "Çarlığın hizmetinde Kilise'nin zalimliğini ve iki yüzlülüğünü göstermeyi amaçlayan din-karşıtı bir senaryoda, üste bindirilmiş "Kilise çanları sabredin ve dünyayı sevin mesajını iletiyor" yazısıyla, yavaş yavaş çalan bir çekim sürekli tekrarlanır. Senaryo yazarı ne zaman Kilise'nin vazettiği sabretmenin anlamsızlığını ve sevginin iki yüzlülüğünü vurgulamak istese bu çekim görünür."[59]

Günümüz filmlerinde bunun çok farklı kullanımlarını da görülmektedir. Özellikle klasik anlatı yapısı içinde film türüne göre belli sahnelerde tekrarlanan aynı sesler, sahnenin psikolojik hazırlığını da yapmaktadır. Bir korku filminde, korkulacak tüm sahnelerde aynı müzik, izleyicilerine nelerin gelebileceği algısını önceden vermektedir. Destansı bir filmde de yine ona uygun seçilen müziğin kahramanlık duygusunu izleyiciye sahnenin başından itibaren vermektedir. Hatta filmiyle özdeşleşmiş müzikler filmden bağımsız duyulduğunda bile filmi hatırlatmakta, film içinde de bu kapsamda kullanılması ile kılavuz kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Belki buna katmanlı bir kullanım da denilebilir. Pudovkin'in de belirttiği gibi kurgu her an geliştirilebilir ve asla kurguda bir sınırlılık söz konusu değildir.

2.2.2. Pudovkin'den Örnek Sahneler

Filmlerden örnek sahneler vermek, konunun daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

---

[58] **A.e.**, s.71.
[59] **A.e.**, s.72.

Bu örnekte devrime kalkan halkın katlanarak nasıl çoğaldığı su üzerinden anlatılmaktadır (Görsel 12). Suyun da ufak akıntıdan daha güçlü bir akıntıya dönüştüğünü görülür. Ufak çocuğun başındaki askeri kepin suya düşmesi ile öncelikle suya benzetilen halk tarafından otoriter sistemin düşürülmesi ima edilmektedir. Paralel kurgulanarak oluşturulan bu sahneler yükselerek devam eder. Sembolizm ve paralel kurgunun da konusuna giren bu kullanım, ima etme açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Ayrıca bir çok yerde sistem buza benzetilip yığınlar karşısında kırılan buzlar gösterilir. Otoriter baskıcı sistem buza, halk ise suya benzetilmiştir. Bunu bir çok yerde tekrar tekrar kurgulaması başka bir yoruma yol açmasına engel olmaktadır.

Görsel 12: Konet Sank-Peeterburga, 1927



Kaynak: St. Petersburg'un Sonu (Konet Sank-Peterburga, 1927) Vsevolod Pudovkin.

Bir diğer örnek ise *Asya üzerinden Fırtına* (*Potomok Chingis-Khana, 1928*) filminde görülür (Görsel 13). İçinde bulunduğu durumdan bunalmış olan karakter, karşısında duran akvaryuma bakar, akvaryumuma yaklaşır, başı döner, düşerken de akvaryuma tutunur ve akvaryum da kendisiyle beraber devrilir. Tüm balıklar da

beraberinde yerlere saçılır. Balıklar nefes almakta güçlük çeker. Karakter de nefes almakta zorlanır. Bir karede, bir balık ve karakterin başı aynı kadrajda görüntülenir. İkisi de nefes almakta zorlanırlar. Karakter istemediği ve ait olmadığı bir yerdedir ve o akvaryumdan çıkan balıklar gibi boğulmaktadır. Karakterin ait olmadığı bir dünyada, sudan çıkmış bir balığın durumuna benzetilerek boğulmakta olduğu ima edilir.

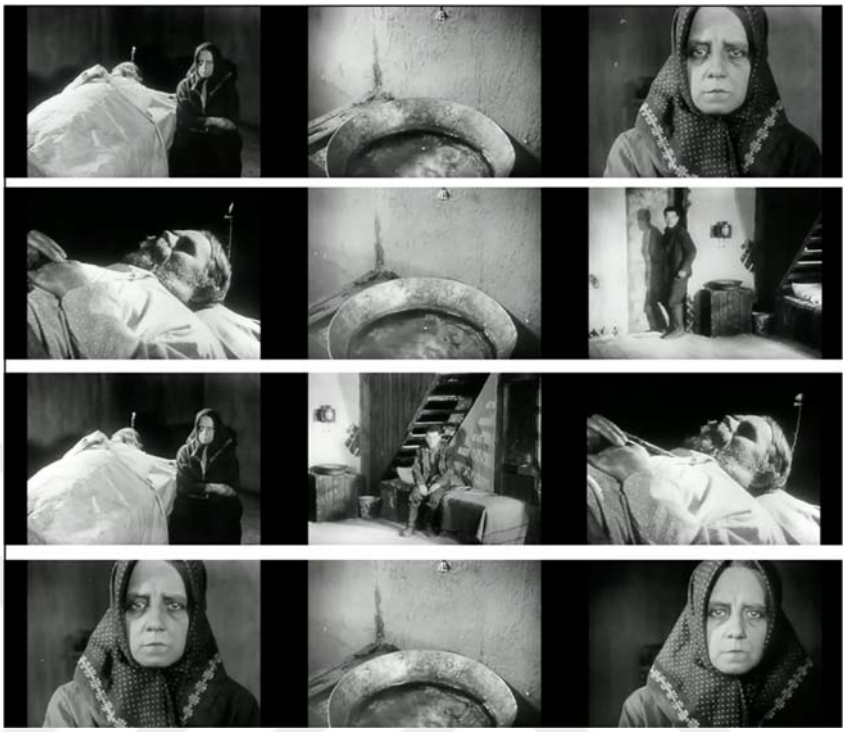
Görsel 13: Potomok Chingis-Khana, 1928



Kaynak: Asya Üzerinden Fırtına (Potomok Chingis-Khana, 1928), Vsevolod Pudovkin.

Bir diğer örnekte ise damlayan su üzerinden acının çokluğu tasvir edilmektedir (Görsel 14). Kocası ölen Ana karakterinin eşinin naaşının yanında yas tutarken ki hüzünlü bakışı ile içine su damlayan kova görüntüsü, kurgusal bir devinimle gözyaşı algısı oluşturur, kovanın içinde biriken damlalar ise, Ana'nın içinde bulunduğu elem, keder ve acının yoğunluğunu sembolik bir dil kullanarak kurgu yoluyla ima etmektedir.

Görsel 14: *Mat, 1926*



Kaynak: Ana (Mat, 1926), Vsevolod Pudovkin.

Filmde, suyun önceki verilen bazı örneklerinde de görüldüğü üzere dört farklı kullanımları bulunmaktadır. Bir yerde akıntısı itibariyle uyanan halk ile özdeşleştirilmiş, başka bir yerde de (*Asya Üzerine Fırtına*) suyu balığın yaşadığı bir evren olarak gösterip karakterin durumu karşılaştırılmış, bir üstte verilen örnekte de görüldüğü gibi damlayan suyu, göz yaşı ve damlayarak birikmiş suyu acının çokluğu olarak almış ve son olarak da suyun donmuş hali olan buzların çatlaması ve kırılması diktatoryal sistemin çatlaması olarak sembolize edilir. Yukarıda verilen örneklerde, Bazin'in itirazına sebep olan kullanımın farklı versiyonları görülmekte ve burada yine altı çizilmesi gereken nokta ise tüm bu kullanımların içinde bulunduğu uzam ve orada var olan her şeyle ilişkisine göre oluşturduğu hem algıyı hem de ima ettiği şeyi değiştirebilmektedir.

Başka bir örnek ise *St. Petersburg'un Sonu* (Konets Sankt-Peterburga, 1927) filminden aktarılabilir. (Görsel 15) Patronu çalışanına asansördeyken, fabrikaya müdür olarak atandığını söyler ve asansörün yükselişi ile karakterin yukarı eğimli bakışı arka arkaya birkaç kez kurgulanır. Yükselişi böylece estetik bir görselle de

vurgulayarak pekiştirir. Her ne kadar bu haber yükselmenin bilgisini taşıyorsa da kurgu sayesinde bu daha estetik ve güçlü bir şekilde ima edilir.

Görsel 15: *Konet Sank-Peterburga, 1927*



Kaynak: Petersburg'un Sonu (Konet Sank-Peterburga, 1927) Vsevolod Pudovkin.

Son örnek ise yine *St. Petersburg'un Sonu* filmindendir (Görsel 16). Filmin başında köydeki fakirliği yüzünden şehre gelen karakter, kendi köylüsünün evine gelerek iş bulmayı ummaktadır. Ancak köylüsü işçilerle beraber bir grev hazırlığı içindedir. Evde karısı ve kızı ile karşılaştığında onları patates yerken bulur. Kadın, evlerine gelen karaktere ve annesine yakında yiyecek bir şey bulamayacaklarını söyler. Henüz daha filmin başında işçi ve fakir kesimin elindeki tek yiyeceğin patates olduğu vurgulanmıştır.

Görsel 16: *Konet Sank-Peterburga, 1927*



Kaynak: Petersburg'un Sonu (Konet Sank-Peterburga, 1927) Vsevolod Pudovkin.

(Görsel 17) Film boyunca savaşlar, grevler derken sonunda devrim gerçekleşir. İşçilerden kimi ölmüş, kimi yaralı ve kimisi de sağ kurtulmuştur. Ana, elinde patates satılı ile yaralı devrimcilerin yanına gelir ve içindeki patatesleri onlara dağıtır. Bu mücadelenin sonunda hakları olanı -patates nezdinde hakları olan emeklerini- alırlar. Mücadele boşa gitmemiştir.

Görsel 17: Konet Sank-Peterburga, 1927



Kaynak: Petersburg'un Sonu (Konet Sank-Peterburga, 1927) Vsevolod Pudovkin.

Nihayetinde sarayın ortasında yürüyerek, elinde, içinde patates taşıdığı satıl ve satılın temsil ettiği hak ve emeğin, koca sarayları ellerinde bulunduranları mağlup etmesini ironik bir şekilde ortaya koyar. Mağlup edenleri ise son sahnede göstererek bu uğurda hayatını feda edenlerle kadın birbirlerine gülümser. (Görsel 18) Tüm bu sahnelerde patates yakın plan kurgulanarak vurgulanır. Patatesin temsil ettiği işçi kesimi otoriter rejimi yıkmıştır. Burada da güçlü bir ima örneği görülmektedir.

Görsel 18: Konet Sank-Peterburga, 1927



Kaynak: Petersburg'un Sonu (Konet Sank-Peterburga, 1927) Vsevolod Pudovkin.

Pudovkin'in ortaya koyduğu bu beş yöntem bazı örnekleri her ne kadar hikayenin dinamik ilerleyişinin sağlanmasından ibaret de olsa çoğunlukla imajların kurgulanmasında direk gösterdiği nesnel anlamı soyutlayarak kendisinden başka göndermelerde de bulunmaktadır. Biçimsel olarak farklı kategorilere girseler de ortak paydaları ima etme, yalın anlamlarının ötesine işaret ederek Jean Mitriy'nin de belirttiği gibi sanatsal olma eşiğine dayanmaktadırlar.

2.3. Sergei Mikhailovich Eisenstein ve Entelektüel Kurgu

Eisenstein Sinema tarihinin en gözde isimlerinden biridir. Gerek kurgu gerekse uygulama olarak birçok yeniliğe imza atmış, kuramları sinema dünyasında tartışma konusu olmuş ve hakkında çok sayıda kitap, makale, tez yazılmıştır. Bir çok kuramcıdan farkı ise aynı zamanda bir uygulayıcı olmasıdır. Bu durum Eisenstein'ın pek çok kişi tarafından sinemanın Einstein'ı olarak tanımlanmasına neden olmuştur.

1898'de Riga'da dünyaya gelen yönetmen, anne ve babasının ayrılıklarına şahit olmuş, henüz 7 yaşındayken annesiyle St. Petersburg'a taşınmıştır. Orada büyüyen Eisenstein iyi bir eğitim alarak 4 dil öğrenmiş ve görsel sanatlara karşı her zaman büyük bir ilgisi olmuştur. Ekim devriminin ardından yabancı güçlerin Bolşeviklere savaş açmaları nedeniyle üniversiteden bir çok arkadaşıyla birlikte askere gitmiştir. Eisenstein askerde sanatını icra etme imkânı bulmuş, gösteriler hazırlaması için başka işlerden muaf tutulmuş ve dolayısıyla sanatla daha fazla ilgilenme fırsatı bulmuştur. Askerde erlerin motivasyonunu yükseltmek amaçlı gösterimler düzenlemiştir. Bir süre sonra Kızıl Ordu'da görev alan üniversitelilerin terhis edilmeleri ve istedikleri üniversiteye gidebilmeleri için yasa çıkarılır. Böylelikle Eisenstein, Moskova üniversitesinde Japonca öğrenmeye karar verir.[60] Daha sonra Proletkult tiyatrosuna bezemeci sıfatıyla girer, böylelikle arzuladığı dünyaya adımını atmış olur. Kısa zamanda yönetmenliğe yükselerek çeşitli oyunlar sahneye koyar. Bu yükseliş ona tiyatronun yedi bölümlük film dizisinden bazılarını yönetme teklifi sunmasını sağlar, böylece sinemanın kapısı da ona aralanmış olur.[61]

Sovyet biçimciler içinde göze en çok çarpan bir kuramcı olan Eisenstein, çağdaşlarına göre üzerinde en çok yazılan konuşulan bir yönetmen olarak öne çıkmaktadır. Özellikle Pudovkin'le yaklaşımlarındaki biçime dayalı nüans farklılığı içeriğin yorumlanmasına da etki etmektedir.

[60]Sergei M. Eisenstein, **Film Duyumu**, Çev. Nijat Özön, 2. Baskı, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2014, Ss. Xvi- xviii.
[61]http://www.biyografi.info/kisi/sergei-eisenstein (Erişim: 20.02.2018).

> "Pudovkin'in sessiz filmleri her zaman dramatik yapısıyla izleyicinin hafızasında kalır. Hikayedeki dolaylı anlatım kendi içinde asla bir sonuca bağlanmaz aksine dramayı tırmandırır. Eisenstein'ın sessiz filmleri, özellikle Oktober ve Yeni & Eski'de, olaylar dizisi ve yorum arasındaki denge farklı bir yol çizer. -ki biz onun sadece sessiz filmleri üzerine konuşuyoruz- Hikaye Eisenstein'ın sadece fikirlerin oluşması için kullanışlı bir yapı sunar; onun için sonuçlar ve soyutlamalar öncelikle enteresan olan güncel olaylardan alınabilir." [62]

Pudovkin filmlerinde olaylar hikayede dramatik yapıyı tırmandıran bir etmen olarak işlev görürken Eisenstein filmlerinde ise hikaye sadece fikir için bir araç olarak görülmektedir. Bu karşılaştırmada ortaya çıkan başka bir ayrıntı ise Reha Erdem ile Eisenstein'ın yaklaşım benzerliğidir. Erdem de bir röportajında *Korkuyorum Anne* filminin hikayesinin sonradan oluşturulduğunu belirtir. Böylece öykünün, onun için de sadece kullanışlı bir araç olduğu anlaşılmaktadır.[63] Üçüncü bölümde daha ayrıntılı bir şekilde değinilecektir.

Eisenstein'ın bilinen en önemli filmleri arasında "Devrim Üçlemesi" olarak da bilinen "Grev", "Potemkin Zırhlısı" ve "Ekim" filmleri bulunmaktadır. Bu filmler, kurgu kuramları üzerine yaptığı çalışmalarının örneklerini de barındırmaktadır.

Eisenstein'ın kurgu denemeleri üzerine yazdığı bir makalede "Çarpıcı Kurgu" adını verdiği kuramsal çalışması içerik olarak *tez x antitez = sentez* düşüncesini oluşturmaktaydı. Bu formül onun dünya görüşünün bir uzantısı olarak diyalektik materyalizme dayanmaktadır. Eisenstein kurgusunun temelinde en sade ifadeyle çatışma bulunmaktadır. O, çatışmanın gerek filmin içeriği gerekse ritmi açısından bir devinim sağlayacağı ve anlamlandırma sürecine seyirciyi de katarak daha isabetli bir yöntem olabileceği inancındadır. Tam da bu noktada Kuleshov ve Pudovkin'den ayrılmaktadır. Burası Sovyet kurgusunun aynı kaynaktan çıkıp iki farklı koldan ilerlemesinin dönüm noktasıdır. Sembolizm başlığı altında verilen paragrafın

[62]Karel Reiz, Gavin Miller, **The Technique Of Film Editing**, 2. Baskı. Oxford, Focal Press, 2010, s.17.
[63] Yücel, **a.g.e.,** s.165

hatırlanmasında fayda vardır. Bu paragrafta aktarılan anekdotta ikisi arasından geçen bir tartışmadır aktarılır.[64]

İkisi arasında geçen bu sürtüşme elbette onların kurguya olan bakışlarını ortaya koymaktadır. Ancak temelde aynı düşünceden yola çıkarak farklı bir noktaya gelen Eisenstein için bu değişim bir gelişme, bir ilerleyiş olarak belirtilir. Bu gelişmeyle ilgili *Büyük Sinema Kuramları* kitabında şu ifadeler yer almaktadır:

> "İlk önce göreceğiz ki, aracın temel yapıtaşına ilişkin kavrayışının tek bir çekimin filmin temel inşa edici tuğlası olduğuna dair inancından başlayıp (Vsevolod Pudovkin bu inancın ötesine asla geçememiştir) çok daha karmaşık kavrayışa, yani onun "attraction" dediği sürece evrilmesine kadar büyüdüğünü anlamamız gerekir. Bu ikinci kavram çekimden (shot) çok daha az mekaniktir., çünkü izleyicinin zihninin etkilendiğini hesaba katmaktadır, dolaysıyla anlamlandırma süreci yalnızca yönetmenin iradi eyleminin bir sonucu olarak görülmez. Bununla birlikte, Eisenstein ilk dönemki görülerinin taşıdığı determizmi (belirlenimcilik) ve yönetmenin hesaplı *attractionlar* yoluyla filmi biçimlendirerek izleyicinin zihnindeki anlamı yönlendirebileceği umudunu asla tam olarak bırakmamıştır."[65]

Atraksiyonları oluşturan öğeleri şu şekilde listeler: "Grafik yönelim, ölçeklerin, sessel öğelerin, kitlelerin, derinliklerin, karanlık ve aydınlığın, odak uzunluklarının vb. çatışması."[66]

Tezin konusu kurgu üzerine tartışmalardan ziyade bir anlatım aracı olarak kurguda imadır. Ancak imanın da oluşmasında kullanılan yöntem ve bu yöntemlere dair bakış açısını anlamak gerekmektedir. Dolaysıyla ele alınan konular nihayetinde farklı yöntemler veya aynı yöntemler ancak farklı yorumlar olsa da bir çoğu bir şeyi ima etme çabasının ürünleridirler. Böylelikle, kurgu bunu ifade etmenin tek aracı olmasa da en öncül aracı olarak görülür.

---

[64] Bkz.: s.33.

[65] J. Dudley Andrew, **Büyük Sinema Kuramları**, Çev. Zahit Atam, 1. Baskı, İstanbul, Doruk Yayımcılık, 2010, Ss. 106-107.

[66] **A.e.,** s.107.

Eisenstein kendi kuramını oluştururken farklı türden sanat dallarından faydalanmıştır. Japon dilinde ideogram, Kabuki tiyatrosunda Haiku şiiri -ki bu ikisi iç içedir- ve müzik gibi sanat dallarını tezine dayanak yapmıştır. Ortaya koyduğu tezin anlaşılması adına bu alanlardan örnekler verip karşılaştırmalarda bulunmuştur.

Her bir çekimin yansızlaştırılması gerektiğini savunan Eisenstein, tıpkı notalar gibi her bir çekimin de bir başka çekimle tepkimeye girmesi sonucu, bir düşünce oluşturacağını söyler. Eisenstein'ın düşüncesi bu konuda devamlı gelişme gösterdiği görülür. "Film ancak kendisini çarpıcı çekimlerin bir toplamına indirgerse sanat olarak var olabilir, tüm deneyimlerden oluşturduğu zengin dokular biçiminde ritmik olarak ve tematik olarak şekillendirilebilen müzikteki notalar gibi."[67]

Her bir çekimi bir hücre olarak görür ve bunlara ancak kurgu yoluyla can verilebileceğini söyler.[68] Tezini açıklarken dayanaklarını tek tek sayar ve sağlam zemine oturtmaya çalışır.

Japon dili üç hece yapısından oluşmaktadır. Bunlardan biri Kanji; kökleri mısır hiyerogliflerine dayanan çeşitli cisim ve anlamları ifade eden ideogramlardır. Diğer bir adıyla kavramyazıdır. Günümüzde soyut bir anlam kazanmış olan bu sistem, Çin'de kullanılıp zamanla Japonya'ya da geçmiştir.[69] Eisenstein tezine dayanak yaptığı bu sistem için şu örnekleri vermektedir:

> Bir köpek + bir ağız = havlamak,
>
> Bir ağız + bir çocuk = bağırmak,
>
> Bir ağız + bir kuş = ötmek,
>
> Bir bıçak + bir bir yürek = üzüntü
>
> Evet. Bu tıpatıp bizim sinemada yaptığımız şeydir: Resmi Yapılabilir, anlamı tek, içeriği 'yansız' (nötr) olan çekimleri, anlıksal (intellectual) birlikler ve diziler biçimine sokmak.[70]

[67]Andrew, **a.g.e.,** s.111.
[68] **A.e.,** s.116.
[69]Çevrimiçi http://www.japonkultur.com/tr-egitim.html 22.02.2018.
[70]Eisenstein, **Film Biçimi**, Nijat Özön, 2.Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2014, s.30.

Yoğunlaşmış bir izlenimci şiir olarak tanımladığı Haiku şiirine ise ideogramlardan oluşan bir cümle olarak bakar.

Sobada
Pırıl pırıl iki nokta:
Büzülmüş bir kedi
He-Dai

Eski bir tapınak.
Dondurucu ay.
Uluyan kurt.
Hikko
Tek başına bir karga
Yapraksız dalda
Bir güz gecesi
Kikaku[71]

Bir eleştirmenin Japon şiiri için " bir Japon şiiri işitilmeden önce görülmelidir" der.[72] Şiir yapı olarak teknik yazılmış bir senaryoyu andırmaktadır. Eisenstein'ın anlatmak istediği yaklaşımı açıklamakta ikna edicidir.

Eisenstein Kabuki tiyatrosundan faydalanırken, siyah ile beyazı alıp grilerden kaçmak gibi aşırı uç noktaları alıp ara geçişlerden arındırma yapmaktadır. Dolayısıyla oyunculuklarda mimik farklılığı birbirinden uzaktır. Işık ve karanlık doğallıktan uzaktır. Bir ölümün canlandırılması bile tiyatro olmasına rağmen, her organa ayrı ayrı yansıtılarak farklı odaklar kurarak çatışma arttırılır, his yaratılır., Bir bakıma psikolojik kesmeler yapmaktadır. Bu Eisenstein için dikkat çekicidir ve öne sürdüğü teze güç katmaktadır.

Eisenstein beş temel kurgu sınıfından da bahseder ve onları kurguya temel yaklaşımına göre açıklar. Bu beş temel kurgu şunlardır: Metrik Kurgu, Ritmik Kurgu, Tonal Kurgu, Overtonal Kurgu ve Entelektüel Kurgu'dur.

[71] **A.e.,** s.32.
[72] **A.e.,** s.24.

2.3.1. Ölçümlü (Metrik) Kurgu

Kesme aralıklarının eşit oranda olduğu bir biçimdir. Tüm kesmeler bir birleriyle eşit uzunluklarda kesilerek kurgulanır ve bir devinim sağlanır. Bu biçim tıpkı müzik notalarının dizilimi gibidir. Notalarda uzunluk ölçüleri aynıdır. Ancak müziğin türüne göre notalar parçalanarak daha farklı ölçüler de kullanılabilir. Bu mantık kurgu için de geçerlidir. Bir kesme heyecan, korku veya dramatik bir filme göre kendi biçimini ortaya çıkarmaktadır. Örneğin bir klip kurgusunda, müzik vuruşlarına göre kesmeler yapılarak yinelemeli görsel ve işitsel bir devinim yaratılabilir. Eisenstein bunları anlatırken Kuleshov 'un tezinden de dayanak sunmaktadır.

2.3.2. Dizemsel (Ritmik) Kurgu

Bu biçim metrik kurgudan küçük bir nüansla ayrılmaktadır. Burada ölçüler sahnenin duygu, ölçü ve içindeki konuya göre ayrılır. Dolaysıyla kesmelerin uzunlukları bir birlerinden farklı olabilir. Örneğin yakın plandaki bir kesme geniş plandaki bir kesmeden daha kısa tutulur. Çünkü yakın plandaki konu hemen anlaşılır ve uzatıldıkça izleyiciyi sıkmaya başlar. Ama uzun plandaki bir kesme içerik olarak daha yoğun olduğundan dolayı kısa tutmak anlaşılmasını zorlaştırır. Sahnenin içeriği kendi ritmini doğurur, bu nedenle zorlama bir biçim, sahnenin film içinde eğreti durmasına neden olabilir.

2.3.3. Titremsel (Tonal) Kurgu

"Parçaların coşkusal sesinin egemen öğesine dayanmaktadır"[73] Her çekimin egemen bir öğesi bulunmaktadır. Egemen öğe, odak öğe olarak da tanımlanabilir. Bu bazen ışık bezen renk bazen de herhangi bir nesne veya canlı da olabilir, işte buna Eisenstein titremsel kurgu demektedir. Parçaların devinimi uzam ya da dizeminden ziyade her parçanın genel titrenimine dayanır ki bu da ölçülü kurgunun sınırlarına girmektedir.

[73] **A.e.,** s.83.

2.3.4. Üsttitremsel (Overtonal) Kurgu

Bu çeşit de titremselin bir üstü olarak parçanın tüm ögelerinin ahenkli uyumunun versiyonudur. Burada bütüncül bir odak söz konusudur. Müzik notalarından esinlenilerek ulaşılmış bir biçimdir. Şöyle bir örnek verilebilir; "La minör akordunun egemen ögesi La notasıyken "overtonu"u Mi ve Do notalarıdır. Bu notaların birlikteliği, La akordunu oluşturmaktadır."[74] Kabuki tiyatrosunda kullanılın Haiku şiiri de bu yapıdan beslenir ve Eisenstein için bir ilham kaynağı olur.

2.3.5. Anlıksal (Entellectuel) Kurgu

Anlıksal kurgu için Eisenstein kuramının en üst seviyesi denebilir. Bu kurgu onun temel düşüncesinin süzülmüş halidir. Belli kurgu parçacıklarının dizlimi sonucu, izleyicinin de zihinsel sürece katılımıyla anlam yaratarak duyguyu açığa çıkarır. Bu duyguların somutlaştırılmış düşüncelere ve nihayetinde bir sava dönüşmesi ön görülmektedir. Bir başka deyişle, anlamı açıklamaksızın ima etme yoluna gider. Böylelikle yapı, zihinsel katılımın sağlanmasıyla da sanatsal formun üst katmanlarına yükselir.[75]

2.3.6. Eisenstein'den Örnek Sahneler

Eisenstein'ın öne çıkan bazı örneklerinin incelenmesi yararlı olacaktır. İlk dört örnek Potemkin Zırhlısı filminden ve neredeyse aynı aksiyona ustaca eklemlenmiş ve entelektüel kurguya örneklik teşkil eden dolaysıyla imanın da kapsamına giren sahnelerdir. Birinci örnek çok kült olan bir sahnedir. Üç kesimden oluşan bu sahne, birincisinde uyuyan bir aslan, ikincisinde uyanmış bakan bir aslan ve üçüncüsünde ise uyanmış ve ayağa kalmış bir aslan. Görüntülerin art arda kurgulanmasından dolayı uyuyan ve ayağa kalkan bir aslan algısı çok rahat bir şekilde oluşturulmaktadır. Ancak bir aksiyonun içine böyle kısa üç kesmenin yerleştirilmesi, zihinsel bir katılımı zorunlu kılmaktadır.

Askerlerin hak arayan topluluğa saldırmaları ve onları gözlerini kırpmadan öldürmeleri karşısında Potemkin Zırhlısı, mürettebatı tarafından ele geçirilmiş ve

[74] Nişancı, **a.g.e**., s.177.
[75] Eisenstein, **Film Duyumu**, **a.g.e**., s.CXXXIV.

yönetimi temsil eden sarayı bombalamaktadır. Bu hengamenin içine böyle bir sahne yerleştirilmesi kuvvetli bir ima ile uyanan halkı temsil etmekte ve başka bir şeye de yorum bırakmamaktadır. (Görsel 19)

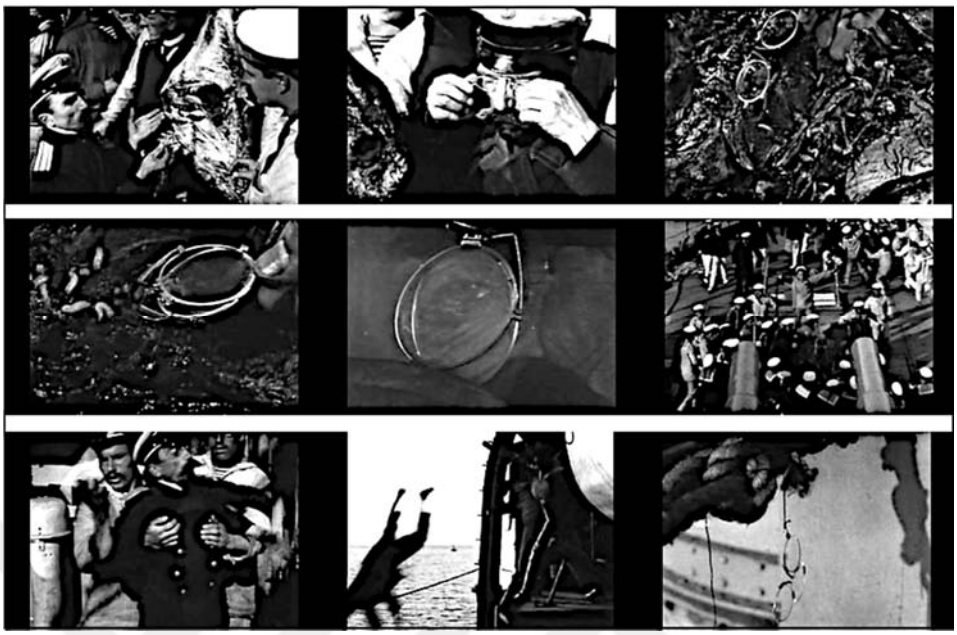
Görsel 19: Bronenosets Potemkin, 1925



Kaynak: Potemkin Zırhlısı (Bronenosets Potemkin, 1925), Sergei M. Eisenstein.

İkinci örnek ise yine aynı filmdendir. (Görsel 20) Mürettebat kurtlanmış olan ete itiraz eder. Gemide sisteme entegre olmuş doktor, etleri kontrol eder ve bir şey olmadığı söyler. Açık seçik olan bir şeyin zıddını iddia eder. Sonrasında bir kargaşa çıkar ve mürettebat gemiyi ele geçirir. Bir çoğunu denize atarlar. Bunlardan biri de doktordur. Doktorun gözlüğü asılı kalmıştır. Bu sahne Mitry'nin ele aldığı sahnelerden biridir. Daha sonra onun bakışı ile ilgili bilgi onun başlığı altında verilecektir. Gözlük öncelikle kendi nesnesini gösteren bir eşya olarak görülür, gözlüğün asılı kalması ile de doktorun denize atıldığı sonucu çıkar, üçüncü katmanda ise etleri kontrol eden doktorun, iktidarın menfaatine yaklaşım sergilemesi ile iktidarın bir enstrümanı haline geldiği dolaysıyla suya atılması ile de temsil ettiği erkin yıkılışını simgeler. Bu da yine ima konusu için anlaşılır bir örnektir.

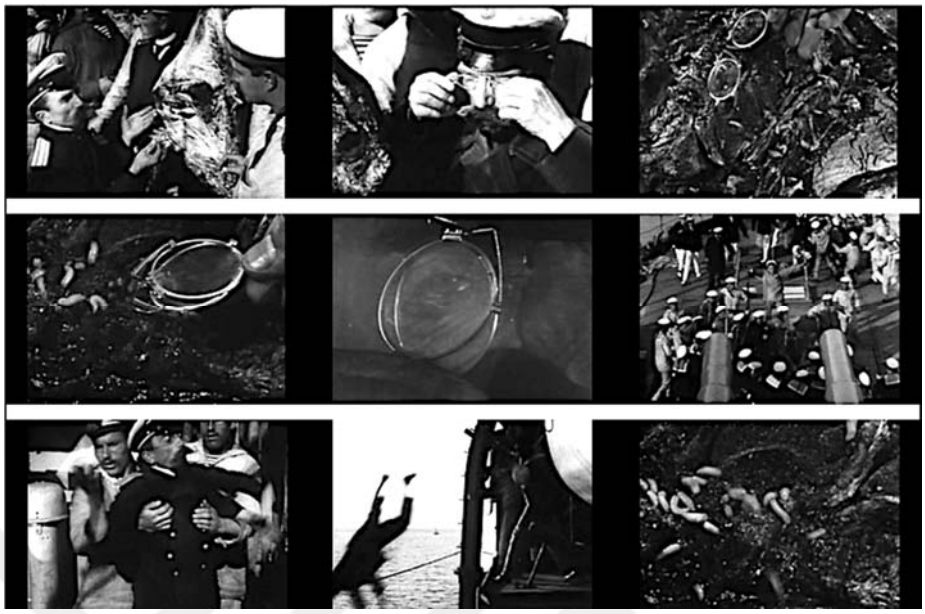
Görsel 20: *Bronenosets Potemkin, 1925*



Kaynak: Potemkin Zırhlısı (Bronenosets Potemkin, 1925), Sergei M. Eisenstein.

Üçüncü örnek de aynı sahnede geçmektedir. (Görsel 21) İkincisinde olduğu gibi kurtlanmış et tartışmaları, isyan ve nihayetinde mürettebat tarafından denize atılan askerler bulunmaktadır. Bu atılmalar bir devinim içinde verilirken araya etlerin üzerinden dökülen kurtçukların görüntüsü girer. Gemiden denize atılan askerler ile etlerden koparak düşen kurtçuklar, ardı ardına kurgulanarak bir benzerlik kurulmuştur. İmanın estetik bir anlamını temsil eden bu yaklaşımlar Eisenstein'ın dahiliğini bir kez daha ispatlamaktadır.

Görsel 21: Bronenosets *Potemkin, 1925*



Kaynak: Potemkin Zırhlısı (Bronenosets Potemkin, 1925), Sergei M. Eisenstein.

Dördüncü örnek ise gemide isyanın başlamasıyla devreye giren papaz ile ilgilidir. (Görsel 22) Mürettebat bir yere toplanır ve kurşuna dizilmek istenir. Bu sırada gelen din adamı elinde haçı, asilerin ıslahına yönelik dua eder. Sonrasında askerler nişan alılar, papaz elindeki haçı diğer eline vurmaktadır, bunun ardından komutanın sert yüzü görülür ve onun da kabzasına giden eli görülür. Giderek yükselen bir şiddet aksiyonu görünmektedir. Ancak askerler mürettebata ateş etmezler. Mürettebatın üzerine örtü çekilir, böylece askerlerin duygusal bir bağ kurmaları engellemek istenir, ancak askerler yine de ateş etmezler. Burada din adamının elindeki haçın, yakın bir planla diğer eline vurmasını, komutanın elinin yakın planda kabzasına gitmesi, dinin gerektiğinde bir şiddet aracı olarak kullanmasının bir temsilidir. Bu da yine farklı bir ima edişin örneğidir.

Görsel 22: Bronenosets *Potemkin, 1925*



Kaynak: Potemkin Zırhlısı (Bronenosets Potemkin, 1925), Sergei M. Eisenstein.

Aynı sahnenin devamında mürettebat *Potemkin Zırhlısı*'nı ele geçirir. (Görsel 23) Din adamı bu defa saklandığı yerden haçı uzatarak aman ister ve elinde haçı ile dışarı çıkar, ancak yine de darp edilir ve yerdeyken baygın taklidi yaparak kurtulmayı düşünür. Aynı adam, aynı haç, az öncesinden mürettebata merhamet göstermezken, şimdi kendisi için merhamet istemektedir. Bir nesne ya da herhangi bir canlı içinde bulunduğu duruma göre bir çok anlamda kullanılabileceği yine burada da görülmektedir.

Görsel 23: *Bronenosets Potemkin, 1925*



Kaynak: Potemkin Zırhlısı (Bronenosets Potemkin, 1925), Sergei M. Eisenstein.

Son örnek *Grev* filminden verilebilir. (Görsel 24) Burada Grevi bastırmaya çalışan komutan haritaya bakmaktadır. Şehrin krokisi görülmektedir. İşçilerden birini kendi amaçları doğrultusunda kullanmak ister ancak işçi bunu kabul etmez ve komutana bir yumruk atar. Komutan da öfkeyle masanın üstünde duran haritaya sert bir şekilde yumruğunu indirir, haritanın üzerinde durun mürekkepler dökülür ve üzerinde şehir krokisinin olduğu haritanın üzerinde akmaya başlar. Sonrasında öküzün boğazlanması ile paralel olarak kurgulanarak askerler ve kovalanan halk gösterilir. Askerler ateş ederek sivil halkı katlederler. Çok katmanlı bir anlatımın olduğu bu sahne üzerine çokça konuşulduğu ve hatta biçimsel olarak dahil olduğu kapsama dair Pudovkin ile Eisenstein'ın tartıştığı bir sahnedir. Komutanın yumruğu ile haritanın üzerine akan mürekkebin akan kanı andırması bir sonraki sahneleri kuvvetlendirmektedir. Ardından öküzün bıçaklanarak devrilmesi, boğazının kesilerek ve kanlarının akıtılması ve tüm bunların askerler ile sivillerin kovalamacasının aralarına serpiştirilerek kurgulanması, başka bir şeyi düşünceye fırsat vermemektedir. Öylesine açık bir örnektir ki neredeyse imanın ötesine geçme potansiyeline sahiptir. Sonunda öküz boğazlanmış, halkın ise cansız bedenleri yerlere serilmiştir.

Görsel 24: *Stachka, 1925*



Kaynak: Grev (Stachka 1925), Sergei M. Eisenstein.

2.4. Andre Bazin Ve Gerçekçilik

"Bazin ile birlikte sinema kuramı ilk kez bir reçete ve bildiri olmaktan çıkmış, sınırlarının çok iyi farkında olan tümüyle olgun entelektüel bir etkinlik haline gelmiştir."[76] Fransız bir eleştirmen olan Bazin, ilk kez açık ve belirgin bir duruşla biçimsel sinemanın karşısına çıkan bir eleştirmendir. Fikirlerini belirttiği *Chair du cinema* dergisinin kurucularından da olan Bazin henüz genç denebilecek bir yaşta vefat etmesine rağmen entelektüel birikimiyle ortaya koyduğu yaklaşım, savunduğu akımda

[76]Monaco, **a.g.e.,** s.385.

onu en önemli temsilcilerden biri haline getirmiştir. Öyle ki, savunduğu tez kuramsal bir yapıya bürünerek sinema tarihinde önemli bir akım olarak kabul edilmektedir.

Bazin'in gerçekçi yaklaşımının bir gereği olarak imgenin plastiğine ve imgenin kurgusuna karşı bakışı biçimci sinemanın tam zıddıdır. İmgenin en çıplak halinin en güçlü olduğu düşüncesini dile getirmiş ve onun, izleyicinin zihinsel yönlendirme yapılmasındaki biçimsel yaklaşımdan kaçınılması gerektiğini ancak o zaman daha doğru bir gerçeklik algısı oluşturabileceğini söylemiştir.

Bazin'in gerçeklik söylemi, mutlak bir gerçeklikten ziyade gerçekliğin bir kopyası niteliğindedir. Ona göre sinemanın hammaddesi gerçekliğin kendisi değil, ancak temsilidir. Bu bir nesnenin kalıbı gibidir. Bunu geometriden alınmış bir kavramla açıklamaya çalışır; "sinema gerçekliğin bir asimptotudur",[77] gerçekliğe yaklaşır ancak hiçbir zaman değemez. Bazin'in gerçekliği, hammaddeyi süslemeksizin ve onu biçimsel bir formasyona uğratmaksızın kullanımın adıdır. Bazin'in yakın arkadaşı olan Erich Rochmer, onun yaklaşımını tümüyle kalbinde hissettiğini söyleyerek "nesnellik aksiyomu" olarak tanımlar.[78]

Bazin'in yapmaya çalıştığı şey, anlamlandırmayı ve anlatılanları imlemeyi minimum seviyeye indirmektir. Bunun için kendisine göre gerekli olan yaklaşımı dile getirirken, diğer formlara karşı tavır almıştır, çünkü bu formlar soyutlama yoluyla hammaddeye ilişerek anlam dayatması yapmaktadırlar. Soyutlama her ne kadar konvansiyonel yapı içinde sinema sanatına daha da yaklaşmak anlamlarını taşısa da, Bazin için tam tersi bir durum söz konusuydu. Bir açıklamasında ayrımı şöyle dile getirmektedir:

> "Sinemanın konvansiyonel dili konuşabileceği iki temel yöntem vardır. İlk önce, yönetmen imgenin birkaç biçimsel yönlerini, arzuladığı şekle gerçekliğin imgesini dönüştürmek için manipüle etme yeteneğine sahiptir. İkinci olarak, yönetmen kendi imgelerini "montaj" olarak bilinen biçimci kurgulama süreçleri yoluyla arzuladığı her bağlama taşıyabilir. İlk durumda ışık ölçeği manipüle edilebilir, grinin tonları, çerçeve içindeki kompozisyon, üçüncü boyutun perspektife göre düzenlenmesi, diğer duyulardan gelen görünümün duyumunun yalıtılması ve bunun gibi bir dizi şey. İkinci durumda, zaten

[77]Andre Bazin, **Sinema Nedir**, 1.Baskı, İstanbul, İzdüşüm yayınları, 2010.
[78]Bazin, **a.g.e**., s.233.

> stilize edilmiş imgelerin ritmini kontrol ederek ve içlerinde gördükleri bağlamı düzenleyerek oluşturduğu anlatımcı anlamı inşa eder ve bağlamlar arası geçerken bir bütünselliği "oluşturabilir". Hem Malraux ve hem de Eisenstein sinemanın tam sanatsal yetilerini montajda görmektedirler, çünkü imgeler üzerinde tümüyle bir tasarımı bir araya getirirler, aynı müzikteki müzik olarak ayrımsadığımız tasarımda ritmin sesler üzerinden bir araya getirilmesi gibi."[79]

Biçimci sinemanın ortaya koyduğu gerek teorik gerekse pratik yaklaşıma dair eleştirilerini daha belirgin bir dille şu şekilde ifade eder:

> "Montajın kullanılma amacı, duyguların ve anlamların yaratımıdır. Bu, görüntülerin birleştirilmesi sayesinde olur. Bunun en iyi deneyi ise Kuleshov'un Mozhukhin çekimidir. Bir gülümsemenin takip eden görüntülerde aldığı farklı şekiller montajın özelliklerini mükemmel şekilde özetler… Kuleshov, Eisenstein ve Gance'ın kullandıkları montajlar bize bir olay göstermez; sadece ima eder. Kuşku yok ki, onlar gerçekliğin seçilmiş elemanlarını kurguluyorlardı. Kişisel gerçekçilik görüntüsü bu ilgiden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Mozhukhin artı ölü çocuk eşittir acıma-bu soyut bir sonuçtur. Bu sonuç öncellerin hiç birinde bulunmaz; genç kızlar artı çiçek açan elma ağaçları eşittir umut. Bu tür birleşimler sonsuzdur. Ancak bu açımlamanın yapılabilmesi için fikirlerin birleşimi veya metaforların anlamları düşüncesi ortak bir kavram yaratmalıdır. Bu şekilde düzenlenen senaryoların estetik bir "gönderim" gücü vardır. Anlam görüntüde değil, izleyicinin zihnine ilişkin olarak kurgulanmış görüntü gölgesindedir."[80]

Bazin hammaddeye karşı her hangi bir müdahaleyi doğru bulmayıp, biçimci sinemanın karşısına mizansen tezi ile durmaktaydı. Mizansenden kastı derin odak ve plan sekanstır, başka bir ifade ile uzam da denebilir, böylece izleyicinin eskisine göre daha fazla katılım sağlayacağı görüşündedir.[81] Kesmenin olmadığı bir sahnede, izleyici, seçme şansına da sahip olacak ve her hangi bir dayatma söz konusu olmayacaktır. James Monaco bunu şöyle aktarır:

> "Odak derinliği "izleyiciyi görüntü ile gerçeklikle olduğundan daha yakın bir ilişkiye sokar." Sonuç olarak bu, "hem izleyicinin çok daha aktif zihinsel tutumunu hem de süren aksiyona çok daha olumlu katkısını varsayar." Artık Pudovkin'in "psikolojik rehberliği"

[79] **A.g.e**., 239.
[80] Bazin, s.34-35.
[81] Monaco, a.g.e. s.386

söz konusu değildir. İzleyicinin istek ve dikkatinden imgenin anlamı doğar. Bundan da öte derin odağın metafizik bir sonucu vardır: "Doğasına uygun olarak yapılan kurgu, dışavurumun muğlaklığını ortadan kaldırır." Eisenstein'ın filmleri oldukları gibidir: Yani onlar açık bir biçimde temel anlam düzeyinde yer alırlar. Diğer yandan Yeni-Gerçekçilik, "Sinemaya gerçekliğin muğlaklığı duygusunu getirme eğilimindedir." Seçme özgürlüğüne sahip olursak yorumlama konusunda da özgür oluruz."[82]

Bu, Bazin düşüncesinin temelde özü denebilecek bir özetlemedir. Tezini savunurken çeşitli yönetmenlerden ve filmlerinden örnekler de vermektedir. Bunlardan biri de Orson Wells'in *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane, 1941*) filmidir. Oradaki plan sekans ve derinlik temsilleri, gerçekliğe yaklaşmada iyi birer örneklik teşkil etmektedir. Bakış açısının anlaşılması adına Orson Welles filmi için düşüncelerini aktarmak faydalı olacaktır.

"Welles kendi alan derinliği ile izleyicinin sinirlerini aldı, "çünkü onun alan derinliği izleyicinin dikkatinin özgürlüğünden yararlanmaya zorlar ve izleyici aynı zamanda gerçekliğin aynı anda zıt duyguları içinde taşıyan yönlerini duyumsamaya zorlamaktadır."[83]

"Welles, montajın dışavurumcu oluşumlarını zaman zaman kullandığını inkar etmez. İki çekim dizisi arasında derinliğin yeni bir anlam yaratımı için bu yöntemi kullanmıştır. Daha önce montaj sinemanın ana maddelerinden biri, senaryonun bir parçasıydı. 'Yurttaş Kane'de hikaye anlatımının soyut yolu tercih edilmiştir. İvmeli montaj sayesinde zaman ve uzam içinde çeşitli hileler yapılmasına karşın, Welles'in bunları yapmaktaki amacı bizi kandırmak değildir; O bize zıtlığı sunar, zamanı kısaltır."[84]

Bazin, Welles'in kurgu kullanımın zaman zaman kayma yapsa da özünde kullanım amacının biçimci yaklaşışımla alakası olmadığını ve kendi teoriğinin izdüşümü olan birçok sahne bulunduğu düşüncesindedir.

İma etmenin çok çeşitli kullanımları vardır ve bunlar biçimsel yaklaşıma göre farklılaşmaktadır. Herhangi bir filmde, kurgu dışı bir kullanım da pek tabi ima barındırabilir. Belki de burada tartışılması gereken imanın bir anlatım aracı olarak

[82] Monaco, a.g.e., Ss.386-387.
[83] Bazin, **a.g.e.,** Ss. 260-261.
[84] Bazin, **a.g.e.,** s.51.

uygulanmasından sonraki zihinsel reaksiyona katılım sürecinde, anlatılmak istenen amaç doğrultusunda, yorumun keskinliği ile muğlaklığı arasındaki orandır; ima olup olmama durumu, eğer var ise kesinlik derecesi. Bu kurgu ile oluşturulan sinemada diğerlerine nispeten daha belirgin olabilir. Ancak imanın, kurguyu dışlayan sinemada daha çok mimik, oyunculuk, diyalog, hikaye, dekor, simge eksenli kurulumundan dolayı öznel yorum çerçevesi değişkenlik gösterecektir. Ancak bu tartışma farklı bir hipotezin konusudur, dolaysıyla burada imaya dair kullanımların tüm yönleriyle ele alınmasından ziyade kurgu ile olan ima ele alınmaktadır. Tüm filmler bu doğrultuda analiz edilmektedir.

Bazin'in biçimci yaklaşım için "sadece ima eder" sözü, bu tezin imaya dair tek dayanağı değildir. Her ne kadar Pudovkin, Eisenstein ve Gerçekçiler, direk ima etme kavramını kullanmasalar da sanatın yükseldiği noktada insanın duygularına hissettirdikleri ve insan zihnine çağrıştırdıkları ile değerlendikleri fenomeni gibi, aynı şeyin sinema için de geçerli olduğu varsayılmaktadır. Mitry'in de bu yönde bir yaklaşımı olduğu bilinmektedir ve bir sonraki başlıkta değinilecektir.

En genel anlamda teorik yaklaşımlar üzerine bir fikir edinmek, bahsi geçen sanat evrenini anlamak adına faydalı olacaktır. Her filmin izleyicisiyle nasıl bir iletişim kurduğunu anlamak, mesajını gerek somut gerekse soyut olarak hangi biçimsel araçlar üzerinden kullandığını kavramak, izleyicide idrak etme potansiyelini yükseltip pasif bir durumdan aktif bir konuma geçirecektir. Bu da yapıta dair beklentiyi yükseltip bu beklentinin karşılanması endişesini doğuracaktır. Bu teorik çeşitliliği ele almanın en temel sebeplerinden biri de budur.

2.5. Jean Mitry

İlk sinema profesörü olarak kabul edilen Mitry, akademik kişiliğiyle sinema alanında önemli çalışmalar yapmış bir kuramcıdır. Sinemayı akademik bir metin olarak ele almış, bu alandaki kuramsal çalışmalarını uzun yıllar emek vererek sürdürmüştür. Hatta sinemanın kulüp çağından üniversite çağına ulaşmasında çok etkisi vardır. Öyle ki, çalışmaları sırasında kurgu odasında geçirdiği zaman

bakımından onu geride bırakabilen tek kişi Eisenstein'dir. Bu da işini ne kadar ciddiye aldığının bir kanıtıdır. Sinemanın kuramlaştırılması girişimlerine, Sovyet ekolüne yaslanarak diyalektik düşünceyi ilk defa akademik sinema çalışmalarına dahil etme onuru da ona aittir.[85] Çalışmaları iki ciltlik *Estetik ve Sinemanın Psikolojisi* (*Esthetique et Psychologie du Cinema,* 1963-65) adlı kitapla yayınlanmıştır.

Düşünceleri, Bazin ile biçimci sinemanın bir sentezi olarak görülmektedir. Mitry herhangi bir görüntünün kendi nesnesinden ayrı bir şekilde görülemeyeceği, belli bir bağımsızlığı olsa da nesnesine değmeden bir görüntü üzerine konuşmanın mümkün olamayacağını savunmuştur. Daha kısa bir söylem ile "Göstergeler nesnenin analogudur, ikizidir"[86]. Bir kelime, imgelediği nesne ile ancak bir mutabakat ile ilişkilendirilmiştir. Ama bir görüntü zaten nesnesini göstererek oluşmaktadır. Bir bakıma semiyolojinin konusu olan görüntüsel gösterge ögesine yaklaşmaktadır. Ancak bu temel yaklaşımı sadece bir başlangıç olarak kabul eder, bir başka ifade ile söylenecek olursa, üzerine farklı tuğlaların da geleceği ilk tuğla olarak bakılabilir. Yani nesnesinden bağımsız değildir ancak anlatımda farklı noktalarla da ilişkilendirilebilir hatta ilişkilendirilmeye imkan veren filmlerin yükseldiği tespiti yapılmaktadır. Aşağıda onun verdiği bir örnekle incelenecektir. Mitry'nin yaklaşımına, böyle olması gerektiği tezini savunmaktan ziyade sadece tespit ettiği bir nokta olarak bakılmalıdır.

> "Mitry'nin pozisyonu Bazin'in sinemayı gerçekliğin bir asimptotu (hep yaklaşan ama hiç birleşmeyen) olarak gören anlayışla aynı görünmektedir. Ama söylendiği gibi Bazin hayatını film analoğunun dünyaya "uymasının önemini tartışarak, Mitry ise bu asimptotu, yanında gittiği ve sadakatle yansıttığı dünyadan yine de ayrı kılan temel farkları sorgulamakla geçirmiştir."[87]

Bu farklar ise en temelde, önümüze getirilen her şeyin bir başkası tarafından seçilip, biçimsel bir forma dönüştürülerek sunuma hazırlanmasıdır. Yani form ne

[85] Andrew, **a.g.e**., s.285.
[86] Andrew, **a.g.e.**, s.294.
[87] Bazin, **a.g.e.,** Ss.294-295.

olursa olsun bir müdahale söz konusu olmaktadır. En masum olma iddiasında bile olsa bilinçli bir seçimin dışa yansıttıklarıdır. Bir başkasının gerçeklik sınırları içindeyken en gerçek olduğunu söylemek bir başka yanılgıdır. Bundan dolayı Bazin'in gerçeklik yaklaşımına da eleştiri getirmektedir. Kameranın çekim için konumlandığı yerden, açıdan, renkten, sesten, oyuncudan, vs. her şeyin ince bir mühendislik edasıyla biçimlendirildiği bir yapıdan olsa olsa kimin ya da neyin gerçekliği tartışması yapılabilir. Bir sahne her hangi bir kesme olmaksızın çekilse bile, kameranın konumlandığı yerden gösterdiği sahnelere kadar, bir kurgu söz konusudur. Bununla, bir bakıma kurgunun farklı bir formunu, kamerayla yapılan bir biçimini temsil ettiği söylenebilir.

Mitry'nin yaklaşımı, Bazin ve Eisenstein'ın bir sentezi gibi görülse de aslında küçük bir odak kaydırması ile onlara hem yakınlaştığı hem de uzaklaştığı görülecektir. Plan sekansın illa da gerçekliği temsil etmeyeceği gibi kurgu da sadece kesmelerle olmak durumunda değildir. Bu yaklaşım kadraj içi düzenlemelerle mümkün olmaktadır.

> "Eğer bir karakter çalışma odasında oturmuş, gazete okuyorsa ve sonra aniden arkasındaki perdenin yanmasına neden olan ateşli bir ok araya giriyorsa, kurgulama olmaksızın bir montaj efektimiz var demektir, çünkü her biri kendi sahip olduklarından daha büyük bir anlam düzeyi veren iki imajımız vardır."[88]

Mitry İtalyan gerçekçi filmlerden ve Alman dışavurumcu filmlerden yararlanarak Eisenstein'la doruğa ulaşan "görüntüsel" (imagistic) sinema geleneğinin hatlarını çizer.

> "Kadraj içinde yaratmayı ümit ettikleri estetik dünyaya aşırı ilginin, bu imgelerin birer analog olarak işaret etmeleri gereken yaşamdaki gerçekliği gölgede bırakacak kadar öne çıktıkları sonucuna varır."[89] Mitry'e göre , yalnızca duyularımın nesnelere gerçek bir konum atfederek onları algılaması değildir söz konusu olan; bunun yanı sıra duyularımız

[88] Andrew, **a.g.e.**, s.298.
[89] Bazin**, a.g.e**., s.296.

bu nesneleri uzam ve zaman içinde yayar ve birbirleriyle karşılıklı ilişkiler içinde oldukları bir dünya kurar. Kurgulama süreci bu zihinsel işlemin filmsel analoğudur."[90]

Mitry'nin filmler içinde sanatsal olarak nitelendirdiği yapıtlar bulunmaktadır (yukarıda kısaca değinilmiştir). Bunlar salt hikayenin ötesine geçerek soyutlama yapabilen filmlerdir. Mitry, bununla ilgili örneği Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filminden vermektedir.

Gemideki kurtlanmış etleri fark eden mürettebat, durumu şikayet ederler, ancak etleri kontrol eden doktor, bu kontrol sırasında gözlüğe özel bir vurgu bulunmaktadır, bir şey olmadığını söyler. Bu durum bir çatışmaya dönüşür ve o hengamede bir çokları gibi doktor da denize atılır. Gözlüğü ise gemide asılı olarak kalır. Mitry bu sahneye şöyle yaklaşmaktadır: Burada gözlüğün birinci anlamı, görüntünün yansıttığı kendi nesnesidir. Yani gözlüğün kendisidir. İkinci anlamı, asılı kalan gözlükten doktorun denize atıldığı sonucunun çıkartılmasıdır. Son anlamı ise, Mitry'nin dikkat çektiği ve soyutlama yaparak izleyicinin de zihinsel olarak katıldığı doruk noktadır. Doktorun eti incelerken gözlüklerin belirgin bir şekilde kullanılmasının etkisiyle, temsil ettiği iktidar, seçkin tabakanın mağlubiyetlerini dolaysıyla kontrollerin onlardan çıkmasını temsil etmektedir. Asılan gözlük onların çöküşünün ilanıdır. Mitry bu üç öğenin bir arada olduğu filmleri sanatsal düzeyi yüksek filmler olarak nitelemektedir.[91] Bunun Eisenstein'daki karşılığı entelektüel kurgudur.

2.6. Sinemada Ses

Sinema fotoğrafın keşfiyle mümkün olmuş, sinematografın icadıyla da ortaya çıkmış bir sanattır. Dolaysıyla hareketli fotoğraflar olarak da nitelendirilmektedir. Sinemada, 1895'ten 1927'e kadar olan zaman dilimi sessiz dönem olarak bilinir ve bu sessizlik *"The Jazz Singer"*(Caz Şarkıcısı, 1927) filmi ile bozulur. Her ne kadar 1926'da Donjuan Operası filme alınmışsa da sesin ve müziğin kullanımı ilk defa "*The*

[90] Bazin**, a.g.e.**, s.297.
[91] Andrew, **a.g.e.**, Ss.299-300.

Jazz Singer"la olmuştur.[92] Öncesinin sessiz olması ile ilgili süregelen bir tartışma da bulunmaktadır. Film gösterimlerinde filme senkron bir şekilde piyano veya farklı enstrümanlar çalmaktaydı.[93] Böylelikle tam sessizlik film atmosferine uygun bir sesle bozulup, sessizliğin yaratacağı monotonluğun önüne de geçilmiş oluyordu. Bu anlamda sinemanın belki de hiçbir zaman sessiz olmadığı söylenebilir. Ancak genel yaklaşıma uygun olarak ele alınırsa, ses kaydının mümkün olması ile oluşan ortam, tek sesli dışarıdan müdahalenin yerine, içeriden çok sesli sahne ortamının gerçekçiliğini mümkün kılmıştır. Artık karakterler konuşuyordu ve bir başka ifade ile karakterler dilsiz, seyirciler sağır değillerdi. Önce hareketsiz fotoğraflar Ahmet Uluçay'ın ifadesi ile kımıldamıştı şimdi ise konuşmaktaydılar.[94]

Ancak bu geçişin elbette getirdiği bir takım zorluklar da vardı. Kuramsal tartışmaların dışında, öncelikle teknik olarak bir sahnenin kesilmesi artık daha fazla titizlik gerektirmekteydi. Öncesinde basit bir şekilde kesilen bir sahnede, sesin etkisiyle kesim noktası eksen değiştirmişti. Bu da kurgunun temel ilkelerine dokunulmadan formunun güncellenmesi demekti. Oyuncuların ilk defa seslerinin duyulmasından dolayı bir başka sorun olarak uyumsuzluk ortaya çıkmış, bu durum, filmin duygusunu bozmayacak seslerin, diyalektlerin seçimini tekrar gözden geçirmeyi zorunlu kılmıştır. Bütün bunlar teknolojinin gelişmesiyle bir şekilde aşılmaktaydı. Fakat sesle birlikte gündeme gelen, sinema sanatı açısından daha elzem bir başka tartışma, sesin içerik olarak kullanılma biçimiydi.

Görüntüyle birlikte alınan ses, teknik olarak mümkün olmuş fakat sesin sinemaya girmesi ve kullanılmasının sanat yapıtına etkisi de diğer bir tartışmayı beraberinde getirmişti, yani bir içerik tartışması. Sanatsal bir uğraş olarak, üzerinde çalışılan bir eserin, sanatsal değerinin yükselmesini sağlayan en büyük etkenlerden biri de, biçim ve içeriğin somuttan soyuta uzanan imgeleme yeteneğidir. Böylelikle görülen nesnelerin, çıkardığı seslerden öteye giderek görünmeyen nesnelerin, kavramların, duyguların zihinsel alımlaması sağlanmaktadır. Bu tanım bir ekol olması bakımından Sovyet kurgusunu da akla getirmektedir. Pudovkin ve Eisenstein sesin de tıpkı

[92]Bülent Varda, **Sinemada Ses ve Müzik**, 1.Baskı, İstanbul, Es Yayınları, 2009, s.12.
[93]Yelda Özkoçak, **Ses'li Sinema**, 1.Basım, İstanbul, Derin Yayınları, 2014, s.100.
[94] Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak (2004), Ahmet Uluçay.

görüntüde olduğu gibi bir hammadde olarak kullanılması gerektiği savunarak Sovyet kurgu anlayışını seste de sürdürmüşlerdir. Bu bakış açısı yaklaşımın kuramsallığını da bir kez daha ispatlar niteliktedir. Sesin kullanımı ile ilgili Pudovkin şunları söyler:

> *"*Aynı şekilde ses de sinema sanatının hammaddeleri içine dahil edilmelidir. Eğer ses, görüntü almakla birlikte kaydedilmiş olarak, görüntülenmiş kişi ya da nesnenin yeni bir işaret olacaksa, ses anlatılan ana yalnızca bir şey eklemiş olur hepsi o kadar. Bunun dışında, sinema dilinin gelişmesine ve derinleşmesine herhangi bir etkisi olamaz. Şimdi bizim bütün çalışmalarımız sinema dilinin derinleştirilmesini ve kusursuzlaştırılmasını hedef almıştır. Basit tanımlamanın sınırlarından kurtulmak istiyoruz ve tanımladığımız şey konusunda soyut düşünceleri, kavramları ve tutumları ifade edecek imkanız var. Tekrarlıyorum, biz bunu filmin ayrı öğelerini çatışmaya sokarak başaracağız."[95]

Sesin kullanımı ile ilgili çeşitli biçimsel yaklaşımlar bulunmaktadır. Anlatının içeriğine etki eden bu yaklaşımlar, yönetmenin sanatsal amacına göre tercihte farklılık göstermektedir. Bu kullanımı, Monaco'nun aktardığına göre Karl Reiz şöyle ifade etmektedir: Bütün sesler eşlemeli ya da eşlemesizdir, ilki çerçevenin içinden, ikincisi ise çerçevenin dışından gelir. Bunların birleşmesiyle koşut ve kontrpuan olmak üzere üçüncü bir ses ortaya çıkar. Koşut eşlemeli, görüntüye bağlı, Kontrpuan ise eşlemesiz ve görüntünün karşısında oluşturulan sestir.[96] Bu tamamıyla yönetmenin anlatısına göre biçimlenecek bir süreçtir. Eisenstein'ın kaleme aldığı ve Pudovkin ve Alexander'in de katkı sunup onayladığı bildiride bu konuya dair yaklaşımlarını şöyle ifade etmektedirler:

> "Montajın görsel parçası karşısında sesin yalnızca kontrpuan kullanımı, montajın geliştirilmesi ve kusursuzlaştırılmasına yeni imkânlar açacaktır. Sesteki ilk deneyler, görsel imgelerle kesin bir uyumsuzluğu hedeflemelidir. Ancak böyle bir 'kıyasıya' yaklaşım, görsel ve sessel imgelerin yeni bir orkestral kontrpuanının yaratılmasını sağlayacak olan gerekli kıvraklığı getirebilir."[97]

[95] Pudovkin, **A.g.e.**, 2014, s.185.
[96] Monaco, **A.g.e.**, s.206.
[97] Pudovkin, **A.g.e.**, 2014, s.155.

Bu kullanımlar biçime göre seyircinin algısını etkilemektedir. Hatta böyle bir tercihin Sovyet sinemasında seyircinin, inceleyen aktif, Hollywood sinemasında ise pasif konuma indirgendiği söylenmektedir.[98]

Tezin içeriğine uygun olarak bakıldığında, inceleme alanı olarak kurgu ile ima etme temel yaklaşım olarak ele alınmaktadır. Dolaysıyla Sovyet kurgusunun görseller için öne sürdüğü tüm argümanlar ses için de geçerlidir. Ses de bu kuramsal yaklaşıma göre incelendiğinde, kesin bir tutarlılık görülmektedir. Verilen alıntılarda da görüleceği üzere, imaj için öne sürülen şeyler benzer şekilde ses için de söylenmiştir. Sesle imgeleme de anlatı için vazgeçilmez bir araç olarak kullanılmaktadır. Sesin kontrpuan kullanımı ise zihni aktifleştiren bir biçim olarak kanıksanmıştır.

Reha Erdem sinemasında görüntü ile ilgili kurgu kullanımları, ima ekseninde incelendiğinde bir çok örnek bulunabilir. Yine bu anlamda sese bakıldığında neredeyse görüntü ile aynı oranda bir kullanım söz konusudur. Kendi sinemasını kurgu sineması olarak değerlendiren Erdem, ses ile görüntüyü hatta bazı filmlerinde çoğunlukla sesi bir kurgu ögesi olarak, görsellerle etkileşime sokup soyutlamalar yapmaktadır. Hem sesi hem de görüntüyü hemen her filminde yoğunluk olarak bu doğrultuda kullanmakta, ancak bu kullanımların kimisi atmosfer yaratmak, dinamik bir yapıya büründürmek gibi efektif yaklaşımlar sergilerken, kimisi de tez antitez sentez modeliyle soyutlamalar yaparak farklı imalarda bulunmaktadır. Tam bu noktada, Eisenstein ve Pudovkin'in yaklaşımına uygun bir tavır söz konusudur. Ses bir değer olarak, bir farkındalık yaratarak kendi imgesini oluşturmakta ve imajı istenilen anlatı aracına dönüştürerek tamamlamaktadır.

[98] Özkoçak, **A.g.e.**, s.101.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

REHA ERDEM SİNEMASI VE KURGU İLE İMA ETME

Reha Erdem, Türk sinemasında farklı film yapma sitiliyle ön plana çıkan bir yönetmendir. Türk sineması içinde ona benzer bir sinemacı göstermek güçtür. Kendine has bir üslubu olan Reha Erdem, ancak biçimsel tercihi göz önünde bulundurularak Sovyet biçicilerinin kapsamında değerlendirilebilir. Erdem sinemasında bir çok şeyi deneyen bir yönetmendir. Çok farklı anlayışlara dair izler de bulmak mümkündür. Ancak genel temayülüyle biçimci Sovyet kurgu anlayışına yaklaşmaktadır.

3.1. Türk Sinemasına Genel Bir Bakış

1895'de sinematografın keşfi ile ortaya çıkan sinema, çok geçmeden Osmanlı topraklarına da gelmiş ve gösterimler yapılmıştır. Grand Cafe gösteriminde ilk kez karşılaşılan bu keşfe, insanların izlerlerken verdikleri tepkiler de sinema tarihi içinde yerini almış, bu tepkinin bir benzeri de bu topraklarda gerçekleşmiştir. Sinematografın İstanbul Galatasaray'da bulunan Sponeck Birahanesi'ndeki gösterimlerine giden "Mekteb-i Sultani (Galatasaray) öğrencisi Ercüment Ekrem (Talu) şunları söylemektedir:

> "Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlar duruyor. Rıhtımın üzerinde telaşlı talaşlı insanlar gidip geliyor…Tren kaktı. Bittabi sessiz sedasız. Aman Yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Hani ya ben de korkmadım değil… İki dakika ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdeden üzerimize doğru seğirttikçe yüreğimiz ağzımıza geliyor. Bu film daha yaman, onu önceden görmüş olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu."[99]

[99]Ali Özuyar, Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922), 1.Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, 34.

Bu coğrafyada ilk kez hareketli görüntü ile karşılaşan insanların girdikleri bu tepkime, Grand Cafe'dekinin farklı bir yansımasıdır. Türk Sinemanın başlama serüveninin ilk tohumlarının atıldığı bir dönemdir. İlk kez Bertrand adından bir Fransız tarafından, II. Abdülhamit döneminde sarayda bir gösterim yapılır, ardından ise Sigmund Weinberg'in çabasıyla Beyoğlu'nda da halka gösterimler yapılır,[100] ki yukarıdaki anekdotun bu gösterimlerde ortaya çıkması muhtemeldir. Sinemayı tarihsel olarak, tartışmalar olmakla birlikte ilk kez 1914'de Fuat Uzkınay'ın "Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" olarak kabul edilmektedir.[101] İlk dönem yönetmenler arasında Sigmund Weinberg, Mehmet Rauf, Ahmet Fehim, Sedat Simavi, Şadi Fikret Karagözoğlu bulunmaktadır. Bu dönem yapılan film sayısı da sınırlıdır.

1922'de tiyatrocular dönemi olarak bilinen süreçte Muhsin Ertuğrul tek adamdır. Tiyatro kökenli olan Ertuğrul'un sinema anlayışı maalesef tiyatro geleneğinin ötesine gidememiştir. İpek film ile çalışan Ertuğrul nerdeyse 20 yıl sinemada tek adam olmuştur. Bunun başlıca sebepleri arasında İpek filmin piyasada rakipsiz olması ve birçok salona sahip olması ayrıca Ertuğrul'un mevcut şartlarda işi bilen tek yönetmen olduğuna inanılmasıdır.[102] Oyuncuların da tiyatro kökenli olmaları düşünüldüğünde kurduğu etkinin derinliği daha anlaşılır olacaktır. Muhsin Ertuğrul'un Rusya'ya gittiğinde o dönemin meşhur yönetmenlerinden Eisenstein, Kuleshov, Vertov gibi sinemacıların çalışmalarına ilgisiz kaldığı yönünde eleştiriler bulunmakla beraber, Pudovkin'in "Counterpoint" yaklaşımını uygulamaya çalıştığı bilerek ya da bilmeyerek (yaptığı işlerden o sonuç çıkarılarak) ama başarılı olmadığı yönde eleştiriler de bulunmaktadır.[103] Etkisinin 1922 ile 1939 arası olduğu bilinen Muhsin Ertuğrul, 1922 ile 1953 arası toplamda 30 kadar film yapmıştır.[104] *Ateşten Gömlek* (1923), *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Halıcı Kız* (1953) gibi filmler onun önemli eserlerinden birkaçıdır. Bu süreç 1940'a kadar devam eder, sonrasında bir geçiş

[100]Alim Şerif Onaran, **Türk Sineması** (I. Cilt), 2.Baskı, Ankara, Kitle yayınları, 1999, s.11.
[101]Agah Özgüç, **Türk Sineması**, 1. Baskı, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1993, s.13.
[102]Esin Coşkun, **Türk Sinemasında Akım Araştırması**, 1.Basım, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2009, s.23.
[103]Alim Şerif Onaran, **Muhsin Ertuğrul Sineması**, 2. Basım, İstanbul, 2013, Agora, s.
[104] Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, 2. Baskı, İstanbul, Kabalcı, 2003, s.40.

dönemi olarak adlandırılan ve arkasından "Sinemacılar Kuşağı" diye bilinen ve başını Ömer Lütfü Akad'ın çektiği bir süreç başlar.

Tiyatro dışından gelen Faruk Kenç'in yaptığı *Taş Parçası* (1939) filmi ile tekelleşen tiyatrocular döneminin sarsılması, Ömer Lütfü Akad ile olgunluğa kavuşarak sona erer. Akad ile artık sinema yeni bir yola girmiştir.[105] Muhsin Ertuğrul ile Akad ayrımı, iki dönemin en keskin hatlarının çizildiği noktadır. Akad, kamerayı ilk defa sokağa taşımış, gerçekçi sinemadan etkilenmiş bir yönetmendir. Ortaya koyduğu filmlerle bir döneme damgasını vurmuş ve Türk sinemasında yeni bir miladın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. *Vurun Kahpeye (1949), Kanun Namına (1952), Beyaz mendil (1955)*, *Vesikalı Yârim (1968)* gibi filmler onun önemli eserlerindendir. Sinemacılar Kuşağı olarak bilinen bu yeni dönemde başlangıç olarak önemli eserler veren yönetmenlerden bazıları da şunlardır: Orhan M. Arıburnu (*Yüzbaşı Tahsin,1950*), Aydın Arakan (*Vatan İçin, 1951*), Şakir Sırmalı (*Efelerin efesi, 1952*).[106] Sonrasında Metin Erksan, Osman Fahir Seden, Atıf Yılmaz, Memduh Ün gibi yönetmenler de yine sinemacılar döneminde ortaya çıkan önemli kişilerdir.

60'larda Halit Refiğ'in nitelemesiyle; "Toplumsal Gerçekçi Akım" ortaya çıkar. Bu türde verilen önemli eserlerden bazıları şunlardır: Metin Erksan *Gecelerin Ötesi (1960), Yılanların Öcü (1962), Susuz Yaz (1963)*, Halit Refiğ, *(Şehirdeki Yabancı (1963), Gurbet Kuşları (1964),* Ertem Göreç *Otobüs Yolcuları (1961), Karanlıkta Uyananlar (1964),* Duygu Sağıroğlu *Bitmeyen Yol (1965*). [107] Toplumsal problemlere dikkat çeken bu filmlere dönemin siyasi gelişmelerinin de etkisi olmuştur. Halit Refiğ'in bu dönemi bir akım olarak görmesine karşın Nijat Özön; Toplumsal Gerçekçilik tanımını yapar, ancak bir akım olarak kabul etmez.[108]

1965'te Halk sineması kavramını ortaya atan Halit Refiğ, sonrasında onu geliştirerek Ulusal Sinemaya çevirir. Özünde yerlilik ufkunun sinemaya entegre edilmesini baz almaktadır. Temel yaklaşımı Kemal Tahir ve Prof. Sencer Divitçioğlu'nun tezlerine dayanan konseptte, birçok film üretilir. Bu kapsama giren

[105] Agah Özgüç, **Türk Sineması**, 1. Baskı, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1993, Ss.15-20.
[106] Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, 2. Baskı, İstanbul, Kabalcı, 2003, s.111.
[107] Ersin Coşkun, **a.g.e.,** Ss.34-37.
[108] Ersin Coşkun, **a.g.e.,** s.49.

bazı filmler şunlardır: Halit Refiğ *Haremde Dört Kadın (1965), Bir Türke Gönül Verdim (1969),* Metin Erksan *Sevmek zamanı (1966), Kuyu (1969),* Duygu Sağıroğlu *Bitmeyen Yol (1965*), Atıf Yılmaz *Yedi Kocalı Hürmüz (1971), Kozanoğlu (1967),* Ömer Lütfi Akad *Kızılırmak-Karakoyun (1967), Irmak (1972)*[109]

Türk sinemasına uzun bir süre damgasın vuran ve en başat dönem olarak bilinen Yeşilçam sineması, 1950'lerden başlayıp 1980'lere kadar devam eder. En fazla filmin yapıldığı bu dönemde, yılda yüzlerce film üretilmektedir. Bu üretim bandından çıkan filmler, kendi kurdukları dağıtım ağıyla izleyiciye ulaşır. Adeta sosyal bir yapı gibi çalışılan bu dönemde, Türkiye belli bölgelere ayrılarak hem dağıtım gerçekleştirilmekte hem de oradaki talebin bölgeye göre farklılaşmasını çözümlenerek gerekli içerik üretilmekteydi. Bu dönem herhangi bir sinema geçmişi olmayan, sanatsal bir gayesi bulunmayan ve sadece ticari bir mantıkla hareket eden çoğunluğun oluşturduğu bir dönemdir. Beyoğlu'nun Yeşilçam sokağının etrafında oluşmasından dolayı ismini de buradan alır. Ve Türk sineması dendiğinde nerdeyse akla gelen tek dönemdir. Türk sinemasında Yeşilçam'ın ekonomik sıkıntı yaşamasıyla erotik bir furya başlar, ancak bu da bir çare olmaz. Sonrasında ise bir dönem sessizlikle geçer. Artık sinema filmleri yok denecek kadar azdır.[110]

1990'larda birkaç üretim dışında ciddi bir film yapımı olmaz, ancak bu dönem bağımsız sinemacıların da yavaştan ortaya çıktığı bir dönemdir.

Günümüze gelindiğinde, Türk sinemasında ana akım üretimin dışında bağımsız sinemayı temsil eden yönetmenler de bulunmaktadır. Ana akım üretimde ciddi bir üretim bandına ulaşıldığı halde, Türk sinemasını gerek yurt içinde gerekse yurt dışında çoğunlukla bağımsız sinemacılar temsil etmektedirler. Genellikle toplumsal ve sanatsal kaygı taşıyan bu sinemacılardan bazıları şunlardır; Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Ahmet Uluçay, Pelin Esmer, Tayfun Pirselimoğlu, Emin Alper, Reha Erdem. Bu ödüllü yönetmenler kendilerine has üsluplarıyla Türk sinemasını bir çok platformda temsil etmektedirler. Bu

[109]Ersin Coşkun, **a.g.e.,** s.62.
[110] Rekin Teksoy, Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü, 1. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2012, s.284.

yönetmenlerden özellikle farklı kurgu anlayışıyla ayrı bir noktada duran Reha Erdem, sinemasını kurgu sineması olarak değerlendirmektedir. Sinemanın sanatsal bir forma dönüşmesini sağlayan kurgunun ve farklı anlatıların kapılarını açan kurgunun, Türkiye'de neredeyse akla gelen tek temsilcisi olan Reha Erdem, filmleri ile önemli bir inceleme alanıdır.

3.2. Reha Erdem Sinemasına Genel Bir Bakış

Reha Erdem Çağdaş Türk Sinemasının en önemli yönetmenlerinden biridir. Kendine has sinema dili ile dikkat çeken yönetmen, özellikle plastiği ve kurguyu kullanma bakımından farklı bir noktada durmaktadır. Boğaziçi Üniversitesi'nde Tarih bölümü okuyan Erdem, üniversitede sinema kulüp başkanlığı yapmış ve sinemaya olan ilgisini pekiştirmiştir. Kuruluşunda kendisinin de yer aldığı Altyazı dergisinde yazıları yayınlanır. 1983'de tarih eğitimini yarıda bırakıp Fransa'ya gider. Paris VIII Üniversitesinde Sinema ve Plastik Sanatlar Bölümünü bitirir. Orada kısa filmler çeker. Ayrıca çalıştığı çeşitli projeler de tecrübesinin artmasına olanak sağlamıştır. 1988-1989 yıllarında Türkiye'ye dönüp ilk uzun metraj filmi olan '*A Ay'* eserindeki, kendine özgü diliyle sinemaya girer. Büyük mali sıkıntılar yaşadığı *A Ay* filminden sonra girdiği reklam dünyasında da önemli başarılara imza atar. Bu süreç Reha Erdem için sinemada on yıllık bir suskunluk demektir. Daha sonra reklamdan elde ettiği geliri, sinemaya aktarmaya başlar ve on yıllık suskunluğunu sona erdirerek 1999 yılında '*Kaç Para Kaç'* filmiyle sinemaya tekrar döner. Sonrasında seri bir üretime girerek sırasıyla *Korkuyorum Anne* (2004), *Beş Vakit* (2006), *Hayat Var* (2008), *Kosmos* (2009), *Jin* (2013), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2103) ve *Koca Dünya* (2016) filmlerini çekerek sinema serüvenine devam eder. Bugüne kadar toplamda dokuz uzun metraj film yapmış ve bütün bu filmlerde kendine özgü dili yansıtmıştır.

Reha Erdem'in filmlerinde farklı bir atmosfer oluşturma çabası vardır. Karakterlerinden mekana, öyküden kurguya ele aldığı tüm olguları oluşturmak istediği evrene göre seçer ve gerektiğinde oyuncunun bir kelimeyi dahi değiştirmesine müsaade etmeyerek sinemayı plastik olarak kullanmaya önem verir.[111] Onun

[111] Yücel, s.172.

filmindeki duygular gayet gerçek ve insanidir ancak onun yarattığı bir evrenden neşet etmektedir. Reha Erdem'in film dili Türk Sinemasında öncülüne rastlanmamış bir dildir. Bu dil bazı yönleriyle Metin Erksan'ı da andırmaktadır.[112] Sinemada duruşunu ifade ederken bir röportajında Metin Erksan'dan da bahsederek şunları söyler:

> "Türk sineması gerçekçidir deyip buna karşı çıksaydık bile onun yerine koyabileceğimiz başka bir sinema ekolü yoktu. Ama Metin Erksan'ı en çok beğenme nedenim fantastikliğidir. Sinemayı fantastik öğe olarak kullanmasıdır. Yılmaz Güney'in *Umut*'u mesela hala bir mucize gibi gelir: sinemayı plastik olarak kullanma ustalığı olağanüstüdür. *Sürü*'yü de beğenirim ama hiçbir zaman *Sürü* beni sinema yapmaya heveslendirmemiştir. Ama *Umut* ya da *Sevmek Zamanı* ya da *Son Kuşlar* gibi bir takım filmler vardı. Çok kısaca plastik dediğim şeyi, o gerçekçi olmayan şeyi temsil eden… Bütün sevdiğim yönetmenler, 50'lere kadar Amerikan sineması, modernler, Bresson, Renoir vb. hala benim için aynı anlamı taşıyorlar. Röntgenci sinemanın karşısındaki insanlar onlar.[113]

Onun burada kullandığı 'gerçekçi olmayan' yani röntgenci olmayandır. Kullandığı sinemasal plastik kendi gerçekliğini üreterek kendi anlamıyla ilişki kuran bir yapıdadır.

Reha Erdem sineması bir kurgu sinemasıdır. Eğer Türkiye'de kurgu sineması gibi bir kavram kullanılacak olsa, akla gelecek tek isim Reha Erdem'dir. Rus biçimcilerin kurgu anlayışını devam ettirdiği bu kullanımda, artık soyut ile somut, görsel ile ses kurgusu yaparak bazen içsel bazen dışsal kurgular deneyerek ilerler. Her filmiyle kendi anlayışını da koruyarak yeni arayışlara girmektedir. Aslında Reha Erdem sineması için bir arayış sineması kavramsallaştırması hiç de eğreti durmayacaktır. 'Her filminde farklı bir ritim olduğu yorumuna' "Farklılaşarak devam edecek diye umut ediyorum. Bir gün benim sitilim bu dersem o gün benim bittiğim noktadır."[114]der.

Yönetmen bir arayış içindedir ve bu arayışa izleyicisini de ortak etmektedir. Bu söylem, plastiğin sinemasal kullanımını kurgu ile biçimlendirip öyküsüne giydirerek

[112] Yücel, **a.g.e.**, Mak. Burak Acar, s.19.
[113] Yücel, **a.g.e.**, s.148.
[114] Yücel, **a.g.e.**, s.164.

izleyicisini kendi evrenine misafir etmenin farklı bir ifadesidir. O'nun için kurgu olmazsa olmazdır ve anlam üretmenin bir aracıdır.

> *"*Sinemadan olan*,* anlam üretmeye çalışan, en azından böyle bir çabaya heves gösteren filmlerdir. İyi ya da kötü, olmuş ya da olmamış değil, bu hevesin filmleridir. Hala Manoel de Oliviera kadar denemeci, yine Gus Vant Sant kadar arayıcı hevesin filmleridir mesela… Ben ancak bu hevesle film yapma isteği duyabiliyorum. Bu yüzden sinemada montajı savunuyorum. Montaj sinemanın anlam makinesidir, ritim montajla aranır, ritim anlam üretir."[115]

Ritim aslında onun sineması için kullanılabilecek en iyi tanım olabilir. Çünkü atmosfer oluşturmanın gerektirdiği ne ise onu yapmaktan asla geri durmamaktadır. Her ne kadar kurgu sinemasını savunsa da ritim gereği tam tersini de kullanabilmektedir. Ancak tersini bile kendi üslubuna göre oluşturmaktadır. Böylece ortaya çıkan yapıtın, Reha Erdem sineması olduğu hemen fark edilecektir. Kullanılan tüm unsurlar kendi gerçekliğinin oluşmasına imkân veren etmenlerden seçilir. Daha önce de belirtildiği gibi, aynı anlamı ifaden edecek birçok farklı cümle bulunabilirken bir kelimenin bile değişmesine izin vermemektedir. Onun için küçük bir nüans dahi duygu dalgasının milimetrik bir ölçüsü mesabesindedir.

Reha Erdem anlam üretiminin tüm aşamalarına katılmakta, yönettiği filmlerin senaryolarını da kendisi yazmakta ve büyük bir öneme sahip olan kurgu ile ses tasarımını da kendisi yapmaktadır. Öyle ki, filmleri tekrar izlendiğinde bile hep farklı anlamlar bulunmasını istemektedir. Ve bunun için ona göre gerek hikayede gerekse ses veya kurguda, gizli yollar, gizli çukurlar oluşturmaktadır.[116] Filmini bir dantel örer gibi titizlikle işlemektedir.

---

[115] Yücel, **a.g.e.**, s.163.
[116] Yücel, **a.g.e.**, s.165.

3.2.1. Reha Erdem Filmleri

Erdem filmleri çeşitli türlerden sayılabilecek niteliklere sahiptir. Ancak istisnasız tüm filmlerinde sinemanın plastiğini kullanma biçimi benzerdir.

3.2.1.1. A Ay

A Ay - Afiş ve Künye

Künye ve Afiş 1*: A Ay*



Kaynak: (Çevrimiçi) http://tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/4169/a-ay, 16.05.2018.

Yapımcı: İbrahim Yavuzaygen, Jacques Pomonti, Reha Erdem

Yönetmen: Reha Erdem

Senarist: Reha Erdem

Oyuncular: Yeşim Tozan, Gülsen Tuncer, Nurinisa Yıldırım, Münir Özkul, Bijen Yüceer, Arif Pişkin

Tür: Dram, Psikolojik

Yapım Yılı: 1989

Yapım Şirketi: İmages & Cameras, Metis Film

Ülke: Türkiye

Özellikler: 16 mm, Siyah Beyaz

Süre: 94 Dakika

A Ay – Özet

A Ay filminde, annesi ve babası ölmüş olan Yekta'nın düşle gerçek arasındaki arayışı anlatılır. İki halası, çok sonradan göreceği yatalak Sırrı bey ve hizmetçinin de olduğu bir köşkte kalmaktadır. Köşk nerdeyse yıkılmaya yüz tutmuş eski bir yapıdır. Rüyalarında sürekli annesini görür, ancak bu düş ile gerçeklik arasında bir durumdur. İçine kapanık bir kız olan Yekta'nın durumu, Nükhet halasını iyice tedirgin eder.

Halası ona bir arkadaş bulur ancak Yekta kendi dünyasından çıkmaz ve arkadaşına da yaklaşımı aynı olur ve onu da kendi dünyasına çeker. Filmde martılarla özdeşleştirilen Yekta, yaşlı bir adam olan Kosmos'la tanışır. Ancak o da düş ile gerçeklik arasında bir çizgidedir. Yekta bir gün halası ile kır gezisindeyken birden kaybolur.

A Ay - Analiz ve Yorum

Merdiven, Yekta Martı Sesi (Görüntü/Ses) Zaman Kodu: 00:03:40

Yekta teyzesine "İhsan Hanım bu evde ölmedi" diye çıkışır. Bunu iki sefer tekrarlar, teyzesi merdivenleri çıkarken buna bir tepkisi olmaz, ancak her çıkışmaya martı sesi bir çığlık gibi eşlik eder. Yekta bir türlü anlaşılmaz, sanki kendi düşünde yaşamaktadır. Adeta martıya dönüşmüş, ayak altında kalmış gibidir. Sadece anlatamadığı kendi iç dünyasında yaşar. Filmin çeşitli sahnelerinde martı ile beraber gözükmekte, yavru martı ile bir özdeşleme hali vurgulanmaktadır. Sonunda kendisinin çocukluktan çıkma anlatısına denk gelen martının ölmesi de eklendiğinde tüm diğer

sahnelerle birlikte, sesin kurgu olarak girdiği bu sahne de daha anlaşılır olacak ve anlamlı bir yapıya bürünecektir.



İkonografi, Zaman Kodu: 00:20.40

Sahnede Sırrı Beyin karısıyla geçen bir anekdotu anlatılır. Sırrı Beyin eski evden kalan paslı çivi fobisinin, zaman içinde bir iğne, bir tığa everilmesinden bahsedilir. Vücuduna giren bir iğnenin kalbine kadar saplanacağı endişesini taşıdığı belirtilir. Sahnenin sonunda "Bilal gibi öleceğim sonunda" feryadı dile getirilir. Diyalog boyunca orada olan *Yakup ve Yusuf* temalı tablo,[117] iğne söylemiyle yakın plana girer ve Bilal gibi ölmek söylemiyle de sahne tekrarlayarak biter. Derin bir ölüm korkusunun ve içinde melek de görünen *Yakup ile Yusuf* temalı ikonografinin kurgu ile yan yana getirilmesi, ayrıca resme bakan Yekta'nın düşlerindeki anne olgusu, görünmeyenleri görme ve arayış çabası, düş ve annesizlik sancısı ile birlikte okunduğunda ima etmenin kapsamına girerek sahneyi güçlendirmektedir. Filmin başlarında Yakup ve kuyu başındaki Yusuf temalı bir başka ikonografi[118], bu bağlamda incelendiğinde Sırrı beyin günahkâr olması ile ilgili söylemleri, annesinden ayrı düşürülen Yekta'nın tıpkı Yakup ile ile Yusuf ayrılığı gibi bir kuyuya atılmıştık hissi yaşadığına işaret etmektedir. Ayrıca Yekta'nın okuduğu ve bitirdiği halde teyzesinin uyarısına rağmen susmayarak tekrarladığı William Blake'in *İnfant Sorrow*[119] adlı şiiri de bu kapsamda düşünüldüğünde ima edilenin biraz daha açıklığa kavuştuğu görülür.

[117] Reha Erdem, **A Ay**, 1.Baskı, İstanbul, Nisan Yayınları, 1990, s.11.
[118] Erdem, **a.g.e.**, s.6.
[119] Çevrimiçi, https://www.antoloji.com/infant-sorrow-siiri/ 10.05.2018.



Kollarını Açıp Atlama Zaman Kodu: :00:56:45

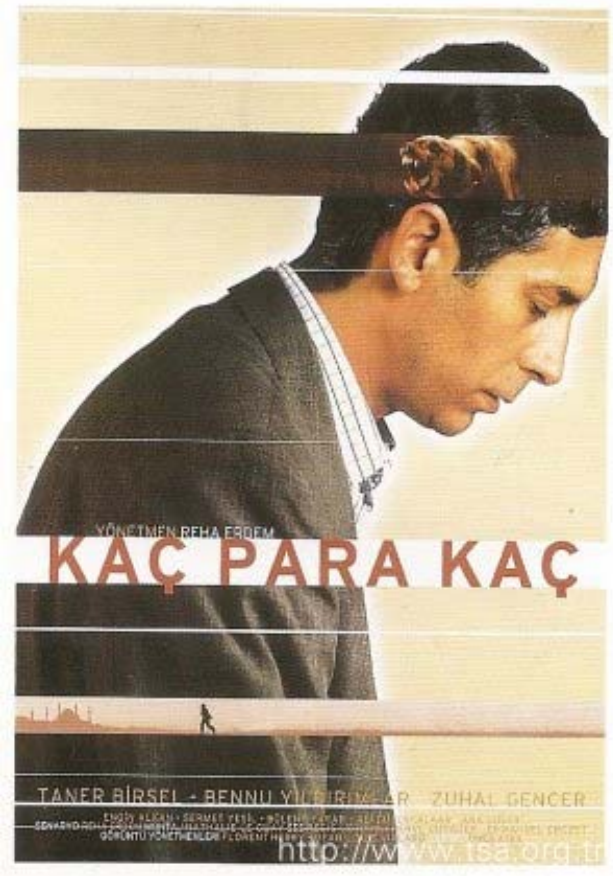
Film boyunca martıyla özdeşleşen Yekta'nın arayışına bir sığınak olarak ziyaret ettiği Kosmos'un, Yekta'ya "rüyanda gördüğün kuş rüyanda gördüğün kuştur, bu kuşlara benzemez" demesi üzerine, Yekta mezar başına gider. Sonrasında ağacın önüne gelir, önce ağaçta öten kuşu susturur, sonrasında uçurumun kenarına giderek kollarını kaldırır ve bir orkestra şefi gibi hareket ettirir. Bu hareketle birlikte dış ses olarak Vivaldi müziği girer ve ardından Yekta aşağı atlar, sonrasında uçan martı görünür. Kuşu susturması ile gelişen sahne, sanki rüya kuşlarını konuşturması adına kuşa dönüşmesini temsil etmektedir. Ayrıca hem müziği başlatması hem de atlayışı ve ardından gelen uçan martı ile de kendi rüyasını yazmaktadır. Hatta rüyasına derinlemesine girmekte ve arayışına devam etmektedir. Yekta'nın hareketi, kuşun sesi, müziğin girmesi ve süzülen martı ile oluşturulan sahne, özellikle sesle birlikte bir kurgu öğesine dönüşerek güçlü bir ima etme haline bürünmektedir.



3.2.1.2. Kaç Para Kaç

Kaç Para Kaç - Afiş ve Künye

Künye ve Afiş 2: *Kaç Para Kaç*



Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2122/kac-para-kac, 16.05.2018.

Yapımcı: Ömer Atay

Yönetmen: Reha Erdem

Senarist: Reha Erdem

Oyucular: Taner Birsel, Bennu Yıldırımlar, Zuhal Gencer, Engin Alkan, Bülent Emin Yarar, Sermet Yeşil

Tür: Dram

Yapım Yılı: 1998

Yapım Şirketi: Atlantik Film

Ülke: Türkiye

Özellikler: 35 mm, Renkli

Süre: 94 Dakika

Kaç Para Kaç - Özet

Filmde, gömlekçilik yapan Selim'in yüklü bir para bulmasından sonraki yaşadığı süreç anlatılmaktadır. Selim evli ve bir kızı vardır. Babası da kendisi ile beraber yaşamaktadır. Selim bir gün işten eve dönerken, önünde müşterisini indirmek üzere bir taksi durur. Selim, inen müşterinin ardından taksiye biner. İnen kişinin içi para dolu bir çanta unuttuğunu fark eder, araba bir yandan hareket eder, inen müşteri parasını unuttuğu fark edince henüz yavaş yavaş hareket etmekte olan taksinin yanından koşturur, ancak Selim çantanın para dolu olduğunu görmesiyle para dolu çantayı uzatıp uzatmamak arasında tereddüt yaşar ve araba hızla uzaklaşır. Bu tereddüttün ardından birkaç sokak sonra, parayı vermek için taksiyi durdurur, geri döner ancak adamı bulamaz. Parayı eve götürür ve saklar. Dürüst bir insan olan Selim, paraya ilk zamanlar dokunmaz, ancak zamanla paraya yaklaşmaya başlar ve artık durumu kabullenip parayı nasıl harcayacağını düşünür. Fazla harcamalarını fark eden karısına, paranın kaynağı ile ilgili yalan söyler. Dikkatini çekmeye çalışan komşu kadına daha önce hiç ilgi duymazken artık ona ilgi duymaya başlar. Bir yandan da fark edilme korkusuyla garip davranışlar sergiler. Ailesi ve diğer herkes tarafından dürüst biri olarak bilinen Selim, ailesi evden tatil için ayrıldıkları bir anda, komşu kadın evine gelir ve ona karşı olan dürtülerine hakim olamaz, onunla beraber olmaya başlar, tekrar eve dönmek durumunda kalan ailesi, ikisini o halde görünce Selim bu halde yakalanmasından dolayı şok geçirir ve kendini balkondan aşağı atar. Cebindeki paralar da havaya saçılır. Para, Selim'i acı sona götürerek hem karakterini bozar hem de intihara sürükler.

Kaç Para Kaç - Analiz ve Yorum

Heykel, Zaman Kodu: 00:19:35

Selim bulduğu paraya bir müddet dokunmaz ancak bir zaman sonra dayanamaz ve parayı sakladığı yerden çıkarmak için eğilir, almaya çalışırken masanın üzerindeki heykel düşer ve kırılır. Selim heykeli yapıştırır ve paraları saymaya devam eder. Heykel özel olarak yakın plan kurgulanmıştır. Ayrıca paraları saydığı anda paralarla birlikte heykel tekrardan kadraja girer. Heykelin kırılması, Selim'in dürüst adam profilinden uzaklaşmasının başlangıcıdır ve dürüstlük eşiğinin kırılmasını ima eder. Artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Heykelin kırılması, Selim geri dönemeyeceği bir yola girdiğini ima eder.



Soygun, köpek dişi, Zaman Kodu: 01:10:28

Selim gömlekçi dükkanında olduğu bir anda, gaspa uğrar ve gaspçıya kasadaki paraları vermek zorunda kalır. Gaspçı kaçar. Olayı fark eden komşusu Selim'e hemen

polise haber verelim der. Ancak bulduğu paraların etkisiyle polis ile karşı karşıya gelmek istemeyen Selim, komşusuna eski çırağının yaptığını ve boş vermesini söyler. Şaşkınlıkla bakakalan komşu, Selim'den habersiz olayı polise bildirir. Bu şekilde Selim eski çırağıyla karakolluk olur. Komiser Selim'e " Bu mu soydu", Elinde silah var mıydı" gibi sorular sorar. Selim önce mahcup, başı öne eğik, olayı tam hatırlamadığını ve şikayetçi olmadığını söylese de komiser net cevaplar vermesini ister. Selim de kendini toparlar ve tüm mahcubiyeti gitmiş gibi kendinden emin bir şekilde çırağının yüzüne bakar ve "Evet silahla soydu" der. Çırak ağlasa da umursamaz. Selim'in soğuk kanlılıkla eski çırağına iftira atması, onun eski dürüst insan profilinden daha da uzaklaştığını göstermektedir. Öyle ki, sonraki sahnede dişlerini gösteren köpeğin gelmesi, adeta bataklıkta derinleşmesini ima etmektedir. Zaten bir sonraki tablo da bu fikri doğrular niteliktedir.



Dans Sahnesi, Müziğin Devam Etmesi, (Görüntü/Ses), Zaman Kodu: 01:12:45

Bir önceki tablonun devamı olan bu sahneler, Selim'in düştüğü durumun daha da derinleştiğini göstermektedir. Paraları umarsızca harcamaktadır. Kadınların erotik danslarından fiziksel benzerlik kurularak kızıyla aerobik yaptığı sahneye ve oradan da ailesiyle tatile gittiği sahneye geçer, ama tüm bu sahnelere geçerken kulüpteki müzik çalmaktadır. Selim herkesten gizlediği bu hayatını kanıksadığı ve ilk yaşadığı endişelerden uzaklaştığı ve artık iki farklı yönünü de kendi içinde benimsemiş olduğu ima edilmektedir. Kulüp müziği, ses kurgusu şeklinde diğer sahnelere düşer, ancak iki

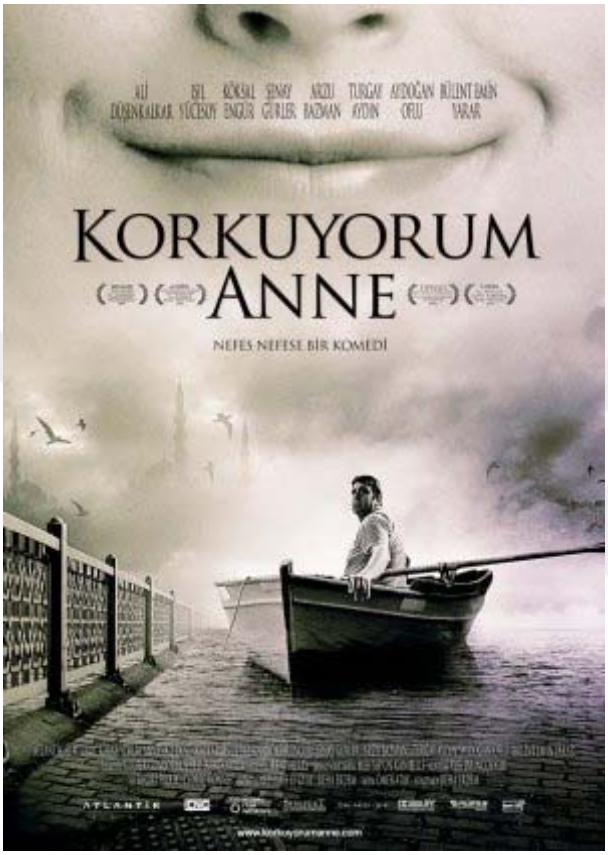
ayrı alakasız sahnenin üzerine binen müzik, anlatı eksenli bakıldığında bir efekt olmaktan çıkarak bir kurguya dönüşür.



3.2.1.3. Korkuyorum Anne

Korkuyorum Anne - Afiş ve Künye

Künye ve Afiş 3:*Korkuyorum Anne*



Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2440/korkuyorum-anne, 16.05.2018.

Yapımcı: Ömer Atay

Yönetmen: Reha Erdem

Senarist: Reha Erdem

Oyucular: Ali Düşenkalkar, Işın Yücesoy, Köksal Engür, Şenay Gürler, Arzu Bazman, Turgay Aydın

Tür: Dram, Komedi

Yapım Yılı: 2004 Dakika

Yapım Şirketi: Atlantik Film, Strapontin

Ülke: Türkiye

Özellikler: 35 mm, Renkli

Süre: 128

Korkuyorum Anne - Özet

Ali başına aldığı bir darbeyle hafızasını yitirir. Olayın nasıl olduğunu ve darbeyi nasıl aldığını hatırlamaz. Birkaç kişinin dışında hiç kimseyi tanıyamaz. Babası kendisini hatırlamamasına içerlemektedir. Bir kuyumcu soygunu olmuştur ve Ali de zanlı durumundadır. Ali çevresini ve hayatı anlamlandırmaya çalışırken apartmana yeni taşınan kıza aşık olur. Alt katta oturan terzi kadının oğlu Keten, annesinin üzerinde yakaladığı yüzüğü sorgulayınca Ali'ye ait olmayan yüzüğün Ali'ye ait olduğunu ve onun annesinin yüzüğü olduğunu söyleyerek yalana Ali'yi de ortak eder ve annesini inandırmak için gözünün önünde yüzüğü Ali'ye verir. Ali de hafıza kaybının etkisiyle ona inanır. Daha sonra ise yüzüğü Keten'e geri vermeye yanaşmaz. Yüzük hem Keten için hem de Ali için önemlidir. Yüzükten dolayı Ali'nin kuyumcu soygununa karıştığı şüphesi daha da artar. Ali hafıza, aşk ve yüzük ekseninde boğuşurken bir gün arkadaşının arabasını park etmek için geri geri gittiği sırada hafızası tekrar gelir ve her şey yavaş yavaş çözümlenmeye başlar.

Korkuyorum Anne - Analiz ve Yorum

Korkuyorum Anne filminde kurgu, yoğun kullanıldığı halde ele aldığımız ve ima kapsamında değerlendirdiğimiz kurgu anlayışına dair bir yaklaşım görülememektedir. Tüm kurgular filmin dinamik yapısındaki devinimi arttırmak, anlatıyı güçlendirmek için yapılmış, anlatı için farklı yollar bulunmuş ancak kurgu yoluyla ima etmeye dair biçimsel bir yaklaşım bulunamamıştır.

3.2.1.4. Beş Vakit

Beş Vakit - Afiş ve Künye

Kaynak-Künye ve Afiş 4: *Beş Vakit*



Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2557/bes-vakit, 18.05.2018.

Yapımcı: Ömer Atay

Yönetmen: Reha Erdem

Senarist: Reha Erdem

Oyucular: Özkan Özen, Ali Bey Kayalı, Elit İşcan, Bülent Emin Yarar, Taner Birsel, Yiğit Özşener

Tür: Dram

Yapım Yılı: 2006

Yapım Şirketi: Atlantik Film

Ülke: Türkiye

Özellikler: 35 mm, Renkli

Süre: 111 Dakika

Beş Vakit - Özet

Bu film, bir köydeki üç çocuğun aileleriyle olan ilişkilerini ve büyüme sancılarını anlatmaktadır. Ömer zekâsıyla ailesinin dikkatini çeken kardeşi Ali'yi kıskanmaktadır. Ömer, imam olan babasını asla sevmez ve ondan kardeşi yüzünden şiddet bile görmüştür. Babası disiplinli biridir. Ömer onun ölmesini ister ve bunun gerçekleşmesi için bir arayış içindedir. Arkadaşı Yakup ise öğretmenine aşıktır. Babasına (Zekeriya) karşı mesafelidir. Yakup, babasını dedesinden azar işitirken görünce hayal kırıklığına uğrar. Ayrıca babasını öğretmenini gözetlerken görmesi de ondan nefret etmesine sebep olur. Yakup annesini sever ve babasının annesini hak etmediğini düşünür. O da babasını öldürmek ister. Yıldız Yakup'un kuzenidir. Yıldız bir yandan okula gitmekte bir yandan da ondan annesine ev işlerinde yardım etmesi ve küçük kardeşine bakması beklenilmektedir. Yıldız annesini sevmez fakat babasını sevmektedir. Yıldız'ın babası İle Yakup'un babası kardeşlerdir ve onların da babalarıyla olan ilişkileri tıpkı küçük çocuklarınki gibidir. Köyde günler ezan vaktine göre bölümlenmiştir. Çocuklar ve ebeveynlerin iletişimi olarak değerlendirebilecek bu film, kısaca üç çocuğun aile ilişkileri, dünya algıları, kendi içindeki geçişlerle paralel olarak anlatılmaktadır. Film daha çok oedipus üzerinden okunabilmektedir.

Beş Vakit - Analiz ve Yorum

At Kişnemesi, (Görüntü/Ses), Zaman Kodu: 00:07:55 - Tarla, Zaman Kodu: 00:14:52 – Yıldız ve Bebek, Zaman Kodu: 01:22:13

Dede oğlu Zekeriya'yı çağırtır. Zekeriya tam kapıdan çıkarken at kişneme sesi gelir. Zekeriya'nın gitmesinin ardından yaşlı kadın, Zekeriya'nın karısına, ailenin

soyundaki tüm erkeklerin öfkeli olduğunu anlatır. Erkek çocukların, küçükken daha iyi olduklarını ama büyünce hepsinin babalarına benzediklerinden dert yanar.



Sahnenin devamında, tarlada iki oğlunu da karşısına alan dede, tarlanın bakımındaki ihmalkârlıktan dolayı kızgındır. İki oğluyla da konuşur, sitem eder ama Zekeriya'ya özellikle kızgındır ve onun işe yaramadığını düşünmektedir. Bu tartışmada da Zekeriya'nın konuşmasına paralel olarak at kişneme sesi tekrar duyulur.



Yıldız'ın ayağı takılır ve kucağındaki erkek kardeşi düşer. Tam bu esnada at kişneme sesini tekrar duyarız.



Yaşlı kadının söylemi, filmin tüm yaklaşımını ortaya koymaktadır. Ataerkil yapının devam ettiği taşrada, bu döngü devam etmektedir. Süreç hiç değişmeyerek babadan oğula miras gibi kalmaktadır. Ses olarak at kişnemesinin kurgulanarak yerleştirildiği bu sahnelerde, ataerkil yapının geleneksel varlığının devam etme serüveni ve dolaylı olarak sonuçları ima edilmektedir. Zekeriya, babasıyla sorun

yaşamaktadır ancak kendisi de babasından farksızdır ve oğluna aynı şekilde davranmaktadır. At kişnemesi hem Zekeriya'nın sahnelerinde duyulmakta hem de Yıldız'ın erkek kardeşini düşürdüğü sahnede duyulmaktadır. Bebek düştüğünde anne başta olmak üzere herkes bebeğin üzerine titrerken, Yıldız düştüğünde sadece baba başındadır. Filmde Oedipal dönemdeki çocuklar ve bu kompleksin etkilerini yetişkinliklerine taşımış büyüklerin hikayesi anlatılmaktadır. Bu durum Reha Erdem sinemasında sıkça karşılaşılan bir olgudur.

Buzağı ve İlahi Gönderme, Zaman Kodu: 00:45:10

Buzağının doğum anı insanların meraklı bakışları arasında, yaşlı amcanın da yardımıyla gerçekleşir. Sahnenin fonunda, tınısıyla sahnenin duygusunu yansıtan müziğin, sonuna kadar devam etmesi ve sonunda gökyüzünden süzülen ışık huzmeleri ile kadraja alınan minare görüntüsü, yaradılış olgusunu ortaya koymaktadır. Böylelikle kutsala yönelik bir imada bulunarak yaradılış vurgulanmaktadır.



Şiir ve Bağlantılı Geçişler, Zaman Kodu: 01:09:32

"Uyan çocuk uyan artık,

Çekeceksin elbet zorluk,

Kaç aydır evde kaldın,

Sazdan düdük yapıp çaldın",

Bu kısım ilk sahnenin (kırmızı kare) üzerine ses kurgusu şeklinde düşmektedir. Ömer'in içinde bulunduğu durumla örtüşen bu dörtlük, durumun kabullenilmesinin ve

yaşadıkları uzamın gerçekliğine ve kaçınılmazlığına vurgu yapar. Aynı mısrada okul sahnesine (sarı kare) geçilir. Şiiri okuyan kız takılmıştır, bir kaç defa tekrarlamak zorunda kalır ve son sahneye (mavi kare) geçilir. Dörtlük de değişmiştir;

"Sazdan düdük yapıp çaldın,

Ağaçların gölgeleri, Yamaçların dereleri,

Hem gönlünü eğlendirdin, hem başını dinlendirdin,

Hadi şimdi okula coş",

Bu dörtlük sonrasında başka bir sahneye geçilir. Burada da yine dörtlükteki anlatıma uygun bir sahne yer almaktadır ve artık yeterince eğlendin şimdi okula coş söylemiyle de bulunduğu durumun ancak okulla, eğitimle aşılabileceği vurgulanır. Dizelerin üzerlerine düştüğü sahneler, içerikle uyumlu ve çocukların durumlarını da yansıtmaktır. Bu sahne şiir ile görüntünün uyumlu kurgusuna bir örnektir. Çocukların zorlu koşullarına ve zaman zaman başıboşluklarına farklı bir anlatım kullanarak imalı bir yaklaşım sergilenmektedir.



Baygın Yatan Çocuklar, Zaman Kodu Sırasıyla: Ömer, 00:13:55 – Yıldız, 00:31:51 – Ömer, 00:43:37 – Yıldız, 00:55:58 – Ömer, 01:09:11 – Yakup, 01:21:01 – Üç Çocuk, 01:32:06

Her bir çocuğun ailesinden gördüğü şiddet veya yaşadığı olumsuz herhangi bir olay sonrasında gelen bu sahneler, tüketilen çocukluk ve ataerkil aile yapısını ima eder. Hikayenin anlatısı içinde herhangi bir karşılığı olmayan bu sahneler, özel olarak kurgulanmıştır. Nesilden nesle geçen bu anlayış, her bir çocuğu tüketerek

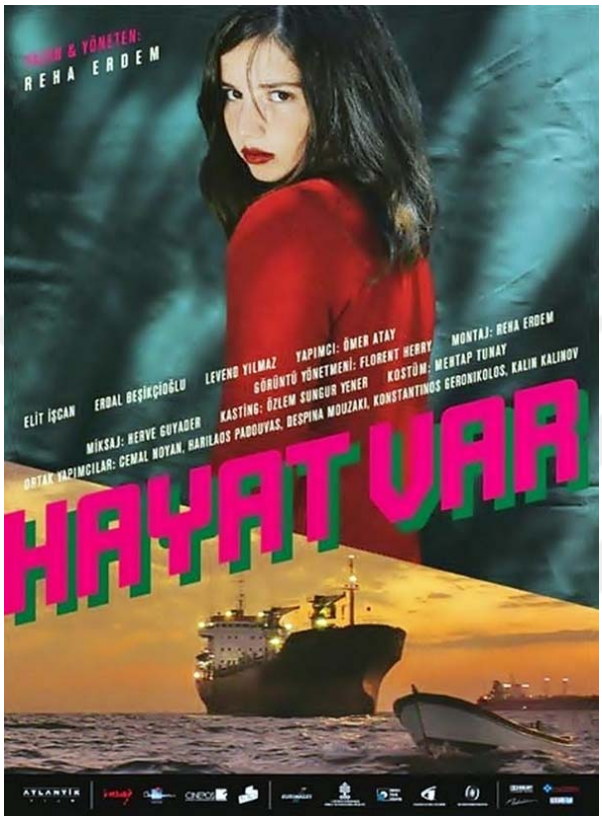
büyütmektedir. Üç çocuğun birlikte görüldüğü sahneden, ses kurgusu ile geçiş yapılarak imamın vaaz sahnesine geçilir. Burada imam "Baba talimini dinleyin…" sözleriyle bu davranışın toplumsal olarak kanıksandığı vurgulanır. Sahneler filmin anlatısı içinde anlaşılabilirdir ancak hikayenin çizgisel ilerleyişi düşünüldüğünde eklemleme olmaktan öteye gidememektedir, bu da ilgili sahnelerin bir kurgu unsuru olarak görülmesini dolaysıyla ima ettiği anlatının anlaşılmasını sağlamaktadır.



3.2.1.5. Hayat Var

Hayat Var – Afiş ve Künye

Künye ve Afiş 5: *Hayat Var*



Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2782/hayat-var, 18.05.2018.

Yapımcı: Ömer Atay

Yönetmen: Reha Erdem

Senarist: Reha Erdem

Oyucular: Elit İşcan, Erdal Beşikçioğlu, Levend Yılmaz, Banu Fotocan, Handan Karaadam, Nebil Sayın

Tür: Dram

Yapım Yılı: 2008

Yapım Şirketi: Atlantik Film, İmaj, Cinegram, Cinepos, Kaboal Pictures

Ülke: Türkiye

Özellikler: 35 mm, Renkli

Süre: 12 Dakika

Hayat Var - Özet

Hayat, su kenarında bir balıkçı kulübesinde babası ve dedesi ile birlikte yaşamaktadır. Babası büyük gemilerden kaçak içki almakta ve gemide çalışan yabancı uyruklu kişilere kadın pazarlamaktadır. Dedesi bencil birisidir, hem annesini hem de babasını kötüler. İçine kapanık olan Hayat, dedesinin yeme içme ve temizlik işlerini de kendisi görmektedir. Annesi henüz o küçükken evi terk ederek bir başkasıyla evlenmiş ve Hayat da annesiz büyümüştür. Zaman zaman annesini ziyarete gitmektedir. Ancak orada da rahat değildir, üvey kardeşini kıskanmaktadır. Hayat içine kapanık olmasından, hayattaki zorluklardan ve okuldaki başarısızlığından dolayı ne öğretmenleri ne de arkadaşları tarafından sevilir. Alış veriş için gittiği bakkalın sahibi tarafından da tacize uğrar ve bunun karşılığında çikolata alır. Sonra ne zaman elinde poşet dolusu çikolata görülse tacize uğradığı anlaşılmaktadır. Hayat'ın okula gidebilmesi için her gün iskeleden babasının alıp ve tekrar oraya bırakması gerekmektedir. Yoluna ara sıra çıkan bir oğlan, Hayat'a karşı hisler beslemektedir. Babası yaptığı işten dolayı yakayı ele verir ve tutuklanır. Bundan haberi olmayan Hayat, babasını bekler ama ondan bir ses çıkmaz. Evin ihtiyaçlarını karşılayabilmek için babasına ihtiyacı vardır. En önemli ihtiyaçları yiyecek ve dedesinin oksijen tüpüdür. Hayat film boyunca yüzü gülmeyen bir kızdır. Artık canına tak etmiştir, dedesinin ihtiyacı için kendisini çağırmasına aldırış etmez, kendisini seven gençle motorlu bir kayık çalarak denize açılırlar, sürat yaparlar ve büyük gemilere taş atarak eğlenirler. Hayat'ın yüzünün, ilk defa güldüğü görülür.

Hayat Var - Analiz ve Yorum

Bebek, Cam Kırılma, ((Görüntü/Ses)) Zaman Kodu: 00:46:50

Annesinin yanına gelen Hayat, üvey kardeşini salıncakta görür, sonrasında annesi bebekle ilgilenmeye başlayınca, Hayat bundan daha fazla etkilenir. Çünkü o bu sevgiden mahrum kalmıştır. Bu sahneye uçak sesi ve cam kırılma sesleri binmektedir.

Kalp kırılmasını andıran cam kırılma sesleri ve kendisine verilmeyenin bir bebeğe yani üvey kardeşine verilmesi ve ondaki yoksunluğu temsil edercesine savaş uçağı sesi sahneyi yükseltmektedir. Öyle ki, anne bebeği alıp içeri gidince, Hayat bebeğin yerine oturup emziğini ağzına alır. Bu da yine sesle oluşturulan ima etmeye dair güçlü bir kurgu örneğidir.



Mırıldanma, Çığlık, Kanatlanma (Görüntü/Ses) Zaman Kodu: 00:49:30

Hayat belli belirsiz bir mırıldanma halindedir. Anne ve babasının ayrı olması, annesinin başka biriyle evlenmesi, babası ve dedesi ile birlikte yaşaması, tüm bunlar Hayat'ın eksik kalan yanlarının, -anne baba sıcaklığı bunun en başında gelir- tüm bunlar dışarıya bir bebek mırıldanması şeklinde yansımaktadır ve bu zaman zaman dış ses olarak farklı yerlerde de kullanılmaktadır. Ayrıca kuş kanatlanması ve iç çığlığı andıran bir ses de dış ses olarak verilmektedir. Oturma pozisyonuna kızıldığı sahnede bir isyanı andıran bu sesler, Hayat'ın duygu durumunu ifade etmektedir. Sessiz bir kızdır Hayat, dolaysıyla iç dünyasında yaşadıklarını farklı görüntüler ve seslerle ifade edilmekte, yaşayamadığı yoksunluklar bu şekilde ima edilmektedir.



Televizyon, Zaman Kodu: 00:57:12

Gök gürlemesi, bir kurgu ögesi olarak bir önceki sahneden ses kurgusu ile girer, ancak herhangi bir hava durumu görmeyiz. Dede televizyonu satmıştır. Hayat,

televizyonun yerinde olmadığını görünce, panik yaşar ve nefes nefese kalır. Sessiz olan Hayat'ın tutunduğu en büyük şey televizyonudur. Sadece çikolata yerken, televizyon izlerken bir parça mutlu olabilmektedir. Çikolatayı elde etmesinin ağır bir bedeli vardır. Ancak televizyon her durumda başına oturup farklı bir dünyaya girmesinin bir yoludur. Televizyon onun yaşadığı dünyadan uzaklaşabildiği ve nefes alabildiği tek çıkış yoludur. Dolaysıyla gök gürültüsü ve ardından gelen nefes nefese kalması, bunu ifade etmenin güçlü bir yoludur. onun için ne kadar önemli olduğu, genellikle güçlü durumlar için kullanılan bir efekt ile anlatılmaktadır. Bu da yine dış ses kurgusu olarak Sovyet Biçimine önemli bir örnektir.



Kavga, uçak sesi, (Görüntü/Ses) Zaman Kodu: 01:03:12

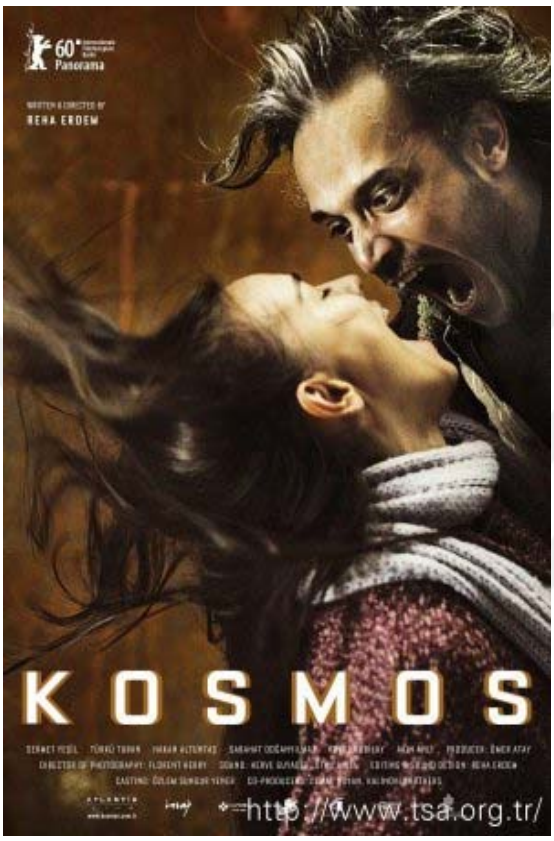
Bir kişi film boyunca eve gelerek Hayat'ın babasını sormaktadır. Ciddi bir sorunu olduğu mimiklerden anlaşılmaktadır. Ancak baba bir türlü evde bulamaz ya da evdedir fakat arka penceren kaçar. Nihayet bir gün onu, evin önündeyken yakalar, henüz sandalla yaklaşırken savaş uçağı sesi gelmektedir. Karşı karşıya geldiklerinde de yine aynı ses duyulur. Büyük bir kavganın olacağının sinyalleri bu sesle verilir. Ayrıca sahnenin öncesinde aynı mekânda olmalarına rağmen gelen martı sesleri daha düşüktür, adamın gelmesine yakın ve gelmesi ile artarak yoğunlaşır. Bu iki sesin kurgulanması ile sahnenin nereye evrileceği zihinde belirmeye başlamaktadır.



3.2.1.6. Kosmos

Kosmos - Afiş ve Künye

Künye ve Afiş 6: Kosmos



Kaynak: (Çevrimiçi) : http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2940/kosmos, 18.052018.

Yapımcı: Ömer Atay

Yönetmen: Reha Erdem

Senarist: Reha Erdem

Oyucular: Sermet Yeşil, Türkü Turan, Hakan Altuntaş, Sabahat Duranyıldız, Korel Kubilay, Akın Anlı

Tür: Dram

Yapım Yılı: 2009

Yapım Şirketi: Atlantik Film, İmaj, Kaboal Pictures, Hundez Film Işık

Ülke: Türkiye

Özellikler: 35 mm, Renkli

Süre: 117 Dakika

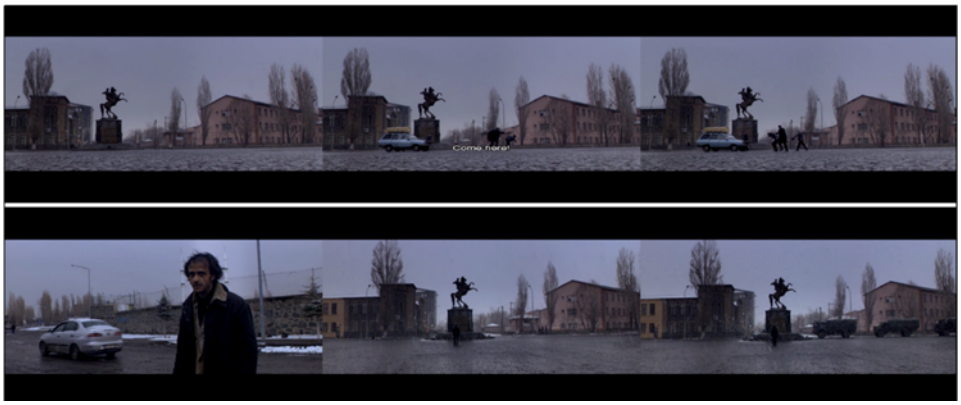
Kosmos - Özet

Battal karlar içinde koşmaktadır. Nefes nefese bir kasabaya gelir. Daha girişinde boğulmak üzere olan küçük bir çocuğu kurtarır. Herkes tarafından aziz bir kimse olarak algılanır. Battal yardım sever bir kimse olup aynı zamanda da hırsızlık yapabilen biridir. Hastalara dokunarak onların iyileşmesini sağlar. Bu kasaba halkı tarafından zaman zaman yanlış anlaşılır ve müdahale edilir. Ancak ne zaman insanların öfkesi kendisine yönelse onun metafizik bir durumuna şahit olup böylece ona tekrar saygı duyarlar. Kurtardığı çocuğun ablası Neptün'e aşık olmuştur ve çocuğun babası ise Battal'a yardımcı olmaya çalışır. Ancak Battal farklı yapısıyla fazla bir şeye ihtiyaç duymamaktadır. Çaldığı paraları bile ihtiyacı olanlara en ufak bir tereddüt duymadan verir. Yaptığı şeyler bazen mutsuz da sonuçlanabilmektedir. Sonunda komutanın karısına da yardım etmeye çalışırken yanlış anlaşılır ve bunun sonucunda kasabadan kaçarak uzaklaşmak zorunda kalır.

Kosmos - Analiz ve Yorum

Atatürk Heykeli, Kardeş Kavgası, (Görüntü/Ses) Zaman Kodu: 00:13:36

Sadece Atatürk heykelinin göründüğü sahnede, üzerindeki tabutta ceset olan mavi bir Toros marka araba gelir ve heykelin önünde durur. Kardeşlerden biri kapıyı açar ve kaçmaya başlar, diğer kardeşler ise onu yakalayarak tekrar arabaya bindirirler. Babalarının ölümünden onu sorumlu tutmaktadırlar. Fakat kavga miras yüzünden çıkmıştır. Sahneye bomba, gürültü, uydu sinyal sesleri de eşlik etmektedir. Ayrıca kardeşler uzaklaştıktan sonra askeri araçlar gelir ve saygı duruşu gibi bir müddet durup giderler. Seslerle kurgunun kapsamına giren bu sahnede aynı zamanda kadraj içi kurgu da söz konusudur.



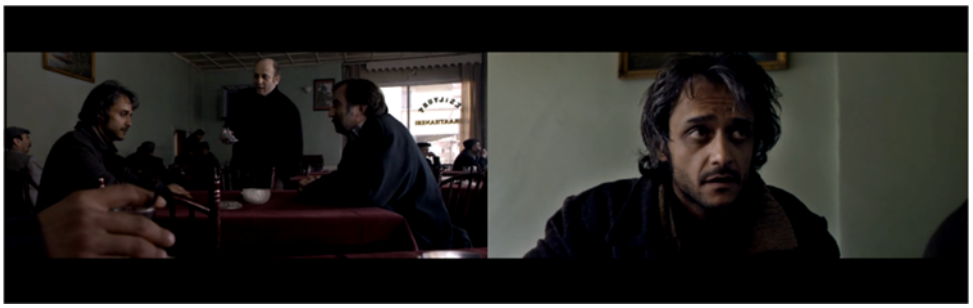
Yasak Bölge, (Görüntü/Ses), Zaman Kodu: 00:15:50

Yasak bölgeye giren Battal, askerle karşılaşınca gözaltına alınır. Hemen arkasından gelen görüntüler ise birer kurgu örneğidir. Ayakta bekleyen sığır, yakın çekim bakan gözler, sinyal dalgaları ve hızlandırılmış gece giden arabaların sadece ışıklarının görünmesinden dolayı hızla giden uzay aracını andıran görüntüleri, tüm bunlar insanın kendi yarattığı ötekiye düşmanlığını ve bunu aşikar bir şekilde sınırlar çizerek kendi içinde üretmeye devam ettiğini göstermektedir. Sığır kesilmeyi bekleyen bir kurbandır. İnsan kendi benliğine saplanan ve suç üreten heveskar bir varlıktır. İyiliği de kötülüğü de kendisi üretmektedir ancak tercihi genellikle kötülükten taraf olmaktadır.



Kahvede Kalma, Cam Kırılma Sesi, (Görüntü/Ses), Zaman Kodu: 00:23:15

Çocuğun babası Battal'a kalacak bir yer ayarlayana kadar kahvede kalmasını söyler, kahveci de bu durumu kabul eder, ancak gündüzleri de kendisine yardım etmesini ister. Bu sırada Battal üzgün bir şekilde kahvecinin yüzüne bakar ve cam kırılma sesleri gelir. Bu cam kırılma sesi, Battal'ın hırsızlık yaptığı sırada, camı kırarak kapıyı açtığı sahnelerdeki sesin aynısıdır. Battal yeri geldiğinde gözünü kırpmadan dükkanların camını kırarak kapıyı açıp hırsızlık yapmaktadır. Sahip olduğu hiçbir şey yoktur Battal'ın, sadece giydikleri ve zamanı vardır, onun da verilen bu ses iması ile alınmak istendiği belirtilir. Bu yüzden Battal acı acı bakmaktadır. Aslında yardım severdir ancak zoraki çalışma, çalıştırılma onun işi değildir. Hem başka bir kahve sahnesinde, "Ben çalışmaya çoktan yüz çevirdim, yüreğim verdiğim emeğin karşılığı bir şey ummasın diye yüz çevirdim" der. İnsanın ihtiyacından fazlası için harcadığı emeğin kendisine ve yüreğine yük olduğunu belirtir. Toplama ve yığmanın bir ceza olarak verildiğini söyler Battal, böylelikle toplayan ve yığan kişilerin sorunlu karakter yapılarına işaret edilir. İnsan ihtiyaçlarının ötesine giderek açgözlülük etmekte, bu da hem kendine hem de çevresine zarar vermektedir. Bu iki sahne arka arkaya okunduğunda daha iyi anlaşılacaktır. Hırsızlık gibi görünen sahnelere de, toplama ve yığmaya karşı bir isyan olarak bakılabilir ve alınan paraların, ihtiyacı olan başkalarına rahat bir şekilde verilmesi de bunu ispatlar niteliktedir. Dolaysıyla bu sefer kırılan cam onun camıdır, çalınan mal da onun malıdır veya Battal'ın yardımına ihtiyaç duyanların malıdır. Battal'dan istenen onun, fazlasıyla harcanarak eleştirdiği israf edilen emektir. Ayrıca İnsan hiçbir şeyi karşılıksız yapmamaktadır. Oysa Battal yardım ederken de şifa verirken de canından gitmesine rağmen karşılıksız vermektedir. Bu da insanın kaybettiği erdemlerden biridir.



Cama Taş Atma, (Görüntü/Ses), Zaman Kodu: 00:27:15

Battal sürgünle taşraya gelen kadın öğretmene yardım eder. Öğretmenin başı ağrımaktadır. Battal ise başının ağrısını geçirmek için ona sarılır. Bu sahneyle yükselen gerilim müziği ile beraber, ineğin kesim için devrildiği sırada böğürmesi, at heykeli ve kişneme sesi (canlanma etkisi), kızın cama taş atması, köpek ve karga sesleri, kargaların uçması, gerçek at ve kişnemesi, ses sonrasında yalnız bir kaz ve ayağı sakat komutanın karısı, tüm bunlar art arda verilir. Ayrıca kazla birlikte gerilim müziği, yerini daha dramatik duygusal bir müziğe bırakır. Ses ve görüntünün birlikte kurgulandığı sahneler birbirini tamamlamaktadır.



Soba, Nefes, Sığır, (Görüntü/Ses), Zaman Kodu: 00:41:50

Neptün hakkındaki aşk dolu sözlerinden dolayı Battal'ı yanlış anlayan baba, Battal'ın eline sigarasını basar. Ancak yine de sonraki gün, vicdanı el vermediği ve çocuğunu da boğulmaktan kurtardığı için üşümesin diye kaldığı yere kömür getirir. Bu esnada henüz bir gün önce yaşanmış olan olayda yaralanmış elin iyileştiğini fark eder

ve bundan etkilenir. Battal'ın yanından suçluluk duygusu içinde hızla uzaklaşır. Battal sobaya eğilir ve sobayı üfürür, ses güçlü bir rüzgâr sesine benzemektedir ve duman çok kuvvetli bir şekilde çıkar. Battal'ın metafizik bir güce sahip olduğu algısı oluşturulur. Kasap olan baba ise sığırın bakışı ile arka arkaya kurgulanır. Baba sanki günahkarmış gibi suçluluk duyar. Battal bir türlü anlaşılmayan biridir.



Sevişme, Kavga, Kan, Köpek, (Görüntü/Ses), Zaman Kodu: 00:48:50

Kadın gördüğü kabusu anlatır, Battal kadının ruhsal bir boşlukta olduğunu bilir ve ona yaklaşır. Bu sahneyle her zamanki gerilim müziği girer. Savaş uçağının sesi, köpek sesi, kişneyen at, kavga eden köpek, kız pencereye bakarken pencereye atılan taş sesi (Kadraj dışı, ses ile verilmekte), kurt uluması ve tüm bu sesler; hasta çocuk, kavga eden ideolojik gruplar, kavga eden köpekler, akan kan, saat ve seviştikten sonra ağlayan kadın görüntülerinin üstüne düşmektedir.



Terzi, Kesilen Sığır ve Kardeş Kavgası, Zaman Kodu: 01:12:20

Hasta olan terzi kahveden çıkar ve Battal da hemen arkasından giderek kucaklar ve şifa vermeye çalışır. Kahvedeki ahali onları zorla ayırır ve terziyi içeri alırlar. Battal yerde öylece kalır ve terzinin hastalığı olan öksürük kendisine geçmiştir. Terzi kendine gelir ve öksürüğünün çözüldüğünü, rahat rahat nefes alabildiğini fark eder ve ağlamaya başlar. Bunun sonrasında ise derisi yüzülmüş sığır kafası ve ufak kardeşi arayan belalı kardeşler görünür. Küçük bir hastalığı iyileştirme kaygısı ve yükü çok zor bir iş olmasına rağmen bir yandan da fazlasıyla yıkıma devam eden insan görülmektedir.



Her Şey Yerini Bulur, (Görüntü/Ses), Zaman Kodu: 01:16:24

Babasının ölümünden küçük kardeşini sorumlu tutan diğer üç kardeşten arasından biri suçunu itiraf eder. Bu sahnenin ardından sobanın üstündeki çaydanlığın görüntüsü gelir. Buradan itibaren Battal'ın diyaloğu dış ses olarak girer:

> "Her şeyin kendine ait bir yeri var, her şey kendi yerini bulduğunda huzura kavuşuyor (itiraf eden kardeşin akabinde ve sobanın üstündeki çaydanlık görüntüsü üstüne binmektedir). Bedenimiz kendi ağırlığıyla buluyor kendine ait olan yeri. Ama bu aşağı çeken bir ağrı değil (ağaca tırmanma görüntüsü üstüne binmektedir). Ateş yükseliyor taş düşüyor. Bedenlerimin asıl ağırlığı aşkımızdan düşüyor".



Kesimhane, Sefertası, (Görüntü/Ses), Zaman Kodu: 01:24:32

Kız: “Biliyorlar mı acaba öleceklerini?”

Baba: “Bilmezler mi! Seviniyorlardır öleceklerine. Burası onların kurtuluş yeri”

Sahne boyunca sığır sesleri duyulur ancak bu söylemin arkasından babanın yakın plan sigara çekmesinin üstüne, bir sığırın böğürme sesi biner, baba kısa bir an şaşkınlık yaşar ve sonra kızına bakarak gülümser. Kız derin bakışlarını sığırlara doğru çevirir ve aynı ses tekrar duyulur. Son sahnede sefer tası yakın plan görülür ve üstüne de bıçak bileme sesi biner. Son sahneyle babanın tüm söyledikleri çürür. İnsanın kendi çıkarına göre açıklama getirdiği bir durumu farkından olarak ya da olmayarak aklanma kaygısıyla manipüle etmesi ima edilir.



Kosmos filminden alınan sahnelere tümel bakmak tekil bakmaktan daha tutarlı bir yaklaşım olacaktır. Film birçok açıdan eleştirel yaklaşıma yatkın bir yapı barındırmaktadır. Alıntılar kesinlikle kurgu olmakla beraber ima da barındırmaktadır. Ancak film her izleyicinin çeşitli eleştiriler getirebileceği bir içeriği de sahiptir. Yönetmenin kendisi dahi film hakkında çok fazla bir şey söyleme taraftarı değildir ve yorumu izleyicinin kendisine bırakmaktadır. Hayvanların ve insanların varlık olarak birbirinden farksız olduğu söyleminden hareket eden film, gerek imaj olarak gerekse dış ses olarak iç içe geçmiştir. İnsanların ve hayvanların bir rahatsızlık içinde olduğu bir atmosferdir. Hızırvari bir kahramanın, Şamanizm esintili mucizeleri, mutsuz sonla biten hayatlar, kardeş kavgaları, çizilen sınırlar, günahların yüklendiği hayvanlar, aşk ve tüm bunlar filmin içinde işlediği ancak çok farklı okumalara imkan veren temsillerdir. Kadrajın dışındaki savaş, her sahnede hissedilir ve baştan sona bir rahatsızlık yaratır. Yaşanan her olayda kurguya dahil olan hayvanlar, hayatın bir parçası olarak aktif ama insan nezdinde pasif görülen bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde insan tarafından yaratılan her olumsuzluk sonrası, kesilen hayvanların görüntüleri girmektedir. Her tarafta kavga vardır. Hayvanların kendi aralarında yaptığı kavgalar görülür, sonra insanların kendi ve hayvanlarla yaptıkları kavgalara şahit olunur. Kasvetli bir atmosfer, tümüyle kurgu yoluyla oluşturulmuş, seçilen uzam ise bu kasveti arttırmaktadır. Film için bir ima filmi de denebilir. Anlam

kurgunun tüm imkanları kullanılarak oluşturulmuştur. Seçilen sahneler filmi yükselten ve ima etmeye örnek teşkil eden kolajlardır.

3.2.1.7. Jin

Jin - Afiş ve Künye

Künye ve Afiş 7: *Jin*



Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/3382/j%EF%BF%BDn, 18.05.2018.

Yapımcı: Ömer Atay

Yönetmen: Reha Erdem

Senarist: Reha Erdem

Oyucular: Deniz Hasgüler, Onur Ünsal, Sabahattin Yakut, Yıldırım Şimşek, Sema Kuray, Mahmut Altuner

Tür: Dram

Yapım Yılı: 2012

Yapım Şirketi: Atlantik Film, Bredok Film, İmaj, Mars Entertaiment Group, Hundez Film Işık

Ülke: Türkiye

Özellikler: Dijital, Renkli

Süre: 117 Dakika

Jin - Özet

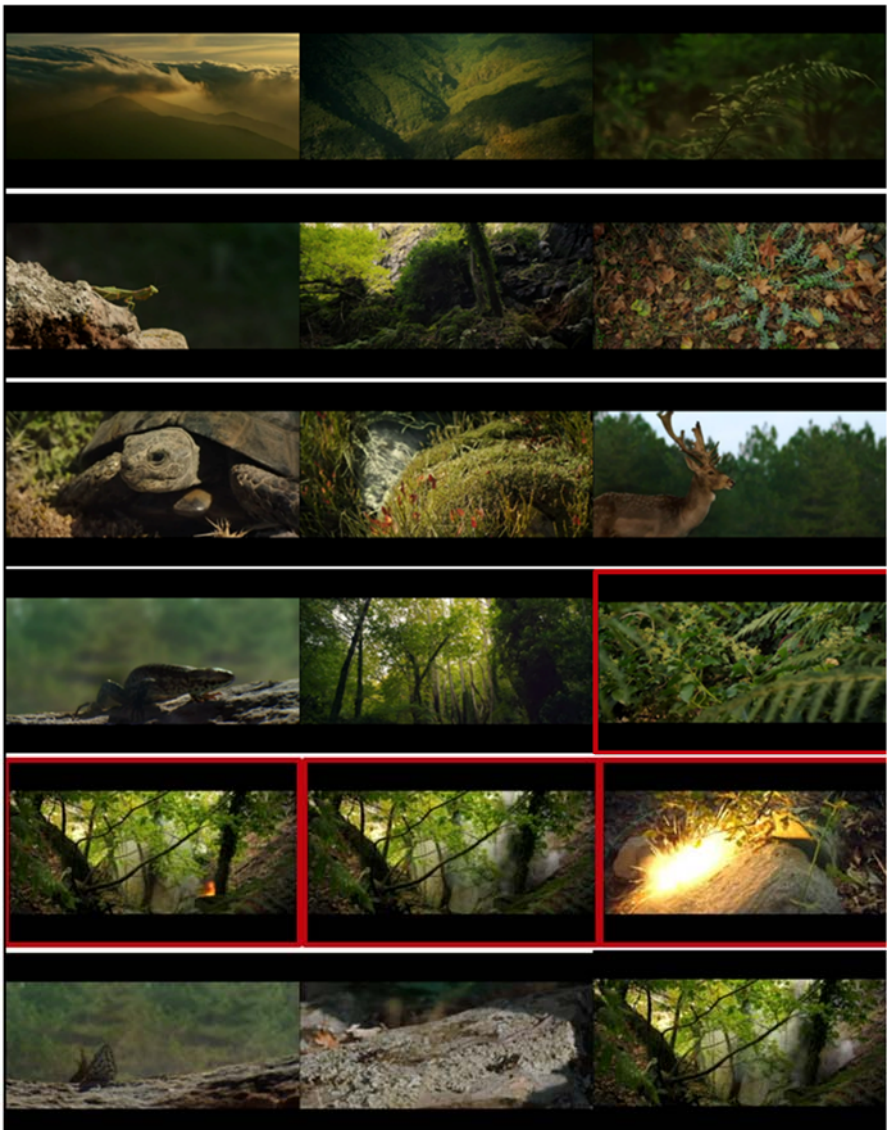
Jin karakteri, dağda savaştığı örgütten kaçarak şehre inmeye karar verir. Yolda denk geldiği bir evden elbiseler çalarak kıyafetlerini değiştirir ve şehre gitmek için yola çıkar. Ancak yolda bir çok zorlukla karşılaşır. Kendisine tecavüz etmeye çalışan insanlardan, kontrol noktalarında kimliksiz yakalanıp karakola götürülmesine kadar farklı olaylarla karşılaşır. En sonunda pes ederek geri döner. Kendisini korumak için çıktığı ağaçtan açılan ateş sonucu vurularak bir kaya parçasının üstüne düşer ve ölür.

Jin - Analiz ve Yorum

Doğa, (Görüntü/Ses), Zaman Kodu: 00:00:30

Girişte, farklı görsellerin arka arkaya verildiği dingin görüntüler, doğanın muazzam uyumunu ve huzurunu vermektedir. Her şey kendi mecrasında akmakta, sistem müthiş bir uyum içinde görünmektedir. Çeşitli hayvanlardan görüntüler de verilmektedir. Bir anda patlamalar olur ve çatışma yaşanır. Bir ahenk içinde akan düzeni, insanların kavgası bozar. Kayalıkta görülen kertenkele tekrar gerisin geriye giderek saklanır. Bu kurgu sıralaması, çatışmayla bozulan dengeyi ve bir kez daha uygarlığın ne kadar yıkıcı olduğunu gözler önüne sermektedir. Bu da yine imanın en güçlü örneklerinden biridir. Buna benzer biçimsel kurgu uygulamaları görülebilmekte, ancak çoğunlukla filmde şok yaratma, dinamizm katmak gibi endişelerden dolayı

uygulanmaktadır. Fakat burada, neredeyse beş dakika dinginliği gösterip ardından bu dinginliğin nasıl tehdit edildiği gözler önüne serilmektedir.



Enlem Boylam, (Görüntü/Ses), Zaman Kodu : 00:38:00

Jin'in elinde bir ders kitabı vardır ve okumaya çalışır. Okumaya çalıştığı parça coğrafya ile ilgilidir. Konu enlem ve boylam üzerinedir. Jin sesli bir şekilde heceleyerek okumaktadır. Tam bu esnada savaş uçaklarının sesi duyulur. Enlem ve

boylamı dakikalar içinde geçen savaş uçağının sesi, bir kurgu unsuru olarak yerleştirilmektedir. Jin'in genel koşulları göz önünde bulundurulduğunda, Jin enlem ve boylam nezdinde bile güvensiz bir hayatın içindedir. Zaten gitmek istediği yere de ulaşamaz. Sığınacak bir yeri de kalmamıştır. Sadece doğanın kucağında hayatını sürdürmeye çalışır. Her an gözetlenme endişesi taşıdığından saklanarak hayatta kalmaya çalışır. Karşılaştığı hiçbir hayvan onun bir tehlike arz etmez, onu korkutan şey genel olarak insandır.



Hayvanlarla Karşılaşma, (Görüntü/Ses) Zaman Kodu: Kertenkele 00:25.30 - Yarasa: 00:20:00 - Ayı: 00:34:34 - Yılan: 00:44:45 - Kaplumbağa 01:17:40 – Böcek 01:24:00 - Vaşak 01:27:20

Sahnelerin içeriksel benzerliğinden dolayı seçilen bu alıntılar, ortak bir noktaya işaret ettiği düşünüldüğünden, alt alta verilerek nihayetinde bütüncül bir bakış ile ele alınmaktadır.

Jin çatışma esnasında, kayalığın arakasına saklanır ve korku içindedir. Bu esnada kayalığın üstündeki olan kertenkele ile Jin'in nefes alışı verişleri, sesler de verilerek birbirlerinin üstüne biner.



Jin askerlerden kaçarken mağaraya saklanır ve bu esnada sahne yarasa görüntüsü ile kurgulanır.



Jin bombalamada tekrar başka bir mağaraya sığınır. Ormanın en güçlü hayvanlarından biri olan ayı da bombalamaların açtığı yıkımdan dolayı mağaraya sığınır. Jin önce korkar ancak ayı sessizce yere çöker ve Jin'e bir tehlike oluşturmaz. Hatta filimin ilerleyen sahnelerinden birinde ayıya elma bile vererek arkadaş olur.



Jin araba beklerken yerde kıvrılmış bir halde, sürünen bir yılan ile kurgulanır. Tüm yolculuğu boyunca çektiği zorluklar ve tehlikeler, bir yılanın kıvrılarak sürünme görüntüsü ile süreci özetler gibidir.



Kız bir türlü bölgeden çıkamaz, yolda beklerken bir kaplumbağa ile kurgulanır. İlerleyemeyişinin temsili gibidir.



Başka bir bombalamada ise Jin koşmaktadır ve burada da farklı böceklerle kurgulanır.



Jin bir sürü tehlike atlatır, nereye giderse bir insan tarafından engellenir, bir tehlike altına girer ve tekrar geri döner. Sonrasında bir vaşak ile karşılaşır, daha önceki hayvanlar onun için bir tehlike oluşturmadıkları gibi vaşak da Jin için herhangi bir tehlike oluşturmaz



Jin bir mekan filmidir[120] ve bu mekana ait olan her şey kendi devinimi içinde devam etmektedir, ta ki insanın müdahalesine kadar. Filmde doğanın insan için bir dost olduğu vurgulanır. Doğa gidilecek ve bakılacak bir yerdir. İnsan, doğanın bir parçasıdır, onun içindeyken kendisini, kendi türünden daha fazla tehdit eden bir şeyle karşı karşıya gelmemektedir. Hatta ayı ile arkadaş bile olabilirken akıllı insan onun için en büyük tehlikeyi oluşturmaktadır. Jin yolculuğu boyunca gitmek istediği yere bir türlü ulaşamaz. Bu yolculukta ya öldürülme korkusu ya da tecavüze uğrama tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Sonunda da Jin bir insan tarafından öldürülür. Jin'in bulunduğu durumda, gerek fiziksel benzerlikten gerek ortam koşullarından yola

[120]Çevrimiçi, https://www.youtube.com/watch?v=7-oP4L2nYW0, 19.04.2018

çıkarak, diğer canlılarla paralel bir kurgu yapılıp, alegorik bir anlatıma gitmektedir. Doğa, insan karşısında sığınılabilen bir yer olarak asıl olma hali vurgulanır. Tüm bu kolajlar film boyunca çeşitli sahnelerde gelerek filmin tamamına yayılmakta ve ilgili fikri güçlü kılmaktadır.

At Kişnemesi, (Görüntü/Ses), Zaman Kodu: 00:58:28

Jin'e iyilik yapıyormuş gibi görünen sorumlu, ona "yarın gel al paranı al" der ve o sırada atın kişneme sesi duyulur, ayrıca sesin ardından atın yakın çekim bakışları da verilir.



Bu sahnenin devamı da anlatı içinde sonraki gün verilir. Orada da kız tacize uğrar ve yine bu esnada at kişnemesi, hareketli bir şekilde yoğun olarak kullanılır.



Film boyunca ormanda birçok hayvanla karşılaşan Jin, hiç birinden bir tehlike görmediği gibi, birçoğu ile dost gibi yakınlaşır, ancak insanın Jin'e yakınlaşması ise çoğu kez bir çıkar barındırmaktadır. Burada da böyle bir durum yaşanır ve Jin'e tehlikeyi haber verir gibi atın kişneme sesi girer ve sonrasında ise acı acı bakışları görülür. At görmektedir. Aslında olan şey göz önünde cereyan etmektedir. Sahne bir olay göstermez aslında, bir olay özelinde bir olguya işaret etmekte, tecavüzün zihinsel yerleşkesinin normalliği denebilir. Buna at bile kayıtsız kalmaz ve akıllı insandan daha duyarlı olur.

3.2.1.8. Şarkı Söyleyen Kadınlar

Şarkı Söyleyen Kadınlar -Afiş ve Künye

Künye ve Afiş 8: *Şarkı Söyleyen Kadınlar*



Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/3383/sarki-soyleyen-kadinlar, 18.05.2018.

Yapımcı: Ömer Atay

Yönetmen: Reha Erdem

Senarist: Reha Erdem

Oyucular: Binnur Kaya, Philip Arditti, Deniz Hasgüler, Kevork Malikyan, Vedat Erincin, Aylin Aslım

Tür: Dram

Yapım Yılı: 2013

Yapım Şirketi: Atlantik Film, Bredok Film, İmaj, Kmbo Production

Ülke: Türkiye

Özellikler: Dijital, Renkli

Süre: 128 Dakika

Şarkı Söyleyen Kadınlar - Özet

Filmde, adada deprem beklentisinden dolayı insanlar endişeli bir yaşam sürmekte ve yavaş yavaş adayı terk etmektedirler. Baba oğlundan haz etmez ve oğlunun hastalanması nedeniyle yanına gelip yerleşmesinden dolayı rahatsızlık duymaktadır. Hizmetçileri Esma hem oğlana hem babaya hem de başkalarına karşı fedakar davranmaktadır. Ancak bazı yanlış anlamalar onun işten atılmasına sebep olur. Esma farklı kişiliğiyle öne çıkmakta ve biraz saf olarak algılanmaktadır. Ayrıca Esma'ın esrarengiz bir kişilik olduğu imajı da verilmektedir. Meryem adaya sığınmıştır ve Esma tarafından bulunur. Meryem sonra doktorun yanına işe alınır ancak doktor, kızı yaşındaki Meryem'le evlenmek ister. Meryem çaresizliğinden dolayı bunu kabul eder. Hem Meryem'in hem de doktorun geçmişte bazı yaşanmışlıkları psikolojik bir gerilime yol açar ve bu da aralarında bir çatışmaya sebep olur. Atların da zorlu ve çileli hayatlarına şahit olunan filmde, kadınların, erkeklerin ve hayvanların (genellikle atlar) hayatlarına farklı bir açıdan bakılmaktadır.

Şarkı Söyleyen Kadınlar - Analiz ve Yorum

Bacak, At, Havuz, (Görüntü/Ses) Zaman Kodu: 00:19:30

Aşağıdaki tabloda ilk iki karedeki (kırmızı çerçeve) sahne dış ses ile verilir.



"Hasta ve yaralı vücudumla zorlanarak yürürken bıraktığım ayak izleri sana narin ve dingin bir uyumda gözükebilir. Ve yine hayat içinde şaşkın ve dengesiz çırpınışlarla sendelerken ruhum bazı gönüllere hoş gelecek izler bırakabilir. Ah ben de zamanımı bu izlerin bıraktığı yankılardan ölçebilsem"

Yukarıdaki dış sesten sonra gelen sahnede baba ve doktor arasında şu diyalog geçmektedir:

Baba - "Bacakları uzun, baldırlar kalın olabilir

Doktor- Kalın olmalı ama ince bilek şart -(kadına bakar) Kalça dolgun ama göğüsler büyük olmayacak hatta göğsü erkek gibi

Baba - yook o zaman başını nereye yaslayacaksın –(gülüşmeler) kalça dolgu et"



Dış sesle, estetik ve tinsel bir benzerlik kurularak ruh ve beden temsili verilirken, bir sonraki sekansta kadına yaklaşım neredeyse eşyadan farksızdır ve kadın cinsel cinsel bir meta gibi görülmektedir. Hatta tüm yönleriyle bir metalaştırma söz konusudur. İlk iki karede hayatın yükünü yüklenen atlar ve kadınlar, sonrasındaki yaklaşımla, yük bile yetmezmiş gibi bir de cinsel bir obje olarak görülür.

İki Kadın ve İki At, Zaman Kodu: 01:26:15

Filmdeki “Memelerini göster” (defalarca tekrarlanır) diyaloğunun ardından gelen her iki kadrajda, erkeklerin yükünü çeken kadınlar ve adalarda ulaşım aracı olarak kullanılan atlar arasında bir bağ kurulur ve birçok kez vurgulanır. Her ikisi de yük taşımaktadır ve her ikisi de harcanmaktadır. Yalnızlık ve çaresizlik adeta kol gezmektedir. İnsan merkezden uzaklaşmış, pusulasını şaşırmış gibidir. Yetişkinler büyüyememiş, benmerkezci tapınmaları vicdan kuraklığına sebep olmaktadır. Denizle çevrili bu adada adeta mahsur kalmışalardır, ancak mahsur kalma, etki olarak insanın kendi içinden dışına doğru ördüğü bencilliğin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Yine filmin genel anlatısından yola çıkarak yorumlanabilecek bu iki sahne, filmin özeti gibidir. Art arda gelmeleri ima ettiği durumu açık bir şekilde ortaya koymaktadır.



Üzgün Kız Yatan At: Zaman Kodu: 00:45:03

Meryem, yaşlı doktor tarafından evlilik teklifi alınca bir müddet şoka girmiş bir halde ona baka kalır. Yaşlı doktor cevabı merak eder ama kız düşünüyorum der. Kız tamamıyla çaresiz ve savunmasızdır. Yaşlı doktor odadan çıkar ve kız bitkin bir şekilde kanepeye uzanır. Ardından kurgulanan ölü at görüntüsü ile içinde bulunduğu atmosferin çaresizliği ima edilir. Çaresiz bu iki varlık bir önce verilen örneklerle de benzerdir. Film aynı fikir etrafında dönen benzer yaklaşımlar sergilemektedir.



3.2.1.9. Koca Dünya

Koca Dünya - Afiş ve Künye

Künye ve Afiş 9: *Koca Dünya*



Kaynak: (Çevrimiçi) http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/8513/koca-dunya, 18.05.2018.

Yapımcı: Ömer Atay

Yönetmen: Reha Erdem

Senarist: Reha Erdem

Oyucular: Ecem Uzun, Berke Karaer, Melisa Akman, Murat Deniz, Ayta Sözeri, Hakan Çimenser

Tür: Dram

Yapım Yılı: 2016

Yapım Şirketi: Atlantik Film, Maya Film

Ülke: Türkiye

Özellikler: Dijital, Renkli

Süre: 100 Dakika

Koca Dünya - Özet

Tamircide çalışan Ali, yetimhanede büyümüş ve kendisiyle beraber büyüyen Zühal ile kardeş oldukları söylenmiştir. Ali ile Zuhal ayrı yerlerde yaşamaktadırlar. Zuhal yanlarında kaldıkları evin adamı tarafından nikahına alınmak istenir ve bunun öncesinde Zuhal, aynı kişi tarafından tacize de uğramıştır. Kardeşinin kendisiyle görüştürülmesine müsaade edilmemesi ve Zühal'in adamın nikahına alınmak istenmesi, Ali'ye zor gelir. Eve gelir, adamı ve ailesini bıçaklayarak Zühal'i kaçırır. Bir ormana sığınırlar ve orada yaşamaya başlarlar. Ali yakındaki bir kasabada tamir işi yaparak geçinmeye çalışırlar. Tamirci ile de arkadaş olan Ali, onunla beraber gittiği falcı tarafından soyulur. Ormanda zorlu bir hayatları vardır. Her ikisi de beklenmedik şeylerle karşılaşırlar. Zuhal hastadır her geçen gün daha da kötüye gitmektedir.

Koca Dünya - Analiz ve Yorum

Heykel, Ezan, Polis, (Görüntü/Ses), Zaman Kodu: 00:15:50

- Polisten kaçan iki kardeş ilçeye girerler, önce Atatürk heykelinin önünde dururlar, sonra caminin olduğu bir sokaktan geçerler. O esnada ezan başlar. Başka bir sokakta motosikleti park ederler ve sokaktan çıkmak üzereyken polis arabası geçer, ezan devam etmektedir, çaktırmadan arkalarını dönerek yönlerini değiştirirler. Burada, heykel ülkenin kurucusunu, ezan yaratıcıyı, polis yöneticilerin bir kolu olarak asayişi ifade etmektedir. İki kardeş, tüm bu maddi ve manevi güçlerin arasında sahipsizdir, bu güçleri temsil eden insanlardan kaçmaktalar. Sistemin içinde eğreti duran, bir nevi kusulan iki canlı, insani bir şekilde var olabilme mücadelesi veren iki kişidirler. Bu durum, kardeş olduklarını sanan, -ki olmasalar bile bulundukları pozisyon itibariyle soydan olma kardeşlikten daha fazla kardeş olmaya layık- iki kaderdaş ergenin birbirlerine sahip çıkmalarının resmidir.

Klasik kesmelerin olduğu bu sahnelerin düzenleniş sıralaması bir kompozisyon oluşturmaktadır. Ezan ortadaki kareden başlar ve bitişi ise sahnenin son karesine denk gelir. Ezanın başladığı ve bittiği sahne bir önceki heykel sahnesiyle düşündüğünde simetrik hesaplandığı ve eşlemeli sesin dışında olduğunu anlaşılır. Filmdeki hiçbir şey rastlantı değildir.[121] Dolaysıyla cami, ezan, Atatürk heykeli, polis arabası ve iki suçlu yetim ve özellikle ezanın başlama ve bitme zaman çizelgesi ile kurguya yaklaşmaktadır. Bu da imanın güçlü bir örneğidir.



Yılan Ve Kaplumbağa, Zaman Kodu: Kırmızı Kare: 00:19:01, Mavi Kare: 00:20:34, Sarı Kare: 00:21:18, Mor Kare: 00:26:05

İki kardeş kendilerine sığınacak bir yer ararlarken, otların arasında kaybolurlar. Kardeşlerin arayışına paralel olarak kıvrılarak giden bir yılan görüntüsü girer.



Yine arama devam ederken erkek kardeş, derenin diğer tarafına bakmak için suya girer, burada da bir su yılanı ayrı bir sahne olarak kurgulanır.

[121]Çevrimiçi, https://www.youtube.com/watch?v=7-oP4L2nYW0, 19.04.2018



Ali kalacak bir yer bulur ve mutlulukla kardeşine haber vermek için geri döner ve sonra onu sırtına alarak karşıya geçirmeye çalışır. Bu esnada da bir kaplumbağa görüntüsü girer.



Yaşam mücadelesi veren iki kardeş zor şartlar altında bir arayış içindedirler. Çaresizlik içinde bir çıkış yolu bulmak için geçici bir çözüm olarak ormana sığınırlar. Yolculuklarındaki fiziksel durumlarıyla benzerlikler kurularak diğer canlılara benzetilir. Buradaki benzetme de içinde bulundukları atmosferin zorlu süreçlerini ima etmektedir. Sonda verilen mor karedeki görüntülerde, yaptıkları evi mutluluk içinde seyrederler.



Orman içindeki inşa ettikleri dayanıksız bu ev, onların sığınağıdır. Arkasından gösterilen Salyangoz ise önceki yorumları da doğrular niteliktedir. Burada da durumları salyangozla karşılaştırılır. Salyangoz sığınmak için sırtındaki kavkıya

girmektedir. Bu kurgusal yaklaşımlar birçok şekilde yorumlanmaya müsait kolajlardan oluşmaktadır. En temelde fiziksel benzerliklerden yola çıkarılarak süreç tanımlansa da Erdem'in gidilecek, bakılacak bir örnek olarak doğayı kullandığı da bir çok filminde görülmektedir. Orman onların sığınağı durumundadır. Başka bir ifade ile onları sahiplenen tek yerdir. Ancak bu sığınma geçicidir. İnsan her ne kadar köken olarak doğadan gelse de sosyal bir varlık olarak başkalarına ihtiyaç duymaktadır. İki kardeş hem şehirde hem de ormanda tutunamayacaklardır. Bulundukları koşulları temsil eden bu kolajlar, bütüncül bir bakışla ele alındığında ima edilmek istenen anlam ortaya çıkmaktadır. Farklı bir yorum getirildiğinde dahi ima çerçevesinin dışına çıkılması mümkün görünmemektedir. Ayrıca bu kolajlar Jin filminden alınan kolajlarla da benzerlik göstermektedir, dolaysıyla birlikte okunmaya imkan vermektedirler.

Beyaz keçi ve Siyah Öküzün Görülme Periyotları Zaman Kodu: (ilk görüş) 00:37:40, (Hastalık başlar) 00:50:10, (Hastalık ve Kucağa alma) 01:13:10, (Siyah Öküz/Sesler) 01:20:00, (Ağaca sarılma) 01:20:40, (Kız keçiye baba der) 01:21:27, (Oğlan keçiye baba der) 01:36:38.

Çeşitli sahnelerden alınan ve yukarıdaki sıralamaya göre Zaman Kodları verilen bu kareler, bütünlük içinde incelendiğinde belli bir fikir çerçevesinde inşa edildikleri açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Yetim iki kardeş işlenen bir cinayet sebebiyle ormana sığınırlar. Buraya korku ve endişe içinde yerleşmeye çalışırlar. Süreç içinde zaman zaman beyaz bir keçi görülür. Görülme sıralaması şöyle düzenlenmiştir:

Zuhal'in yemiş topladığı sırada gördüğü sahne, bu ilk görüştür.



Zuhal'in hastalığının başlaması sırasında görmesi,



Zuhal'in hastalığının artması ve kardeşinin onu taşıdığı sahnede görülmesi,



Zuhal beyaz keçiyi henüz baba diye çağırmasından önce yaşlı bir kadınla karşılaşır. Yaşlı kadın aklını yitirmiş ve babasını aramaktadır. İlerleyen farklı bir sahnede yaşlı kadının cesedi ile karşılaşır. Zuhal yaşlı kadının üzerine yapraklar çekerek bedenini örter, ondan baş örtüsünü alır ve onunla kendi yüzünü örter. Zuhal'in hastalığı ilerlemiştir. Bu haldeyken kadını arayan çocuklarına denk gelir ve onlara nerde olduğunu söylemez, ancak ilerleyen sahnelerde oğullar annelerini bulurlar. Zuhal bu duruma üzülür ve siyah bir öküze bağırarak "Sen söyledin değil mi kızının yerini" der.



Zuhal hastalığının artması ve çaresizlik içinde kaldıkları durumda tekrar beyaz keçiyi görür ve ardından baba diyerek çağırır. Ali kızar ve Zühal'i susturmaya çalışır.



Bu sahneden sonra iki kardeş kapalı bulutlar altında kalın bir ağacın dalına sarılı olarak ölü gibi yatmaktadırlar ve bu sahne geçişinde çeşitli hayvanların sesleri de aynı anda daha yoğun duyulmaktadır.



En sonunda ağır şekilde hastalanan Zuhal baygın düşer. Ali kardeşini hastaneye ulaştırmaya çalışır ancak motosikleti bozulur. Parası olmadığından taksiciye motosikletin anahtarını vermek zorunda kalır. Ali kardeşini hastaneye ulaştırır ancak polisin orada olması ile hastaneden çıkar ve duvar dibine çaresiz bir şekilde çöker. O esnada beyaz keçiyi görür ve o da beyaz keçiye baba diye seslenir. Oysa Ali, Zuhal baba dediğinde susturmaya çalışmış ancak çaresizlik içinde o da aynı duruma düşmüştür.



Beyaz keçi hikaye içine kurgusal olarak yerleştirilmiş bir canlıdır. Anlatının güçlendirilmesi ve vurgulanmak istenen düşüncenin derinleştirilmesi için alegorik bir anlatım olarak düzenlenen bu sahneler, soyutlanarak ima etmenin zirvesine çıkmaktadır. Korunmadan mahrum çocukların, baba eksikliğini ve bu eksikliğin insanı taşıyabileceği muhtemel sonlar vurgulanır. Baba biyolojik olarak da olabilir, devlet olarak da ve hatta toplum olarak da olabilir. Sahnelerin sıralanışı, Zuhal'in her gün biraz daha kötüye gidişini göstermekte ve baba da (beyaz keçi) buna göz yummakta ya da kendisi sebep olmuştur. Tek sığınakları doğa olan çocuklar, zaman zaman anneye babaya sarılır gibi ağaçlara sarılmaktadırlar. Hatta o kadar çaresizler ki hastaneye gidebilmek için tek sahip oldukları ve kaçmalarına olanak sağlayan motosikleti bile taksiciye vermek zorunda kalırlar. Bu ellerindeki tek maddi varlıktır. Onlar hayata en başından eksik başlamışlardır. Ali suçludur ancak onu bu suça iten geriye kalanlardır. Yoksunluk derinlere kadar hissedilmektedir.

Balık, Zaman Kodu: 00:56:55

Zuhal hastadır ve kendini yalnız hissetmektedir. Ayaklarını suya uzatmış ağlarken bir balık ayaklarının dibine gelir ve ayaklarına sürtünür. Sanki ona teselli vermektedir ya da yalnızlığına çare olmaktadır. Bir sonraki sahnede gece ve ateşte pişen balık görülür. Balık hem maddi hem manevi olarak ihtiyaçlarını gidermektedir. Bir başka ifade ile doğa her durumda yanlarında olmaktadır. Bu da kurguya güzel bir örnek teşkil etmektedir.



Anne, Orman, Zaman Kodu: 01:07:45

Zuhal ağaçtaki yemişlere bir bebeğin annesinin memesine saldırması gibi saldırmaktadır. Sanki yeni bir şey keşfedercesine ya da hissedercesine kalın bir ağaca sarılarak yatması, suda ayakkabısız yürümesi, ağaçlara dokunması da yoksunluğunu ima etmektedir. Son sahnede ormanda bulunan deli, yerde yatan Zuhal'in yüzüne ayna yansıtır, aynı zamanda da "anaaa" diye bağırmaktadır. Ayrıca delilinin aynayı kendi vücudunun cinsel bölgesine sabitleyerek tutması ise manidar bir şekilde baba imgesini hatırlatmaktadır. Dünyaya gelmesine sebep olmuş sonra da sahipsiz bırakmış gibi bir durum anlaşılabilir. Ancak buna aşırı bir yorum olarak bakılabilir. Ormanın anne gibi temsil edildiği bu yerde yoksunluk derinden hissedilir. Burada tekinsizlik duygusu ise yılan ile ortaya çıkmaktadır. Bu ve benzeri sahneler, anne eksikliğinin hatta baba eksikliğinin de bir tezahürü niteliğindedir.



Beyaz eşarp, Savrulan Otlar, Zaman Kodu: 01:14:14

Zuhal tarafından yaşlı kadının eşarbı alındıktan sonra, eşarp film boyunca çeşitli sahnelerde görülür. Eski nesilden yeni nesle geçen bu mahrumiyet devam etmektedir. Eşarp bu mahrumiyetin mirasının temsilidir. Rüzgarda savrulan otlar, Zuhal ve yüzündeki eşarpla örülü bu sahne, kızın yaşlı kadının elini tutması ile de savrulan hayatları açık bir şekilde ima etmektedir.



Son sahnelerde Zuhal'in hastalığının artmasıyla hastaneye götürülürken eşarp suyun içindeki bir dala takılı bir şekilde görülür. Bu sahneyle yitirilme döngüsünün devam ettiği vurgulanır.



Rüya, Zaman Kodu: 01:24:50

Filmdeki rüya sahnesi, bir sekans olarak yerleştirildiği iki sekans arasına, sekanslar arası kurgu olarak da alınabilir. Önceki sekansta iki kardeşin hem hastalanması hem de her şeylerinin tükenmesi, morallerini bozar. Sonraki sekansta ise kız tamamıyla hastalanır ve hastaneye ulaştırılmaya çalışılır. İki sekans arası, tam tükendikleri nokta, tıpkı ölüm öncesi çaresizliğini andıran bir pozisyondur. Rüyada sürreal bir yaklaşım olan görüntüler, tamamıyla kurguya dayanmakta ve adeta ana

rahmine dönüş anlatılmaktadır. Rüyada bir gece ikisi de çadırdan çıkarlar ve ışık yüzlerine vurmaktadır. Koşarlar, oynarlar, gülüşürler. Sonra Ali'nin Zuhal'i kurtarmak için kullandığı bıçak yere düşer. Arkasından Zuhal Ali'nin boynuna ipi geçirir ve sanki Zuhal'in onun hayatına bir ilmek gibi geçmesi temsil edilmektedir. Ali, tıpkı Zuhal'in yaşlı kadına yaptığı gibi, onun üzerine yaprakları çekerek örter. Akabinde ikisi de suya girerler ve bu da ana rahmine dönüş gibidir. Bu sahnede kısa hayatlarının tersten sarılmış bir temsili görülmektedir. Bu yoruma açık sahnelerden oluşan bir sekanstır. İma etme elbette yoğun bir şekilde görülmekte ancak mutlak bir yorum iddiası söz konusu değildir.



SONUÇ

Ortaya çıkmasından itibaren devamlı devinim halinde olan sinema, kurgunun gelişimi ile belli bir ivme kazanarak olgunluk dönemine ulaşır. Bu olgunluk sinemanın yedinci sanat olarak konumlanmasını da sağlar. Biçimsel kurgu sinemasının gelişimi ile de farklı anlatı yapıları kurulmasına imkan doğmuştur. Sesin olmadığı yıllarda kurgu ile oluşturulan özenli sahneler, anlatıyı nesnel görüngünün ötesine taşıyarak zihinsel süreç de anlatıya dahil edilir. Kurguyu bir biçim olarak gören anlayışın ortaya koyduğu filmler, günümüzde kendini ispatlamış çalışmalar olarak kabul edilir. Özellikle kurgu ile kurulmuş sahnelerin, soyutlama yapılarak oluşturulan anlam derinliği hala verilen örnekler arasındadır. Bazin'in deyimiyle görünen nesnelliğin ötesine bir 'ima' söz konusudur. Sovyetler'den çıkan bu biçim, sinema literatürüne geçerek tüm dünyada farklı yansımalara da zemin hazırlar.

Türkiye'de 'Kurgu Sineması' denince akla neredeyse tek isim gelmektedir. O da Reha Erdem'dir. Sinemanın plastiğini kullanma biçimi olarak -tikel bir benzerlik de olsa- öncülü olarak sadece Metin Erksan'ın akla geldiği Reha Erdem kurgu için: "benim için montaj zaten işin özü" demektedir. kurguyu bir biçim olarak seçmiş usta sinemacı son dönem Türkiye sinemasının en önemli temsilcilerinden biridir. Hemen her filminde çeşitli ödülleri bulunan yönetmen, 'auteur' olarak kabul edilmektedir. Tür olarak farklı kabul edilen filmleri bile diğer yapıtları ile belli bir düzlemde birleşmektedir. Tüm filmleri belli noktalarda bir tutarlılık içindedir. Bu da yapılan işin bilinçlilik halini göstermektedir.

Reha Erdem sinemasında kurgu ile 'ima etme' tezin ana konusudur. Erdem'in, filmlerinde kurguyu anlam yaratma, ima etme için kullandığı savunulmaktadır ve bunu açığa kavuşturmak tezin amaçları arasındadır. Bu tartışmayı ilk örneklere yaslayarak Sovyet kurgu anlayışı kapsamında kanıtlamak temel yöntem olarak seçilmiştir. Öncelikle teknik bir yaklaşım olan bu çalışmada, içerik de ele alınarak sinemanın teknik ve felsefi tartışmalarına katkı sunmak amaçlanmıştır. Böylece bu çalışmanın farklı çalışmalarla bir araya getirilerek, sinemamızın gelişimi özelinde tartışma zeminine küçük de olsa bir yarar sağlaması umulmaktadır. Ülkemizde kurgu sinemasının akla gelen tek temsilcisi olan Reha Erdem'in, ortaya koyduğu yapıtların

tez konusu yapılması makul ve gereklidir. Bugüne kadar yapılmış dokuz filmi bu çalışma kapsamında incelenmiştir.

Filmleri genel bir bakışla ele alındığında, yönetmenin durmaksızın bir arayış içinde olduğu görülmektedir. Yönetmen bu arayışının değişik anlatı formlarına bürünerek devam edeceğini belirtir. Sinemasını kurgu olarak kabul eden Erdem'in, kullandığı tüm biçimlerde elbette bir ima, bir fikir bulunmakta ancak bunun kurgu ile yapılma eşiği değişmektedir. Tezin sadece kurgu yoluyla oluşturulan ima etmeye yönelmesinden dolayı alınan kesitler de bu minvalde seçilmişlerdir. Bu kapsamda görüntü ve ses iki ana unsur olarak belirleyicidir. Sesin kendi ortamına ait bir unsur olmasından ziyade bir anlatı, bir karakter olarak kullanımları kurgu olarak kabul edilmektedir. Ayrıca ortam sesi gibi görünen ancak oluşturulan gerçekliğin içine denk getirilmiş ses de yine bu kapsamda değerlendirilmiştir. Erdem sinemasında neredeyse görüntü ile aynı oranda bir kullanıma sahip olan ses, görüntü kadar önem arz etmektedir. Çalışmada alıntı yapılan tüm karelerin Zaman Kodları verilmiş, sesin kurguya dahil olduğu yerler ise Zaman Kodunda belirtilmiştir.

Çalışma Reha Erdem filmlerinin kronolojik sıralamasına göre düzenlenmiştir. İncelemeler Sovyet kurgu anlayışına göre yapılmıştır. Çalışmanın biçimsel yaklaşımı, baz alınan yönetmenlerin filmlerinin örnek sahneleriyle gösterilmiştir. Ancak sessiz döneme ait olan filmler, görüntü için veri sağlarken ses içinse kaleme aldıkları materyallerden faydalanılmıştır. Dolaysıyla Pudovkin'in de belirttiği gibi: "Kurgu sadece bunlardan ibaret değildir, daha da geliştirilebilirdir". Bu söyleme binaen Erdem sineması da sesi en az görüntü kadar etkin kullanır ve böylelikle yönetmenin yeni arayışlar içinde olduğunu da göstermiş olur.

Analizde Erdem sinemasında kurgunun etkin bir şekilde kullanıldığı görülmekte ve bu filmlerde anlam oluşturmaya, ima etmeye yönelik yaklaşımlar da bulunmaktadır. Hemen her filminde benzer yaklaşımlar görülürken sadece *Korkuyorum Anne* filminde yoğun bir şekilde kurgu bulunmasına karşın tezin incelediği anlamda ima etmeye yönelik bir çalışmaya rastlanmamıştır. Şunun bir kez daha vurgulanması faydalı olacaktır; *Korkuyorum Anne* de dahil olmak üzere tüm filmlerinde kurgu olmaksızın ima etme, anlam oluşturmanın farklı biçimleri

bulunmaktadır. Ancak kurgu kapsamında ima ise biri hariç sekiz filminde görülmektedir.

Erdem'in sinemasında 'örtük anlamlı' filmler yaklaşımı sergilediği söylenebilir. Bu nedenle anlamın kesinliği göreceli olabilmektedir. İma etmenin mutlak varlığı söz konusuyken, ima edilen fikrin ne olduğu hakkında kesin bir kanıya varmak mümkün değildir. Öznel bir bakışa sahip her birey kendince farklı çıkarımlarda bulunabilir. Bununla ilgili yaklaşıma dair filmlerinde imge ve simgenin varlığı üzerine gelen bir soruya verdiği cevapta; Bir yerde *Koca Dünya* için Adem Havva benzetmesi yapıldığını söyler. Böyle şeylerin olabildiğini ancak her zaman doğru olmayabileceğini de belirtir. Bu tür yaklaşımları birçok söyleşisinde görülebilir. Kendisine göre isabetli bir yaklaşım olmasa bile izleyicinin yaklaşımı farklı olabilmektedir. Kaldı ki filmlerde kullanılan herhangi bir nesne, bir sahne veya bir söylem üzerine gelen sorulara, cevap vermekten kaçınarak izleyicinin kendisine bırakmaktadır. Kendisinin çözmesini istemektedir. Bu da yine sinemasının amaçları üzerine konuşurken "hayal kurmak ve hayal kurdurtmak" söylemine denk düşen bir prensiptir. Dolasıyla analizde ima etmeye konu olan sahneler listelenirken içeriğe dair yapılan değerlendirmelere de bu gözle bakılmalıdır.

Bazı benzer veriler filmin bütününden toplanıp aynı başlık altında bir araya getirilmiştir. Tek başlarına kısır kalan bu kolajların anlam derinliği, puzzle parçaları gibi bir araya getirildiğinde sahnenin kuruluşundaki fikir açıklığa kavuşmaktadır. *Jin* filminde, kızın yolculuğu esnasında çeşitli hayvanlarla paralel anlatımlar ve *Koca Dünya* filminde benzer anlatımların olduğu sahneler de bu doğrultudaki örneklerdir.

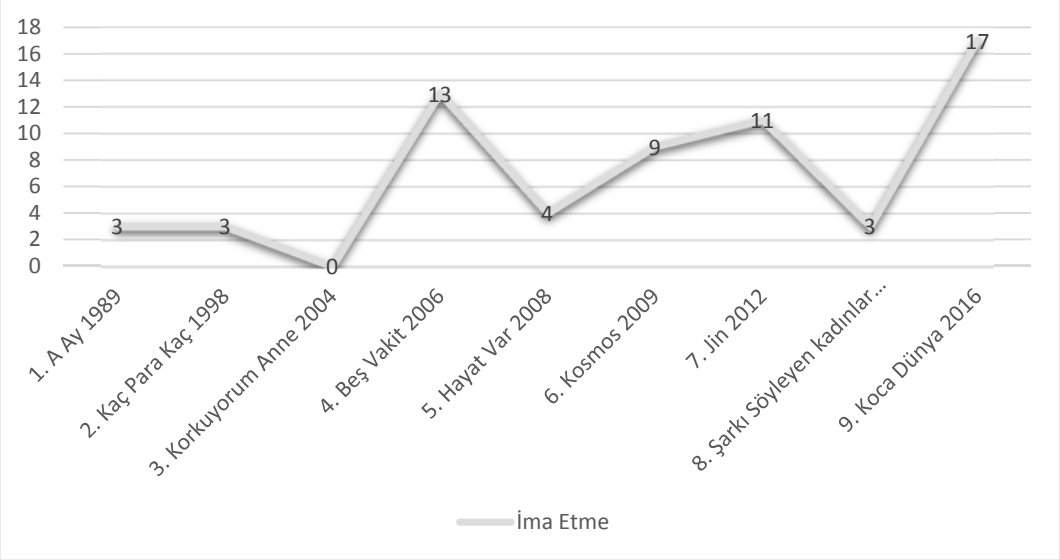
Erdem'in simge söylemine karşı gelmesinin mantığı şuradan da anlaşılabilir; Erdem bazı canlı ve nesne kullanımlarını farklı filmlerinde tekrarlar. Ancak filme ve sahneye göre yüklediği anlam değişmektedir. *Beş Vakit* filmindeki at kullanımı *Jin* filmiyle kısmi bir benzerlik içinde bulunurken, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da daha farklıdır. *Kosmos* filmi için de aynı şey söylenebilir. Çeşitli filmlerindeki bu atların olduğu sahneler uyaran, şahlanan, ezilen, cinsellik, gelenek, ataerkil vs. gibi kavramlar içinde okunabilmeye müsaittir. Tek bir manaya gelmeyen bu kullanımlar, içinde bulunduğu duruma göre anlam yüklenen bir pozisyonda olduklarından simge olmaları

mümkün değildir. Böyle okunmasında direnmek ancak o film ile sınırlandırıldığında mümkün olacaktır. Daha çok alegorik okumalara imkân vermektedir.

Nitel bir araştırma olan bu tez, sonuç itibarıyla araştırmanın istikâmetinde öngörüldüğü gibi çıkmış ve ortaya çıkan sonuçlar yoruma tabi tutulmuş, dolayısıyla filmlere göre kurgu ile ima etme oranı ise niceliksel olarak verilebilmektedir.

1. *A Ay* filminde toplam 3 yerde
2. *Kaç Para Kaç* filminde 3 yerde
3. *Korkuyorum Anne* filminde 0 yerde
4. *Beş Vakit* filminde 13 yerde ancak bunun 3'ü bir kolaj, 8'i ise ayrı bir kolaj olarak verilmiştir.
5. *Hayat Var* filminde 4 yerde
6. *Kosmos* filminde 9 yerde
7. *Jin* filminde 11 yerde ancak 7'si bir kolaj, 2'si ise ayrı bir kolaj olarak verilmektedir.
8. *Şarkı Söyleyen* Kadınlar filminde 3 yerde
9. *Koca Dünya* filminde 17 yerde ancak bunların 4'ü bir kolaj, 7'si ayrı bir kolaj ve 2'si de başka bir kolaj olarak verilmiştir.

FİLMLER	İma Etme Sahne Sayısı		
	TEKLİ	KOLAJ	TOPLAM
1. A AY	**3**		**3**
2. Kaç Para Kaç	**3**		**3**
3. Korkuyorum Anne	**0**		**0**
4. Beş Vakit	**2**	**2 (3 + 8)**	**13**
5. Hayat Var	**4**		**4**
6. Kosmos	**9**		**9**
7. Jin	**2**	**2 (2 + 7)**	**11**
8. Şarkı Söyleyen Kadınlar	**3**		**3**
9. Koca Dünya	**4**	**3 (2 + 4 + 7)**	**17**



Yapılan tüm alıntıları sadece içinde bulundukları sahnelerle sınırlamak değerlendirme açısından bir eksiklik oluşturacaktır. Filmin genel anlayışı içine oturan bu sahneler, bir başka sahneyle belli bir ilişki içindedir. Dolaysıyla çok kısır gibi görünen bu alıntılar yatay ve dikey okumalara muhtaçtır. Kolajlara da aynı şekilde yaklaşılmalıdır. Özellikle filmin genel anlayışı içinde ele alınması ile birlikte, tüm

kolajlar farklı zaman ve uzamlarda gelmelerine rağmen tek bir fikre işaret ettiğinden bir bütün olarak görülmelidir.

Tüm analizler görüntü ve ses içeriklerine göre incelenmelidir. Özellikle sesin olduğu yerlerde Zaman Kodlarında 'Görüntü/Ses' şeklinde belirtilmiş, sadece görüntü ile ilgili örneklerde ise hiçbir şey belirtilmemiştir.

İlk filmden son filme kadar kronolojik bir şekilde incelendiğinde kurgu ile imalı anlatım, değişkenlik göstermektedir. kurguyu, sinemasında bir üslup olarak istikrarlı bir şekilde kullanırken anlatımın içeriğine göre farklı biçimsel formlar da görülebilmektedir. Bir simgenin kullanılmasındansa işaret edilenin farklı görüntü ve seslerin bir araya getirilmesiyle yaratılması daha sinemasal, daha etkili ve daha fazla zihinsel bir katılım gerektirmektedir. İmgelem insan tahayyülünün karşılaştırıldığı görüntü ve sesler sonrası karşı koyamadığı ve otomatikman oluşan bir durum olarak gelişmektedir. İmgelerin çarpıştırılması ya da toplanması imgelem yeteneğini aktifleştirmektedir. Bu tüm alıntılarda gözetlenebilen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Son olarak: incelenen filmlerden elde edilen veriler bu üslubun devam edeceği izlenimi vermektedir. Bundan sonra üretilecek filmlere ilişkin de bir merak uyandırmaktadır. Reha Erdem'in arayışının devam edeceği, sinemasal düzeyinin yükselebilmesi için gerekli hiçbir formattan kaçınmayacağı ve bunu sinemanın plastiğini röntgenci olmayan bir biçimde sürdüreceği, ayrıca kurgunun da bu işin parçası olacağına dair bir intiba bırakmaktadır.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün: **Sessiz Sinema**, 2.Baski, İstanbul, De Ki Yayın Basım. 2010.

Onaran, Alim Şerif: **Türk Sineması** (I. Cilt), 2.Baskı, Ankara, Kitle yayınları, 1999.

Andrew, J. Dudley: **Büyük Sinema Kuramları**, Çev. Zahit Atam, 1. Baskı, İstanbul, Doruk Yayımcılık, 2010.

Bazin, Andre: **Sinema Nedir**, 1.Baskı, İstanbul, İzdüşüm yayınları, 2010.

Cameron, James: **Bir Film Nasıl Okunur**, 16.Baskı, Oğlak Yayıncılık, 2014.

Ceron, C.W.: **Sinemanın Arkeolojisi**, Çev. Hasan Aydın, 1. Basım, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007.

Coşkun, Esin: **Türk Sinemasında Akım Araştırması**, 1.Basım, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2009.

Dorsay, Atilla: **100 Yılın Yönetmeni**, 3. Baskı, İstanbul, Remzi Kitapevi. 2000.

Eisenstein, Sergei: **Film Bicimi**, 2.Basim, İstanbul, Agora kitaplığı, 2014.

Erdem, Reha: **A Ay**, 1.Baskı, İstanbul, Nisan Yayınları, 1990.

Kemp, Philip: **Sinemanın Tüm Öyküsü**, Çev. Ertan Yılmaz, Nuray Yılmaz, 1.Basim, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2014.

Küçükerdoğan, Bülent: **Sinemada Kurgu ve Eisenstein**, 1.Baskı, Hayalbaz Yayıncılık, 2010.

Kılıçoğlu, Safa; vd.: **Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedi**, 6. Cilt, İstanbul, Meydan Yayınevi, 1971, s.286.

Nişancı, İlkay: **Teoride ve Pratikte Sinemada Kurgu**, 1. Baskı, İstanbul, Doruk Yayınları, 2018.

Onaran, Alim Şerif: **Muhsin Ertuğrul Sineması**, 2. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013.

Onaran, Alim Şerif: **Sessiz Sinema**, 2. Baskı, İstanbul, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2012.

Özgüç, Agah: **Türk Sineması**, 1. Baskı, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1993.

Özkoçak, Yelda: **Ses'li Sinema**, 1.Basım, İstanbul, Derin Yayınları, 2014.

Özuyar, Ali: **Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi (1895-1922),** 1.Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Pearson, Roberto: **Sinemanın İlk Dönemi**, Dünya Sineması, Edi. Geoffrey Nowell-Smith, Çev. Ahmet Fethi, 1. Basım, İstanbul, Kabalcı, 2003.

Pudovkin, Vselovod: **Film Çekme Sanatı Ve Sinemada Oyunculuk**, Der. Richard Taylor, Çev. Osman Akınhay, 1. Baskı, İstanbul, Agora kitaplığı, 2014.

Pudovkin, Vsevolod: **Sinemanın Temel İlkeleri**, Çev. Nijat Özön, 2. Basım, Bilgi Yayınları, 1995.

Reiz, Karel - Miller, Gavin: **The Technique Of Film Editing**, 2. Baskı. Oxford, Focal Press, 2010.

Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi**, 2. Baskı, İstanbul, Kabalcı, 2003.

Sokolov, Aleksey G.: **Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu**, Çev. Semir Aslanyürek. 2.Basım, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2014.

Tarkovski, Andrey: **Mühürlenmiş Zaman**, 3.Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008.

Teksoy, Rekin: **Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü**, 1. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2012.

Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi,** 3.Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2009.

Varda, Bülent: **Sinemada Ses ve Müzik**, 1.Baskı, İstanbul, Es Yayınları, 2009.

Yılmazkol, Özgür: **2000 Sonrası Türk Sinemasında Eleştirel Bakış**, Mak. Emine Uçan İlbuğa, 1. Baskı, Metamorfoz Yayınları, 2011.

Yücel, Fırat: **Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan**, 1. Baskı, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009.

İnternet Kanakları

(Çevrimiçi) : http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2940/kosmos, 18.052018.

(Çevrimiçi) http://tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/4169/a-ay, 16.05.2018.

(Çevrimiçi) http://www.biyografi.info/kisi/sergei-eisenstein (Ulaşım: 20.02.2018)

(çevrimiçi) http://www.japonkultur.com/tr-egitim.html (Ulaşım Tarihi: 22.02.2018)

(Çevrimiçi) http://www.listal.com/viewimage/381519, 22.05.2018.

(Çevrimiçi) http://www.sinematurk.com/film/63365-stenka-razin/, 22.05.2018.

(Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr. (Ulaşım tarihi: 12.03.2018).

(Çevrimiçi) http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2122/kac-para-kac, 16.05.2018.

(Çevrimiçi) http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2440/korkuyorum-anne, 16.05.2018.

(Çevrimiçi) http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2557/bes-vakit, 18.05.2018

(Çevrimiçi) http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2782/hayat-var, 18.05.2018.

(Çevrimiçi) http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/3382/j%EF%BF%BDn, 18.05.2018.

(Çevrimiçi) http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/3383/sarki-soyleyen-kadinlar, 18.05.2018.

(Çevrimiçi) http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/8513/koca-dunya, 18.05.2018.

(Çevrimiçi) http://www.ugluu.mn/103908.html/images-1389, 22.05.2018.

(Çevrimiçi) https://stari.co/it/film/la-cleptomane, 22.05.2018.

(Çevrimiçi) https://tr.pinterest.com/pin/205969382932034631/, 22.05.2018.

(Çevrimiçi) https://www.imdb.com/title/tt0000012/, 22.05.2018.

(Çevrimiçi) https://www.imdb.com/title/tt0000417/?ref_=nm_flmg_dr_238, 22.05.2018.

(Çevrimiçi) https://www.imdb.com/title/tt0004972/?ref_=ttmi_tt, 22.05.2018.

(Çevrimiçi)http://www.literateape.com/blog/chris-churchill/a-wild-theory-about-road-rage, 22.05.2018.

Akarsu, Aysun: **George Melies**, Haziran 2, 2011, (Çevrimiçi) http://sinemakutuphaneleri.blogspot.com.tr/2011/06/georges-melies.html, 09.10.2017.

Çevrimiçi, https://www.antoloji.com/infant-sorrow-siiri/ 10.05.2018.

Vardan, Uğur: Reha Erdem, (Çevrimiçi) http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/reha-erdem-sanat-bilgiyle-olur-girisimcilikle-degil-40243024, 19.04.2018.

EKLER

LUMİÉRE Auguste, Louis (Yön.), **Trenin Gara Girişi (L'arrivee D'un Train)**. Lumiére (Yap.) Fransa 1986.

LUMİÉRE Auguste, Louis (Yön.), **Bahçıvan (L'arroseur Arrosé)**, Lumiére (Yap.) Fransa 1986.

MELİÉS George (Yön.), **Kül Kedisi (Cendrillon)**, Pathé (Yap.), Fransa 1900.

MELİÉS George (Yön.), **Ay'a Yolculuk (Le Voyage dans la lune)**, Star-Film (Yap.), Fransa 1902.

SMİTH George Albert (Yön.), **Teleskoptan Görüldüğü Gibi (As Seen Through a Telescope)**, George Albert Smith Films (Yap.) UK 1900.

HEPWORTH Cecil M. (Yön.), **Serserinin kurtarışı (Rescued by Rover)**, Hepworth (Yap.) UK 1905.

PORTER S. Edwin (Yön.), **Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı (The Life of American Fireman)**, Edison Manufacturing Company (Yap.) USA 1902.

PORTER S. Edwin (Yön.), **Büyük Tren Soygunu (The Great Train Robery)**, Edison Manufacturing Company (Yap.) USA1903.

PORTER S. Edwin (Yön.), **Sabıkalı (The E-Convict)**, Manufacturing Company (Yap.) USA 1905.

PORTER S. Edwin (Yön.), **Kleptoman (Kleptomaniac)**, Manufacturing Company (Yap.) USA 1905.

GRİFFİTH D. W. (Yön.), **Dolly'nin Serüvenleri (The Adventure of Doly)**, American Mutoscope & Biograph (Yap.) USA 1908.

GRİFFİTH D. W. (Yön.), **Altın Aşkına (For Love of Gold)**, American Mutoscope & Biograph (Yap.) USA 1908.

GRİFFİTH D. W. (Yön.), **Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of Nation**), Dawid W. Griffith Corp., Epoch Producing Corporation (Yap.), USA 1915.

GRİFFİTH D. W. (Yön.), **Hoşgörüsüzlük (İntolerance)**, Triangle Film Corporation, Wark Producing (Yap.), USA1916

KULESHOV Lev (Yön.), **Mühendis Praita'nın Tasarısı (Proyekt İnzhenera Praita)**, Khanzhonkov (Yap.), Soviet Union 1918.

PUDOVKİN Vsevolod (Yön.), **Ana (Mat)**, Mezhrabpom-Rus (Yap.), Soviet Union 1926.

PUDOVKİN Vsevolod (Yön.), **St. Petersburg'un Sonu (Konet Sank-Peterburga)**, Mezhrabpom-Rus (Yap.), Soviet Union 1927.

PUDOVKİN Vsevolod (Yön.), **Asya üzerinden Fırtına (Potomok Chingis-Khana)**, Mezhrabpomfilm (Yap.), Soviet Union 1928.

EİSENSTEİN M. Sergei (Yön.), **Potemkin Zırhlısı (Bronenosets Potemkin)**, Goskino, Mosfilm (Yap.), Soviet Union 1925.

EİSENSTEİN M. Sergei (Yön.), **Grev (Stachka)**, Goskino, Proletkult (Yap.), Soviet Union 1925.

ULUÇAY Ahmet, **Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak**, İstisnai Filmler ve Reklamlar, 2004.

ERDEM Reha, **A Ay**, İmages & Cameras, Metis Film, 1989.

ERDEM Reha (Yön.), **Kaç Para Kaç**, Atlantik Film, 1998.

ERDEM Reha (Yön.), **Korkuyorum Anne**, Atlantik Film, Strapontin, 2004.

ERDEM Reha (Yön.), **Beş Vakit**, Atlantik Film, 2006.

ERDEM Reha (Yön.), **Hayat Var,** Atlantik Film, İmaj, Cinegram, Cinepos, Kaboal Pictures, 2008.

ERDEM Reha (Yön.), **Kosmos**, Atlantik Film, İmaj, Kaboal Pictures, Hundez Film Işık, 2009.

ERDEM Reha (Yön.), **Jin**, Atlantik Film, Bredok Film, İmaj, Mars Entertaiment Group, Hundez Film Işık, 2012.

ERDEM Reha (Yön.), **Şarkı Söyleyen Kadınlar**, Atlantik Film, Bredok Film, İmaj, Kmbo Production, 2013.

ERDEM Reha (Yön.), **Koca Dünya**, Atlantik Film, Maya Film, 2016.