DERVİŞ ZAİM SİNEMASI'NDA ANLAM YARATMADA KURGU

M. Yavuz ERDEM
191147102

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı
Sanat Politikaları ve İşletmeciliği Yüksek Lisans Programı
Danışman: Doç. Dr. Nesrin AKÖREN

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Haziran, 2022

DERVİŞ ZAİM SİNEMASI'NDA ANLAM YARATMADA KURGU

M. Yavuz ERDEM
191147102
ORCID: 0000-0002-0905-5804

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı
Sanat Politikaları ve İşletmeciliği Yüksek Lisans Programı
Danışman: Doç. Dr. Nesrin AKÖREN

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Haziran, 2022



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli "Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge" ile bildirilen 6689 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli "Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge" ile bildirilen 6689 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamda emeği geçen herkese ve özellikle de tez danışmanım Doç. Dr. Nesrin AKÖREN hocama, her zaman değerli bilgileriyle beni aydınlatan Prof. Dr. Celal Oktay Yalın hocama ve Dr. Öğr. Üys. Derviş Zaimağaoğlu'na çok teşekkür ettiğimi belirtmek isterim.

Mehmet Yavuz ERDEM

Haziran 2022

ÖZ

DERVİŞ ZAİM SİNEMASI'NDA ANLAM YARATMADA KURGU

Yüksek Lisans Tezi
M. Yavuz Erdem
Güzel Sanatlar Anabilim Dalı
Sanat Politikaları ve İşletmeciliği Tezli Yüksek Lisans Programı
Danışman: Doç. Dr. Nesrin Akören
Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2022

Sanat kavramı yeryüzünde insanla beraber ortaya çıkmıştır. Tarih boyunca sanat insanların kendilerini çevreleyen doğaya yaklaşım biçimi olmuş, mimari, müzik, resim ve heykel gibi sanatlar insanın doğa ile etkileşiminin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. İnsan çevresinden ilham alarak ortaya çıkardığı sanat eserlerine şekil vererek doğayı dönüştürürken, aynı zamanda kendi tarihini de yazmıştır. 7. Sanat olan sinema da bir çırpıda ortaya çıkmamış, insanın görme ve keşfetme macerasının bir ürünü olarak yüzyılların süzgecinden geçerek bugünkü şeklini almıştır. İlk icat edildiği yıllarda bir eğlence olarak kabul edilen sinema içinde doğup gelişmiş olduğu 20. yüzyılın zorlu koşullarıyla paralel ve insanlık mirasının ona kattığı değerlerle dolu olarak geleceğe yürümüştür. Teknolojik ilerlemelerle zenginleşen sinema, bir eğlence aracından çağımızın en güçlü iletişim aracına dönüşmüştür. Bunda dış gerçekliği güçlü bir şekilde kopyalayabilmesinin büyük payı vardır. Ancak onu kendisi yapan ve diğer sanatlardan ayıran en önemli özelliği kurgudur. Kurgu aracılığı ile dış gerçeklik yoğunlaştırılmış bir şekilde verilerek seyircilerin duygu ve düşüncelerine yön verilebilmektedir. Başlangıçta sessiz olan sinema, sesin eklenmesiyle birlikte bambaşka bir boyut kazanmıştır. Özellikle yüzyılın ikinci yarısında savaşların getirdiği yıkımlar sonrası ortaya çıkan yeni gerçekçilik akımları sinemayı derinden etkileyerek onu gerçekliği estetik olarak ifade edebilen evrensel bir sanat eseri haline getirmiştir. Bu ise, kurgu tekniklerini filmlerinde ilk defa kullanarak kurumsallaştıran Amerikalı Griffith ve O'ndan aldıkları teknikleri geliştirerek filmlerin bir sanat olarak değerlendirilmesinin önünü açan Sovyet sinema sanatçıları sayesinde mümkün olabilmiştir. Ülkemizde ise, bu akım etkisini

1960’lı yıllardan itibaren göstererek auteur yönetmenlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak yine de bu bağımsız yapımlar ana akım Yeşilçam sinemasının gölgesinde

kalmışlardır. Sonrasında askeri darbeler yaşayarak düşüşe geçen ulus sineması 90’lı yıllara gelindiğinde yeni bir ivme yakalamış, bağımsız yapımlar tekrar kendini göstermeye başlamıştır. Sinema sanatçıları bu tarihlerde klasik Yeşilçam sineması mantığından sapan filmlere imza atmışlardır. Yönetmen Derviş Zaim, bu akımın kendine has ve öncü yönetmenlerinden birisi olarak göze çarpar. Zaim, geleneksel kültürümüze ait unsurları filmlerinin bir parçası haline getirerek kendine özgü disiplinler arası bir anlatım tarzı yakalamayı başarmıştır. Zaim, bu unsurları kurgunun bir bileşeni olarak kullanarak yeni ve denenmemiş bir yola girmiştir.

Tez çalışmasında, sinemanın sessiz ve sonrasında gelen sesli dönemindeki kurgu anlayışı incelenerek tarihsel süreçte nasıl geliştiği irdelenecek ve sonrasında kurgunun film yapımındaki rolü ele alınacaktır. Tezin son bölümünde ise, yönetmen sinemasının ülkemizdeki en önemli temsilcilerinden Derviş Zaim’in filmleri Devir (2012), Balık (2014) ve Rüya (2016) filmleri kurgu yönünden ele alınacaktır.

Anahtar kelimeler: Sinema, kurgu, sessiz sinema, sesli sinema, yönetmen sineması, Derviş Zaim Sineması.

ABSTRACT

EDITING IN CREATING MEANING WITHIN THE CONTEXT OF DERVIS ZAIM'S CINEMA

M. Yavuz Erdem

Master Thesis

Fine Arts Department

Art Policy and Management (With Thesis)

Academic Advisor: Associate. Prof. Dr. Nesrin Akören

Maltepe University Graduate School, 2022

Art could reveal itself only through the presence of humanity. During the course of history, art was always a mean to deal with the environment for human beings. Art forms like architecture, music, painting and sculpture emerged as a result of human - nature interaction. Human beings in fact, wrote their own history and transformed the nature at the same time while making art works with the inspiration coming from nature. Cinema as the 7. Art form didn't show up as a coincidence. It could realize itself as a result of the experiences of decades and as a consequence of the adventure of human beings to see and to innovate. Regarded merely as a medium of entertainment in the early years of its invention, cinema made its way towards the future parallel not only with the hardships of 20. Century in which it emerged but also loading with the cultural values it inherited from the past. Introduced with a great deal of novelties along the way it continued to develop itself and became one of the most influential communication means of the century instead of a medium of entertainment. It was particularly it's strong impression of reality which helped to fulfil that. However, the most significant element which distinguishes cinema from other art forms is the 'art of editing'. Moving pictures can manipulate emotions and thoughts in a visual and unique way by the use of editing. Having no voice at the beginning, cinema gained a further dimension with the integration of voice. In the second half of the century, destruction of war led to new realist movements. Movements of social realism deeply influenced cinema and made it

an art and expression form which represents thoughts. This is due to the efforts of Griffith who found and utilised editing techniques in his films in order to create

meaning and also with the Soviet cinema artists who adopted the techniques of Griffith and developed them even further so that cinema would be acknowledged as an art form. This wave became particularly efficient in our country since 1960's and auteur directors began to rise. But still, independent productions were ignored within the monopoly of Yeşilçam Cinema. After experiencing a few military interventions, national cinema has gained a new acceleration especially in the 90's and independent works returned. Young cinema artists put their signature under the films which marked a deviation from the main stream Yeşilçam Cinema. Derviş Zaim, as a renowned cinema director is one of the specific and pioneering figures of this period. By utilising elements of our traditional culture into his films in a unique way he grasps an original interdisciplinary film style. By using antique elements in his films as an editing component he dares to enter a new and untried path. Within the scope of the thesis, the comprehension of editing notion during the silent and sound periods will be examined and then the role of editing in film making will be described. In the last part of the thesis, Auteur director Derviş Zaim's films subsequently 'Cycle' (2012), 'Fish' (2014) and 'Dream' (2016) will be analysed in terms of their editing styles which create meaning.

Key words: Cinema**,** editing, silent cinema, sound cinema, auteur cinema.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....ii

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI iii

TEŞEKKÜR.....iv

ÖZ.....v

ABSTRACT vii

İÇİNDEKİLER.....ixx

ŞEKİLLER LİSTESİ.....xii

BÖLÜM 1. GİRİŞ ..... - 1 -

1.1. Araştırmanın Amacı ..... - 3 -

1. 2. Araştırmanın Önemi ..... - 3 -

1. 3. Araştırmanın Kapsamı..... - 3 -

1.4. Araştırmada Sınırlılıklar..... - 4 -

1.5. Araştırmada Yöntem ..... - 4 -

1.6. Araştırmada Tanımlar ..... - 4 -

BÖLÜM 2. SİNEMA ve KURGU İLİŞKİSİ ..... - 6 -

2. 1. Sinemada Sessiz Dönem ..... - 8 -

2. 2. Sinemada Sesli Dönem..... - 14 -

BÖLÜM 3. SİNEMADA KURGU İLE ANLAM YARATMA ..... - 22 -

3. 1. Kurgu Nedir?..... - 24 -

3.2. Sinemada Kurgunun Temel İşlevleri..... - 25 -

___3.2.1. Ses ve görüntü kurgusu tekniklerinin film anlatısına etkileri..... - 26 -

___3. 2. 2. Dünya sineması'nda kurgu anlayışları: klasik ve modernist örnekler ..... - 27 -

___3.2.2.1. Klasik tarzdaki filmlerde kurgu anlayışı: ..... - 27 -

___3.2.2.2 Anti-klasik ya da modernist tarzdaki filmlerde kurgu anlayışı: ..... - 28 -

3. 3. Kurgunun Sınıflandırılması ..... - 29 -
3. 3. 1. Kronolojik kurgu: ..... - 30 -
3. 3. 2. Çapraz kurgu(cross cutting) : ..... - 30 -
3. 3. 3. Alan derinliği kullanılarak yapılan kurgu (deep focus editing) ..... - 31 -
3. 3. 4. Sovyet montaj kurgu tekniği ..... - 32 -
3.4. Auteur Sinemasında Kurgunun Önemi ..... - 34 -
BÖLÜM 4. DERVİŞ ZAİM SİNEMASINDA ANLAM YARATMADA KURGU ..... - 40 -
4.1. Derviş Zaim Sinemasına Genel Bir Bakış: ..... - 40 -
4. 2. Devir Filmi: ..... - 41 -
4.2.1. Filmin özeti: ..... - 42 -
4.2.2. İkonografik analiz: ..... - 43 -
4.2.3. Kurgu: ..... - 44 -
4.3. Balık Filmi: ..... - 44 -
4.3.1 Filmin özeti: ..... - 45 -
4.3.2. İkonografik analiz: ..... - 46 -
4.3.3. Kurgu: ..... - 47 -
4.4. Rüya Filmi ..... - 48 -
4. 4. 1. Rüya filmi özeti ..... - 49 -
4.4.2 İkonografi ..... - 49 -
4. 4. 3. Rüya filminde kurgu ..... - 50 -
5. SONUÇ: ..... - 53 -
6. KAYNAKÇA ..... - 54 -
EKLER ..... - 57 -
Ek- 1. Derviş Zaim ile Kurgu Konusunda Yapılan Röportaj ..... - 57 -
ÖZGEÇMİŞ ..... - 60 -

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. D. W. Griffith, 'The Intolerance', 1916 …….....9

Şekil 2. Dziga Vertov,'Kameralı Adam', 1929 …….11

Şekil 3. Charlie Chaplin, 'Modern Zamanlar', 1936. …….....…...12

Şekil 4. **'**Potemkin Zırhlısı', Sergei Eisenstein, 1925 …….....13

Şekil 5. Leni Riefenstahl , 'İradenin Zaferi', 1935 …….....15

Şekil 6. **'**Yurttaş Kane', 1941 …….17

Şekil 7. 'Bisiklet Hırsızları', 1948 …….18

Şekil 8. 'Serseri Aşıklar', 1960 …….....19

Şekil 9. Kuleşov Deneyi ve Eisenstein …….....33

Şekil 10. Auteur Kuram-Andrew Sarris …….36

Şekil 11. **'**Serseri Aşıklar'1960 ve 'Bir Kadın Bir Kadındır' 1961 …….…….....37

BÖLÜM 1. GİRİŞ

Kurgu, diyalektik bir süreçtir. İnsanın çevre ile etkileşimi kurgunun temelinde yatar. İnsanoğlu, etrafında olup bitenleri beş duyusuyla gözlemleyerek onlarla ilgili bir bakış açısı geliştirir ve değer yargılarına varır. John Berger, bir çocuğun konuşmadan önce bir süre bakarak etrafını gözlemlediğini ve bakmanın konuşmadan önce geldiğini ileri sürmektedir. (Berger, 2019). Kalıtsal özelliklerimiz, aldığımız eğitim, içinde bulunduğumuz toplum ve onun gelenekleri bu konuda önemli roller oynarlar. Eski Yunan filozoflarından Platon'un ünlü mağara metaforunda insanlar, karşılarındaki duvarda yansıyan kendi gölgelerine hayran kalarak yaşamın sadece bu gördüklerinden ibaret olduğunu sanmışlardır. Ancak onlardan biri durumu fark edip diğerlerini uyardığında ona inanmamışlardır. Dışarı çıkıp gerçek dünyayı gördüklerinde ise tedirgin olarak geri dönmüşlerdir. Çağımızın sanatı sinema da benzer bir görev üstlenmiştir. İnsanlar bu sayede güçlü bir gerçeklik izlenimi oluşturarak kendi hikayelerini anlatma ve düşüncelerini etkin bir şekilde ifade etme şansı yakalamışlardır. Kurgu ise bu yeni ve kapsamlı sanatın belkemiğini oluşturur.

Zaim'e (2003) göre, "sanat tarihi aynı zamanda yapılan bir takım seçimlerin de tarihidir" (s.37). Kurgu bir seçimi ifade etmektedir. Sanatın yüzyıllarca süren birikimi kurgusal bir birikimdir. Sinemada kurgu ile ilgili ilk teorileri ortaya atan Kuleşov'un da öğrencisi olan Sovyet sinema sanatçısı Pudovkin, bir filmin çevrilemeyeceğini ancak kurulabileceğini savunur. "Film Technique" adlı kitabında kurgunun sinemanın temeli olduğunu ve ruhsuz fotoğrafların kurgu sayesinde canlı, sinemalık biçime sokulduğunu ifade eder. Kurguyu, sadece bir filmdeki çekimlerin sırasıyla bir araya getirilerek anlamlı bir bütün haline getirilmesi şeklinde tanımlamak kurgunun anlamını sınırlamaktır. Baudrillard'a göre ise, yaşamımızın kendisi kitle iletişim araçları tarafından yönlendirilen bir simülasyon haline gelmiştir. "Simülasyon evreninde mutlak bir gerçeklik yoktur" (Baudrillard, 1998: 40). Buna koşut olarak insanı insan kimliği ile ön plana çıkartarak onun gerçek doğasına eğilen sanat yapıtları da ortaya çıkmıştır. Bağımsız sinema olarak da sınıflandırılabilen ve tüm dünyada temsilcileri olan, odağına toplum içerisindeki bireyi alan filmler de üretilmektedir. Bu filmler, kalıplaşmış fikir ve

alışkanlıkları yeniden üretmek yerine izleyiciyi filme bir gözlemci olarak dahil ederek farkındalık oluşturmaya çalışmaktadırlar. Böylece izleyiciye de söz payı bırakmaktadırlar.

Tezde, 1990 sonrası Bağımsız Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Derviş Zaimağaoğlu'nun, doğa-insan ilişkisi üzerine çekmiş olduğu uzun metrajlı filmleri olan Devir, Balık ve Rüya kurgusal açıdan incelenmektedir. Bu filmler yönetmenin filmografisinde ana karakterlerin modern yaşam ile iradesi arasında kalarak bocaladığı ve arayışa girdiği filmler olarak göze çarpar. Bu filmler doğa-insan ilişkisi üzerine farkındalık yaratmaya çalışmaktadır. Bu tarz konulara eğilen diğer filmlerde ise genellikle klişeler üzerinden ve replikler üzerinden farkındalığa davet eden mesajlar etkili olamamaktadır. Bunun yanı sıra bir öykü çerçevesinde verilen klasik yapıdaki filmlerde izleyici karakterlerle ya da tema ile özdeşleşerek verilmek istenen mesajı yeteri kadar alamamaktadır. Zaim, filmlerinde izleyicide derinlemesine bir etki bırakmaya çalışmaktadır. Zaim, klasik anlatı yapısını kırarak ve sembol ve metaforlarla anlatımı zenginleştirerek izleyiciyi bilinçlendiren eserler vermektedir. Böylelikle izleyici filmle özdeşleşmekte zorlanmakta, eleştirel bir pozisyonda konumlandırılarak düşünmeye ve sorgulamaya davet edilmektedir. Zaim'in doğa üçlemesi kurguyu kullanarak anlam yaratma bağlamında benzeri bir yerde durmaktadır.

Birinci bölümde, kurgu konusuna bir giriş yapılarak sinemada kurgunun yerine kısaca değinilerek bu konu üzerine araştırmalara yer verilmiştir.

İkinci bölümde, sinemada kurgunun tarihsel süreçte nasıl aşamalardan geçtiği, sinemanın birbirini takip eden sessiz ve sesli dönemlerinde film kurgusunun nasıl geliştiği ve bir işlev üstlendiği, sinemanın bir sanat olmasında ne gibi bir rolü olduğu üzerinde durulmaktadır.

Üçüncü bölümde, sinemada anlam yaratmada kurgunun rolü, Türk ve Dünya sinemasından örneklerle ele alınmaktadır.

Dördüncü ve son bölümde ise, Derviş Zaimağaoğlu'nun doğa üçlemesi olan Devir, Balık, Rüya filmlerinde kurgunun nasıl bir işlev üstlendiği ve anlam yaratmada üstlendiği rol değerlendirilmeye çalışılmaktadır. Bu filmlerde Zaim'in kurguyu bir

auteur yönetmen olarak özgün bir biçimde nasıl kullandığı incelenmektedir. Yönetmenle yapılan röportajda kurguya bakışı ile ilgili sorulara ait yorumları da ek olarak tezin sonunda yer almaktadır.

Sonuç bölümünde ise, Derviş Zaim'in filmleri aracılığı ile izleyici algısına ve sinema dünyasına neler kattığı ortaya koyulmakta, yönetmenin kurgu anlayışı kendi tespitlerinden de yola çıkılarak aktarılmaktadır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Kurgu sinema sanatının bileşenlerinin en önemlisidir ve sinema sanatının temelini oluşturur. Birçok sanat disiplinini içinde bulundurarak onlardan yararlanması ve görsel bir sanat olarak insanın duygu ve düşünceleri üzerindeki güçlü etkisi olan sinema, dünyadaki toplumsal değişim ve teknolojik gelişmelerden direkt olarak etkilenmekte ve bu doğrultuda kendisini devamlı güncellemek zorunda kalmaktadır. Bu durum gerek biçim gerekse, içerik olarak yenilenmeyi kaçınılmaz kılmaktadır. Tez çalışmasında bu bağlamda, Türk Bağımsız sinemasının 'auteur' (yazar yönetmen) özellikleri gösteren yenilikçi yönetmenlerinden Derviş Zaim'in, örneklem olarak alınan filmleri üzerinden yönetmenin kurgu yaklaşımının incelenerek sinema anlatısına kurgusal açıdan sunduğu katkıların ortaya konulması amaçlanmaktadır.

1. 2. Araştırmanın Önemi

Karmaşık bir süreçten geçen ve anlam arayışında olan dünyamızın sinemanın aydınlatıcı etkisine olan ihtiyacı giderek artmakla birlikte sinemanın kendiliğinden algılanan bir dil olmadığı, var olan kültürle birlikte gelişerek biçimlendiği bir gerçek olarak önümüzde durmaktadır. Film yapımında kullanılan kurgu tekniklerinin anlam yaratmadaki payı üzerinde düşünmek ve yeni yaklaşımlara her zaman açık olmak adına bu konudaki çalışmaların incelenerek analiz edilmesi özgün yaklaşımlar geliştirmek açısından önem arz etmektedir. Bu kapsamda, 1990 sonrası Türk sinemasında ortaya çıkan yeni bir gerçekçilik akımı söz konusudur. Bu filmlerin incelenerek analiz edilmeleri daha iyi anlaşılarak geliştirilmeleri açısından önem arz etmektedir.

1. 3. Araştırmanın Kapsamı

Tez de, kurgu kavramının sinema sanatında anlam yaratma bağlamında nasıl işlev gördüğü ve özelikle de Derviş Zaim'in doğa üçlemesi üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu

kapsamda sinemada kurgunun anlamı, sinema tarihi boyunca gelişimi, sınıflandırılması ve 1990 sonrası bağımsız Türk sinemasının auteur yönetmenlerinden olan Derviş Zaim'den seçilmiş olan örnek filmleri üzerinden kurguda anlam yaratma amaçlı nasıl kullanıldığı ele alınmaktadır.

1.4. Araştırmada Sınırlılıklar

Tezde kullanılan kurgu kavramı ağırlıklı olarak teknik yönüyle değil filmlerdeki anlam yaratma bağlamındaki işlevi açısından ele alınmaktadır. Tez, konuyla ilgili internet kaynakları, konu ile ilgili bilgi içeren kitaplar ve araştırma kapsamında ele alınan filmler ve filmlerle ilgili yönetmeninden alınan bilgilerle sınırlandırılmıştır. Sayın Derviş Zaimağaoğlu'nun soyadı sinema alanında 'Zaim' olarak geçmektedir. Bu nedenle tezde 'Derviş Zaim' sineması olarak geçmektedir.

1.5. Araştırmada Yöntem

Araştırma kapsamında öncelikle literatür taraması yapılarak, internet kaynaklı veri tabanları ve konu ile ilgili basılı kitaplardan yararlanılmıştır. Elde edilen veriler alıntılanarak nitel içerik analizi ve söylem analizi yöntemiyle yorumlanmıştır. Devir, Balık ve Rüya adlı Derviş Zaim filmleri izlenerek kurgusal açıdan değerlendirmesi yapılmıştır. Sanatçının kendisiyle de yazılı olarak röportaj da yapılarak konu hakkındaki görüşleri alınarak tez çalışmasının sonuna eklenmiştir.

1.6. Araştırmada Tanımlar

Araştırmada ele alınan 'kurgu' kavramı çekim sırasında elde edilen görüntülerin teknik olarak birbirine nasıl bağlandığı anlamında gelen değil, filmde anlam yaratma aracı olarak nasıl kullanıldığı bağlamında incelenmiştir.

Cross-Cutting: Bir filmde farklı iki sahneyi veya planı genellikle gerilim ve ilgi yaratmak amaçlı olarak nöbetleşe vermek anlamındaki kurgu biçimidir.

Cut: (Kesme) . Film montajında erime ya da geçme vb gibi efektler kullanmadan bir plandan bir sonrakine bağlanma. Büker'e (1991) göre; Kesme daha önce çekilmiş olana dışardan yapılan bir 'müdahaledir'. Ama görüntülere yeni bir yaşam verir, sinemaya kendine özgü bir dil yaratması için olanak sağlar (s. 146).

Efekt: Bir filme post prodüksiyon aşamasında eklenen ses ve görüntü öğelerine verilen addır.

Editing: Bir filmdeki görüntülerin anlamlı bir bütün olacak şekilde birleştirilmesi işlemidir.

Scene: Bir filmde, bir veya birden fazla çekimden oluşan ve aynı mekanda geçen olaylar bütünüdür.

BÖLÜM 2. SİNEMA ve KURGU İLİŞKİSİ

"İnsanoğlu kültürel bir ortamda nefes almaktadır. Çevremiz de bir o kadar diyalektik süreçlere bağımlıdır" (Yıldız, 1997: III). Bizi çevreleyen dünyayı duyu organlarımız aracılığıyla algılarız. Bunların arasında en kapsamlı bilgiyi gözümüz aracılığıyla elde ederiz. Beynimizin bir uzantısı sayılan gözün ağ tabakasına düşen görüntü beyindeki karmaşık birtakım işlemler sonucunda düzeltilerek görme işlemi gerçekleşir. Bilim insanlarının ağ tabakaya düşen görüntünün kısa bir süre de olsa sabit kaldığını keşfetmesi sinemanın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Saniyede 24 kare geçecek şekilde ardı sıra getirilen film kareleri izleyicide hareketli görüntü yanılsaması oluşturmaktadır.

Bu buluşla paralel olarak Lumier Kardeşler 19.yy' ın sonlarına doğru sinematograf aletini geliştirmişlerdir. Sinematograf elde edilen görüntüleri tespit etmenin yanı sıra bir perdeye yansıtma özelliğine de sahiptir. Bu icat insanın tarih boyunca görüntüyle olan yakın ilişkisinde yeni bir kilometre taşıdır. Önceleri, icat edenler tarafından bile basit bir panayır eğlencesi ve geleceği olmayan bir oyuncak olarak nitelendirilen bu icat zaman içinde gelişen teknolojiyle de birlikte farklı bir boyut kazanacaktır. 1895'te Paris Grand Cafe'de başlayan sinematograf gösterimlerinde fabrikadan çıkan işçiler, bahçeyi sulayan bahçıvan, gara giren tren ve benzeri günlük hayatın içerisinden gerçek görüntüler gösterilmiştir. Bu görüntülerde bazı gösterim yerlerinde gösterim esnasında yapılan canlı müzik dışında herhangi bir ses bulunmamaktaydı. Görüntüde arada bir verilen açıklayıcı yazılar dışında, izleyici her şeyi sadece perdedeki görüntülere bakarak anlamlandırmak zorundaydı. Sinemanın bugünkü anlamda kendine has bir dili olmasında ilk adımları atan kişilerden en önde geleni ise edebiyat ve tiyatro kökenli D.W. Griffith' tir. Griffith filmlerindeki hikayeleri birbiri ile eş zamanlı ve aksiyonun çeşitli yönlerini veren olaylardan oluşan bir dizi çekime böldü. Karakterlerinin zor durumlara girmesini ve bu durumdan kurtulmalarını sağlayarak izleyiciyi zihinsel ve duygusal olarak yakaladı. Birtakım ayrıntıları (örneğin, yüz, el) karakterlerin duygu ya da düşüncelerini yakın çekim (close-up) ile vermiştir. Griffith, sinemanın tiyatrodan farklı olarak algılanmasını sağlayan ilk kişilerden biridir. Bazı noktalarda tiyatro oyunculuğunun sinema perdesinde abartılı göründüğünü fark etmiştir. Dünyanın başka bir köşesinde bu gelişmeleri ilgiyle izleyen Sovyet sanatçıları ise, bu sinematik teknikleri Griffith'ten adapte edip kullanarak sinemayı eğlenceli bir illüzyon

olmasından farklı olarak soyut fikirlerin de ifade edilebildiği yeni bir dil ve sanat aracı olarak ele almışlardır. Onlar geçmişten gelen geleneksel anlatı kalıplarına bağlılığı ikinci plana atarak insanların fikirlerini değiştirerek, daha güzel ve adaletli bir dünyanın olası olduğuna inandırmaya çalışmışlardır. Teknolojik gelişmeler ve toplumsal değişimlerle birlikte kısa sürede dünya çapında bir kitle iletişim aracına dönüşen sinema, farklı bakış açıları ve yeni anlatım biçimleriyle zenginleşmiş, özgün bir sanat ve dili olma yolunda ilerlemiştir.

Sinema görsel gerçekliği ve kurgu sayesinde yaşamı olduğundan farklı bir şekilde algılatabilme gücüne sahiptir. İnsanlar genellikle sinemaya bilgilenmek, eğlenmek ve duygulanmak için giderler. Kieslowski sinemanın hiçbir şeyi değiştirmediğini ancak insanlarda bu dünyayı değiştirme arzusunu uyandırdığını düşünmektedir. *"Dünyayı değiştirecek olan filmler değil o filmleri izleyen insanlardır."* Bazı filmler gerçek yaşama sadık kalıp onu kopyalayarak izleyicide güçlü bir gerçeklik izlenimi oluşturup onun duygu ve düşüncelerini etki altına almaya çalışırken, bazı sinema sanatçıları da gerçeği kurgu ile değiştirerek hedef kitlenin tavır ve düşüncelerinde köklü bir değişiklik meydana getirmeyi hedeflerler. Bu da ancak kurgu sayesinde, ya da diğer bir ifadeyle yönetmenin çekilen filmi etkili bir şekilde kurgulaması ile olanaklı olabilmektedir.

Ancak, yaşamımızın değişmez bir parçası haline gelen kitle iletişim araçları aracılığıyla önümüze gelen ve anlamlandırmak zorunda olduğumuz imgeler giderek çoğalmakta, karmaşık bir hale dönmekte ve anlamlandırma süreci giderek güçleşmektedir. Bunun yanında gelişen teknoloji de etkin ve stratejik olarak sanat ürünlerinde kullanılması zorunlu bir hale gelmiştir. Aksi takdirde izleyici üzerindeki etkisini yitirmektedir. Ayrıca, popüler kültür dışında kalan, entellektüel kaygıları olan filmler de arka plana itilme tehlikesiyle karşı karşıya kalmakta ve sinema salonlarında yer alamamaktadır. Bu yönden bakıldığında film yapımcılığı kaçınılmaz olarak farklı bir yöne doğru ilerlemektedir. Sinemanın ilk zamanlarında, yani ses kuşağının henüz icat edilmediği günlerde izleyici görüntüdeki estetik ve anlatılan konu ile özdeşleşiyordu. Konuya kendini kaptıran izleyici filmin sonunda bir arınma yaşayarak sinema salonundan tatmin olmuş bir şekilde ayrılıyordu. Filmin fizik gerçeklikten kurtulmuş orijinal bir gerçekliği vardı ve izleyici de bunu sorgulayamıyordu. Meydana gelen teknolojik, toplumsal

değişim ve gelişmeler konunun işleniş biçimini (kurgu) giderek daha önemli bir hale getirmiştir. Ses kuşağının filmlere eklenmesi yeni görüntü ve ses teknolojilerini de beraberinde getirmiş, bu durum biçim ve içerik tartışmalarına sebep olarak, farklı sorunlar ve yeni anlayışların doğmasına zemin hazırlamıştır.

Sinemada kurgunun işlevini sağlıklı bir şekilde anlayabilmek için, tarihte nasıl bir süreç içerisinde geliştiği ile ilgili de bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Bu bağlamda, sinemada bildiğimiz anlamda kurgunun ilk olarak ortaya çıktığı ve sessiz dönem olarak da adlandırılan dönemin ve sonrasında ses unsurunun ortaya çıktığı sesli dönemin incelenmesi kritik öneme sahiptir.

2. 1. Sinemada Sessiz Dönem

'Sessiz Sinema' diye adlandırılan dönem, Lumier Kardeşlerin sinematografı icadı ile 19. Yüzyılın sonlarına doğru başlayıp, filmlere ses kuşağının eklendiği 1920' li yılların sonlarına kadar devam eder. Bu dönemde filmlere ait büyülü bir gerçeklik vardır. Perdede devinen ve gündelik yaşamdan kısa kesitler içeren ilk filmler, izleyenler üzerinde farklı bir etki bırakmıştır. Bunun yanında, insanlar bu icadın 20. ve hatta 21.yy insanı için ne kadar etkili bir iletişim aracı olabileceğini öngörememişlerdir. Hareket illüzyonu sağlayan ve bunu gösterebilen sinematografı icat eden Lumier Kardeşler olsa da, bu icadın kökeni çok eskilere dayanmaktadır. İlk çağ insanları dışarıdaki tehlikeleri mağara duvarlarına resim çizerek imgeye dökmekteydi. Resim, heykel, mimari ve benzeri sanatlar insanoğlunun etrafındaki olaylara anlam verme ve dış dünyayı değiştirme gereksiniminden doğmuştur. "Camera obscura" (karanlık kutu) denilen ve sinematografın ilkel bir şekli olan aygıt insanın görüntülerle olan ilişkisinin çok eskilere dayandığını göstermektedir. Bu yeni icat ise dış gerçekliği şimdiye dek görülmemiş şekilde dinamik ve gerçekçi bir şekilde kopyalayıp dışa aktarabiliyordu. Sessiz dönemin ilk sinemacılarından olan George Melies' in, sinematografın imkanlarını kullanarak hazırladığı ilüzyon gösterilerini izleyen insanlar şaşkına dönmüşlerdir. Oysa, Melies'in yaptıkları bir kurgu hilesinden öte bir şey değildir. Lumier Kardeşler' in çektikleri meşhur "Tren'in Gara Girişi" (1897) adlı 50 saniyelik film sinemaya has bu gerçekçiliğinin diğer bir önemli ürünüdür. "Sinematografik trenin siyah beyaz renklerde kırpışan (doğal renklerde ve doğal boyutlarda değil) izleyiciye doğru hızla ilerlemesine ve eşlik eden tek sesin filmin perforasyonuyla meşgul olan projektörün dişlilerinin monoton tıkırtısı olmasına rağmen, salondaki izleyiciler fiziksel olarak tehdit edilmiş

hissettiler ve panikleldiler" (Erol, 2017: 114). Bu, sinematografın ileride ne kadar etkili bir medyum olacağının ilk işaretiydi. "Ne resmin, ne çizginin, ne fotoğrafın, ne de başka bir aracın canlandırabildiği, yalnızca sinemanın bizlere gerçek bir yansımasını verdiği bu görünüş, perdedeki imgelerin (imaj) ilk estetik kalitesini oluşturuyordu" (Dorsay; 1991: s, 9). "1897 yılına gelindiğinde artık sinematograf izleyicilere dünyayı görebilme duygusunu vermiş ve bu sırada Lumiere'in teknisyenleri bütün dünyadan Lumiere koleksiyonuna 750 filmden fazlasını kazandırmıştı" (Gündeş,1989:4). Ancak Lumiere Kardeşler'in bu icatları o zamanlarda karlı bir ticari kazanç aracı olmak ve insanlara hoşça vakit geçirtmekten öteye gidememiştir. Edebiyat ve tiyatro çevrelerinin de sinemanın olanaklarının farkına varması çok uzun sürmemiştir. Çok kısa bir süre içerisinde geçmişi günümüze taşıyan romanlar ve tiyatro eserleri sinemaya adapte edilerek beyaz perdeye taşınmıştır. İlk konulu filmlerde her şey çoğunlukla tiyatrodakine benzer şekilde tek bir açı ve çekim ölçeğinden (karşı ve genel ölçek) filme alınıyordu. Kurgu ise varlığını henüz hissettirmiyordu. Griffith'in 2. filmi olan "The Intolerance" (Hoşgörüsüzlük) filminde birbirinden farklı ve aralarında uzun yıllar olan dönemler arasında geçen zaman, "beşiği sallayan anne imgesi" ile gösterilerek sinema tarihinde kurgunun ilk örneklerinden biri verilmiştir. Ancak bu filmlerde, bütün oyunculuk ve diyaloglar tiyatro sahnesinde olduğu gibi gerçekleşmekteydi. Bunun sonucunda ortaya çoğunlukla gereğinden uzun, ekonomik olarak oldukça külfetli oluyordu.



Şekil 1. D. W. Griffith, 'The Intolerance', 1916. (Alıntı:/filmuforia.com/intolerance-1916.)

Griffith''in ilk uzun metrajlı filmi "Birth of a Nation" (Bir Ulusun Doğuşu) da beyaz-zenci ayrımı yapıldığı düşünülerek ülke çapında olaylar çıkmış Griffith ırkçılık yapmakla suçlanmıştır. Milyonlarca kişi tarafından izlenen bu filminde Griffith,

amacının ırkçılık yapmak olmadığını belirtse de kamuoyu nezdinde suçlu duruma düşmüştür. Bu sinemanın ilk haliyle bile, ne kadar etkili bir iletişim aracı olduğunu göstermektedir. Griffith'in geliştirdiği ilk ve halen kullanılan kurgusal anlatım tekniklerinden biri de "Son An Kurtuluşu" dur. Griffith'in birçok filminde özellikle farklı toplumsal statüden gelen iki kişi birbirleriyle bir aşk ilişkisi içine girmekte ve sonrasında başlarına birtakım talihsiz olaylar gelmekte ama en sonunda mucizevi denilebilecek bir şekilde hikaye mutlu son ile bitmektedir. Bu yöntemle dramatik gerilim ve merak duygusu sağlanarak izleyici ekran karşısında tutulmaktadır. Bu anlatım biçimi Hollywood filmlerinde hala yoğun olarak kullanılmaya devam etmektedir. Dünyanın diğer bir tarafında ise bir devrimle kapitalizm karşıtı yeni bir yönetim şekline geçen ve bu gelişmeleri ilgiyle takip eden, Sovyet sinema sanatçıları bu teknikleri Griffth' ten esinlenerek kendi filmlerinde de kullanmışlardır. Ancak onlar bu yeni ve genç dilin kendine ait özgün bir anlatım tarzı olması gerektiğini savunuyorlardı. Pudovkin'e göre, "sinemanın temel amacı insanlara yeni şeyler görebilmelerini öğretmek, içinde körü körüne yaşadıkları dünyayı bıraktırmak evrenin anlamını ve güzelliğini kavratmaktır" (akt. Ülkü, 1989 :10).

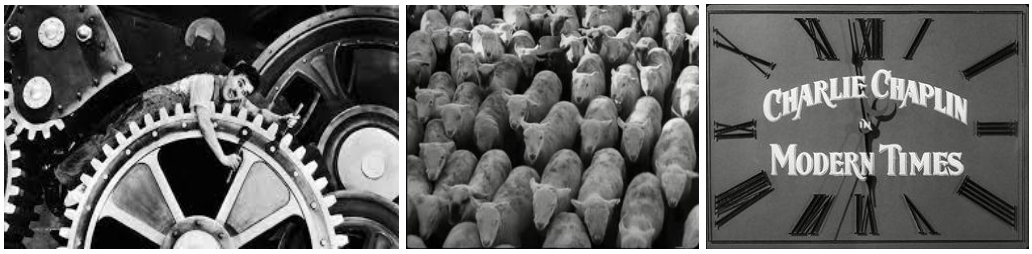
Geçmişe ait edebi eserleri sahneleyen filmleri tehlikeli ve bulaşıcı olarak görüp uzak durulması gerektiğini belirten Sovyet sinema yönetmeni Dziga Vertov, "Kameralı Adam" filminde, kamerayı günlük yaşamı gözetleyen aktüel bir göz olarak konumlandırmaktadır. Sine-Göz kuramı olarak adlandırılan Vertov'un kuramına göre, alıcı insan gözünün tembelliğini aşarak yaşamın her alanına girerek onu yeni ufuklara yöneltecektir. Vertov'a göre sinema bütün ilhamını tiyatrodan ve edebi metinlerden değil toplumsal yaşamın bizzat kendisinden almalıdır. Sinema yaşamın en ücra köşelerine kadar girerek onu bütün yönleri ile yansıtmalıdır. Bu amaçla Vertov belirli bir mizansene bağlı kalmadan kısa planlar ve cut geçişlerden oluşan ritmik kurgu tarzıyla günlük yaşamı gerçekte olduğu gibi doğal haliyle filme alır. Bu, klasik anlatım tarzından kopmanın ilk ve en etkili örneklerinden biridir.

"Saniyede 16-17 kuralından azade, zaman ve uzam sınırlarından azade olan ben, evrendeki noktaları, nerede kaydetmiş olursam olayım bir araya getiriyorum. Benim yolum dünyaya dair yepyeni bir algılayış yaratmaya uzanıyor. Sizin bilmediğiniz bir dünyayı yeni bir şekilde deşifre ediyorum"(Vertov, 2007: 18).



Şekil 2. Dziga Vertov,'Kameralı Adam', 1929. (Alıntı: https://www.gartenbergmedia.com/dvd-distribution-and-sales/international-silent-classics/the-man-with- the-movie-camera).

Klasik ve tekdüze anlatımdan kopmanın örnekleri sadece Sovyet Sinemasında değil kapitalizmin göbeği olan Amerika'da da aynı sıralarda kendisini göstermektedir. Toplumsal gerçekçilik içeren ve arayış içerisinde olan insanı temsil eden Charlie Chaplin filmleri milyonları sinema salonlarına çekebilmiştir. Şarlo tiplemesi modern kent yaşamı ile etkileşime girerek sakarlıklarını, iyi niyetini ve sorumluluk duygusunu sergiler. İzleyicileri bir yandan eğlendirirken diğer yandan da, alttan alta sosyal sorunlarla ilgili bilinçlendirir. Günümüzde bile, zevkle izlenen Chaplin filmleri son derece komik ve eğlendirici olmalarının yanında eğitici, farkındalık yaratan filmler olarak klasik Hollywood yapısından farklıdır. Chaplin'e göre yaşam dar alanda trajedi geniş açıda komedidir. Chaplin'in yönetmenliğini yaptığı ve aynı zamanda başrolünü oynadığı Modern Zamanlar (1936) filminin ilk sahnesinde. modern rutinin olağan bir parçası olan ve mesai saatine yetişmeye çalışan insanlarla koyun sürüsü görüntüleri ardı sıra verilip görüntüdeki karşıtlık kullanılarak cümlelerle anlatılamayacak kadar güçlü bir biçimde modernizm eleştirisi yapılmış, işçiler koyunlara benzetilmiştir. Yine aynı filmin diğer bir sahnesinde montaj bandında çalışan Chaplin'in kendini işe kaptırarak çarkların arasına girerek gözden kaybolması karşısında izleyiciler kahkahaya boğulsa da, Chaplin'in buradaki asıl amacı simgesel olarak modernizmin çarkları arasında kaybolan modern insanı anlatmaktır. Bu çeşit bir kurgu Sergei Eisenstein'ın çarpıcı kurgusuyla (iki imajın çarpışmasıyla üçüncü bir anlamın ortaya çıkması) neredeyse özdeştir. Her iki yönetmen de farkındalık oluşturmak amacıyla böyle bir anlatım biçimini tercih etmişlerdir.

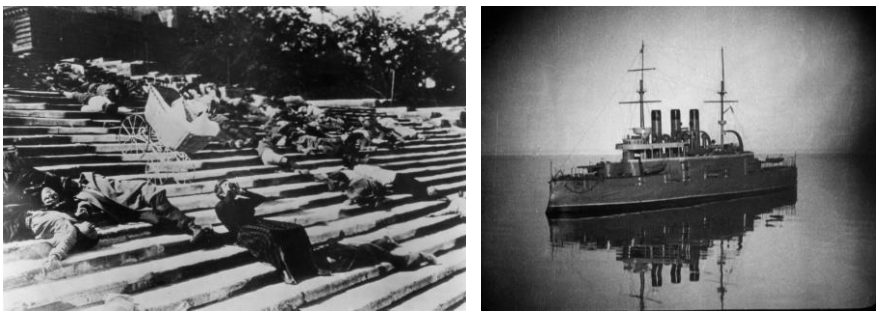


Şekil 3. Charlie Chaplin Modern Times 1936. (Alıntılar: wordpress://drawingcapitalism, filmlovers.com, https://tr.pinterest.com/).

Sessiz sinema dönemine ve dünya sinema tarihine damga vuran filmlerin en başında ise film kurgusu ve anlatımında bir devrim meydana getiren Sergei Eisenstein'ın başyapıtı olan "Potemkin Zırhlısı" (1925) gelmektedir. Olayların geçtiği Potemkin zırhlısı Sovyet devrimini simgelemektedir ve bir karakter gibi işlenmiştir. Siyah beyaz olan filmde gönderdeki bayrak kırmızı olarak renklendirilmiştir. Filmde sinema tarihinde bir ilk olan, konudaki devamlılığın gözetilmesi yerine, imajların yaratıcı bir şekilde işlenerek izleyicinin psikolojik olarak yönlendirilmesi ve temanın ağırlık kazanması söz konusudur. İçerik olarak çarpıcı (etkileyici) çekimler yan yana getirilerek izleyicide belirli duygular uyandırılmaktadır. "Bu doğrultuda, Eisenstein atraksiyon kurgusunu, "görüntüdeki hareket duygulara, duygulardan da ana konuya teze gider" diye yorumlamıştır" (Küçükerdoğan, 2010: 114). Özet olarak, sanatçı özlü bir mesaj içeren görüntüleri ard arda getirerek (kurgulayarak) izleyicide bazı duygular uyandırmak ve bu duygular üzerinden de bazı fikirleri aşılamak istemektedir. Eisenstein'a göre film ancak bu şekilde kurgulanırsa yani mesajlar içererek dünyayı değiştirebilirse bir sanat değeri taşıyabilecektir. Eisenstein, filmde kendi icadı olan birçok farklı kurgu tekniğini (ritmik, entelektüel, tonal kurgu vb.) bir arada kullanarak bu amacına büyük oranda ulaşmış görünmektedir. Filmde, kendilerine verilen bozuk yemeğe itiraz eden denizcilerin, üzerinde devletin simgesinin olduğu yemek çanağını kırması eylemi dramatik etkinin arttırılması amacıyla değişik açılardan tekrar tekrar verilerek vurgulanır. Görsel anlatım

filmin son bölümü olan Odesa merdivenlerinde zirveye çıkar. Merdivenlerin yukarısından tek sıra halinde inen Çarlık askerlerinin halkın üzerine ateş açması sekansı, ustaca çerçeveleme ve hızlı kesmelerle birlikte giderek artan temposu ile izleyiciyi nefessiz bırakarak sinema tarihinin unutulmaz sahnelerinden biri haline gelmiştir. Bu sahnede Eisenstein'ın filmlerinde sıklıkla kullandığı ritmik kurgu ön plana çıkmıştır. Ritmik kurgu bir olayın onu ifade edecek kısa ve çarpıcı görüntü kesitlerinin anlatıcı

olacak şekilde ard arda getirilmesinden ibarettir. Ateş altında merdivenlerden inerek kaçışan insanların dehşet içerisindeki yakın plan görüntüleri askerlerin toplu halde merdivenden inerkenki adımları ile nöbetleşe olarak gösterilerek hem gerilim arttırılmış, hem de olayın duyumsal etkisinin filmsel zaman içerisinde izleyiciye en etkili şekilde aktarımı gerçekleştirilmiştir. Gerçekte hiç yaşanmayan bu olay izleyicide yıllar sonra bile yaşanmış izlenimini vermeye devam etmektedir. Bu kurgu yaklaşımı gücünü gerçek yaşamda da olayları bizde iz bırakan yanları ile algıladığımız ve parçadan bütüne ulaştığımız varsayımından almaktadır. Filmi, Sovyet sinemacılar tarafından ortaya konulan kurgu anlayışının (Sovyet montajı) ortaya çıkarttığı ilk şaheser olarak saymak da olasıdır. Filmde olay örgüsünden çok film öğelerinin karakterizasyonu yani etkin olarak vurgulanması, çerçeveleme ve tema ağır basmakta, zaman ve mekanda birlik anlamındaki devamlılık yerine imajların çatışmasından doğan yüksek fikirler ön plana çıkmaktadır. Film, kurgunun anlam yaratmada ne kadar etkili olduğunun dünya sinemasındaki ilk ve en önemli örneklerinin en başında gelmektedir. Filmde tek bir diyalog bile kullanılmamasına, herhangi bir dış ses ya da arada giren açıklayıcı yazılar dışında bir anlatıcı olmamasına rağmen izleyici adeta olayın içine çekilmekte ve kendini olayın bir parçasıymış gibi hissetmektedir. Bunun başlıca nedeni, Eisenstein'ın filmde kullandığı kurgu tekniklerinden başkası değildir. Film görünürde bir gemideki isyancıların çıkardığı isyan ve bunun sonuçları hakkında olmasına rağmen izleyici filmi bir ulusun yeniden doğuşu ya da diğer bir deyişle gelmekte olan devrimin ayak sesleri olarak algılamaktadır. Kurgu bu filmde Eisenstein tarafından devrimi desteklemek, toplumsal gerçekçilik ve sanat adına kullanılmış olsa da, filmin aradan bir yüzyıl geçmiş olmasına rağmen hala aynı zevk ile izlenmesi kurgunun anlam yaratma işlevinin en çarpıcı örnekleri arasındadır.



Şekil 4. Potemkin Zırhlısı, Sergei Eisenstein, 1925 (Alıntılar: https://filmhafizasi.com, https://www.gezipduru.com/).

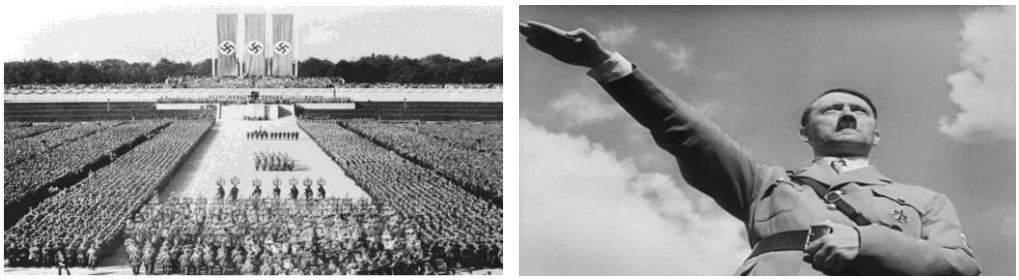
“Kurgu ustaca kullanıldığı için sessiz sinema dönemi kurgunun altın çağı oldu. Bu çağı denemekten korkmayan araştırıcı ve yetenekli yönetmenler yarattı. Bu yönetmenler, kurgu sanatının ilk kullanım tarzının çabuk tükendiğini fark ederek yeni arayışlara yöneldi” (Kaya, 2011: 2).

Sessiz dönem, sinemanın emekleme ve bunun yanı sıra günümüzde de uygulanmakta olan temel gramerinin ortaya koyulduğu ve büyük oranda kurumsallaştığı dönem olmuştur. Bu dönemde sinemanın temel kuralları şekillenmiştir. Sinema, başta Amerika olmak üzere tüm dünyada yaygınlaşarak milyonlarca izleyiciye ulaşmış, görsel bir sanat olarak en etkili örneklerini bu dönemde vermiştir. Amerikan Hollywood sineması, önayak olduğu klasik anlatım tarzını geliştirirken, Sovyet montajcıları da sinemaya gerek biçim gerekse, içerik olarak kendine has bir dil kazandıran özgün uygulamalarıyla damga vurmuştur. Kendilerinden sonra gelecek sinemacılar büyük oranda bu iki stil üzerinden yollarına devam etmişlerdir. Ancak dönemin fırtına öncesi bir sessizlik olduğu da söylenebilir. Sinemanın bir dil olarak kabul edilmesi ve kitlelere hitap eden bir iletişim aracı olarak kurumsallaşması daha çok sesli dönem diye adlandırılan bir sonraki dönemde (aşamada) gerçekleşecektir.

2. 2. Sinemada Sesli Dönem

1927’de Warner Bros ilk sesli film olan “The Jazz Singer”’a imza attı. Sinemaya sesin girmesi, bütünlüğü olan anlamlı anlatıların yaratılabilmesi için sonsuz seçenek demekti(Şenses.2021). Sinemaya sesin girişi başlarda sessiz sinemanın ustaları olan Chaplin, Griffith ve Eisenstein gibi duayen sanatçılar için kabul edilemezdi. Griffith’e göre bu büyülü dünyaya eşlik edebilecek tek ses müzik olabilirdi. Oysa bu durum film yapımcılarının, işine gelmişti. Artık her şeyi görüntülerle anlatmak yerine ses unsuru da anlatıma katkıda bulunabilirdi. İnsanlar sinemaya eklenen ses kuşağı aracılığıyla, etraflarındaki dünya hakkında daha kapsamlı bilgi edinme olanağını elde etmişlerdi. Ayrıca bu durum sinemayı kaçınılmaz olarak güç odaklarının gündemine taşımış; devletlerin amaçlarını gerçekleştirmek adına sinemayı ele almasını sağlamıştır. Ulus devletler bu etkili anlatım mecrasını bir propaganda aracı olarak kullanmakta gecikmemişlerdir. Çünkü film medyumunun kitleler üzerinde son derece etkili bir güce sahip olduğu kısa sürede anlaşılmıştır. İngiliz Belge Okulu kurucularından John Grierson sesli filmlerin geniş kitlelere modern yaşamın gereklerini öğretmek ve kabul ettirmek için son derece etkili bir eğitim aracı olduğunu savunarak bu filmlerin toplumu

eğitmedeki önemine işaret etmiştir. Grierson'a göre; 'Sinema ne bir sanattır ne de bir eğlence. Bir yayın biçimidir ve yüz ayrı izleyici öbeği için yüz ayrı biçimde yayın yapabilir' (akt. Bilgin, 1986:15). Böylece uluslar ya da çok uluslu devletler sinema aracılığıyla gerçekleri kitle psikolojisi içerisinde, kendiişlerine geldiği ya da nasıl anlaşılmasını istiyorlarsa o şekilde vererek insan kalabalıklarını istedikleri gibi yönlendirmeye çalışmışlardır. Ancak bu durum birtakım olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Savaş mekanlarından, mitinglerden canlı olarak çekilen görüntüler insanların haber alma ihtiyacını karşılamaktadır. Ancak, her devlet kendi çıkarlarına göre bu filmleri kurgulamıştır. II. Dünya Savaşı esnasında S.S.B.C' nin Stalingrad kentini işgal eden Alman Birlikleri imha edilirken Alman haber filmleri zafer naraları atarak halkı yanlış bilgilendirdiler. Bu durum haber kanallarındaki yalanlara inanan bir toplumu yenilgiden daha kötü bir durum olan hayal kırıklığı ve umutsuzluğa itmiştir. Alman kadın yönetmen Leni Riefenstahl "İradenin Zaferi" (1935) belge filminde kullandığı kurgu yöntemlerinden dolayı Hitler'in nüfuzunu orantısız bir şekilde arttırmasına sebep olmakla suçlanmış ve sonraki dönemde film yapması yasaklanmıştır. Riefenstahl olayı gerçekçilik ve belgesel bir anlayışla ele aldığını ifade etse de filmin Hitler'i yücelten kamera açıları ve halkın sevgi gösterileri ile dolu olması filmi belgeselden çok bir propaganda filmine dönüştürmüştür.



Şekil 5. Leni Riefenstahl , 'İradenin Zaferi', 1935. (Alıntılar:filmsufi.com.).

Bunun yanında eğlence amaçlı ticari sinema sektörü, sesin sinemaya girmesini fırsata çevirip yıldız oyuncular yaratarak kâr amaçlı birçok film çevirmişlerdir. Böylelikle sessiz dönemde yapılanların üzerine bir şey koymak yerine onun birikimlerini istismar eden bir sürece girilmiştir. Sesli sinemanın bu ilk döneminde Amerika'da film stüdyolarında zengin olanaklarla çekilen ve film müzikleriyle dikkat çeken birçok yapımda iktidarın bakış açısı da filmlere yansımıştır. Örneğin, çokça izleyici çeken, piyasaya hakim olan macera türü Western ve gangster filmlerinde kendi hallerinde hayatları olan, topraklarını korumaktan başka amacı olmayan Kızılderili topluluklarına

asi ve haydut imajı biçilerek sahte bir ulus bilinci oluşturulmuştur. Bütün bunlara rağmen görüntüye eklenen ses kuşağının olumlu etkileri de olmuştur. Sinema sanatçılarının kendilerini ifade etmesine alternatifler oluşturması bağlamında ses kuşağı yeni bir umut olmuştur. Orson Welles' in otobiyografik eseri olan ve halen sinema tarihinin en iyi 101 film listesinin en başında gösterilen "Yurttaş Kane" (1941) filmi bunun başlıca örnekleri arasındadır. Filmin hem yönetmenliğini hem de, başrolünü üstlenen Orson Welles ses ve görüntünün sinemada nasıl anlam yaratacak şekilde birlikte kullanılabileceğini bu filmi ile göstermiştir. Filmde uzam, ilk sahnelerden itibaren titizlikle ele alınmaktadır. Filmin giriş bölümünde birçok farklı görüntünün ve atmosferik özgün müziğin birbiri üzerine bindirilerek derinlemesine bir etkinin elde edildiği görülür. Welles, diyalog kullanmadan sadece görsellik ve ses ile birçok şey ifade edilebileceğini uygulamada göstermiştir. Bunda tiyatrodan gelen vizyonunun önemi inkar edilemez. Bu filmin sinema dünyasına kazandırdığı en belirgin yenilik ise Welles'in, görüntü yönetmeni Gregg Toland ile birlikte uyguladıkları 'deep focus' ya da 'alan derinliği' tekniğidir. Bu teknik sayesinde sahne içindeki her bir dramatik unsur netlikte kalıyor, kesmeye gerek olmadan etkili bir anlatım elde ediliyordu. Minimum kesme (plan değişikliği) ile düşünsel yön desteklenerek izleyiciye yorum alanı bırakılmış oluyordu. Filmin başlarındaki küçük Kane'in evlatlık olarak verilme sahnesi buna örnektir. Dışarıda oynayan küçük Kane evin içine doğru objektif hareketiyle açılan sabit kamera ile evin içerisindeki diğer oyuncularla birlikte görülmekte ve arka plandaki Kane ise hep netlikte kalmakta, böylelikle kesmeye gerek kalmamaktadır. Kane'in arka planda küçükte olsa hep netlikte kalması izleyicinin dramatik durumu daha iyi algılamasına yardımcı oluyordu. Bu film ile birlikte görüntü yönetmeni ve görüntü okuryazarlığı olan yönetmen kavramının önem kazandığı görülmektedir. "Ne kadar dinamik ya da karmaşık olursa olsun bir tablonun karşısında dikkatimizi toplayıp kendimizi resme vererek okumasını yapabiliriz. Ancak aynı şey sinema filminde mümkün değildir. Tam burada devreye görüntü yönetmeni girer" (Uysal.2016: 26). Görüntü yönetmeni Gregg Toland'ın kullandığı alan derinliği tekniği sayesinde neye odaklanacağını izleyici kendisi belirlemektedir. Bir açıdan da bu Welles'in izleyicinin fark etmesini istediğini gösteriyordu. Çerçevedeki görüntüler gelişigüzel değil, kurgulanmış görüntülerdir. 'Citizen Kane' eski bir film olmasına karşın, günümüz Amerikan sinemasının hali hazırdaki yenilikçi vizyonuna en büyük katkıyı yapan filmdir. Ses ile geçiş, mat plan (matte shot), alt açı çekimleri, vb. birçok yeni teknik bu filmle birlikte hayata geçirilmiştir. Etkin olarak bu filmde pratiğe geçirilen alan derinliği

ve görüntü düzenlemesi kavramları günümüzde hala en önemli kurgu teknikleri arasındadır. Alan derinliği sayesinde düşünsellik ve filmin estetik boyutu güçlenmekte ve görsel anlatım ön plana çıkmaktadır. Bu anlayış kurguyu (kesme) ikinci plana atıyor gibi görülse de kamera içi kurgu ya da çerçeve okuryazarlığı kavramını da gündeme getirmiştir. Alan derinliği günümüzde sanat ve festival sinemasının yoğun olarak kullandığı bir kurgu tekniğidir.



Şekil 6. 'Yurttaş Kane' 1941.(Alıntılar: slashfilm.com/, gointothestory.blcklst.com/, sensesofcinema.com/citizen- kane-biography- and-the-unfinished-sentence/).

Savaş ve toplumsal buhran ortamında gelişerek ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçilik Okulu da sinema tekniği üzerinde derin izler bırakmıştır.. 1940'lı yılların ortalarında gelişen ve gerçek yaşamın ritminden etkilenen bu akım insanı ayrı bir gerçeklik olarak değil toplumun ve içinde yaşanılan ortamın mütevazı bir parçası olarak ele alır. Bu yüzden dönemin filmleri belirgin bir şekilde kentsel farkındalık içermektedirler. Yeni gerçekçi filmler kamerayı özellikle sokağa indirerek kentleşmenin ve sınıfsal tabakalaşmanın göbeğine yerleştirirler. Filmde yansıtılmaya çalışılan sorunlar toplumun bire bir sorunları olaylar da günlük yaşamdan seçilen olaylardır. Edebi hikâyelerden uyarlama yapmak yerine gerçekte yaşanan durum ve olaylardan esinlenilir. Bu filmler günlük yaşam mücadelesinin kızıştığı yer olan, fakir halk ve sıradan insanların, emekçilerin içine girerek onların hayallerine, aşklarına, duygu ve düşüncelerine tercüman olarak farkındalık oluşturmaya çalışırlar. Onlara göre gerçek bütün yönleriyle sadece sıradan günlük yaşamın ve sıradan insanların yaşamlarından süzülerek ortaya çıkmalıdır.

Yeni gerçekçilikle birlikte filmler sahte suni ışıkta çekilmek yerine sokakta gün ışığında çekilmeye başlanır. Bu filmlerde pahalı görsel efektler kullanılmamakta ve düşük bütçelerle çekilmektedirler ve bu yüzden de otoriteden bağımsızdırlar. Yönetmenler gerçekliği ön plana çıkardıklarından profesyonel oyuncu olmayan halktan kişileri tercih

etmişlerdir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin sembol filmlerinden Ladri Di Biciclette (Bisiklet Hırsızları) 1948 filminde, ailesine bakabilmek için işe girmek amacıyla bazı eşyalarını satarak güç bela bir bisiklet alan bir babanın bisikletini çaldırması sonucunda hırsızın peşine düşmesi ve sonuçta kendisinin de bir bisiklet çalmak zorunda kalması anlatılır. Filmdeki bisikletin adı da ironik bir şekilde "umut" tur. Filmin neredeyse tamamı dış mekanlarda geçmektedir. Oyuncuların tamamı amatör ve bir kısmı da oradan geçmekte olan kişilerden oluşturulmuştur. Film dönemin kentsel gerçekliğini yoğun olarak yansıtması ve basit, dinamik anlatımı ile belgesel bir özellik de göstermektedir. Genellikle, adalet, suç, ahlak, gibi konuları günlük yaşamın sıradanlığı içerisinde tarafsız olarak ele alarak izleyiciden çıkarım yapmasını beklerler. Yeni gerçekçiler toplumsal ve bireysel farkındalık içeren sade bir sinema anlayışının temelini atmışlardır. "Akım, toplumsal çöküntü ile başlayıp bu alandaki iyileşmeler sonucunda son bulur."(Kalkan, 2019)



Şekil 7. 'Bisiklet Hırsızları' 1948 (Alıntı: https://filmloverss.com/bisiklet-hirsizlari-2/).

Fransa'da ise, İtalyan Yeni Gerçekçiliğine oldukça benzeyen toplumsal ve sosyal sorunlara koşut olarak yeni bir akım olan Yeni Dalga (Novel Vague) Akımı filizlenir. Ancak, Yeni Gerçekçi'lerden farklı olarak Yeni Dalgacı sanatçılar filmi yerleşik düzene karşı çekilmiş bir silah olarak ele alırlar. Fransız Yeni Dalga Sineması'nın sembol filmlerinden "A Bout de Souffle" (Serseri Aşıklar) 1960 filmi artık kendisini hiçbir siyasi veya ahlaki değere ait hissetmeyen, sadece yaşama tutunmaya çalışan iki gencin arasında geçen duygusal ilişkiyi konu edinmektedir. Film savaş sonrası Avrupa'sında egemen olan ve insan varlığının absürtlüğünü savunan varoluşçu felsefenin izlerini taşımaktadır. Bu filmde yerleşik kurgu kurallarının ve klasik anlatımın biçimlerinin bilinçli olarak bozulur. Yapılan 'Jump Cut', yani aynı plan içerisinde sıçrama hissi veren kurgu, zaman ve mekanda birliği bozan kesmelerle devamlılık kuralları sürekli ihlal edilir. Filmde araba çalarak ve bir polisi öldürerek kırsala kaçan Michel'in

kırsalda koştuğu, zamandaki devamlılığı bozan ve görüntüde sıçrama oluşturan sahne buna örnek olarak gösterilebilir. Bu ve benzeri filmlerde devamlılık anlayışına uymayan ve bir görüntüden başka bir görüntüye mantıksal ilişki olmadan hızlı bir şekilde atlanılması başlarda izleyicileri şok etkisinde bıraktıysa da bu devamlılığa aykırı kurgu anlayışı ileride Holywood sinemasının özellikle aksiyon filmlerinin olmazsa olmazı haline gelecektir. Rasgele ve dramatik gelişmeyi desteklemeyen diyalogların çokça bulunduğu filmde zaman algısı neredeyse sıfıra indirgenmektedir. Hızlı ve zamanda atlama yapılan kısa çekimler izleyiciyi şaşırtır. Sürekli değişen mekanlar nerede olduğumuzu bize unutturacak niteliktedir. Oysa bu durum kent yaşamında insan ilişkilerinin anlık olması ve modern kentin bir anı diğerine uymayan hızlı ritmiyle örtüşmektedir. Film, kentsel gerçekçi bir filmdir ve anlık gerçeklik, sabit olmayan hareketli kamera ve doğaçlama oyunculuk ile dikkat çekmektedir. Düşük bütçeli bir film olmasının yanında film anlatısına bambaşka bir yaklaşım getirmiştir.

> İşte belki de gerçek anlamda modern sinemanın başlangıcı... Doğallıkla, madalyonun öbür yüzü olarak, klasik sinemanın da bir anlamda ölümü... Yarattığı devrimle, neden olduğu tartışmalarla, açtığı kapılar ve yollarla, gerçekten de sinemayı farklı yönlere çeken, sinema tarihinin en etkili olmuş filmlerinden biri olduğu da söylenebilir (Dorsay: 1996: 217).

Yeni Dalga Akımı çerçevesinde ürün veren yönetmenler bu teknikleri kendi politik ve estetik amaçlarına ulaşmak için kullanmışlardır. Kaderin garip bir cilvesidir ki; Fransız Yeni Dalga Akımı, devamlılık kurgusunu kurumsallaştıran Amerikan Sineması'na hayran olan genç Fransız yönetmenlerce oluşturulmuştur. Zira bu yönetmenler Amerikan filmlerinde izledikleri olayları kendi toplumlarına farklı bir kurguyla yansıtmışlardır.



Şekil 8. 'Serseri Aşıklar' 1960. (Alıntılar: film.edusites.co.uk/article/a-bout-de-souffle-breathless, www.beyazperde.com/, https://www.imdb.com/title/tt0053472/.)

Özetle, hareketli resimlere ses bandının eklenmesi yeni anlatım olanakları ve teknolojilerine kapı aralamış, sinema sanatçılarının özgürce kendi gerçeklerini ifade etmelerine zemin hazırlamıştır. Sesli dönemin getirdiği gelişmeler sonucunda bazı sinemacılar gerçekliği ifade edebilmek için kurguyu yaratıcı bir şekilde kullanmanın gerekli olduğunu düşünürken, bazıları da manipüle edilmemiş görüntünün gerçekliği ifadede esas olduğunu iddia etmektedir. Kurgudan yana olanlar film materyalinin yaratıcı bir biçimde ele alınması gerektiğini ve bu yüzden kurgunun kaçınılmaz olduğunu savunmaktadırlar. Rus biçimcileri olarak adlandırılan düşünürler ise bir filmde sadece üzerine dramatik anlamlar yüklenmiş nesnelerin fark edilebildiğini; bu yüzden sanatın tek başına bir anlamı olmayıp, gerçekliği algılamamızı sağladığı sürece orada bulunabileceğini savunan biçimci bir anlayış geliştirerek kurgunun önemine vurgu yapmışlardır. Fransız sinema eleştirmeni Andre Bazin'in etrafında toplanan genç sinemacılar ise kurgunun dramatik gereklilikler dışında kullanılmasının gerçekliği değiştirdiğini, izleyiciye hareket alanı bırakmadığını ileri sürerek kurgu yerine mizansene (sahneleme) önem vermiş ve kurgunun sadece devamlılık gereklilikleri ile sınırlı olması gerektiğini savunmuşlardır. Eisenstein ise, filmin kurgudan ibaret olduğunu söyler ve filmlerini bütünüyle karşıt anlam içeren görüntülerle bezer. Eisenstein ile bu konuda tartışan arkadaşı Pudovkin ise biçimcilik ile mizansencilik arasında bir yerde konumlanarak ortalarda bir yerde bulunmayı seçmiş görüntüleri çarpıştırmak yerine birleştirmeye ağırlık vermiştir. Kurguya önem verenler biçimci, görüntüye önem verenler ise, gerçekçi bir anlayışı benimsemektedirler. Bunun yanında sinema özellikle de günümüzde disiplinlerarası bir yerde durmaktadır. Plastik sanatlardan birçok unsuru da içinde barındıran sinema, resim alanında ortaya çıkan İzlenimcilik Dışavurumculuk, Sürrealizm (Gerçeküstücülük) ve Dadaizm gibi sanat akımlarının da izlerini taşır. Örneğin, Alman Dışavurumculuğu'ndaki keskin çizgiler ve karanlık atmosfer o dönemdeki sinemaya da damgasını vurur. 'Dr Caligari'nin Muayenehanesi' filminde kullanılan dekorlar hala iç ürperticidir. İspanyol yönetmen ve ressam Luis Bunuel "Bir Endülüs köpeği filmiyle gerçeküstücü olarak nitelendirilen filmlerin gramerini oluşturmuştur. Bu film gerçeküstücü ressam Salvador Dali ile Bunuel'in gördükleri rüyaların harmanlanarak film haline getirilmesiyle oluşmuştur. Baştan sona hayallerin görüntüye yansıtıldığı film Sovyet montajı tekniğine benzer bir şekilde kurgulanmıştır. Görüldüğü üzere sinema toplumsal koşullardan olduğu kadar diğer sanatların birikimlerinden de fazlasıyla beslenmiştir. Bu durum kurgu bazında birçok farklı yaklaşımı literatüre eklemiştir.

Ancak, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, dijital teknolojiler bireylerin hayatına girmeye başlar. Bununla birlikte topluca gidilerek eğlenilen ve seyir kültürünü temsil eden sinema ortamları giderek insanların evlerinde yerlerinden kıpırdamadan izledikleri sanal ortamlara dönüşmüştür. Oysa sinema, sadece bir izlence değil aynı zamanda bir kültür olma özelliğini taşımaktadır. Amerikan filmlerinin bütün dünya sinemalarını tekeline aldığı bu yeni dönemde bu kültürel bağ kopmaya yüz tutmuştur. Sinema tröstlerinin izleyiciyi sinema salonuna çekebilmek için piyasaya sürdüğü, yaşamın gerçeklerinden kısa bir zaman için de olsa kaçış sağlayan görsel ve ses efektlerinin, kurgu hilelerinin bolca kullanıldığı aksiyon, gerilim, fantastik ve romantik komedi tarzı filmler ise piyasayı ele geçirmiştir. Böyle bir ortamda ise, düşünsel boyutu olan filmler sanat sineması olarak adlandırılarak festival ya da internet ortamlarına indirgenmiştir. Yine de sesli dönemin sinemaya zarar verdiğini söylemek pek te mümkün değildir. Ses, her ne kadar görüntü ağırlıklı bir sanat olan sinemaya beraberinde bazı dezavantajları getiriyor gibi gözükse de; ona farklı bir anlam boyutu kazandırmış, bir sanat olarak gelişerek çağı yakalamasına oldukça katkı sağlamıştır.

BÖLÜM 3. SİNEMADA KURGU İLE ANLAM YARATMA

Yedinci sanat olarak tanımlanan sinema yaşamı bütünlüklü olarak bir kadraj içerisine sığdırılabilen, insan üzerinde çok güçlü düşünsel ve psikolojik etkiler bırakabilen bir kitle iletişim aracıdır. Kameranın, bir göz gibi tespit ederek sabitlediği fotoğrafik görüntüler yaşamın hem kendisidir hem de hem de temsilidir. Yaşamda gelişen olaylar bizi etkilerken biz de bu olaylara bir takım tepkiler veririz. Verdiğimiz ya da vermediğimiz tepkiler yaşamımızı etkiler. İşte bu süreç filmsel evrende de birebir geçerlidir. Gerçek hayatta verdiğimiz tepkilere benzer tepkileri film izlerken de veririz. Bir film, günlük hayatta algılayamadığımız ya da algılamak istemediğimiz gerçekleri bize gösterebilir. Aradaki fark izlediğimiz olaylara müdahale şansımızın elimizden alınmış olmasıdır. Yönetmen, belirli bir hiyerarşi içerisinde filmdeki bazı gelişmeleri uzun ya da kısa verip bazı gelişmeleri dışarıda bırakabilir; bazılarını vurgulayarak düşündürüp, görüşlerimizi değiştirebilir ya da farkındalık oluşturabilir.

Sinema fotografik bir gerçekliğe sahiptir. Tek bir film karesinde gördüklerimiz bize sayfalarca romanın ifade edemeyeceği kavram ve duyguları anlatabilir. Örneğin, Elia Kazan'ın 'The Arrangement' 1969 filminin bir sahnesini ele alalım; masaya uzatılmış bir çift ayak ve hemen yanında mutlu bir aile fotoğrafı görüyor olalım. Hemen adamın karısını aldattığını sezer ya da anlarız. Görüntüdeki bu gücün farkına erken varan sinemacılar ve özellikle Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçilik Ekolü yönetmenleri bu yüzden yaptıkları filmlerde sadeliğe büyük özen göstermişlerdir. Onlara göre sanatın zirvesi sadeliktir. Hatta, Yeni Dalga filmlerinin bazılarında ana karakterler zaman zaman kameraya dönerek izleyicilerle konuşmakta; böylelikle izleyiciye izlediğinin gerçek değil sadece peliküle sabitlenmiş bir film olduğunu hatırlatmaktadırlar. Sovyet yönetmen Dziga Vertov'un filmlerindeki oyuncular çoğunlukla gerçek yaşamda haberleri olmadan görüntüleri alınan ya da gerçek bir yaşam kesitini tekrar eden halktan kişilerden oluşmaktadır. Hatta görüntülerde sık sık içerisinde insanların bulunmadığı mekanlara yer verilir. Vertov'a göre edebi dramalar izleyiciyi pasifleştirmekte, hayal dünyasına kaptırarak gerçeklere yabancılaştırmaktadır. Çünkü böylesi filmler sinemanın getirdiği yeni anlatım olanaklarını göz ardı etmektedir. Diyaloglarla ilerleyen bu tür filmler modern dünyanın gerçekleri karşısında mevzi kaybetmektedirler. Vertov, ise sinemayla gelecekte kurulacak olan yepyeni bir dünyanın peşindedir. Sorun konunun ne olduğundan çok nasıl ele alındığıyla ilgilidir. Film edebiyat gibi geçirgen bir form değil görsel estetik bir sistemdir. Filmin sözcükleri ise

görüntülerdir. Yüzyıllardır insanların beynine kazınan edebi dramaların filme uyarlanması izleyiciyi sıradanlık duygusuna götürerek pasifleştirmektedir. Griffith'in kurguya başvurarak yakın planlar, paralel kurgu ile beslediği ilk sinema filmleri bile bir süre sonra eski etkisini kaybetmeye başlamıştır.

Edebiyat uyarlamaları ile emekleme dönemini geçiren, ve sonrasında bir dil halini almaya başlayan sinema, televizyonun icadı ve yaşamımıza girmesiyle bir duraklama devrine girmiştir. Dünyayı evimizin içine taşıyan ve merak duygusunu kullanarak karşısında uzun zaman geçirmemizi sağlayan televizyon, sosyal faaliyetlerimizi ve çevremizle olan etkileşimimizi kısıtlamaya başlamış, saatlerce televizyonun başından kalkamayan ev halkı arasındaki ilişkiler bozulmaya yüz tutmuştur. Her eve giren televizyonla rekabette zorlanan sinema çıkış yolları aramış ve evlere video kiralama ya da sinema filmlerinin televizyonda gösterilmesi gibi yollara gidilmiş; ancak 90'lı yılların ikinci yarısında ortaya çıkan internet teknolojileri sinemaya ikinci bir darbe vurmuştur. Dünyamızı küresel bir köye çeviren medya teknolojilerinin getirdiği düzene adapte olmaya çalışan sinema, estetik vizyonunu ve düşünsel ağırlığını yitirmemek ve izleyiciye ulaşabilmek adına yeni arayışlara girmiştir. Ancak, izleyici artık böylesine rengârenk, hızla akan, kaotik bir dünyanın kaçınılmaz olarak bağımlısıdır. Bir yandan kendisine dayatılmakta olan boğucu bir tüketim dünyasına öykünmekte, bir yandan da içerisinde hareket özgürlüğü elde edebildiği yeni görsel-işitsel ortamlar aramaktadır ve bu ihtiyacına yanıt olan ortamlara yönelmektedir. Bunu gerçekleştirebileceği alanlardan birinin ise estetik zevk ve düşünsel derinlik vaat eden bağımsız sinema ortamlarıdır. Günümüzde ülkemizde de yaygınlaşmakta olan IP Tv'ler (Netflix, Blue Tv, vb.) bu duruma bir istisna olduğu söylenebilir. Zira bağımsız ve kalburüstü yapımların kendine yer bulabildiği bu gibi platformlar sinemaya da destek vermekte ve finansman sağlamaktadırlar. Ancak bu gibi girişimlerin de siyasi ve finansal öncelikleri vardır. Sinema bir kültürdür. İcat edilişinden bu yana içinden geçtiği bütün zamanlar, kendisiyle beraber olduğu insanlar ya da beslendiği ideolojilerle kaynaşmış, kendini dönüştürmüş ve tarihe mal olmuştur. Günümüz dünyasında bütün bu özelliklerin hafife alınması ve ticari bir anlayışla hareket edilmesi kaliteli filmlerin ortaya çıkmasını engellemektedir.

3. 1. Kurgu Nedir?

İçinde bulunduğumuz çevreyi yorumlayarak algılayabiliriz. Algı karmaşık ve diyalektik bir süreçtir. Görme duyumuz beynimizde büyük bir etki alanına sahiptir. Fikir ve düşüncelerimizin birçoğu görüntülerin ve seslerin getirdiği çağrışımlarla ortaya çıkmaktadır. Gözümüz tarafından elde edilen bilgi beynimizde düzeltilerek algı haline gelmektedir. Algılama, birden fazla uyaranın beynimizde devreye girmesi ile ortaya çıkar. Bütün duyularımız algılamada çok önemli bir paya sahip olsa da hiçbiri algılamak için tek başına yeterli değildir. Türk Dil Kurumu sözlüğü kurgu için, "parçaları birleştirerek bir bütün oluşturma işidir" demektedir. Maniş'e (2009) göre, **"**parçalardan bir bütün oluşturma; hatırlama, hayal etme ile mümkün olabilecek bir eylemdir." (s. 1). Etrafımızdaki her şeyi eşit bir şekilde algılamayız; aldığımız duyumların sadece bir kısmı belleğimizde kalıcı bir iz bırakır. Örneğin, sanatlar içinde en soyut olarak nitelendirilen müzik sadece kulağa hitap etmesine rağmen müzik klipleri görselliği de içerdiği için beynimizde daha kalıcı bir etki bırakmaktadır. Sinemada kullanılan diegetik(görüntünün içinde bulunan) ya da diegetik olmayan (sonradan eklenen) sesler de görüntülerle birlikte verildikleri takdirde farklı duygular ve düşüncelere kapı açabilmekte izleyici algısına katkı bulunmaktadırlar. Sinema çağımızın sanatı ve yedinci sanat olarak kabul edilmekte, kendisini önceleyen sanatlara ait birçok özelliği de bünyesinde barındırmaktadır.

Sinemanın icadı 19. yüzyılın sonlarına, sanayi toplumu dönemine rastlar. "Sinemanın yıldırım hızıyla, işitilmedik ve beklenmedik gelişmesi, yeni tekniğin söyleyeceği şeyi bulduğu, evrensel çapta çoğalmasına elverişli temalara rastladığı andan başlayarak meydana geldi" (Bazin, 1966:17). Zorlu yaşam koşullarına dayanabilmek için, bir sığınak arayan modern insan aradığını sinemada buldu.

"Söz konusu olan şey, daha çok, çağdaş uygarlık ile sinemanın ortaya çıkardığı yeni anlatım araçları arasında çapraşık ve derin bir uyuşumdu" (Bazin, 1966:16). Bazin, sinemayı bu kadar etkili kılanın da bu uyuşum olduğunu belirtir. Bazin ayrıca bu yeni dönemde sinemanın insanları geçmiş ve gelecekteki sahnelerde gezdirip bilgilendirerek; geleceğe dair ümitlerini kamçıladığını savunur.

Sinemanın esprisi olan hareketli görme yanılsaması sinematografik gerçekliğin özü, kurgu ise bu gerçekliğin biçime bürünmesidir. Kurgu sayesinde çekilen ham ve devingen görüntüler bir anlam kazanır; ya da diğer bir ifadeyle yönetmen kurgu

aracılığıyla kendi ideallerini gerçekleştirir. Kurgu kimi yönetmenlere göre, salt dekupaj (planların dramatik yapıyı oluşturacak şekilde çekilerek düzenlenmesi), kimilerine göre filme gerçekçilik kazandıran bir teknik, kimilerine göre ise, 'gerçeğe biçim veren bir anlatım tekniğidir. Murch'a göre ise, kurgu bir kalp vuruşudur.

3.2. Sinemada Kurgunun Temel İşlevleri

Hitchcock'a (1960) göre, "Sinema sıkıcı parçaları çıkarılmış yaşamdır." Sinemanın temel malzemesi günlük yaşamdan aldığı esindir. Fikirlerimiz, duygularımız ve görüş açımız günlük yaşamımızdan süzülerek bir parçamız olurlar. Eğlenceli bir ortamda isek zaman çabucak geçer. Sıkıcı bir ortamdaysak geçmek bilmez. Bizi etkileyen olaylar kısa sürse bile uzun bir süre bizi etkisi altında bırakabilir. Benzer bir şekilde sinemada kurgu aracılığıyla bazı duygu ve düşünceleri daha yoğun bir şekilde deneyimleyebilir ve onlar hakkında değişik bir tarzda düşünme imkanını da yakalayabiliriz. Bir film kısa bir süre içinde tüm bir yaşamı hatta bazen Lucy (2014) ve Bir Uzay Macerası (2001) filmlerinde olduğu gibi milyonlarca yılı kurgu sayesinde saniyeler içinde özetleyebilir. Lucy filminin son sahnesi saniyeler süren hızlı bir kurgu ile bizi tarih öncesindeki ilk çağlara götürmektedir. Filmlerdeki anlam katmanlarından biri de görüntü göstergelerdir. Eisenstein'ın 'Strike' (Grev) 1925 filminin sonlarında rejim askerlerinin, haksızlığa uğrayarak kendini asan arkadaşları için grev yapan işçilerin oradaki durumdan bağımsız olan bir şekilde boğazlanan büyükbaş hayvanların görüntüsü ile nöbetleşe olarak tekrar tekrar verilmesi katledilen halkın sistem tarafından kurban edilmiş olduklarını zihinlere kazır. Oysa, ortaya çıkan yeni anlam her iki planın içerisinde yoktur; buna rağmen izleyici bu anlamı hemen algılamaktadır. Böylelikle, bir filmde kurgu aracılığıyla fikirlere görsel olarak vurgu yapılabilmekte ve daha da önemlisi tek tek görüntülerin içinde olmayan yeni anlamlar elde edilebilmektedir. Bu anlamda filmin kendisine has bir zamanı, evreni ve atmosferi bulunmaktadır. Kurgu, bir hikayenin etkili olarak anlatılması için eldeki materyalin yaratıcı bir şekilde ele alınması anlamına gelmektedir. Hikayenin etkili anlatımında kurgu başat bir rol üstlenmektedir. İnsanlar sinemaya ard arda gelen birtakım görüntüleri izlemek için değil, tek düze yaşamlarına bir renk getirmek, yaşamlarına bir anlam katmak ve yeni şeyler öğrenmek için gelmektedirler. Bu yüzden diyebiliriz ki, kurgu yöntemleri ve teknikleri olmasaydı sinemanın da fazla bir anlamı kalmayacaktı.

3.2.1. Ses ve görüntü kurgusu tekniklerinin film anlatısına etkileri

Sinemanın mucidi olan Lumier Kardeşler'in ilk çektiği filmler oldukça basitti. Kamera sabit bir yerde ve açıda konumlandırılıyor, genelde pan hareketi dışında herhangi bir kamera hareketi kullanılmıyordu. Üstelik ses kuşağı da henüz filmlere eklenmemişti. Çekim sabit kamerayla gündelik yaşamın gerçek ve kısa bir kesitini kayıt altına alıyordu.(Fabrikadan çıkan işçiler, bahçeyi sulayan bahçıvan, vb.) Ses ve görüntü kurgusu teknikleri zamanla gelişerek sinemanın ayrılmaz bir parçası haline geldi. Yönetmenler bu teknikleri insanları eğlendirmek ve para kazanmak, hedefledikleri amaçlara ulaşmak ve kendilerini gerçekleştirmek üzere gerçekçi ve tutarlı bir anlatım elde etmek için kullandılar. İyi yapılan bir ses ve görüntü kurgusu: filmin durağanlığını kırarak hikayenin daha akıcı, anlaşılabilir ve ilgi çekici olmasını ve izleyicinin yönlendirilmesini sağlar. İzleyicinin dikkatini dağıtacak fazlalıkların atılması (eksiltme) ve düz anlatımla ifade edilemeyecek duygu ve düşüncelerin ifade edilmesi de bu teknikler sayesinde mümkün olabilmektedir. Ses ve görüntü kurgusu teknikleri filmi estetik yönden de besleyerek anlatımı destekler. Örnek verecek olursak Türk Sineması'ndaki 1990' ların sonunda etkisini hissettirmeye başlayan bağımsız ve yeni gerçekçi bir akımın sembol filmlerinden 'Tabutta Rövaşata' (1996) da ses ve görüntü kurgusunun anlam yaratacak şekilde bir arada kullanıldığını görürüz. Şoförün dalgınlığından yararlanarak gece Belediye otobüsünü çalan ana karakter Mahsun aracı sürerken fondaki müzik (Baba Zula) bize dramatik gerilimi değil Mahsun'un iç dünyasındaki mutluluğu yansıtır. Ana akım sinemada genellikle atmosferi veren, hikayeyi ya da duyguyu güçlendiren arka plan müziği bu filmde farklı bir şekilde kullanılmıştır. Filmin devam sahnesinde Şile sahili olduğu tahmin edilen ıssız deniz kenarında Mahsun otobüsün içinde uyumaktadır. Arka arkaya verilen otobüsün içinde uyuyan Mahsun, dalga sesi ve görüntüsü, otobüsün kıyıdaki tek başına genel görüntüsü ve sessizlik Mahsun'un içinde bulunduğu kimsesizliği ve dünyanın acımasızlığını kısa bir sürede çok güçlü bir şekilde yansıtılmaktadır.

Sonuç olarak, klasik sinemada ve 1950 ler sonrası ortaya çıkan toplumsal gerçekçi ve bireyin sorunları üzerine eğilen sinemada ses ve görüntünün özgün ve evrensel film diline uygun bir şekilde anlam yaratmada kullanılabildiğine şahit oluruz. Bunun yanında sinemayı devamlılık kurgusuna dayanan, hikaye anlatımına odaklı ve kendisini tamamen Hollywood Sineması'nın karşısında konumlandıran, uzay ve zamandaki devamlılığı ve klasik anlatımı ve perspektif anlayışını parçalayarak filme yönetmenin

düşünsel ve estetik ağırlığını koyan sinema olmak üzere iki farklı sinema ve buna bağlı iki farklı ses ve kurgu anlayışı olarak ta ele almak mümkündür. Her iki akım da ses ve görüntü kurgusu teknikleri kullansa da bunları kendi ideolojik amaçlarına varmak için kullanmaktadırlar. Bunlar Derviş Zaim'in ifadesi ile Klasik yani (çizgisel hikaye anlatan) ve Anti-Klasik (klasik tarzdaki hikayeleme anlayışından vazgeçen) sinemadır.

3. 2. 2. Dünya sineması'nda kurgu anlayışları: klasik ve modernist örnekler

3.2.2.1. Klasik tarzdaki filmlerde kurgu anlayışı:

Klasik sinemada anlatımın akıcılığını sağlayan en önemli araç kurgudur. Klasik anlatı sinemasının kurgu stiline genel olarak 'devamlılık kurgusu' (Continuity Editing) denir. (Oluk, 2008: 139). Devamlılık kurgusu izleyicide gerçeklik illüzyonu oluşturarak gerçek yaşamdan alınmış ya da hayal gücünün eseri olarak ortaya çıkan pürüzsüz bir hikaye anlatmayı hedefler. "Devamlılık kurgusunun amacı, seyircinin filmi anlamasını ve filmsel anlatıya kendisini kaptırmasını sağlamaktır" (Sim, ve Yıldırım, 2019; 1920) Devamlılık kurgusu genellikle Hollywood sineması ile özdeşleştirilen bir kurgu şeklidir.

"Sinemanın ilk yıllarından başlayarak Hollywood' un öncülüğünde gelişen devamlılık kurgusu, geleneksel anlatı sinemasının başvurduğu en temel yöntem olmuştur. Devamlılık sisteminin temel amacı, çekimlerin birleştirilmesinde mekan zaman ve aksiyona ait kesintisiz bir akış sağlamaktır"(Yalın). Sinema salonundan çıkan seyirciler yaşadıkları illüzyonun etkisi ile geçici bir 'katharsis'(arınma) yaşayarak filmin vermek istediği mesaj, duygu, vb. durumların tamamıyla bir özdeşleşme hissederler.

"Sinema filmleri bir yanılsama yaratır ve sürdürürler. Seyircilerin dikkati ya da ilgisi bozulduğu zaman bu yanılsama da bozulur. Düzgün, akıcı, gerçekçi bir kesintisizlik bir filmin başarısına diğer sinema öğelerinden daha fazla katkı sağlar. Kesintisizlik ile ilgili kurallar temel bir amaca dayanır: seyircinin kafasını karıştırmamak, onları öyküden kopartmamak, canlarını sıkıp sinirlerini bozmamak (Toprak, 2012: 74).

Konunun farklı açılardan, oyuncuların bakış ve hareket yönüne göre, aks kurallarına uygun bir şekilde, izleyicinin olayı gerçek ve bir bütünmüş gibi algılaması için gerek görsel gerek işitsel olarak kurgulanması devamlılık kurgusudur. Devamlılık kurgusu mantığı ile kurgulanmış filmlerde izleyici sinema salonunda oturduğunu unutmakta, filmin konusu, mesajı ve kahramanlarıyla özdeşleşmektedir. Özet olarak klasik yapı, bir hikayeyi, dört başı mamur bir şekilde, izleyiciyi bir an bile yaratılan illüzyondan

koparmadan etkili bir şekilde anlatmak üzerine kurulmuştur diyebiliriz. "Klasik anlatı sineması seyirciyi belirgin bir bakış açısı ve yapı ile rahatlatırken, modernist film daha çok bu tür sinemasal zevklere meydan okur" (Yıldırım ve Sim, 2019; 1922).

3.2.2.2 Anti-klasik ya da modernist tarzdaki filmlerde kurgu anlayışı:

Anti klasik ve modenist kurgu anlayışı genellikle Avrupa Sineması ile özdeşleştirilmektedir. Epizodik, Montaj ya da Epik Kurgu gibi çeşitli başlıklar altında da değerlendirilebilmektedir. Ancak hepsinin ortak noktası bu filmlerin ana akım denilen ve çizgisel olarak hikaye anlatan, giriş gelişme ve sonuç bölümlerini içeren, mantıksal bir süreci takip eden bir yapının ve bu yapıyla özdeşleşmenin karşısında olmalarıdır. Anti-Klasik sinemadaki kurgu anlayışında yönetmen, etkili bir hikaye anlatmak yerine izleyiciye kendi dünyasını aktarmak ister. Çekim ölçekleri, kamera açıları, hareketleri, renk ve ışık kullanımı, görsel-işitsel efekt ve geçişler gibi kurgu birimlerini kullanarak kendi görüşlerini izleyiciye geçirmeye çalışır. Esas olan, verilmek istenilen etik ya da estetik mesajın karşı tarafa etkin bir şekilde verilmesidir. Bunun içinde yönetmenin illaki mantıklı bir hikaye anlatması gerekmeyebilir. "Klasik Rus kurgusunda her çekimin kendi anlamı önemli değildi. Çekimleri birleştirerek (montaj kurgu işte budur) filmi çekilen gerçek diliminde bulunmayan anlamlar yaratılırdı" (Foss, 2011:122). Ancak bu bağımsız tarzda ürün veren yönetmenlerin klasik kurgu kurallarından yararlanmadığı anlamına da gelmez. Eisenstein, Pudovkin gibi sinema ve kurgu konusunda uzman yönetmenler de zaman zaman klasik anlatı sinemasının kurallarına bağlı olarak filmler yapmışlardır. Anti-klasik kurgunun işlevlerinden bir diğeri ise, estetik beğeniyi besleme ihtimalidir. Yönetmen kurgu aracılığıyla kendine özgü estetik bir dünya yaratabilir.

Kısacası, klasik tarzda ürün veren yönetmenler kurguyu klasik devamlılık kuralları bağlamında kullanırlarken diğerleri, (Üçüncü Sinema, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga Sineması, Marxist Sinema, vb.) bu tarz bir sinemanın izleyiciyi pasif duruma düşürdüğünü savunurlar. Vertov'un ifadesiyle 'uyuşturduğunu' düşünerek, sinemanın bir sanat olduğunu ve kendine has bir dili olması gerektiğini savunarak onu politik olarak kullanırlar. Bunlarla birlikte her iki tarzın da sonuç olarak evrensel olarak gelişmiş olan kurgu stillerinden yararlanmakta olduğu da ortadadır. Bu kurgu stilleri özellikle günümüzde aynı filmin içinde birlikte kullanılabilmektedir.

Derviş Zaim de kendisiyle yaptığımız röportajda filmlerinde zaman zaman farklı kurgu stillerini anlam yaratma ve klasiği kırma amaçlı bir arada kullandığını ifade etmiştir.

3. 3. Kurgunun Sınıflandırılması

"Sinema üreticileri için bile her zaman yeni baştan keşfedilen bir süreçtir. Sinema kurgusunu oluşturan kural ve teknikler, insan beyninin işleyişi ve algılaması düşünülerek oluşturulmuştur; uydurma, rastgele, fantezi kurallar değildir. Bu ilkeler, verici (yönetmen) ve alıcı (seyirci) arasındaki ortak dilin kullanımıdır. Yani kurgu kuralları yerçekimi kanunu gibidir; tesadüfen bulunmuş gibi görünebilirler oysa hep oradadırlar" (Toprak, 2012: 8). Neredeyse her çıkan filmle sinema dili tekrardan harmanlansa da temel kurgu kuralları sinema ile birlikte doğarak süreç içerisinde onunla adeta perçinlenmiş, diğer kurallar da bu temel üzerine oturtulmuştur. Başlangıçta mizanseni kurabilmek ve hataları düzelterek dramatik gelişmeyi elde etmek için mecburi olarak kullanılan kurgu, zamanla girift anlatım biçimlerinin vazgeçilmez bir parçası haline dönüşmüştür. Anlatım teknikleri ya da diğer bir ifade ile kurgu teknikleri sinemanın kendine has bir sanat olmasında önemli bir paya sahiptirler. Gelişen teknoloji birçok yeni anlatım tekniğine kapı aralamıştır. Örneğin, kaydırma hareketinin yapılabildiği vincin geliştirilmesi ile kaydırma tekniği yaygın olarak kullanılmaya başlanılarak anlatım güçlendirilmiştir. Godard, Weekend filminin meşhur trafik sahnesinde kaydırma (tracking) hareketini kullanarak burjuva hayatına ilişkin felsefi tespitlerde bulunmuştur. Analog sistemlerden dijital ortamlara geçilmeye başlamasıyla film montaj programlarının daha kolay kurgu yapılmasına imkan sağlaması, ses ve görüntü efektlerinin de kolayca montaja dahil edilebilmeleri sonucunda, yönetmenlerin kurgu masasında filme müdahale ederek kendilerine özgü anlatım biçimleri geliştirebilmeleri de mümkün hale gelmiştir. Kafa karışıklıklarına sebebiyet vermeme ya da alana katkı adına yerleşik kurgu biçimleri kuramcılar ve alanın uygulamacıları tarafından sınıflandırılmıştır.

Bu tez çalışmasında kurgu, Derviş Zaim ile yaptığımız yazılı röportajda belirtildiği şekilde (Ekler: Röportaj, Soru: 1) kabaca kronolojik, koşut, alan derinliği ve Sovyet montaj kurgusu olarak 4 bölüm olarak sınıflandırılarak incelenecektir.

3. 3. 1. Kronolojik kurgu:

Büyük oranda Aristo'nun, üç perdeli giriş, gelişme ve sonuç anlayışından esinlenen kronolojik kurgu, sinemanın ilk döneminde yoğun olarak tercih edilen, başı ortası ve sonu olan bir hikayenin anlatımında kullanılan bir kurgu türüdür. Kronolojik kurguda öncelik anlatılan hikayenin izleyici tarafından anlaşılmasını sağlamaktır. Seyircinin gerçeklik hissi elde edilebilmesi için hikaye mantıksal bir düzene oturmak zorundadır. Karakterler, zaman ve mekan arasında tutarlılık olmalı, olaylar sebep ve sonuç ilişkisi içinden geçmişten geleceğe doğru ilerlemelidir. Lineer (doğrusal) gelişme sadece geriye ve ileriye dönüşler, paralel ve koşut kurgu ile bozulabilir. Örneğin, Christopher Nolan'ın 'Following' (1998) filminde kronolojik yani başı sonu ve ortası belirli bir hikaye anlatılmasına rağmen sıkça yapılan geri dönüşlerle anlatım kompleks bir hale getirilerek dramatik gerilim sağlanarak izleyici ekranda tutulmuştur. Kurgu izleyicinin dikkatini bozmamak ve anlatılan hikayeye odaklanabilmesi için görünmez ve akıcı olmalıdır. Sinemanın ilk dönemlerinde kronolojik kurgu yoğun olarak kullanıldı. Ancak bu durum, sinemanın anlatım olanaklarının genişlemesi ile birlikte yerini bilinen anlamda çizgisel hikaye anlatmayan kurgu biçimlerine bıraktı. Fransız Yeni Dalga Akımı'nın önemli yönetmenlerinden olan Jean Luc Godard filmin bir başı ortası ve sonunun olması gerektiğini ancak bu aşamaların belirtilen sıraya göre olmasına gerek olmadığını belirterek klasik kronolojik anlatıdan ayrılmanın işaretlerinden birini vermiştir. İtalyan Yeni Gerçekçileri'nin öncülerinden olan Zavattini bir filmin kronolojik bir hikayeden ziyade hayatın içinden sıradan bir durumun hikayesini anlatması gerektiğini ifade etmiştir. Devamlılık kurgusuna yakın olan kronolojik kurgu günümüz filmlerinde de diğer kurgu türleri ile birlikte etkin olarak kullanılmaktadır.

3. 3. 2. Çapraz kurgu(cross cutting) :

Kurgunun prensipleri kendiliğinden ortaya çıkmamış, bir takım zorunluluklar sonucunda kullanılmak zorunda kalarak kullanıma girmişlerdir. Birbiri ile bağlantılı olay ve olguları bir arada algılama gereksiniminiz sinemaya çapraz kurgu olarak yansımıştır. Çapraz kurgu filmde meydana gelen iki farklı olay ya da olguyu birbirleriyle ilişkilendirmek için kullanılmaktadır. Çapraz kurguda iki ayrı olay anlatı içinde karşılıklı olarak verilir. Olayların iç içe verilmesi izleyicinin olayı daha dikkatli takip etmesini sağlar, gerilimi arttırır, çatışma yaratır ve anlatımı akıcı bir hale getirir. 1900'lu yılların başlarında Sovyet sinemacı Pudovkin ortaya koyduğu beş temel kurgu kategorisinde koşut kurguyu da saymıştır.

Zaim'e göre, Western, gangster ve gerilim filmlerinde iyi karakterler kötü karakterler arasındaki gidiş gelişler buna örnek olarak verilebilmektedir. The Good, The Bad and the Ugly (1966) filminin final sahnesinde kamera hızlı bir şekilde üç kahramanın yüz ifadeleri arasında gidip gelerek sahnedeki gerilimi tırmandırmakta izleyiciyi hangi kahramanın galip geleceği konusunda kararsız bırakmaktadır. Aksiyonun ivmelendiği sahnelerde planların süresi kısalır, kesmeler hızlanır. Böylelikle heyecan artarken daha çok olasılığı peş peşe düşünürüz. Çapraz kurgu, gerilim yaratmak ve anlatımı akıcı hale getirmek için sinemanın ilk zamanlarından beri kullanılan temel kurgu biçimlerinden biridir.

Yönetmen Handan İpekçi'nin "Saklı Yüzler"(2007) ve Jean Cocteau'nun "La Belle et La Bete" (Güzel ile Çirkin 1946) filmleri çapraz kurgunun oldukça başarılı olarak kullanıldığı filmlere örnek olarak verilebilir. 'Saklı Yüzler 'de, kan davası taraflarının hareketleri filmin sonuna kadar nöbetleşe verilerek, hem hikayenin gerilimi son ana kadar giderek artan bir tempoyla taşınmış hem de kan davasının anlamsızlığı ve acımasızlığı izleyiciye derinden hissettirilmiştir. Bunun yanında uygulamada sıra dışı kullanımlar da bulunmaktadır. "Hiroshima Mon Amour filminde içinde bulunulan zamanın izlenimleri geçmişin resimsel anımsamaları ile karışmış olarak sunulur ve en sonunda ikisi birleşir (Foss, 2011: 120). Bu da, çapraz kurgunun soyut anlatımlarda da kullanılabileceğini göstermektedir. Burada temel amaç; anlatının farklı yönlerinin nöbetleşe verilerek gerilimin, akıcılığının sağlanması, anlatımın ekonomikleştirilmesi, olayların çeşitli açılardan verilerek çekimler arasındaki ilişkilerin ortaya konulması, ilginin canlı tutulması ve anlatı derinliğinin sağlanmasıdır.

3. 3. 3. Alan derinliği kullanılarak yapılan kurgu (deep focus editing)

Alan derinliği kurgusu, ele alınan konuyu daha geniş anlamda ele alabilmek amaçlı geliştirilmiş ve dekupajla (çekimleri parçalara ayırmak ve sonrasında bütünlüğü elde etmek için bir arada kurgulamak) ve anlamla oynamak yerine izleyiciye seçme şansı bırakan bir kurgu yöntemidir. Kamera içi kurgu ya da kamera rejisi olarak ta adlandırılabilmektedir. Böylelikle yönetmenin bakış açısı yanında izleyici de konu hakkında düşünme ve sorgulama imkanı bulabilmektedir.

"Bir filmde izleyiciye bakış açısı yaratmada kameranın önemi yadsınamaz bir gerçek olarak kabul görür. Çünkü kamera, bir sinema filminde izleyicinin gözü gibidir. Kamera

hangi görüntüyü alırsa, izleyici de o kadarını görür. Bununla beraber; insan gözünden farklı olarak kameralar alan derinliği yaratmada önemli bir görev üstlenirler. İzleyicinin bir filmdeki olayları detaylıca incelemesi, analiz yapması alan derinliği sayesinde olur"(Şahinöz, 2017).

"Bazı yönetmenler, farklı kameraların çektiği görüntüler arasında geçiş yapmak yerine kurguyu derinlemesine oluşturulmuş bir sahne içerisinde yapmayı tercih ederler. Orson Welles'in "Yurttaş Kane" (Citizen Kane 1941) filminde olgunlaştırdığı ve sonraki filmlerinde de devam ettirdiği bu sahneleme tekniğinde kamera, sahneye derinlemesine düzenlenmiş bir açıdan bakar ve hareket sahnenin uzak ve yakın noktalarında kesme yapmadan devam ettirilir (deep space)" (Toprak. 2012: 59). Böylelikle izleyici sahne içerisinde istediği yere odaklanır. İzleyiciye seçme şansı tanınarak klasik anlamdaki kurgu stili kırılmış olur. Hollywood tarzına aykırı gibi görünmekle birlikte Holywood da bu stili, yani deep focus görüntü anlayışını zaman zaman kullanmıştır. Citizen Kane (Yurttaş Kane) filminde kullanılan özellikle geniş açılarda bu teknik kullanılarak hem atmosfer oluşturulmuş hem de çekimdeki tüm karakterler netlikte kalmışlardır. Böylelikle izleyicinin olaya belirli bir mesafede tutularak yorum yapması sağlanmış ve karakterlerle özdeşleşmesi engellenmiştir. Ama plan sekans olarak onu yaygın kullanmak daha çok sıra dışı yönetmenlerin ve akımların tercihidir. "Sinemada biri kurgu diğeri mizansen (mise-en-scene) yani sahneleme olmak üzere iki gelenek olduğunu belirten ünlü eleştirmen Andre Bazin, "Film kurgu değildir" diyerek Renoir, Wyler ve Welles gibi mizansenci yönetmenlerin yanında saf tutar" (Toprak, 2012: 60). Polonyalı yönetmen Andrzej Wajda ise, kurgu ile filmi oluşturmanın bir vizyon ya da tecrübe işi olduğunu öne sürerek mizansenci olarak nitelendirilen ve anlamı görüntünün içinde arayan rejisörlerin kurguyu küçümseyen görüşlerine katılmamıştır.

3. 3. 4. Sovyet montaj kurgu tekniği

20' lerin Sovyetler Birliği'nde ortaya çıkan, Kuleshov'un deneyleri sonrasında, öğrencisi Eisenstein'ın imajların birbiri ile çarpışması ve bu çarpışmadan doğan çatışmanın filmin tüm görsel imajlarına nüfuz etmesi onları belirlemesi noktasından hareketle geliştirdiği bir kurgu anlayışıdır. Bu anlayışa göre görüntüleri sıralamak onları çatıştırmak anlamına gelir ve bu görüntü çatışmasından anlam doğar. Birbiri ile bağlantısı olmayan çekimler sentetik bir şekilde birleştirilerek çekimin içinde olmayan yeni anlamlar elde edilir. Derviş Zaim'e göre, kısa planlardan oluşan hızlı bir kurgu,

alışılmadık kamera açıları, klasik doğalcı sinemanın etkisini aşağıya çekmek için bu akımda tercih edilir. Bu akımda imajın işlenmesi, karakterizasyon ve anlatının ele alınması işlerinden daha ön planda ve önemlidir. "Eisenstein ise her ne kadar filmlerinde tutarlı öyküler anlatmış olsa da, çekimler arasındaki devamlılıktan daha çok, her bir çekimin kendi içinde ve çekimler arasında var olan karşıtlık ve çatışmaya önem vermiştir. Eisenstein için montaj, seyircinin birbiriyle ilgisi olmayan iki farklı çekim arasında duygusal, entelektüel ve politik olarak bir bağlantı kurmasını sağlayan bir yöntemdir"(Yıldırım ve Sim, 2019; 1921).

Eisenstein'ın çağdaşı olan Pudovkin ise geliştirdiği 5 temel kurgu tekniğiyle çekimleri çarpıştırmaktan çok aralarındaki bağlantılara odaklanmıştır. Pudovkin film için "çevirmek" kelimesini kabul etmiyor onun yerine, "kurmak" sözcüğünü kullanıyor. Ona göre bir film çevrilemez, kendine has hammadde ile yeniden kurulur. Pudovkin'e göre çekilen her görüntü perdede hareket etse de birer ölü nesnedir. Bu nesne ancak diğer nesnelerle birlikte düzenlenirse, başka görsel görüntülerin bireşiminin bir parçası olarak filmsel yaşama kavuşur (filmkurgusu.blogspot.com/2017/).



Şekil 9. Kuleşov Deneyi ve Eisenstein. (Alıntı: eksisozluk.com. https://filmloverss.com/eisenstein-ve-kurgu-yontemleri/).

Sovyet Montaj anlayışının en önemli özelliği zaman ve mekanda devamlılığı ikinci plana iterek kavramları, imajları ard arda getirerek ve birbiri üzerine bindirerek anlam yaratma yoluna gitmesidir. "Çekimleri birleştirerek (montaj kurgu işte budur) filmi çekilen gerçek diliminde bulunmayan anlamlar yaratılırdı. O takdirde "gerçeğin kendisini anlatması diye bir şey söz konusu olmazdı. Yapılan şey, yönetmenin kendi yorumlarını yapabilmek için filme çektiği görüntülerin bazılarını kullanmasıydı. Bu nedenle görünmeyen devamlılık kesmeleri yapmak için hiç çaba harcanmazdı. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri de Eisenstein'ın 'Que Viva Mexico' (1979) filmidir" (Foss, 2011: 122). Filmde ele alınan konunun çizgisel bir hikaye olmadan sadece yönetmenin

seçtiği birtakım görüntülerin ard arda getirilmesiyle anlatıldığı görülmektedir. Betimleyici görüntüler ve yakın planlar filmde hakimdir. Sovyet Moıntajı günümüzde özellikle reklam uygulamalarında sıkça rastlanmakta olan bir kurgu biçimidir. Zira reklamda bir ürünün ya da öğenin kısa bir zaman zarfında vurucu bir şekilde verilmesi ön plana çıktığından montaj kurgu tercih edilmektedir. .Ayrıca Jaws filminin bazı sahneleri de buna örnek olarak verilebilir. Filmin köpek balığı saldırısı sahnesinde denizin yüzeyindeki insanların sadece yüzerken ayakları, sahildeki kalabalık ve birtakım detaylar ard arda verilerek köpekbalığı hiç gösterilmeden köpek balığı saldırısının her an muhtemel olduğu ve gerilim çok başarılı bir şekilde verilmiştir.

Genel olarak bakıldığında kurgu biçimlerinin farklı ekollerin birbirlerinden etkilenerek sentezler ve yeniden kurumlarla ortaya çıktığı ve geliştiği dikkat çekmektedir. Günümüzde ise yukarıda sözü edilen kurgu tekniklerinin birçok film içerisinde beraberce kullanıldığı gözlemlenebilmektedir. Bağımsız bir yönetmen olan Derviş Zaim, kendisiyle yapılan bir röportajda kendi filmlerinde birçok kurgu tarzını klasik anlatımı kırmak amaçlı bir arada kullandığını ifade etmektedir. Kurgunun hakim olduğu klasik devamlılık sinemasının yeri sallanırken, mizansenin hakim olduğu, uzun planlarla ve alan derinliği mantığı ile çekilen Andre Bazin'in fikir babalığını yaptığı auteur akımın özelliklerini taşıyan filmlerin yükselişe geçtiği gözden kaçmamaktadır.

3.4. Auteur Sinemasında Kurgunun Önemi

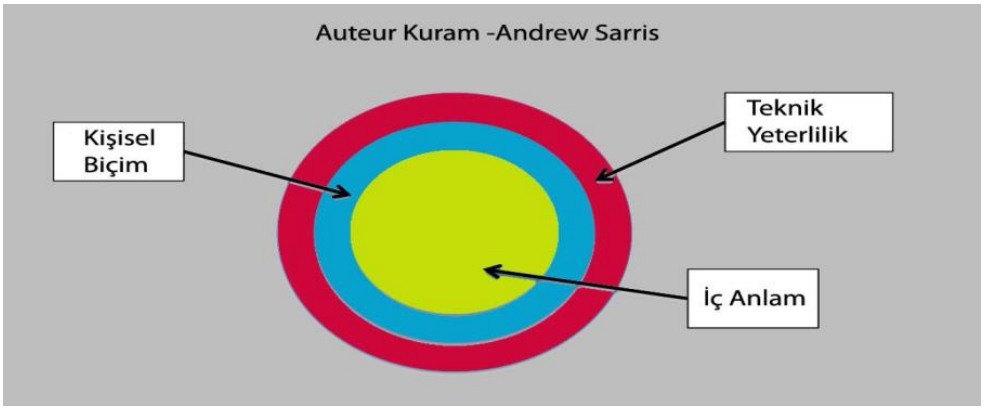
> Görüntü ve kurgunun gelişmesi ile ses unsurunun dahil oluşu, bir sinema dilinin gelişmesini ve sinemanın bir sanat dalı olarak kabul edilmesini sağladı. Bu gelişmeler, oyuncuların ardından yönetmen, senarist ve yapımcıların da izleyicinin dikkatini çekmesine ve ön plana çıkmasına sebep oldu. Özellikle II. Dünya Savaşı'nın ardından başlayan sinemada yaratıcılık ve 'filmin başarısı' tartışmalarında bu isimler önemli bir hale geldi. Senaryonun öyküsüne ve film karakterlerine hayat veren, onları seyirciye kendine özgü bir dilde ve ifade tarzında sunan yönetmenler 'yaratıcı yönetmen' kavramının ortaya çıkmasını sağladı. (Akay, 2017).

Günümüzde ise, sinema yönetmenliği sadece yazılmış bir senaryonun görüntü olarak elde edilmesi değil aynı zamanda set ekibinin, oyuncuların ve çizginin üzerindeki diğer ekip elemanları olan görüntü yönetmeni, sesçi, kurgucu gibi yaratıcı işlevleri olan

unsurların da başarılı bir şekilde yönetilmesidir. Bir yönetmenin auteur olarak nitelendirilebilmesi için, film gramerine hakim olması, anlatabileceği bir meselesi ve bunları ortaya koyabileceği bir vizyonu olması olmazsa olmazdır. Ancak bunlar da tek başına yeterli değildir. Bütün bu özellikleri sinematografik olarak görüntüye yansıtabilmesi ve kendisine özgü bir stili olması da gereklidir. Kısacası, kendine ait bir tarzı olan yönetmenlere Auteur denmektedir.

Filmleri auteur perspektifinden değerlendirmek bu filmleri tarihteki yeri ve yaratıcılığı bağlamında konumlandırmamızı sağlayacak yeni bir paradigma oluşturur. Bu kuram sayesinde yönetmenin filmlerine attığı imza ön plana çıkar ve yönetmenin filmleri tek tek değerlendirilmek yerine filmlerinin ortak özellikleri değerlendirmeye alınır (Ian, 2009). Bu durumda film bir sabun köpüğü gibi kısa bir sürede ortaya çıkarak kolayca kaybolmak yerine sanatsal bir metin ve eser olarak bir belge haline gelir ve sanat tarihinin bir parçası haline gelir. "Auteurist yaklaşım yönetmenin temel kaygılarını, filmlerinde tekrarlayan motifleri, filmlerinin içeriklerini ve biçimlerini kişiliğinin tutarlılığı bağlamında ve diğer yapıtlarıyla ilişkisi içinde değerlendirmekte ve açıklamaktadır"(Akbulut,2010:141). Örneğin, Amerikalı dahi yönetmen Stanley Kubrick her ne kadar ana akım Hollywood Sineması içerisinde kabul edilse de, Kubrick'in kendine özgü stili onu diğer popüler film yönetmenlerinden farklı bir yerde konumlandırmaktadır.

"Sarris, Auteur Kuram'ı tanımlarken üç önemli özelliğin olması gerektiğinden bahsetmiştir. Bunlar; Teknik Yeterlilik, Kişisel Biçim ve İç Anlamdır "(Diren, 2017: 9). Teknik yeterlilik ve kişisel biçimin oluşabilmesi ve böylelikle auteur yönetmenin eserleriyle birlikte ortaya çıkabilmesi çoğu zaman uzun yıllar süren bir usta-çırak ilişkisini gerektirmektedir. İç anlam, yani yönetmenin filmini kendine özgü bir hale sokabilmesi olayın en kritik yönünü oluşturmaktadır. Bu, büyük oranda yönetmenin kendine özgü değer yargıları ve yaşama bakış açısı sayesinde ortaya çıkabilmektedir.



Şekil:10. Auteur Kuram-Andrew Sarris, (Alıntı: DİREN, Fatih, Michael Haneke Sineması'nın Auteur Kuram Çerçevesinde Analizi Yüksek Lisans Tezi 2017)

Auteur kuram ortaya atıldığı zaman itibari ile sık sık savaştan yeni çıkmış ve arayış içerisindeki iki Avrupa ülkesi olan Fransız ve İtalyan sinemacılarla anılmaktadır.

> İtalyan yeni gerçekçilik akımından da etkilenen bir grup eleştirmen ve yönetmen Fransa'da kurulan Sinematek etrafında toplanarak Amerikan olan filmleri izleyerek sinema tarihini öğrenmişlerdir. İyi bir sinema okulundan mezun olan bu eğitimli sinemacı ve eleştirmenler sinemaya ticari olarak değil bir dil yetisine sahip sanat dalı olarak yaklaşırlar. Bu dönemde televizyon yayınları ile birlikte Dünya genelinde sinema salonları boşalırken Fransız Sineması'nın yaşadığı entelektüel devinimden dolayı krizden çok fazla etkilenmediğini söylemek mümkündür (Uğur, 2017:232).

Dünya sineması'nda yeni bir çığır açacak olan genç yönetmenler kendi kurdukları ve yayın kurulunda Andre Bazin ve Jean Luc Godard gibi önemli isimlerin de arasında bulunduğu Cashier Du Cinema dergisi etrafında toplanırlar. Yeni ve farklı bir sinema yapmanın gerekliliğini anlayan bu genç sinema tutkunları yaptıkları filmlerle yerleşik anlatım kalıplarını zorlarlar. Klasik Fransız Sinemasının stüdyoda ve kapalı mekanlarda çekilen ve diyaloglarla ilerleyen edebi drama uyarlamalarına karşın Yeni Dalgacılar sokağa inerler ve filmlerini doğal ışıkta çekmek ve kamerayı da elde, aktüel bir şekilde kullanmakla işe başlarlar. Bir miktar devlet desteği de alan düşük bütçeli filmlerinde kendileri, aileleri ve tanınmamış oyuncuları kullanarak düşük bütçeli filmler çekerek hem kendilerini geliştirir hem de, bağımsızlıklarını korumayı başarırlar. "Bu akımın temsilcisi olan yönetmenler klasik anlatıyı kırmayı, bozmayı hedeflemiştir. Klasik anlatı

(Hollywood) filmleri genellikle yüksek bütçeli, yıldız oyuncular kullanan, izleyiciyi büyülemeyi yani filmin içine çekmeyi amaç edinen fimlerdir" (Diren, 2017: 13).

Bu gelenekten kopuşun örneklerinden biri de, Godard'ın burjuva karşıtı anti-klasik kamera kullanım tarzıdır. Godard'ın kamerası bir konudan bir anda farklı bir konuya çevrilebilmekte ve devamlılığı bozmaktan çekinmemektedir. Bu tarza anti- burjuva kamera kullanımı adı da verilmektedir. Yeni Dalga'nın simge filmlerinden "À bout de Souffle" 1960 (Serseri Aşıklar) filminde iki genç arasında yatak odasında geçen diyaloglarda aynı sahne içerisinde ani atlamalar yapılarak zamandaki devamlılık bozulur. İzleyici birden kameraya dönüp kendisi ile konuşmaya başlayan oyuncu karşısında şaşkın bir duruma düşmektedir. Bu, klasik anlamdaki izleyicinin sabrını zorlayan bir yaklaşım ve devamlılık kurgusuna dayanan Hollywood sinemasına adeta meydan okunmadır. "Godard bu filmde değişik teknikler kullanmış, Hollywood'un klasik anlatı yapısına büyük darbe vurmuştur. Birbirinden bağımsız planlar ve kurgu tekniğini kullanarak anlam bütünlüğünü bozmuştur. Seyirciyi filme yabancılaştırarak filmi bir eğlence aracı olmaktan çıkarıp düşünmeye sevk etmiştir" (Diren,2017:14). Yine Godard'ın Une Femme est un Femme" 1961 (Kadın Kadındır) filminde görüntünün yanı sıra ses devamlılığı da zaman zaman ihlal edilerek izleyiciyi huzursuz eden bir boyuta ulaşır.



Şekil. 11. 'Serseri Aşıklar', 1960. (Alıntılar : http://www.maksatsinema.com.

'Bir Kadın Bir Kadındır' 1961: https://tr.pinterest.com/.).

Auteur yönetmenler tarafından yapılan filmler geleneksel sinemanın kurgu kurallarını fütursuzca kırarak kendi kurallarını koyma eğilimindedirler. Filmlerine bu anlık gerçeklik olarak yansır. "Yeni Dalga sinemacıları sonsuz kurgulama olanakları, kamera çalışması, ses ve mizansenle oynamayı çok sevmişlerdir… Aynı zamanda sevilen filmlerden alıntılar yapmayı da severler, bu tür referanslar, filmin diğer sanatlarla ilgisini göz ardı etmeyerek film tarihiyle bağlarını vurgulamaktadır" (Biryıldız, 2000:

90). Fransız auteur yönetmenlerin film yapım tarzı dünya sinemasının geleneklerini derinden etkileyerek bireyci ve kişisel ve deneysel bir sinema tarzının kurumsallaşmasında ve odağına bireyin toplum içindeki problemlerini alan ve adına sanat sineması denilen yeni bir sinema tarzının oluşmasında önemli rol oynamıştır.

Yeni Dalga'ya yön veren kuramcılarından biri olan Alexander Astruc bir makalesinde bu yeni akıma şöyle işaret etmiştir: "Sinema(...) yavaş yavaş bir dil halini almıştır. (...) Öyle bir dil ki bu biçimle ya da bu biçim içinde sanatçı en soyut düşüncelerini yansıtabilir, bugün romanda ve denemede olduğu gibi saplantılarını ortaya koyabilir. Bundan dolayı sinemanın bu yeniçağına kalem-kamera çağı diyorum" (Astruc, 1948). Kamera kalem kavramı'nı Astruc ortaya atmış olsa da; düşünceleriyle sinemaya fikir babalığı yapan ve geleceğe dönük projeksiyon sağlayan kişi bir tarihçi ve araştırmacı olan Andre Bazin olmuştur. Andre Bazin filmin edebiyat gibi geçirgen bir form değil görsel ve estetik bir sistem ve aynı zamanda bir teknik olduğunu belirterek onun sanat olma yönüne de vurgu yapmıştır. Andre Bazin'e göre izleyici kendini bir süre sonra konuya kaptırmakta ve yönetmenin vermek istediği mesajdan uzaklaşmaktadır. Bunun panzehiri ise yönetmenin kamerayı bir kalem gibi kullanarak izleyiciyi götürmek istediği nokta üzerinde yönlendirip bilgilendirerek dikkatini daima canlı tutmaya çalışmasıdır. Bazin sinemanın aynı zamanda kültürel olan yönünün altını çizerek onun herkesin kolayca anlayabileceği bir dil olmadığını ve zamanla öğrenilebilen ve deneyimlenebilen bir fenomen olduğunu savunmuştur. Sonuç olarak auteur kuram üzerinde yapılan hararetli tartışmalara rağmen film dünyasını günümüzde de etkilemeye devam etmektedir.

Auteur akımının etkisiyle birlikte dünyayla birlikte Türkiye'de de Auteur olarak adlandırılan yönetmenlerin ortaya çıkmıştır. Yurt dışından da ülkemize ödüller getiren Metin Erksan, Yılmaz Güney, Ömer Kavur, Ömer Lütfi Akad, Tunç Başaran gibi kalburüstü yönetmenler Türk halkına özgü, bunun yanında evrensellik taşıyan hikayeleri, özgün film dilleri ile dünya çapında izleyiciye ulaştırmışlardır. Ancak sonrasında özellikle Amerikanlaştırıcı politikaların etkisiyle giderek düşüşe geçen Türk Sineması yerini Zaim'in ifadesiyle klasik üç perde yapısı içerisine doldurulan yerli içerik şeklindeki yapımlara bırakmaya başlamıştır. 1980 darbesi sonrasındaki süreçte yabancı yapımların egemenliğini sürdüğü popüler bir piyasaya dönüşen Türk Sineması 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren yetişen genç yönetmenlerle birlikte yeni bir soluk kazanmıştır. Kendi sinema dilini oluşturan, auteur olarsak ta adlandırabileceğimiz genç

yönetmenlerin kar amacı gütmeden kendi dünyalarını filmlerine yansıtması sonucunda tekrar ulus ötesinden ülkemize birçok ödüller gelmeye başlamıştır. Bu akımın ülkemizdeki temsilcilerinden biri de 90 lı yılların ortalarında ürün vermeye başlayan Derviş Zaim'dir. Sinema eleştirmeni Zahit Atam Türk Sineması'nın bu yeni dönemine imza attığını söylediği yönetmenler arasında Derviş Zaim'i de göstererek O'nun çektiği 'Tabutta Rövaşata' filminin Yeni Türk Sineması'nın çıkış filmi olduğunu savunur. Zaim bu ilk filminde maddi bir beklentisi olmaksızın kendine özgü farklı bir dünya kurarak başarıyı yakalamıştır. Sonraki filmleri de birçok ödül alan yönetmen politik olmayan ancak politik olarak çektiği filmler yapar. Derviş Zaim kendisini 'kültürün gerillası' olarak görmekte ve belgesel ve kurmaca tarzı birlikte kullandığı filmler çekmektedir. Zaim, kendine has anlatım üslubu ile her filmi ile yeni arayışlara giren ve sinema literatürünü zenginleştiren vizyoner bir yönetmendir. Kendi kültürümüze ait değerleri, örnekleri Türk Sinemasında ender rastlanacak bir şekilde sinemasının bileşeni haline getiren Zaim'in, filmlerinde amaçlarına, geleneksel değerlerimizden, yerel öğelerden farklı şekilde yararlanarak ulaştığı görülmektedir. Yönetmen kendi kültürümüze ait olanı yaratıcı bir şekilde ele alarak özgün ve evrensel bir sinema diline ulaşmaya çalışan bir sanat politikası izlemekte ve auteur yönetmen özelliklerini de göstermektedir. Çalışmamızın bundan sonraki bölümünde Derviş Zaim'in sinemasına genel olarak bir giriş yapıldıktan sonra Zaim'in doğa üçlemesi olan "Devir" , "Balık" ve "Rüya" filmleri kurgusal açıdan irdelenerek yönetmenin kurguyu anlam yaratmada ne yönde kullandığı analiz edilecektir.

BÖLÜM 4. DERVİŞ ZAİM SİNEMASINDA ANLAM YARATMADA KURGU

4.1. Derviş Zaim Sinemasına Genel Bir Bakış:

Sinema doğduğundan beri içinde geliştiği her toplumun ileriye dönük hayallerini ve umutlarını besleyen ve yön veren büyülü bir dünya olmuştur. Ortak bir insanlık hikayesine beraberce tanık olanlar bir arınma yaşayarak farkındalık elde ederler. İzleyici kendisine sunulan hikayeyi kendi düşünce ve duyguları süzgecinden geçirerek bir sonuca ulaşmaktadır. Bu anlamda filmin algılanması otomatik değildir. Her bir izleyicinin sahip olduğu kültürel değerler, önyargılar filmi farklı bir şekilde deneyimlemelerini sağlar. Kültürel öğelerin özellikle televizyon, internet gibi kitlesel iletim araçlarıyla tüm dünya çapında tanınabilir hale gelmesi farklı bir sinema dilinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Amerikan Hollywood sineması bu durumu etkin bir şekilde kullanarak kendi ürünlerini tüm dünyada izlenir hale getirmiştir. Bu durumda ulusal sinemalar bu hegemonyayı kırmak ve kendi sinema dillerini kurmak adına yeni arayışlara girmişlerdir. Derviş Zaim son dönem türk sinemasında bu konuya kafa yoran önemli yönetmenlerimizden biridir. Dünyadaki gelişmeleri yakından takip eden Zaim asırlarca birçok medeniyete beşiklik eden Anadolu topraklarının kadim mirasını günümüz koşullarıyla sentezleyerek farklı bir sinema dili yakalamayı amaçlamıştır. Yönetmen filmlerinde gerçek yaşamda gözlemlediği gerçek olaylardan, toplumsal olandan ilham alarak yola çıkmakta, bu olayları kendi coğrafyamıza ait değerler, diğer bir deyişle gelenekle yoğurarak farklı sonuçlara ulaşmaya çalışmaktadır. Ancak onu geleneği kullanan diğer yönetmenlerden farklı kılan noktalardan biri ve en önemlisi geleneksel öğeleri filmlerinde biçimsel olarak kullanmasıdır. Örneğin, hat sanatının "ihcam" geleneğinden (hat sanatçısının elini kaldırmadan tek seferde yazısını yazması) etkilenerek plan sekans olarak çekilen 'Nokta' (2009) filminde, Tuz Gölü boş bir kağıt üzerindeki insanlar ise, onun üzerindeki yazıları temsil etmektedir. 'Gölgeler ve Suretler' (2010) filminde, bir sonsuzluk perdesi olarak adlandırdığı Karagöz perdesini hiçbir çıkışı olmayan Kıbrıs adasında yan yana yaşayan farklı halkların sorunlarını ortaya koymak için hem metaforik hem de otantik bir öğe olarak kullanmıştır. "Filmde kullanılan zıtlıklar hem Rum kültüründe hem de Türk kültüründe önemli yere sahip olan Karagöz-Hacivat ile verilmektedir. Karagöz ve Hacivat'ın karşılıklı atışmaları Türkleri ve Rumları simgeler" (Akçora,2015: 72). Üçüncü filmi olan Cenneti Beklerken'de ise

Zaim, Osmanlı Minyatür Sanatı'nın barındırdığı oynak zaman, oynak mekan anlayışını filmin tamamına biçimsel (kurgusal) olarak yansıtır. Geleneksel üçleme adını verdiği üçleme filmlerinden sonra Doğa üçlemesi olan Devir, Balık ve Rüya filmlerini kısa aralıklarla çeken Derviş Zaim bu filmlerinde de kaybolan insani değerlerle birlikte yok olmaya yüz tutan doğaya dair farkındalık oluşturmaya çalışmaktadır. Yoğun metaforlarla ve ikonik öğelerle ördüğü anlatımında insanın iç dünyasına eğilmekte ve suçlayıcı bir dil kullanmak yerine insani durumlara vurgu yapmaktadır. Yoğun rekabetin hakim olduğu sahte ilişkiler yerine insanın toplum içerisinde en yalın haliyle bulunmasının esas olduğu, yoğun görsellik ve sembolik anlatımla izleyiciyi yakalamaya çalışan ve onun hem düşüncelerine hem de estetik duygularına seslenen yönetmen sıra dışı kurgu stiliyle bunu her defasında başarılı bir şekilde gerçekleştirmektedir. Vizyoner bir yönetmen olan Zaim, sinemayı bir yolculuk olarak görerek bu süreçte hem öğrenen hem de öğreten; değişen ve dönüşen olma rolünü benimsemiş görünmektedir.

4. 2. Devir Filmi:

Derviş Zaim'in 2012'de çektiği ve 2013'de vizyona giren filmi Devir, sinemanın olmazsa olmaz öğelerinden olan kurmacayla belgesel öğesini birleştirmesi anlamında önemli bir yerde durmaktadır. Zaim'in Devir filminde çıkış noktası modern dünyada geleneklerin giderek kaybolması ve Burdur'un Hasanpaşa köyünde yüzyıllardır devam ettirilen bir ritüelin bu duruma meydan okumasıdır. Zaim, filmi yapma amacını anlatırken de şu ifadeleri kullanmaktadır:

> İnsanın unuttuğu kadim bir takın değerleri yeniden hatırlaması için yaptığım bir film olduğunu söyleyebilirim. 16. 17. 18. yüzyıllarda hatırladığımız bazı şeyler vardı. Filmini çektiğim bu arınma töreni aslında başka bir insanın doğayla kurduğu ilişkinin küçük göstergelerinden biriydi. Kapitalist çağda hala bir köyde bu geleneğin sürüyor olmasını mucize olarak değerlendiriyorum ve kaçırmak istemedim. Bütün o kendiliğindenliği, sahiciliği o insan malzemesini beyaz perdeye aktarmak istedim. Amaçlarımdan bir tanesi buydu. (Akbıyık, 2012).

Gelenekler toplumun ortak belleğidir. Derviş Zaim'in geleneği filminde ele alış şekli ise İtalyan Yeni Gerçekçilik Okulu'nun yaklaşımını andırmaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımına özgü filmler, hayali olarak insanın zihninde kurulan ve edebiyat uyarlamaları olan filmler yerine bizzat yaşamın içinden, gerçekten yaşanmış olaylardan

yola çıkarak bir hikaye oluştururlar. Bu filmlerde yıldız oyuncular kullanmak yerine halkın içinden gerçek insanlara rol verilir. Ayrıca mekanlar da dekor değil otantik mekanlardır. Bu filmler toplumun ve içinde yaşayan sıradan insanların gerçek sorunlarına, tutkularına eğilerek daha kalıcı ve gerçekçi bir sinema yapmayı amaçlamaktadırlar. Zaim de Devir'i yaparken her yıl tekrarlanan koyunları sudan geçirme merasimini (yarışma) olduğu gibi kaydederek çıkış noktası olarak ele almış, sonrasında da köydeki karakterleri gözlemleyerek bir olay örgüsü oluşturmuştur. Böylelikle ortaya yarı kurmaca yarı belgesel tarzı bir film çıkmıştır. Zaim bu filmindeki çekim tarzını 'gerilla' tarzı olarak adlandırmaktadır. Gerilla tarzında önceden belirlenmiş bir senaryo bulunmamaktadır. Senaryo çekim sürecinde şekillenmektedir.. Böylelikle, büyük tekellerin etkisi altında kalarak taviz verilmeden, yönetmen gerçekten istediği filmi çekme imkanına sahip olmaktadır. Zaim, bir filmin yönetmene ve izleyiciye yeni şeyler öğrettiği ve düşünmeye yönlendirdiği oranda amacına ulaşabileceğini düşünmektedir.

Film bir modernizm eleştirisini de içerisinde barındırmaktadır. Çobanların koyunlarını boyadıkları kayalardan çıkardıkları kırmızı boyayı elde etmelerinin maden ocağının gelmesi ile birlikte zora girmesi ve onları sahte boya almak zorunda bırakması geleneklerinden koparak yabancılaşan günümüz insanına metaforik olarak göndermede bulunmaktadır.

4.2.1. Filmin özeti:

Burdura bağlı Hasanpaşa köyünde; her yıl bir çoban yarışması düzenleme geleneği vardır. Bu geleneğe göre çobanlar sürüleriyle beraber teker teker küçük bir su birikintisine girmekte ve suyu peşlerindeki koyunlarıyla birlikte kesintisiz ve hızlı biçimde geçmektedirler. Suyu sürüsüyle beraber tereddütsüz, hızlı ve seri geçen çoban yarışmada birinciliği kazanmaktadır. Takmaz lakaplı yaşlı çoban son sekiz yılın değişmeyen tek şampiyonudur. Takmaz ve köydeki genç çobanlar çoban yarışmasında koyunların postunu boyamak için kırmızı renkli bir kayadan aldıkları parçaları elemekte, toz boya elde etmektedirler. Ancak gelecek yıllarda kırmızı renkli kayalardan bulmak zorlaşacağa benzemektedir. Çünkü büyük bir maden şirketi köy etrafındaki kırmızı kayaların olduğu yerde dev bir mermer ocağı açmıştır. Ali adlı genç çoban şehirdeki bir nalburdan kırmızı toz boya alır. Köylü o yılki yarışmada koyunlarını Ali'nin şehirden getirdiği hazır boya ile boyar. Ancak Ali yarışta yine dereceye

girememiştir. Çobanlıktan bezen Ali yakınlardaki mermer ocağında şoför olarak iş bulur. Ali mermer ocağındaki patronu ile bir geyik avına çıkar. Patronu avda vurduğu geyiğin boynuzlarını alır. Ali hayvanın boynuzlarının alınmasından rahatsız olur. Dolaysıyla hayvanın yeniden bir bütün olarak dünyaya gelmesi için tahtadan boynuzlar yaptırır. Tahtadan yaptırdığı geyik boynuzlarını, geyiğin ölüsünün olduğu yere bırakır. Geri dönerken yolda tesadüfen kırmızı renkli bir kaya parçası bulur. Bulduğu kaya parçası bundan sonraki yarışlarda koyunlarını boyamalarını sağlayacak kırmızı boyayı onlara sağlayacaktır.(derviszaim.com)

4.2.2. İkonografik analiz:

Derviş Zaim Türk sinemasında sembollere ayrı bir önem atfeden ender yönetmenlerden birisidir. Filmlerindeki öğeler sembolik olarak da algılanmaya elverişlidir. Yönetmen içinde bulunduğumuz coğrafyanın çok kapsamlı göstergelere ve kültürel öğelere sahip olmasından yola çıkarak, filmlerinde ikonografik unsurlara yoğun olarak yer vermektedir. Bu semboller sadece bir arka plan değildir ve filmin dramatik yapısını doğrudan etkilemektedir. Bu örneklerden bir tanesi filmin başında gösterilen boynuzlu alageyiktir. *"Geyik dağların, vadilerin ve sarp kayaların görünüp kaybolan sihirli bir hayvanıdır. Anadolu ve Orta Asya Türk halk masallarında yaygın olarak görülür. Kahramanlara yol gösteren bir işleve sahiptir."* (Erdoğdu). Ayrıca, Alageyik mitolojide öldükten sonra dirilmeyi temsil etmektedir. Şamanik bir öğe olarak da algılanmaya elverişlidir. Alageyik filmin sonunda da başında olduğu gibi aynı açıdan (karşı açı) gösterilmekte, filme gizemli bir hava vermekte ve dramatik gerilim oluşturmaktadır. Filmin başında ala geyiğin gösterilmesi doğa ile ilgili bir hikaye izlemeye bizi hazırlarken filmin sonunda geyiğin tekrar gösterilmesi izleyiciyi filmde izledikleri ile ilgili derinlemesine bir öz eleştiri yapmaya zorlamaktadır. Alageyik yabani bir hayvandır ve doğa içerisinde tek başına özgürce yaşamaktadır. Ancak filmde geyik boynuzları zevk için maden ocağının işletmecisi tarafından avlanarak yok edilir. Bu durum aynı zamanda insanoğlunun doğayı yok ederek dönüşü olmayan bir yola girdiğini sezinletir.

Bir diğer ikonografik unsur ise yarışmaları bir türlü kazanamayan bu yüzden buhran yaşayan çoban Mustafa'nın evinde duvara asılı olan halıdaki Hz. İsa motifidir. Bu motif aslında Mustafa'nın iç dünyasına ışık tutarak olay örgüsüne göstergesel olarak katkıda bulunmaktadır. Mustafa yarışmayı kazanamayınca koyunlarından birini cezalandırır.

Ancak sonrasında pişman olarak koyundan özür diler. Filmin sonunda ise ölmesine neden olduğu geyiğin yanına tahta boynuzlar koyarak pişmanlığını ortaya koyar. Mustafa'da, İsa'da belirgin bir özellik olan merhamet duygusu vardır. Bu şekilde Mustafa yanlış işler yapsa da içinde hala masumiyet bulunduğu izleyiciye hissettirilir. Dolayısıyla, Hz.İsa motifi ikonografik bir anlam yaratma aracı olarak sembolik bir şekilde kullanılmıştır.

4.2.3. Kurgu:

Devir filmi ilk bakışta, klasik giriş, serimleme ve çözülme sekanslarından oluşan üç perdeli devamlılık anlayışına uygun gibi gözükse de aralara konan belgesel nitelikli görüntüler bu klasik kalıbı kırmaktadır. Derviş Zaim, Devir'de izleyiciye, genel, orta ve yakın planlar ve orta uzunluktaki çekim süreleri içeren, aksiyonu takip eden, aynı olayın farklı açılardan tespit edildiği, az miktarda temayı destekleyen müziğin kullanıldığı, kısa diyaloglardan oluşan kurmaca fakat belgesel tadı da veren bir metin sunmaktadır. Filmin metaforik öğeler ve sembollerle örülmesi, içindeki üç ana karakterin yaşamından kesitler içeren bir olay örgüsü oluşturması filmin tümüyle belgesel ya da kurmaca olması yönündeki beklentileri boşa çıkartarak izleyiciyi şaşırtır. Ayrıca, görsel efekt, zincirleme geçiş, vb. devamlılık kurgusuna has tekniklerin kullanılmaması, kesmelerle ama zaman zaman atlamalar olacak şekilde çizgiselliğin bozularak ilerlenmesi, bu yarı belgesel yarı kurmaca tarzı üslubun yabancılaştırıcı etkisini bir derece daha ileri taşır. Birbirinden kopuk gibi görünen plan ya da sahnelerin montaj kurgu anlayışına benzeyen bir şekilde yan yana getirilerek filme nesnel bir hava verilir ve özdeşleşme engellenir. Derviş Zaim bir röportajında filmin modern dünya ile gelenek arasındaki bir karşıtlığı içerdiğini belirtmiştir. Zaim, geleneklerin kaybolmaya yüz tuttuğu Anadolu coğrafyasında böyle bir geleneğe rast gelmenin çok hoşuna gittiğini ifade ederek hem bu geleneği belgeleyerek kayıt altına almış, hem de gerçeği kendi dramatik gerilimi içerisinde ele almak amaçlı yarı kurmaca yarı belgesel hale getirerek farklı bir anlatım tarzı yakalamıştır.

4.3. Balık Filmi:

Derviş Zaim'in doğa üçlemesinin ikinci halkası olan Balık sinema filmi, yönetmenin Devir filminde anlatmaya çalıştığı sanayileşme tarafından tahrip edilen doğa ve bunun insan ve gelenekleri üzerindeki derin etkilerini kurmacaya daha yakın bir aşamaya

taşıyor ve her filminde yeni bir anlatım şekliyle farklı ufuklara yelken açma stratejisini de böylelikle devam ettiriyor. Balık filmi anlatım açısından Devir filmiyle paralellikler taşısa da kurmacaya daha yakın bunun yanı sıra belgesel tarzı andıran muhteşem doğa görüntüleriyle kurmaca tarza farklı bir yaklaşım getiriyor. Bilindiği üzere insan doğa ile hem ondan geçimi için yararlanmak ancak aynı zamanda onu yok etmek gibi farklı tarzda ilişkiler kurabilmektedir. Ancak, doğa farkındalığı içeren filmlerde olay örgüsüne yoğunlaşıldığından verilmek istenilen mesaj arka planda kaybolmaktadır. Zaim, doğa görüntüleri, gerilimi arttıran müzikler, hikayedeki ileri ve geriye dönüşler ve olay örgüsünü çarpıştırmak suretiyle bir noktadan sonra ana karakterin içinde hissettiği vicdan azabı ve yakalanma korkusunu izleyicinin kendisinde uyandırmaktadır. Olay örgüsü ve karakterlerle özdeşleşmenin tam tersi olarak suçluluk duygusu ile yüzleştirilen izleyici Alman yönetmen Haneke'nin filmlerine benzer bir şekilde rahatsız edilmektedir. Bunu sağlamak için kullanılan unsurlar ise tedavi olması gereken çocuğun sessizliği, anne karakterinin sadece kızı için değil, insani bir duyarlılık göstererek gelecek için de beklentiye girerek acı çekmesi, buna karşın yasa dışı yollarla yegane geçim kaynakları olan göldeki balıkları şehirden aldığı kimyasallarla avlayan ve bu yüzden balığı yiyen kişilerin sağlık problemleri yaşamasına sebep olan Kaya karakterinin yalın doğa manzaralarıyla ve metaforik ölü balık ve diğer imgelerle koşut olarak verilmesi gibi izleyiciyi olaya adeta bir şahit olarak eklemleyeren görsel anlatımdır. Zaim bir sonraki filmi olan Rüya'da doğa ve modern insan çatışmasını daha da karmaşık bir noktaya yani kente taşıyarak izleyicinin kafasında sorular bırakmaya çalışmaktadır.

4.3.1 Filmin özeti:

Olay bir balıkçı köyünde geçer. Kaya filmin başlangıcında Metris Cezaevi'nden çıkarken görülmektedir. Hapishaneye girmesine sebep olan olay ise filmin bundan sonraki kısmında anlatılacaktır. Kaya daha sonra balık halinde karısıyla birlikte elindeki birkaç balığı satmak için endişeli gözlerle beklerken görülmektedir. Kalan süreçte de kızını tedavi ettirmek için daha çok para kazanabilmek adına balık avında kimyasallar kullanır ve karısını da zehirlenerek ölmesine sebep olarak hapse girer.

4.3.2. İkonografik analiz:

Filmde akla ilk gelen ve akıllara kazınan ikonografik öğe balıktır. Balık yeryüzündeki insanların en az üçte birinin üzerinden geçimini sağladığı evrensel bir öğedir. Zaim filmde balık imgesini çeşitli yerlerde göstererek filmin temasını güçlendirmekte ve aynı zamanda onu çeşitli vesilelerle kullanarak filmin odak noktasına yerleştirerek bir karakter gibi işlemektedir. Balık motifi anlam yaratmada en az filmdeki diğer karakterler kadar etkin bir şekilde konumlandırılmıştır. Balıklar Deniz karakteri kadar sessiz, Kaya kadar katı ve Deniz'in annesi kadar da bilgedir. Kaya'nın yakaladığı balık tarafından zehirlenen Sinem yere yığılır ve sonrasında balığın ön planda ve Sinem'in yerde yatarken ki görüntüsü tahrip edilen doğanın intikamını herhangi bir edebi söylevin ifade demeyeceği kadar açık bir şekilde verir. Diğer bir ikonografik figür de filme animasyon olarak dahil edilen leylektir. Leylek balıkçıl ve mitolojide ve sanatsal metinlerde adı sıkça geçen göçebe bir hayvandır. Leyleğin filmde kullanılması ise tamamen işlevsel bir amaca yöneltilmiştir. Kaya'nın vicdanına ihanet ettiği bir noktada bir leylek elektriğe kapılarak yere düşer; Kaya bundan rahatsız olmasına rağmen vicdanını bastırarak yoluna devam eder. Böylelikle genelde insanlar arası ilişkiler çerçevesinde ele alınan vicdan(sızlık) mefhumu bir animasyonla ele alınmaktadır. Bu da görsel efektlerin ve teknolojinin anlam yaratma aracı olarak kullanılmasına ve sanat filmlerinde nadir olarak görülen animasyon kullanımına bir örnek olarak gösterilebilir. Bu ve bunun gibi görsel/metaforik öğelerle güçlendirilen filmler verilmek istenen mesajı dolaştırmadan direkt olarak ta verebilmektedir. Diğer bir ikonografik motif de herkes tarafından anlaşılması güç olmakla birlikte demir motifidir. Demir dünya medeniyetinin kurulmasında etkin olarak kullanılan, savaşlarda, sağlam gemiler ve güçlü binaların yapılmasında kullanılan ve insanoğlu tarafından keşfedilmiş bir maddedir. Kaya'nın yasadışı balık satışından para gelince kurmak istediği balık çiftliğinin yerini Sinem'e gösterdiği sahnede balıkçıların kaçak avlanmayı engellemek üzere denize demirler attığı görülür. Kaya onların bu davranışının boş ve lüzumsuz olduğunu söyler. Oysa kendisi filmin sonunda kış vakti hapishaneden izin alarak vicdanını hafifletmek için gittiği köyünde yok olmuş ve donmuş olan gölün üzerine bu demirlerden bırakarak bir öz eleştiri yapacaktır. Bu da içindeki pişmanlığı çok etkin bir biçimde dışa vuracaktır. Doğaya ihanetinin içini demir kadar sert bir şekilde acıttığı izleyici tarafından da hissedilecektir. Bu sahne yine animasyon tekniği kullanılarak daha etkili bir hale getirilmiştir. Sonuç olarak Zaim ikonografik öğeleri bir arka plan unsuru

değil sinematografinin güçlü bir bileşeni olarak kullanarak izleyicisini etki altında bırakır.

4.3.3. Kurgu:

Zaim'in bu filminde de çeşitli amaçlarla izleyici algısı ile oynadığı rahatlıkla görülebilmektedir. Çizgisel anlatımın kırılması yoluyla hikayenin mutlu sonla bitirilmesi yerine yorum izleyiciye bırakılır. Yoğun olarak metaforik imgelerle örülü ve diyalogtan çok her şeyin görüntüyle ifade edildiği bir anlatım biçimi tercih edilir. Filmin estetik yönü ise akılcı yönüne destek olur. Filmde ana temayı desteklemeyen ve filmin temasına uygun olmayan sobalık planlara yer verilmez. Filmde ölü nokta yok ya da yok denecek kadar azdır. Film her ne kadar bir hikaye içerse de doğrusal ve çizgisel bir yapı yoktur. Bunun sebebi de Zaim'in izleyicisinin de filmde söz sahibi olmasını ve yorum getirmesini istemesidir. Çünkü tamamıyla bir mantık ve devamlılık mantığı içinde seyreden ve hayal gücüne yer bırakmayan didaktik bir sinema anlayışı Zaim'in filmlerinde elinden geldiği kadar uzak durduğu bir yaklaşımdır. Zaim bir taraftan son derece akılcı bir şekilde filmlerini kurgularken diğer yandan da izleyiciye de bilinçli olarak kapı açarak hem akla hem de estetik zevke sahip izleyici kitlesine hitap etmektedir.

Balık filmi başlarda klasik devamlılık mantığına aykırı bir film tekniği izlemiyor izlenimini verir. Bir eylemi diğer bir eylem takip eder. Bu durağan bir görüntü, bir takip, bir leit motifin gösterilmesi de olsa sinematografik bütünlük ustalıkla kullanılan ileriye ve geriye dönüşler dışında hiçbir zaman bozulmaz. Ancak olayın az diyalog ve bol görüntü ve sembollerle anlatılması, izleyiciyi film sürecinde yabancılaştırarak filmdeki karakter ve olaylarla özdeşleşmesini engeller. Örneğin, filmin ilk sahnesi olan Kaya'nın hapishaneden çıktığı ve geniş planda verilen sahne aslında hikayenin sonlarında yer alırken en başta gösterilir. Aslında gösterilmek istenilen özel bir şeyler olmadığı sürece abartılı açılar ve çekim ölçekleri, görsel efekt ve kamera hareketleri de minimumdur. Bu açıdan bakıldığında film adeta Bazin'in öncülüğünü yaptığı kurguyu ikinci plana atarak mümkün olduğu sürece kurguyu kullanmayan yapıyı da andırır. Ancak, görüntülerin ard arda sıralandığı bu süreçte ortaya Eisenstein'ın ve Kuleşov'un görüntüleri çarpıştırarak elde etmeye çalıştığı entelektüel anlamdaki bir kurgu giderek belirgin hale gelmeye başlar. Film karakterlerin, ikonografik öğelerin hatta olayların birbirine koşut olarak verildiği epizodik bir yapıya sahiptir. Film mantıksal bir süreç

izleyen bir olay örgüsünden ziyade adeta kartopu gibi yavaş yavaş büyüyen ve gerilimin içten içe arttığı bir görüntüler zincirini andırmaktadır. Bunu sağlayan da geleneklerden, onların getirdiği görsel harmoniden sonuna kadar yararlanan auteur yönetmen kişiliğiyle filmini bir gergef gibi nakış nakış işleyen Derviş Zaim'den başkası değildir.

1950'lerdeki Fransız Yeni Dalga Akımı'nın usta isimlerinden Jean Luc Godard bir filmin başının, ortasının ve sonunun olması gerektiğini ancak bunların sırasıyla olması gerekmediğini ifade etmektedir. Esas olan izleyicinin olaylara ve kurguya kendini kaptırarak filmin sonunda gerçek yaşama ve kendine karşı bir yabancılaşma yaşamasını önlemektir. Godard klasik anlatım kalıplarıyla üretilen sinemayı burjuva sineması olarak nitelendirmektedir. Derviş Zaim, Balık filminde izleyiciye bir seyir keyfi vaat etmekle birlikte gerçek amacı doğa farkındalığı oluşturmaktır. Bunu da filmini görsel sembollerle örülü, belgeseli andıran bir gerçekçilik ve modernist bir tarzda kurgulayarak elde etmeye çalıştığı düşünülmektedir.

4.4. Rüya Filmi

Rüya filmi yönetmenin vizyona giren son filmlerinden biridir.. Film gelenek üzerine eğilen Devir, doğa-insan ilişkisi ile ilgili farkındalık yaratmaya çalışan Balık filmlerinden sonra doğa üçlemesinin son halkası olarak mimari konusuna eğilmiştir. Film son yıllarda özellikle büyük kentlerde yaygınlaşan konutlaşmanın estetikten yoksun olması, ranta alet edilmesi, kısacası mimari konusuna eğilmektedir. Ancak yönetmen bunu Türk sinemasında benzeri az görülür bir şekilde rüya kavramı üzerine oturtarak ana karakter olan Sine'nin ruhsal arayışı bağlamında ele almıştır. Zira artık bu çarpık kentleşme insanları derinden etkileyerek psikolojik olarak sorunlu bir duruma getirmiştir. Yönetmen ayrıca bu dejenerasyonun ardında yatan çarpık ilişkileri de deşifre etmekten çekinmemiştir. Ancak filmi çağdaşlarından ayıran faktör bütün bunlardan daha çok Derviş Zaim'in bunu yine kendi biçimsel anlayışı ile ele almış olmasıdır. Zaim her filminde olduğu gibi bu filmde de geleneği anlatımın biçimsel olarak bir parçası haline getirmiştir. Film, giriş kısmındaki, bir dakikaya yayılan bir yazı olarak özetlenen, mağarada yüzyıllarca süren bir uykuya dalan 'Ashab-ı Kehf efsanesi'nin hikayesi ile başlar. Zaim, kendisini 'kültürün gerillası' olarak görmekte ve kendi yerel/evrensel sembollerimizden beslendiğini itiraf etmektedir. Bunun yanında yönetmenin her filminde yeni denemelere girmesi bu film için de geçerli olmuştur. Zaim, bu filminde klasik devamlılık mantığı ile ilerleyen günümüz sinema anlatımına

yakınlaşmış gibi gözükse de, çok katmanlı anlatım tarzı, olay örgüsünü zaman zaman anlaşılması güç bir hale getirir. Film ilk planda basit bir olay örgüsü üzerine kurulu gibi gözükse de yönetmenin filmde kullandığı kurgu teknikleri sayesinde film farklı okumalara son derece açık ve basmakalıplıktan uzak bir duruma gelir. Bunun yanında insani ve geleneksel değerlere eğilmesi bakımından diğer filmleriyle kıyaslanacak olunursa Zaim'in sabit bir çizgiyi izlediği de gayet açık ve net bir şekilde gözlemlenebilmektedir.

4. 4. 1. Rüya filmi özeti

Film özet olarak mimarlık bürosunda çalışan ancak birtakım idealleri olan sıradışı; günümüzde emsaline az rastlanır güçlü bir kişiliğe sahip kadın bir mimarın olağandışı hikayesinden yola çıkar. Sine karakterinin günümüzün modern insanında çokça rastlanılan kişilik bölünmesi ya da bir buhran yaşaması, mizansene aynı karakterin 4 farklı kişi tarafından temsil edilmesi olarak yansımıştır. Sine, amcasının sahibi olduğu mimarlık bürosunda çalışırken kendisine Yaren adlı eski bir arkadaşı tarafından bulundukları mahalledeki toplu konutların civarına bir cami yapma fikri sunulur. Sine bu camiyi arazinin eğimine uygun bir şekilde ve klasik tarzın dışında yapmak ister ve buna göre bir çizim yapar. Sine, karakteri icabı sanatsal ve yenilikçi ve oldukça dürüst bir bireydir. Toplumun çoğunluğu tarafından ütopik bulunan fikirleri vardır. Bu yüzden etrafındaki insanlar tarafından yadırganır. Mahalle halkı Sine'nin fikrine sıcak bakmamakla birlikte Yaren'in kişisel çabalarıyla projeye onay verirlir. Bir sonraki gelişme ise filmde yer alan tüm karakterlerin yaşamını altüst edecektir. Amcasının dere yatağına yaptığı ve altında Sine'nin de imzasının olduğu toplu konutlar toprak kayması sonucu ağır hasar görerek oturulmaz duruma gelince Sine de zor duruma düşer ve sonuç olarak vicdanıyla yüzleşmek zorunda kalır ve polise sığınır.

4.4.2 İkonografi

Filmde kullanılan ikonografik unsurların en başında 'camii' figürü gelmektedir. Bu figür filmde birden fazla amaca hizmet etmektedir. Camii içinde topluca ibadet edilebilecek geleneksel bir mekandır. Ana karakter Sine ise olaya tamamen mimari kariyeri ve estetik duyguları ve idealleri açısından bakmaktadır. Bu çelişki filmin temel çelişkilerinden biri olarak ele alınır. Yaren haricindeki arkadaşları Sine'yi klasik bir camii yapmaya ikna etmeye çalışırken ve o da kendi hayalindeki ve ütopyasındaki

camiyi hayata geçirmeye çalışırken bozuk ve çarpık ilişkiler üzerine kurulu üst yapı her iki tarafın da altını oymaktadır. Camii, Yeşilçam filmlerinde genellikle kutsal bir ibadet mekanı olarak ele alınırken, filmimizde görsel bir gösterge olarak kullanılmaktadır. Filmin sonlarına doğru Sine'nin Selatin camilerden birinde görülür. Filmde camiinin hem bir ibadet mekanı, bunun yanında kamusal ve erkeklerin egemen olduğu bir yapı olarak filmde ele alınarak ironik bir anlatım tercih edilir.

Filmde sıkça kullanılan ikonografik öğelerden bir diğeri ise 'Kıtmir' (köpek) dir. Kıtmir, mağarada pagan dönem yönetiminden kaçmak için bir mağarada asırlarca uyuyan gençlerin yanında durarak onları koruduğu düşünülen efsanevi bir figürdür. Türk sineması'nda hiç ya da nadir görülecek bir şekilde filmde köpek biçimsel yani anlatıma sembolik olarak katkı sağlayan bir unsur olarak ele alınır. Köpek ikonografide genellikle insanlara sadık ve onları koruyan bir öğe olarak geçer. Filmde ise gerçeküstü bir fonksiyon icra eder. Köpeğin filme anlamsal olarak ne gibi bir katkı sağladığı ise yoruma açıktır ve filmde bu konuya ışık tutacak herhangi bir söylem de bulunmamaktadır. Gerçeküstücü unsurların doğru bir şekilde kullanıldıklarında filmin anlam dünyasını zenginleştirdiği çeşitli örneklerle sabittir.

Diğer bir ikonografik ve temsili öğe ise Ashab-ı Kehf mağarasını simgeleyen Sine'nin kolyesidir. Kolye, Citizen Kane filmi'ndeki Rosebud öğesi ile paralel bir işlev görmekte ve filme bir 'macguffin' (merakı celbederek sinematografiye katkıda bulunan plan) ve anlam yaratan bir bileşen olarak eklemlenmektedir. Kolyenin kaybolması ile Sine karakterinin bir çıkar yol bulamaması birbirine koşut olarak verilerek etkili bir anlatım elde edilmektedir.

4. 4. 3. Rüya filminde kurgu

Günlük yaşamın karmaşası içerisinde kaybolma noktasına gelen günümüz insanı sinemaya yaşamında yeni bir pencere açmak için uğramaktadır. Oysa sinema salonlarında izlediği filmlerde yaşamın gerçeklerinden kopuk ama kendisini gerçeklik olarak lanse eden filmlerle karşılaşmaktadır. Bu filmler, senaryo olarak olmasa da yapı olarak Zaim'in ifadesiyle 'Klasik Hollywood sinemasının üç perde yapısı içerisine doldurulmuş' ve popüler kültürün ve ideolojinin tekrardan üretildiği basmakalıp filmlerle karşı karşıya kalmaktadır. Oysa Derviş Zaim, filmlerin görsel metaforlarla zenginleştirilmediğinde film olma özelliklerini büyük oranda yitireceğini düşünmektedir. Filmlerinin sıradanlığa düşmemesi ve klişe olmaması Zaim için olmazsa

olmaz çıkış noktalarından biridir. Bunun için yapılması gereken de kendi ifadesiyle klasik yapının uygun yollarla kırılmasıdır. Zaim, bu doğrultuda her filminde yeni arayışlara girerek farklı yollar denemektedir. Ancak klasik yapının kırılması ya da diğer deyişle kurgu Zaim için bir amaç değil sadece hedefe ulaşmak için bir araçtır. Benzer bir şekilde filmde kullanılan geleneksel öğeler kendileri için değil başka anlamlara yer açmak için oradadırlar.

Rüya filminin giriş planında bir kadın cami projesini patrona ve yardımcılarına anlatmaktadır. Sonrasında patron bu kadına (Gizem Akman) kendilerini polise ihbar ettiği gerekçesiyle işten ayrılmasını söyler. O da eline geçirdiği kesici ve delici bir aletle patronu yaralar. Bu kadını sonrasında filmin sonlarında itirafçı olurken göreceğizdir. Bir sonraki planda ise patron Sine karakterini temsil eden diğer bir oyuncu tarafından hastanede ziyaret edilir. Yani patronu bıçaklayanla onu ziyaret eden aynı kadındır. Hatta filmin sonunda üçüncü bir Sine karakteri patronu bıçaklamak üzereyken vazgeçer. Bu da Sine'nin mantıklı olan yanıdır. Bu kurgusal yapısı ile film Christopher Nolan'ın 'Following' filmini oldukça andırmaktadır. Bu filmde hırsızın peşine düşen adam hırsıza yem olmaktadır. Ancak ileriye dönüş ve ileri gidişlerle filmi düz bir mantıkla izlememiz engellenmektedir. Filmde dört ayrı karakterin tek bir kişiyi canlandırması hem Derviş Zaim hem de Türk Sineması için bir ilktir. Bunun yanında Derviş Zaim'in amacı bize şaşırtıcı bir hikaye anlatmak değil, izleyiciyi dolambaçlı bir yoldan dolaştırarak etik bir sorunla yüzleştirmektir. Böylelikle izleyici bu çelişkiyle yüzleşecek ve filmden özdeşleşme ile değil soru işaretleriyle ayrılacaktır. Modernist sinemada görüntüler gerçeğin ta kendisi olarak değil sadece bir yansıması olarak ele alınırlar. Bu yüzden Zaim, filmlerinde izleyiciye bir şeyleri dikte etmek yerine sadece izleyicinin onu kendisi algılayabilmesi için bir yol açar. Filmin sonunda klasik yapıdaki filmlerde olduğu gibi rahatlatıcı veya mantıklı bir sonuç ile ayrılmamız istenmez. Filmden herhangi bir sonuç ya da değer yargısına varmak oldukça güçtür; kaldı ki filmin başında vardığımız bazı çıkarımlar filmin sonunda tam tersine dönmüştür. Patronu bıçaklayan Sine karakteri başta suçlu gibi gözükse de filmin sonlarına doğru kurban şeklini alır. Rüya'da önemli olan sinematografik gerçekliğin yönetmenin dünya tecrübelerinden süzülerek pürüzsüz bir şekilde ekrana yansıtılmasıdır. Bu anlamda yönetmen kendisini aradan çıkartarak bizi görüntülerle baş başa bırakmaktadır. Bu yaklaşım sinemanın ortaya çıktığı ilk zamanlardaki devinen gölgeler, nöbetleşe hikayeler tarzını hatırlatması bakımından dikkat çekicidir. Nasıl ki eskiden insanlar sinemaya gidip duru bir seyir

zevki alabiliyorlarsa, Zaim'in filmlerini izleyenler de buna benzer şekilde kendilerini kurmaca bir dünyanın tam ortasında bularak farklı bir deneyim yaşamaktadırlar. Bu anlamda Rüya filmi şu anda anlaşılmasa bile ileride kült filmler arasına gireceği şimdiden belli olduğu düşünülmektedir. Filmin çıkmazlarıyla, belirsizlikleri ve karmaşasıyla görülen bir düş izlenimi verdiği gözden kaçmaz. Düşler gerçek yaşamda olan olaylarla paralellik arz etseler de gerçek yaşamın alternatifi değildirler. Filmde olan olayların akış tarzı bir rüyayı andırmaktadır. Dolayısıyla film biçimsel olarak bir rüya gibi kurgulanmıştır. Sine'nin camiye girerek Yaren ile birlikte yedi uyuyanları temsilen onlarla uyuması bir leit motif (yönetmenin özel yorumu) olarak ta anlaşılabilmektedir. Ayrıca filme hakim olan sephia renk düzenlemesi ve geniş açılı planlar adeta bir rüyayı andırır. Toplu konutların yıkıldığı sahne gerçek değil animasyondur. Dolayısıyla olay 3D animasyon kullanılarak rüyayı andıracak bir hale getirilmiştir. Oysa böyle bir animasyon kullanmak yerine kurgunun imkanları kullanılarak sadece duvardaki çatlaklar ve yıkılmış bir bina gösterilerek de durum anlatılabilirdi. Ancak Zaim burada da auteur yönetmenlerde görülebilecek bir şekilde kolaya kaçmayıp gerçekçi bir etki elde etmiştir. Bunun yanında camii konusu filmlerde genellikle dinsel bir arka motif olarak kullanılırken Zaim camiyi sorunsallaştırmış; hem tutucu yanlarıyla hem de medyada yansıtılmayan gerçekçi haliyle ve genç ve modern yaşama sahip bir kadın mimarın gözünden nesnel bir bakış açısıyla ele almıştır. Camii'nin yapımı ile ile ilgilenen genç adamın da (Yaren) sanatçı kişiliğe sahip birisi olarak tutucu olmadığı göze çarpar. Ayrıca cami ve toplu konutlar toplumsal bağlamında verilerek gerçekçi bir yaklaşım benimsenmiştir. Filme oyunculuk açısından bakılacak olursa her karakterin filmde eşit ağırlıkta olması ve abartılı oyunculuğun kullanılmaması ve elitist bir yaklaşımdan uzak durulması dikkat çeker. Rüya filmi'nde dikkati çeken başka bir nokta ise Zaim'in önceki filmlerinde olduğu gibi bazı insanları tamamen haklı bazılarını da tümüyle haksız gösteren genel yapıya aykırı olarak; herkesin olumlu yanları ve olumsuz yanlarının bir arada ve toplumsal bağlamında değerlendirilmesi gerektiği yaklaşımını bu filminde de muhafaza etmesidir. Zaim'in filmlerinde bir tiyatro sahnesinde olduğu gibi herkes eşittir ve toplumun bir parçası olma yönü ile sahnededir. Kadın karakterlerin hepsinin kendi kendine karar alabilen, düşünceleri, açmazları olan güçlü karakterler olduğu gözden kaçmaz. Kadınlar bu yönlerini söylemleriyle ya da statüleri ile değil, bizzat eylemleriyle ispat ederler. Bu farklı kurgusal yönleri ile Rüya filmi de her karesinde diğer filmlerinde olduğu gibi bir Derviş Zaim filmi izlediğimizi bize hatırlatmaktadır.

5. SONUÇ:

Küreselleşen ve çok kültürlü bir hale gelen; metaverse'lerin, yapay zekanın konuşulmaya başlandığı bir internet çağında sinemanın varolabilmesi, her daim kendisini yenilebileyen uzun soluklu ve kendine has orijinal özellikleri olan yönetmenlerin yetiştirilebilmesi ile mümkün olabilecektir. Sanat artık günlük yaşantımıza kadar inmiş, saygın sanatçı duruşu değerli bir hale gelmiştir. Artık sinemada ne denildiğinden çok nasıl denildiği ve bundan daha da önemlisi sadece söylemeye değer şeylerin söylenmesi önemli bir hale gelmiştir. Özveri ile çalışacak ve kendi kültürüne ait değerleri unutmayacak sinemacılar giderek daha da değerli hale gelmektedir. Bunun Türk sinemasındaki örneklerinden biri de Derviş Zaim filmleridir. Tabutta Röveşata filmiyle sinema serüvenine başlayan ve filmlerinin son halkası olan doğa üçlemesi Devir- Rüya ve Balık filmlerinde kendine has bir sinema dili geliştirerek yeni Türk sinemasında önemli bir figür haline gelen Zaim, bu çalışmada son üç filminde kullandığı farklı anlatım biçimleri bakımından incelenerek bir sonuca varılmaya çalışılmıştır. Zaim'in popülist sinemaya set çekerek kendi anlatısını oluşturduğu gözlemlenmiştir. Her filminde yeni denemeler yaparak kendi dilini oluşturduğu gözlerden kaçmamaktadır. Politik filmler yapmayan ancak filmlerini 'politik olarak yapan' yönetmen, çabuk tüketilen filmler yerine, ince örülmüş, kültürel olarak zengin ve seyir zevki yüksek filmler vaat etmekte ve bunda da oldukça başarılı olmaktadır. Bunu başarmasındaki saikler ise, çok kültürlü bir ortamda yetişmesi, sanata, spora, özelde de edebiyata ve sinemaya olan ilgisi, entelektüel ve özlü kişiliğidir. Ünlü Yunanlı yönetmen Theodoros Angelopoulos'un "filmlerimi nefes alıp verir gibi çekiyorum" sözünde ifade ettiği gibi, film çekmeyi bir yaşama biçimi olarak benimseyen Zaim mesleğini saygı duyarak üretken bir şekilde yapmaktadır. Her filmini yeni bir yolculuk olarak gören yönetmen sosyal, toplumsal, bireysel konularda suya sabuna dokunan üslubu ile örtülü bir anlatım biçimi benimseyen diğer birçok yönetmenden belirgin çizgilerle ayrılmaktadır. Yönetmen bunun yanında elitist olmayan bir yaklaşımla, alanda üretilen diğer filmlere de saygı duyan ancak eleştirel yaklaşımını da kimseden esirgemeyen bir yapıya sahiptir. Güncel konulara farklı yaklaşımları ile dikkati çekmekte ve yeni yetişen sinemacılara gerek filmleri gerekse akademisyen olarak örnek olmaya çalışmaktadır. Film çekmenin sadece senaryo yazarak bütçe bulup pahalı ve ses getiren ticari filmler çekmek değil eldeki sınırlı imkanlarla kaliteli işlere imza atabilmekten geçtiği düşünülmektedi

6. KAYNAKÇA

Adalı, B. (1986). Belgesel Sinema, İstanbul: Hil Yayınları.

Akay, B T.Y. (2017). Sinemada Auteur Kuram. https://10layn.com Erişim Tarihi: 16.01. 2021.

Akbıyık, S. (2012). Derviş Zaim: Devir Beni Değiştirdi. Cinedergi.com. Erişim Tarihi:26.02.2021.

Akbulut, H. Film Çözümlemeleri, Ders Notu. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.

Akçora, E. (2015) Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması, Yüksek Lisans Tezi.

Astruc, A. (1948). Yaratma Gücümüzün Katedralleri. (Çeviren: Orhan Duru), *Türk Dili. Dergisi Sinema Özel Sayısı*.1968. sayı 196. s.464.

Baudrillard, J. (1998). Simulacrlar ve Simulasyon, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Bazin, A. (1966). Çağdaş Sinemanın Sorunları, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Berger, J. (1995). Görme Biçimleri, İstanbul: Metis Yayınları.

Biryıldız, E. (2010). Sinemada Akımlar, (2. basım) İstanbul: Beta Yayınları.

Büker, S. (1991). Sinemada Anlam Yaratma, Ankara: İmge Kitabevi.

Derviş Zaim ile Yapılan Söyleşi. Boğaziçi Üniversitesi. İstanbul. s.37.

Diren, F. (2017). Michael Haneke Sinemasının Auteur Kuram Çerçevesinde Analizi, Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi.

Dorsay, A. (1991). O İsimler O Yüzler, İstanbul: Varlık Yayınları.

Dorsay, A. (1996). 100 Yılın 100 Filmi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Erdoğdu, D.A. Türk Mitolojisinde Hayvan Sembolizmi. http://www.feniksdergi.org. Tarihi:27.03.2021.

Erol, V. (2017). Bilinçaltı Direksiyona Geçtiğinde - Gerilim Sinemasında Psikanalitik Alt Metinler: Duel Örneği, *SineFilozofi Dergisi*, Cilt:2, Sayı:3. s. 114.

Foss, B. (2011). Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Gündeş, S. (1989).Belgesel Filmin Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması, Doktora Tezi. s.4.

https:// derviszaim.com/film/devir/

https://filmkurgusu.blogspot.com/2017/ Erişim Tarihi: 20.02. 2021.

https://filmloverss.com/muazzam-bir-video-sinemada-alan-derinligi.

http://sinemaninaltincagi.blogspot.com/2015/11/kulesov-efekti.html

Ian, S. (2009). Auteur Theory, http://film110.pbworks.com/ Erişim Tarihi: 11.04.2021

Kalkan, K. N. İtalyan Yeni Gerçekçiliği- Sinemada Akımlar, www.tarihlisanat.com Erişim Tarihi: 24. 04. 2021

Kaya, M. (2011). Sinemada Kurgu ve Kurgunun Sinemaya Etkisi. Yüksek Lisans Tezi.

Küçükerdoğan, B. (2010). Sinemada Kurgu ve Eisenstein. İstanbul: Hayalperest Kitap.

Maniş, R. (2009). Kurgunun Doğasında Arayışlar. s.1.

Mintaş, E. (2009) Pudovkin ve Sinemada Kurgu Sanatı. https://sitesgoogle.com/site.google.com/site/videokurgu/temel-bilgiler-1/kurgu-konulu-makaleler/pudokvkin-ve-sinemada-kurgu-sanat, Erişim Tarihi:3.1.2020.

Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı, (2003).

Oluk, A. (2008). Klasik Anlatı Sineması, İstanbul: Hayalet Kitap.

Özön, N. (2008). Sinema Sanatına Giriş, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Şahinöz ,S. (2017). Sinemada Alan Derinliğini Keşfedebileceğiniz Muazzam Bir Video.

Şenses, S. Sinema Cebe Sığar mı. https://adhocdergi.com/sinema-cebe-sigar-mi/ Erişim Tarihi:23.04. 2021

Tamer, Ü. (1989). Sinema Dedi ki, İstanbul: Afa Yayınları.

Taşkın, Y. (2016). Krzysztof Kieslowski. https://rihtimdergi.com/ Erişim Tarihi 3.01.2021

Toprak, M. (2012). Filmin Dili Kurgu. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Uğur, U. (2017). Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi* Cilt 6 Sayı:3

Uysal, Tuna. (2016). Fotoğrafçılar İçin Dijital Sinematografi Atölyesinin Kurulması ve Geliştirilmesi Projesi Sonuç Raporu. Mimar Sinan Üniv. Gsf Araştırma Projeleri. s.26.

Vertov, D. (2007). Sine-Göz, İstanbul: Agora Yayınları.

Yalın, O. Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kurgu Ders Notları. İstanbul.

Yıldırım, C. ve Sim, Ş. (2019). Türk Sinemasında Kurgu Biçimleriyle Öne Çıkan

İki Film: Nokta ve Sen Aydınlatırsın Geceyi. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8 (2). s.1920-21-22.

Yıldız, S. (1997) .Sinematografik Anlatım, İstanbul: Ekin Yayınevi.

EKLER

Ek- 1. Derviş Zaim ile Kurgu Konusunda Yapılan Röportaj

M. YAVUZ ERDEM- Sayın Derviş Zaim Hocam,
Kurgu denildiğinde akla senaryo kurgusu, yönetmenin kurgusu, kurgu masasında yapılan kurgu gibi birçok kavram gelmektedir. Bu bağlamda kurguyu siz nasıl değerlendirirsiniz ya da tanımlarsınız?

D. ZAİM - Bu ayrım kurgunun kendisini analiz etmek bakımından çok ileri imkanları bize tanıyamayabilir. Çünkü senaryo kurgusu, yönetmenin kurgusu, kurgucunun yorumu gibi ayrımlar, aynı çalışmanın değişik safhalarını anlatmaya yönelik olarak kullanılabilmektedirler. Bir yönetmenin en önemli görevi, onu filmi yapmaya sevk eden ilk ve içindeki en önemli etkinin film üretim sürecinin başından sonuna dek korunmasını sağlamasıdır. Dolayısıyla kurgunun değişik aşamaları adını verdiğiniz şey somut yapım koşulları tarafından sık sık ihlal edilir, değiştiliğe zorlanır. Yönetmen ve yapımcı bu etki ve faktörleri üretimin değişik safhalarında müzakere sürecine tabi tutar, alır, az kullanır, reddeder, ödün verir, vermeyebilir vs vs. Ama aslolan şey, filmde en önemli şey; kendisini filmi yapmaya iten aslolan ögenin üretimin başından sonuna dek korunmasıdır ki bu misyon yönetmenin görevidir. Onun dışındaki ara aşamalar blue print, bir taslaktır.
Eş değişle devam eden bir işin akış esnasındaki değişik aşamalarını anlatmaya yönelen yukardaki bu ayrım şekli, farklı kurgu stillerinin özelliklerini aydınlatmaya yeterli değildir. Dolayısıyla kurgu konusundaki şu ayrım ve sınıflandırmadan hareket etmekte yarar vardır. Kabalaştırarak konuşacak olursak kurgu için dört kategoriden bahsedebiliriz: 1- kronolojik kurgu, 2- cross cutting veya paralel kurgu, 3- Alan derinliğini baz alan kurgu (deep focus editing) 4- Sovyet montajı benzeri akımların bulunduğu 'Montage' kategorisi. Bir film bütün bu dördünü içerebileceği gibi sadece bir tanesinin üzerine de yaslanabilir. Şimdi biraz açalım: Bu dört kurgu kategorisinin her birinin farklı zamansal ilişkilere işaret ettiğinden bahsedilebilir. Mesela zaman uzun veya kısa olabilir. Zamanın iç veya dış gerçekliği bulunabilir. İç zamansallık denilen şey sekansın kendisi tarafından oluşturulur ve kurmacadaır, yani inşa edilir. Oysa dış zamansallık sekans zamanı ile yapıtın kendi zamanı arasındaki karşılıklılığa bağlıdır. Yani filmin zamanı gerçek zamana denk düşer. Nokta filmi, Rope, Andy Warholun kimi

filmleri vs vs. Şimdi kısaca dört kategoriye bakalım. A- Kronolojik kurgu: Bu kronolojik anlatının mantığını takib eder, devamlılık kurgusu (continuity editing) mantığına ve ruhuna yakındır: Bir olay ötekini takibeder, zaman ve mekan mantıklı ve problemsiz olarak birbirini takibeder. Sekans ve sahnenin baş ve sonu bellidir. Zaman ve mekan sürekliliği söz konusudur. Sekanslar arasında da zaman ve mekan, olayların devamı gibi konularda mantık ve süreklilik ilişkisi vardır. Klasik Holywood Sinemasındaki gibi lineer bir yapı sözkonusudur. Lineer yapı arada sadece Flashback, foreshodowing, cross cutting, paralel kurgu kullanıldığında bozulabilir. B-Cross cutting: Bu terim eşzamanda ortaya çıkan iki farklı aksiyonu birbiri ile irtibatlandırmak için kullanılır. İki ayrı olay anlatı içinde birbirine karşılıklı olarak bağlıdır (Western, gangster, thriller filmlerinde iyi karakterler kötü karakterler arasındaki gidiş gelişleri hatırlayalım). Öte yandan paralel kurgu bundan biraz farklıdır: birbiri ile ilintili ama farklı zamanlarda ortaya çıkan iki aksiyonu birbirine bağlamak için kullanılır (Hiroshima Mon Amour filmi örnek). Her iki uygulama da anlatıyı ekonomik hale getirmek, gerilim yaratmak için kullanılabilir. Cocteau'nun La Belle et La Bete filmi paralle kurguya örnek verilebilir. C- Alan Derinliği Kullanılarak Yapılan Kurgu (Deep Focus Editing): Bu uygulamada seyirciyi daha az manipüle etmek amacıyla sekans içinde daha az kesme yapma yöntemi uygulanır. İzleyicinin klasik sinemanın illuzyonuna kapılmasını önlemek, ayrıca filmi okuması için izleyiciye dah fazla imkan tanımak öngörülür. Yani plan sekans ağırlıklı bir yapı vardır, Hollywood tarzının karşısında konumlandırılır vs vs. Elbette Holywood da bu stili, yani deep focus görüntü anlayışını zaman zaman kullanmıştır (Citizan Kane). Ama plan sekans olarak onu yaygın kullanmak daha çok anti klasik tarzda iş yapan yönetmenlerin ve akımların tercihidir. D- Sovyet Montajı: 20 lerin Sovyet deneysel sinemasının ivmlendirdiği akımda önce Kuleshov'un deneyleri sonrasında Eisensteinin çarpışma, çatışmanın filmin tüm görsel imajlarına nüfuz etmesi, onları belirlemesi noktasından hareketle geliştirdiği akımdan bahsediyoruz. Akıma göre, kabaca söylersek, görüntüleri sıralamak onları çatıştırmak anlamına gelir ki bu görüntü çatışmasından anlam doğar. Hızlı bir kurgu, alışılmadık açılar aynı zamanda klasik doğalcı sinemanın etkisini aşağıya çekmek için bu akımda tercih edilir. Bu akımda imajın işlenmesi, karakterizasyon ve anlatının ele alınması işilerinden daha ön planda ve önemlidir. Proleterya ön plandadır çünkü. Ancak Sovyet montajı çok daha sonraki tarihlerde yer yer klasik sinemada (Jaws), reklam filmlerinde kullanılmıştır.

Açıktır ki montaj ile alan derinliği kurgusu sayılan dört stil içinde birbirinden en ayrı düşen iki kategoridir.

M. Y. ERDEM - Kurgu içerik ilişkisi hakkında ne düşünüyorsunuz? Kurgu içeriği ön plana çıkarmak için mi kullanılmalıdır?

D. ZAİM - Biçimin (burada sorulduğu kadarı ile kurgunun) içerik ile beraber ele alınıp incelenmesinde yarar vardır. Çünkü biçim ile içerik ayrılamazlar, birbirlerini beraberce inşa ederler. Örnek vereyim: Bunuel'in sürrealist filmi olan Endülüs Köpeği'nin yapısı Sovyet montajı tarzında bir kurgu anlayışı ile inşa edilir. Montaj tarzı filme estetik bir plastik, kilise, burjuvazi karşıtlığı sağlar.

M. Y. ERDEM - Hangi yönetmenlerin kurgu tarzından etkilendiniz?

D. ZAİM - Yukarıda saydığım dört tarz da filmlerimde bulunmaktadır. Aynı filmin içinde birlikte yer alacakları gibi farklı oranlarda farklı filmlerimde yer alabilirler. Nokta'da alan derinliği kurgusu mantığı farkedilebilir. Tabutta Rövaşata'nın sonundaki görüntülerin peş peşe sıralanması Sovyet montajına bir yakın duruş teşkil edebilir. Bir sürü filmim kronolojik sıralama mantığı ile yapısını teşkil eder, ama o yapı (yani klasik sinemanın kronolojik sıralama yapısı) filmin içinde bir süre sonra (bazen) anti klasik ögeler kullanılarak problematize edilmeye başlanabilir.

M.Y. ERDEM - Auteur bir yönetmenin kurguya bakışı sizce ne olmalıdır?

D. ZAİM - Biçim ve içeriğin beraber ele alınıp yapıtın içine akıtılmasının faydalı olduğunu düşünüyorum. Klasik sinemanın imkan ve anlatımından zaman zaman faydalanmakla beraber klasiği kırmak parçalamak için de elimdem geleni yapmaya gayret ettiğim söylenebilir. Bu amaç doğrultusunda klasiğin yapısıyla oynamak, kimi zaman daha minimal bir tarz tutturmak gibi yolları denediğim söylenebilir. İster klasiğin yapısıyla oynamak, ister minimalist bir tarzı seçmek olsun, bu yollara girdiğim zaman kullandığım metotların bazıları şunlar: Yalnız sıraladığım metotların aşağıdaki listede yer alan sıraları filmlerdeki önemlerine denk düşmemektedir. Sembol, metafor, synecdoche, litot, metonimi.

M.Y. ERDEM - Doğa üçlemeniz olan Devir, Balık ve Rüya filmlerinizde daha önceki filmlerinizden farklı olarak nasıl bir kurgu yaklaşımınız oldu?

D. ZAİM - Yukarıdaki açıklamalar bu filmlerin kurgusunun yorumlanması için size ipucu verebilir. Ayrıca benim yorumladığım gibi yorumlamak zorunda değilsiniz ki bu kıymetli bir şey.

ÖZGEÇMİŞ

M . Yavuz ERDEM

Eğitim

Derece	Yıl	Üniversite
Lisans	2011	Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Bölümü
Lise	1992	Uluğbey Özel Deneme Lisesi

İş/ İstihdam

Yıl	Kurum
2015-2021	Maltepe Üniversitesi, Post Production Ünitesi yardımcı eleman.