T.C.
ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

TARKOVSKİ'NİN STALKER VE KAPLANOĞLU'NUN BUĞDAY FİLMLERİNDE ANLATI VE GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ

Ahmet Fatih YILMAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Tunç BORAN

Çankırı – 2020

T.C.
ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

TARKOVSKİ'NİN STALKER VE KAPLANOĞLU'NUN BUĞDAY FİLMLERİNDE ANLATI VE GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ

Ahmet Fatih YILMAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Tunç BORAN

Çankırı – 2020

İçindekiler

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ i
TEZ ONAY SAYFASI ..... **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**
ÖNSÖZ iii
ÖZET vii
SUMMARY viii
KISALTMALAR ix
TABLO LİSTESİ x
RESİM LİSTESİ xi
GİRİŞ 1
BİRİNCİ BÖLÜM 11
1.1. ESTETİK BİLİMİNİN TEMEL KAVRAMLARI 11
1.2. KLASİK ESTETİK ANLAYIŞTA PLATON VE ARİSTO ETKİSİ 20
1.2.1. Platon'un İdealar Felsefesi, Sanatta Taklit ve Güzellik 23
1.2.2. Aristotales Felsefesinde Güzel, Hakikat, Mimesis ve Katharsis Kavramları 25
1.3. MODERN DÖNEMDE VARLIK, SANAT, SİNEMA VE ESTETİK BİLİMİNE YÖNELİK TEMEL FELSEFÎ YAKLAŞIMLAR 28
1.3.1. Leibniz Felsefesinde Monad'lar ve Buğday'da "M" Maddeciği 28
1.3.2. Kant'ın Estetik Kavramlara Bakışı, Algı, Gerçeklik, Zaman ve Mekân 30
1.3.3. Hegel'de Tin Kavramı ve Estetik Bilimine Etkileri 33
1.3.4. Heidegger'da Sanat, Sanat Eseri ve Hakikat 35
1.3.5. Nietszche ve Hiçlik Kavramı Etrafında Gerçeklik Algısının Değişimi 38
1.3.6. Sinemada Kierkegaard Etkisi ve Sanatta Dinsel Yönelimler 40
1.4. RESİM-SİNEMA İLİŞKİSİ VE BAŞLICA DÖNEMLER 43
1.4.1. Rönesans Dönemi Ressamları ve Resim Sanatında Yeni Teknikler 44
1.4.2. Işık ve Rengin Gerçeklik Algısına Etkisi ve Resimde Barok Dönem 48
1.4.3. Neoklasizm ve Romantizm Döneminde Çizgi ve Renge Ağırlık Verilmesi 50
1.4.4. Realizm (Gerçekçilik) Akımı ve Fotografik Dünya Algısı 52
1.4.5. Empresyonizm (İzlenimcilik) ve Mimesis'e Farklı Bir Bakış 52
1.4.6. Sembolizm ve Resimde Karikatürize Etkilerin Doğması 55
1.4.7. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) ve Sanatçının İç Dünyasına Dönüşü 55
1.4.8. Kübizm ve Resim Sanatında Picasso Etkisi 57
1.4.9. Sürrealizm ve Resimde Freud'un Psikanalizinin Etkileri 58

1.5. FOTOĞRAF, HAREKETLİ RESİM VE SİNEMANIN DOĞUŞU 59
1.5.1. Sinematograftan Önce Perdeye Yansıyan Gerçek Olarak Büyülü Fener 59
1.5.2. Fotoğraf Makinesinin İcadı ve Sanatta Gerçeklik Algısının Değişmesi 59
1.5.3. Sinematograf'ın İcadı ve İlk Gerçekçi Sinemacılar 60
1.6. GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ 62
1.6.1. Mizansen Kavramı ve İçerdiği Öğeler 62
1.6.2. Sinematografi Kavramı ve İçerdiği Öğeler 71
1.6.3. Kurgu ile Zamanı Belirlenmiş Planların Sıralanması 74
İKİNCİ BÖLÜM 76
2.1. TARKOVSKİ VE KAPLANOĞLU SİNEMASI 76
2.1.1. Biyografi ve Filmografi 76
2.1.2. Auteur Yönetmen Olarak Tarkovski ve Kaplanoğlu 81
2.1.3. Yönetmenlerin Filmlerinde Gerçeklik-Şiirsellik İlişkisi 91
2.1.4. İnanç ve Manevîyat Konusunun Ele Alınış Biçimleri 103
2.1.5. Yönetmenlerin Filmlerinde Zaman-Mekân-Hareket 107
2.1.6. Kaplanoğlu'nun Tarkovski Filmlerine Yaptığı Göndermeler 109
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 113
3.1. STALKER VE BUĞDAY'DA GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ 113
3.1.1. Filmlerde Anlatı/Öykü/Olay Örgüsü ve Bordwell'in Biçem Analizi 113
3.1.2. Stalker/İzsürücü Filminin Sinopsisi 117
3.1.3. Buğday Filminin Sinopsisi 118
3.1.4. Stalker ve Buğday'da Anlatı / Öykü / Olay Örgüsü 119
3.1.5. Mizansen İncelemesi 134
3.1.6. Sinematografi İncelemesi 150
SONUÇ 167
KAYNAKÇA 173
ÖZGEÇMİŞ 180

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım *[Tarkovski'nin Stalker ve Kaplanoğlu'nun Buğday Filmlerinde Anlatı ve Görüntü Estetiği]* adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

… / … / 2020

İmza

Ahmet Fatih YILMAZ

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne

Ahmet Fatih YILMAZ tarafından hazırlanan *Tarkovski'nin Stalker ve Kaplanoğlu'nun Buğday Filmlerinde Anlatı ve Görüntü Estetiği* başlıklı bu çalışma, 03/01/2020 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda oybirliği/~~oy çokluğuyla~~ başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Danışman	: Dr. Öğr. Üyesi Tunç BORAN	**İmza:** .....
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Rıfat BECERİKLİ	**İmza:** .....
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Ahmet DÖNMEZ	**İmza:** .....

ONAY

Bu Tez, Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yönetim Kurulunun 25/12/2019 tarih ve 29/2 sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Doç. Dr. M. Emin SOYDAŞ
Enstitü Müdürü V.

ÖNSÖZ

Sinemada bazı yönetmenlerin isimleri, kendilerini de aşan bir etkiye sahip olmuştur. Ortaya koydukları sanatsal ürünler, bugün dünyada milyonlarca insan tarafından beğeniyle izlenen, etkilenilen, üzerine felsefi, tarihsel, sosyolojik, psikolojik araştırmalar yapılan sanatsal ikonlar haline gelmiştir. Andrey Tarkovski de yaşadığı dönemde ülkesi Sovyet Rusya'dan görmediği ilgiyi, Avrupa'dan görmüştür.

O dönem pek çok Rus yönetmenin çektiği sıkıntıları o da çekmiş, ancak sahip olduğu yüksek sanatçı ruhu dolayısıyla, hayatının son dönemini gönüllü bir sürgünde geçirmeyi tercih etmiştir. *Zaman Zaman İçinde* adını verdiği günlüğünde yazdıklarını okuyunca, geçimsiz bir insan olduğu kanaati yerleşiyor insanın zihnine. Herkesten şikâyet ediyor. Kitabını uyarlamak istediği yazarlardan, birlikte çalıştığı set amirinden, kameramandan, görüntü yönetmeninden, oyunculardan, sinemayla ilgili devlet idarecilerinden… Anlattıklarına bakılınca herkes ama herkes sanki her an ona karşı bir komplo hazırlığında gibidir… Örneğin, o dönem tüm sinemacıların çalışmak için can attığı Georgi Rerberg, Vadim Yusov gibi görüntü yönetmenlerini bir kalemde siler atar.

Kurban'ın finalinde, film için inşa edilen iki katlı büyük ahşap evin yanması gerekmektedir. Ev tümüyle alev alacak, yanındaki ağaçla birlikte yanacaktır. Bu ancak bir kez gerçekleştirilebilecek bir çekimdir ve tekrarı imkânsıza yakındır. Planlandığı gibi evle ilgili hazırlıklar tamamlanır, kamera kurulur ve motor… Ev yanar, kül olur. Fakat sonra anlaşılır ki kamera asistanları kameraya film koymayı unutmuştur. Tarkovski'nin o anki hali hep gözümün önünde... Her şeyi kusursuz bir şekilde planladığında dahi aksilikler peşini bırakmaz. Böyle insanlara yakıştırılan bir deyim vardır Türkçe'de: "Sakınılan göze çöp batar." Onun gözünden, yani gözünden bile sakındığı filmlerinden "çöp" hiç eksik olmamıştır. Çalışmanın konusu olan *Stalker* filminin de Devlet Film Merkezi'nde incelendiği esnada yandığını ve tekrar çekildiğini biliyoruz. Bunlar Tarkovski'nin detaycı ve hassas olması için yeter de artar. Tarkovski, ölümünden sonra, hayattayken gördüğü ilginin kat kat fazlasını görmüştür. Avrupa'ya iltica ettikten sonra, ülkesinde istenmeyen adam ilan edilmiş,

ailesinden uzak yaşamak zorunda kalmıştır. Gorbaçov dönemiyle yeni bir sayfa açılmıştır açılmasına ama Tarkovski artık hayatta değildir.

Tarkovski, filmleriyle, kitaplarıyla ve özellikle de hayat öyküsüyle pek çok insanı cezbeder. Çocukluk döneminden itibaren ruhuna saplanıp kalan acı, hayatının sonuna kadar peşini bırakmamıştır. Savaşları, hastalıkları, ayrılıkları, yoklukları yaşamıştır ama onunki daha çok varoluşsal bir acıdır. Ev, anne, baba, kadın, eş, atlar, köpekler, uçsuz bucaksız doğa, Rus köy evi "daça" üzerinden güçlü metaforlar yaratır. İsmet Özel'in, "Eve dön! Şarkıya dön! Kalbine dön!" dediği gibi o da insanları yeniden, yeniden, aynı nakaratla hep eve çağırır. İnsanlığın hiçliğe sürüklenmesine kayıtsız kalamaz.

Dünyayı kasıp kavuran inançsızlık ve umutsuzluk, filmlerinin de temasını oluşturur. Kendisi için ve insanlık için hep bir çıkış yolu arar durur. Kendisi de inançsız ve umutsuzdur çünkü. Öte yandan inanmak ve umut etmek istemektedir hep. Onun hayatına tanıklık ederken ve filmlerini tekrar tekrar izlerken hep bu duygu ve düşünceler içerisinde oldum. Tarkovski dünyanın bugünkü halini görseydi, galiba yine aynı filmleri çekerdi diye düşündüm. 60'lar, 70'ler, 80'ler geçip gitti ama dünya hala daha yaşanılır bir yer değil. İnançsızlık ve umutsuzluk giderek artıyor. Herkes inanmak ve umut etmek istiyor ama bu mümkün olamıyor. Onun sineması, bu nedenle bugünün insanına da çok şey söylüyor. Daha da söylemeye devam edecek gibi görünüyor.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında emek ve katkılarını hiçbir zaman unutmayacağım danışmanım ve değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Tunç Boran, Tarkovski'ye daha farklı bir gözle bakmamı sağladı. Onun filmlerini yeniden izlememi önerdiğinde hiç düşünmeden kabul ettim. Semih Kaplanoğlu ile Tarkovski arasındaki ilişkiyi uzun uzun konuştuk. Onun inancı, benim de bu konuya olan inancımı artırdı. Sonuçta bu iki büyük yönetmen üzerine bir çalışma yapılabileceği konusunda hemfikir olduk. Kaplanoğlu, "pîrim" dediği Tarkovski ile onu örnek alan diğer Türk yönetmenlere nispetle daha farklı bir bağ kurmuştu. Bu bağın gerçek anlamda farkına varmam, Kaplanoğlu'nun hayatını okuduğumda oldu. Çocukluk ve gençlik dönemlerinde yaşadıkları duygular, çektikleri sıkıntılar, ruh dünyalarında esen fırtınalar çok

benziyordu. İnsanlığın yaşadığı manevi problemler ve sanatın amacının ne olması gerektiği konusunda ortak düşüncelere sahiplerdi. Her ikisinin de örnek aldıkları yönetmenler ve akımlar ortaktı. Kurosawa, Bresson, Bergman, Antonioni, Fransız Yeni Dalga, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Alman Dışavurumculuğu… Tarkovski, Rus Yeni Dalga'nın temsilcisiydi. Kaplanoğlu ise "Manevi Gerçekçilik" dediği, adı konulmayan bir Türk Yeni Dalgası yaratmıştı. Bu nedenlerle bu çalışma, benim için gerçek anlamda aydınlatıcı oldu.

Tez yazım süreci, aynı zamanda özel hayatımın da en kritik, en sancılı dönemiydi. Bu süreçte her daim desteğini üzerimde hissettiğim başımın tacı anneme de teşekkürü bir borç bilirim. Onun emekleri olmasaydı belki de bu çalışmayı tamamlayamayacaktım. Değerli dostum, Fransızca öğretmeni Mustafa Varol'a ise sıkıştığım anlarda sağladığı çözüm önerileri ve moral destek için müteşekkirim.

Ahmet Fatih YILMAZ

ÖZET

Sanatta güzel ve estetik olan üzerine düşünceler antik dönemlere tarihlenmiştir. Başlangıçta güzel, sayılarla ifade edilmeye çalışılırken daha sonraki dönemlerde duyularla algılanan bir varlık olarak ele alınmıştır. Estetiğin bir bilim olarak kabul edilmesi ise 18. yüzyılda Alexander G. Baumgarten ile olmuştur. Onun estetik bilimine katkıları yadsınamamakla birlikte, ondan sonra gelen pek çok düşünür de estetik biliminin gelişmesini sağlamıştır. Duyuların bilimi olarak değerlendirilen estetik günümüzde, sanat eseri bağlamında genellikle insanın etkilenmesi ve etkilemesine odaklanmıştır. Sinema felsefecisi Gilles Deleuze, dünyaya gelmenin etkilenmek olduğunu belirtmiştir. Estetik bilimi de sanat, sanatçı, sanat eseri ve izleyicilerin oluşturduğu bu geniş ve derinlikli çerçeve içerisinde duyuların çok yönlü etkileyiş ve etkilenişini incelemektedir. Bu kapsamda sinema sanatı da estetik biliminin inceleme alanı içerisine girmektedir. Yönetmenin meydana getirdiği bir sanatsal ürün olarak film, izleyiciler tarafından izlenir, daha sonra ise bir yargı ortaya konulur. Bir filmin estetik bir obje olarak ele alınabilmesinin çeşitli kriterleri de, sinemanın tarihsel süreci içerisinde tartışılmaya devam etmiştir. Türk yönetmen Semih Kaplanoğlu'nun "pîrim" olarak adlandırdığı Rus yönetmen Andrey Tarkovski, filmleriyle ve kitaplarıyla dünyada kabul görmüş bir sanatçıdır. Kaplanoğlu, son filmi *Buğday*'ı, Tarkovski'nin *Stalker* filminden esinlenerek çekmiştir. Bu çalışmada, estetiğin tarihsel olarak geçirdiği süreç ele alınmakta, resim ve fotoğraf sanatlarının sinemayla olan karşılıklı ilişkileri değerlendirilmekte böylelikle kuramsal çerçeve çizilmektedir. Ardından da Tarkovski ve Kaplanoğlu'nun bahsi geçen filmleri görüntü estetiği yönüyle karşılaştırılmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Kaplanoğlu sineması üzerindeki bilinen Tarkovski etkisini daha somut olarak ortaya koymaktır. Alanda benzer bir çalışmanın olmaması da çalışmanın gerçekleştirilmesinde etkilidir. Filmlerin anlatı, öykü, olay örgüsü, mizansen ve sinematografik olarak analizi, Bordwell'in "Biçem Analizi" olarak bilinen yöntemiyle gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Tarkovski, Kaplanoğlu, Stalker, Buğday, Görüntü Estetiği*

SUMMARY

Thoughts on the beautiful and aesthetic in art are dated to ancient times. In the beginning, it was tried to be expressed in numbers, but it was considered as an entity perceived by the senses in later periods. The acceptance of aesthetics as a science was in the 18th century with Alexander G. Baumgarten. Although his contributions to aesthetic science cannot be denied, many thinkers who succeeded him in the development of aesthetic science. Aesthetics, which is regarded as the science of the senses, nowadays focuses on human influences and influences in the context of the work of art. Gilles Deleuze, the philosopher of cinema, states that coming to earth is influenced. Aesthetic science examines the multi-faceted influences and influences of the senses within this broad and deep framework of art, artist, artwork and audience. In this context, the art of cinema is also within the scope of the study of aesthetic science. As an artistic product produced by the director, the film is watched by the audience and then they make a judgment about the film they watch. The various criteria for considering a film as an aesthetic object continue to be discussed in the historical process of cinema. Russian director Andrey Tarkovski, whom Turkish director Semih Kaplanoğlu calls “pirim,, is an internationally recognized artist with his films and books. Kaplanoğlu shot his latest film “*Grain*”, inspired by Tarkovski's “*Stalker*”. In this study, the historical process of aesthetics is discussed and the interrelation of painting and photographic arts with cinema is evaluated and thus the theoretical framework is drawn. Then, the films of Tarkovski and Kaplanoğlu are compared with the aesthetic aspect of the image. The aim of this study is to present the known Tarkovski effect on Kaplanoglu cinema more concretely. The absence of a similar study in the field is also effective in carrying out the study. The narrative, story, plot, mise-en-scene and cinematographic analysis of the films were carried out by Bordwell's method known as “Style Analysis”.

Keywords: *Tarkovsky, Kaplanoglu, Stalker, Grain, Visual Aesthetics*

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
Akt.	Aktaran
Bkz.	Bakınız
Böl.	Bölüm
Ed.	Editör
Çev.	Çeviren
s.	Sayfa
ss.	Sayfa sayısı
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
vd.	Ve diğerleri

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Bordwell ve Thompson'ın Öykü ve Olay Örgüsü karşılaştırma tablosu. 116

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Platon'un *Mağara Alegorisi* için hazırlanmış bir görsel. 20
Resim 2: Giotto Di Bondoni'nin *Ölü İsa'ya Ağıt* freski. 45
Resim 3: Caravaggio'nun *Kuşkucu Thomas* adlı tablosu. 48
Resim 4: Velazquez'in *Sevilla Sucusu* adlı tablosu. 49
Resim 5: *Stalker* ve *Buğday* filmlerinden nedensellik ilkesine dair görseller. 124
Resim 6: *Stalker* (altta) ve *Buğday*'da ana rahmi sembolizmi ile ilgili ekran görüntüleri. .. 131
Resim 7: *Stalker(üstte)* ve *Buğday*'da yapay ve doğal ışığın kullanımıyla ilgili ekran görüntüleri. 134
Resim 8: *Stalker* (üstte) ve *Buğday*'da alan derinliği ve perspektifi gösteren ekran görüntüleri. 140
Resim 9: *Buğday (altta)* ve *Stalker* filminde yeniden doğuş imgesi tepeleri gösteren ekran görüntüleri. 146
Resim 10: *Stalker* (üstte) ve *Buğday* filmlerinde üst çekimin kullanılışıyla ilgili ekran görüntüleri. 153
Resim 11: *Buğday* (altta) ve *Stalker* filminden "kuyu metaforu"na dair ekran görüntüleri. 155
Resim 12: *Stalker* (altta) ve *Buğday*'da çerçeve içi çerçevenin kullanılışı ile ilgili ekran görüntüleri. 158
Resim 13: *Stalker* ve *Buğday* filminde karakterlerinde etrafında oluşturulan büyük boşluklar. 160

GİRİŞ

Andrey Tarkovski, Türkiye'de farklı çalışmalara konu olmakla birlikte, birçok Türk yönetmen tarafından da ilgiyle takip edilmiş ve örnek alınmıştır. En çok bilinen takipçileri Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Semih Kaplanoğlu'dur. Ancak bu üç yönetmen haricinde de onunla kendine özgü bağlar kurmaya çalışan yönetmenler her dönem çıkmıştır. Örneğin, yönetmen Murat Düzgünoğlu'nun 2015 yapımı *Neden Tarkovski Olamıyorum* adlı filminin açılış sekansı, mizansen ve sinematografisiyle Tarkovski'nin *Stalker* filminde yer alan rüya sahnelerinin tekrar çevrimidir. Film, bir yönetmenin çekimler esnasında yaşadığı maddi ve manevi sorunlara odaklanmış, diğer yandan da onun Tarkovski evreninde yaşadığı içsel yolculuğu konu edinmiştir. Mustafa Kara'nın yönettiği, yine 2015 yapımı *Kalandar Soğuğu*'nda da Tarkovski sinemasının izlerini sürmek mümkündür. İnanç ve inançsızlık, umut ve umutsuzluk iç içe geçiyor ve film boyunca çaresizlik kol geziyor. Finalde ise ailenin sahip olduğu hasta çocuk, tıpkı *Stalker*'ın finalinde "Maymun" olarak adlandırılan engelli çocuğun yaptığı gibi doğaüstü gücünü sergiliyor. Çocuğun babası, *Stalker*'da Oda'ya ulaşmaya ve dileğini gerçekleştirmeye çalışan Yazar ve Profesör gibi amacına ulaşıyor, aradığı altını buluyor. Ancak yönetmen ötesini seyirciye bırakıyor. Elbette burada daha başka örnekler de sıralanabilir. Başka yönetmenlerin filmlerinden de örnekler verilebilir. Demirkubuz'un *Bekleme Odası* filminin final sahnesinde de yine doğrudan Tarkovski'ye yapılan bir gönderme yer almıştır. Hatta filmin adı da Tarkovski'nin *Solaris*'ten sonra çekmek istediği filmin ismidir (Tarkovski, 1989: 43). Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filminde de bir film çekme hayali taşıyan karakter, Tarkovski filmleri izliyor. *Üç Maymun* filminde, Tarkovski'nin rüya zamanı kavramına yapılan göndermeler, yavaşlatılmış kurgu kullanımı ile ortaya konuluyor.

Bu göndermelerin, kaçınılmaz olarak filmlere bir derinlik kazandırdığı düşünülmektedir. Hatta bunların, Tarkovski'nin dünyaya ve insanlığın geleceğine dair, izleyicisinin önüne sürdüğü meseleleri de yeniden gündeme taşıdığı söylenebilir. Ancak çalışmanın konusunu oluşturan Semih Kaplanoğlu ve Tarkovski ilişkisine bakıldığında ise bu durum daha farklı bir boyut kazanır. Kaplanoğlu'nun yaptığı şey bir "gönderme" değil, Tarkovski'nin zihin dünyasında ve yaşam tarzında da yansımaları görülen fikrin, felsefenin, rüyanın genel olarak Anadolu-Türk-İslam

kültürü olarak adlandırabileceğimiz şekilde özgün bir bakış açısıyla yeniden düzenlenmesidir. Kaplanoğlu'nun, Tarkovski'nin düşüncelerine ve sinema anlayışına yaklaşım biçiminin, daha bütünsel bir bakış açısına dayandığı ifade edilebilir. Çünkü Tarkovski için sinema veya daha genel olarak sanat, hakikati aramak için, Tanrı için yapılması gerekli bir şeydir. Sanat eserinden alınan hazla, dinsel deneyimler arasında paralellikler vardır. Sanatın amacı da her şeyden önce insanı ölüme hazırlamak ve iç dünyasının gizli kalmış yönlerini ona tanıtmaktır (Tarkovski, 2008: 31-32). Tarkovski, insanın iç dünyasına, özüne dönmesi gerektiğine dair mesajlarını hem filmlerinde hem de röportajlarında ve kitaplarında çok açık bir şekilde vermiştir.

Bu çalışma, son dönem Türk sineması için giderek daha fazla önem kazanan, Kaplanoğlu'nun da isimlerini andığı, diğer başka yönetmenlerin etkisini yadsımamaktadır. Bu çalışmanın amacı, Kaplanoğlu sinemasıyla ilgili olarak herkesçe bilinen Tarkovski etkisinin sınırlarını daha net olarak çizmektir. Bu çalışma, Tarkovski'nin *Stalker* filmi ile ondan esinlenilerek çekilen *Buğday* filmini görüntü estetiği yönünden analiz ederek, Kaplanoğlu sinemasındaki Tarkovski etkisinin, kullanılan metaforların ve yönetmene ait imgeler dünyasının ortaya konulmasını amaçlamaktadır. Çalışmada bu iki filmin analiz edilmesinin sebebi, Alman Dışavurumculuğu, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Film Noir gibi akım, tür ya da tarzların etkilerine de rastlanmakla birlikte, Buğday filmindeki Tarkovski etkisinin çok daha belirgin olduğunun düşünülmesidir. Çalışma kapsamında yönetmenlerin diğer filmleri de değerlendirilmekle birlikte Üçüncü Bölüm, *Stalker* ve *Buğday*'ın analizine ayrılmıştır. Kaplanoğlu sinemasının tam olarak kimliğinin bu bakış açısıyla ortaya konulabileceği değerlendirilmiştir. *Stalker*, Kaplanoğlu'nun filmi *Buğday*'la, anlatı boyutundan başlayarak mizansen, sinematografi, renk, ses ve kurgusal açılardan belirgin benzerlikler taşımaktadır. Bu iki filmin sayılan yönlerden analizi, David Bordwell'in biçem analizi yöntemi ile gerçekleştirilmiştir.

Analiz bölümünden önce estetik kavramı ve estetik bilimine ait temel kavramlar ele alınmıştır. Estetiğin bir bilim olarak ortaya çıktığı 18. yüzyıldan günümüze kadar olan farklı bakış açıları bu bölümde incelenmiş, daha sonra ise antik Yunan'da estetiğin kapsamı, güzel ve güzellik kavramları, başlıca filozofların değerlendirmeleri sıralanmıştır. Estetik ve güzelliğin varlık alanı olarak sanat, sanatın

içerisinde de resim ve fotoğraf ise İkinci Bölüm'de, çalışmanın konusunu oluşturan Tarkovski ve Kaplanoğlu'nun filmleriyle olan ilişkileri nispetinde seçilen başlıca sanatçılar üzerinden ele alınmıştır.

Kaplanoğlu sinemasıyla ilgili olarak *Buğday* filmine kadar söylenenler, yazılanlar çoğunlukla "anlam" merkezli bir bakış açısı üzerinden yapılan yorumları içermiştir. Bu çalışmayla yapılmak istenen ise "anlam"ı içermekle birlikte, "görüntü" merkezli bir bakış açısı taşımaktadır. Sinema, anlamı görüntü diliyle oluşturur. Anlam yüklenen, görüntüdür. Bu durum Tarkovski için de Kaplanoğlu için de böyledir. Hal böyleyken, Kaplanoğlu sineması üzerinden yapılacak değerlendirme ve okumaların da görüntü merkezli olması gerektiği düşünülmektedir. Tarkovski'nin göstergebilimsel, semiyotik ve sembolik okumalara karşı çıktığı da bilinen bir gerçektir. *Stalker* filminde "Bölge", sadece bir bölgedir, başka bir anlam taşımaz. O, "Hiçbir filmimde simge kullanmadım" demiştir (2008: 177). Ona göre, sembolik okumalar üzerinden yapacağı değerlendirmeler, seyircinin hayal gücünü köreltir, ufkunu daraltır. Kaplanoğlu da sinemanın sembolik olmayan imgesel bir sanat olduğunu dile getirmiştir.

Tarkovski'nin, filmlerinde oluşturduğu mizansen ve sinematografiyle Kaplanoğlu sinemasına önemli katkılar yaptığı düşünülmektedir. Bir filmin görüntü estetiği çerçevesinde incelenmesi, mizansen ve sinematografinin incelenmesini gerektirir. Mizansen ve sinematografi ise biçim ve içerik olarak ifade edilen, bir filmin öykü ve olay örgüsü boyutundan başlayarak, dekor, kostüm, ışık, makyaj, oyunculuklar, kamera açıları, hareket, zaman-mekân, kurgu ve ses gibi unsurların tamamını içerir. Bordwell'e göre, içerik içsel olanı, biçim dışsal olanı ifade eder şeklinde bir genelleme yapmak mümkün değildir. Biçim ve içerik birlikte biçemi oluşturmaktadır. Bir filmin görüntü estetiğine dair karakteri de, "Biçem Analizi"yle öykü, olay örgüsü, mizansen ve sinematografi birlikte incelenerek ortaya konulabilmektedir.

2000 sonrası Türk sinemasında kendine özgü üslupla önemli bir yer edinen Kaplanoğlu da filmlerindeki Tarkovski etkisini yadsımamaktadır. Tarkovski için, "Pîrim o benim. O film yapmasa benim film yapma güdüm bu kadar keskin olmazdı

belki" (Şirin, 2017: 315) diyen Kaplanoğlu, son filmi Buğday'ı Tarkovski'ye adamıştır. Gelinen noktada, bu iki yönetmenin sinemasını karşılaştırmalı olarak ele alan bir çalışma yapılmamıştır. Neredeyse her filminde Tarkovski'ye gönderme yapan, onu piri olarak gören Kaplanoğlu sinemasının bu yönüyle de değerlendirilmesi önem taşımaktadır. Çalışmanın evrenini iki yönetmenin filmleri oluşturmakla birlikte, Tarkovski'nin *Stalker* filmi ile Kaplanoğlu sinemasında Tarkovski etkisinin en fazla hissedildiği düşünülen *Buğday* filmi, amaçlı örneklem yöntemine göre seçilerek biçem yönünden karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Çalışmanın konusunu oluşturan görüntü estetiği çözümlemesi, filmlerin hem anlatı, olay örgüsü ve mizansen hem de sinematografik açıdan ele alınmasını gerektirmektedir. Çalışma kapsamında, öncelikle yönetmenlerin biyografisi ve filmografisi, dünya sineması içerisinde konumlandıkları yer, genel olarak sanat ve sinema üzerine düşünceleri incelenmiş, *Stalker* ve *Buğday* filmleri, Bordwell'in biçem analizi yöntemi ile analiz edilmiştir.

Görüntünün bir dili vardır ve sinema her şeyden önce bu dille konuşan bir sanattır. Ama görüntünün ötesini göstermek için daha fazlasına ihtiyaç vardır. Bunun için de yine görüntü kullanılacaktır. Ancak bu görüntünün zamanı hissedilebilmelidir. Bu görüntü sayesinde zamanda yolculuk yapılabilmelidir fakat zaman makinesi olmadan… "Örneğin, oyuncusuz, müziksiz, dekorsuz, hatta kurgusuz bir film kolaylıkla tasavvur edilebilir. Fakat bir planında zaman akışını sezemediğimiz bir film asla düşünülemez" (Tarkovski, 2008: 101). Kaplanoğlu'nun yapmak istediği şey, sadece görüntüsel olarak Tarkovski'ye benzemek değildir. Çekimin içindeki zamansal ritmi yakalayabilmek; izleyiciyi, hissedilebilen zaman algısının ötesine taşıyabilmektir. "Formist bakış"la bir yere varılması da mümkün değildir (Şirin, 2017: 242). Onun inanmak, umut etmek, beklemek üzerine ortaya attığı fikirlerine katkıda bulunmaktır. Anlatılmak istenen meseleler, verilmek istenen mesajlar ancak bu yolla izleyiciye ulaşabilecektir. Ona göre, insanın iç dünyasına, özüne ait meseleler, katı maddeci, materyalist bir bakış açısıyla, salt dünyevi ya da bedensel kaygılar üzerinden yapılan yorumlarla anlaşılamaz (2017: 239).

Andrey Tarkovski, Sovyet Rusya döneminde dünyaya gelmiş, Moskova'ya yakın bir köyde ailesiyle birlikte yaşarken, babasının evi terk etmesi neticesinde hayatı alt üst

olmuş bir yönetmendir. Çocukluk döneminde yaşadıkları, onun sinemasını da etkileyen en önemli faktör durumundadır. Filmlerinde yer alan ev, Rus köy evi "daça"dır (Zizek, 2017: 63). Bu ev, onun çocukluğunda yaşadığı ve hayatı boyunca hiç unutmadığı evdir. Annesi, babası, kardeşi, eşi, çocukları, kısacası ailesi filmlerinde yer edinmiştir. Yaşadığı içsel sıkıntılar, hastalıkları, özlemleri, hayalleri, filmlerinde bir şekilde görünür. Tarkovski, filmlerinde aslında kendisini anlatmıştır. Başından geçen olaylar, unutamadığı hatıraları, gördüğü rüyalar, bir anlamda, filmlerinin altyapısını oluşturmuştur. Onun düşüncesine göre yönetmen, kendisinden başka bir şey de anlatamaz. Bu görüş, 1950'li yıllarda etkili olan Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinin düşünceleriyle örtüşmektedir. Tarkovski de Rus Yeni Dalga'nın önde gelen yönetmenleri arasında gösterilmiştir. Onun etkilendiği akımlar arasında Yeni Dalga akımı da bulunur. Tarkovski ayrıca, Alman Dışavurumculuğu, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Sürrealizm gibi akımlardan da az ya da çok etkilenmiştir. Tarkovski'nin etkisinde kaldığı bağımsız yönetmenler de bulunmaktadır. Kurosawa, Bergman, Antonioni, Bresson gibi. Yaşadıkları dönemde zaman zaman bu yönetmenler bir araya gelip sinema üzerine konuşmuşlar, yazdıkları kitaplarda birbirlerine atıfta bulunmuşlardır. Örneğin Bergman için Tarkovski büyük bir ustadır. Tarkovski için de Kurosawa büyük bir ustadır.

Bununla birlikte Tarkovski gerçekçi bir yönetmendir. Onun filmlerinde şiir sanatı da kendine yer bulmaktadır. Aynı zamanda bir şair olan Tarkovski, babası Arseniy Tarkovski'nin şiirlerinden bazı pasajları da filmlerinde dramatik etki yaratmak amacıyla kullanmıştır. Ancak bu şiirlerin, filmlerin belirli bölümlerinde okunması sadece dramatik etki yaratmak amacı taşımaz. Baba karakteri, Tarkovski filmlerinin değişmez bir parçası olmuştur. Sorunlu bir aile ortamının yansıması olarak Tarkovski'yle ilgili öne sürülen sorunlar, Freud'un geliştirdiği ve açıkladığı "Ödipus Kompleksi" adıyla anılan kuram kapsamında açıklanmıştır.

Tarkovski sineması, Sovyet Rusya'nın baskıcı olarak değerlendirilen rejimi altında ve coğrafyanın savaş, kıtlık, hastalık gibi olumsuzlukları içerisinde doğmuş ve gelişmiştir. Onu ya da bir başka yönetmeni, ülkesinin içinde bulunduğu şartlardan bağımsız olarak değerlendirmek mümkün değildir. Ülkeye, Çarlık rejiminin 1917 Ekim Devrimi ile yıkılmasının ardından, Lenin idaresinde yeni bir yönetim anlayışı

hâkim olmuştur. Lenin, sinemaya önem vermiş, sinema sayesinde halkın bilinçlendirilip eğitilebileceğine inanmıştır. Bu nedenle Sovyet Rusya'da sinemanın, devletin öngördüğü şekilde film yapmak kaydı şartıyla, sermaye anlamında büyük bir sıkıntısı olmamıştır. Lenin tarafından kurulan Devlet Sinema Okulu ve Ajitasyon Trenleri vasıtasıyla kısa zamanda tüm ülkeye bir sinema bilinci yayılmıştır. Tabi bu sinemanın önceliği, Devrim propagandasıdır. Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov gibi büyük Rus sinemacı ya da belgeselcilerinin hedefi de bu ideali gerçekleştirmek üzerine kurulmuştur. Bu ilk kuşak sinemacıların ardından gelen ikinci ve üçüncü kuşaklar ise daha farklı hedefler ve ideallere sahip olmuştur. Andrey Tarkovski'nin ideali hiçbir zaman, Devrim propagandası yapmak olmamıştır. Bu nedenle ülkesinde bazı sorunlarla karşılaşmıştır. Sovyet Rusya'da bir filmin yapılması bütün süreçleriyle tamamen devlet kontrolünde gerçekleşmiştir. Senaryo, para bulma, oyuncuların seçimi, teknik ekipman temini, prodüksiyon, post prodüksiyon, dağıtım, gösterim aşamalarında devlet yöneticileri ile sürekli olarak irtibat halinde bulunulmuştur. Filmin kaç parça halinde gösterileceğine de devlet karar vermiştir. Bu nedenle, film yapmak isteyen bir yönetmen ya devletle uzlaşmak ya da ceketini alıp gitmek zorunda kalmıştır. Tarkovski'ye ise diğer yönetmenlere göre daha fazla özgürlük tanınmış, o kendi hayatını, hatıralarını, özlemlerini, rüyalarını anlatarak insanlığa bir çağrıda bulunmak istemiştir. Tarkovski'nin, *Solaris* adlı filmi ayrıca değerlendirilmesi gerekmekle birlikte, ilk filmleri olan *İvan'ın Çocukluğu* ve *Andrey Rublev* ile *Ayna* ve *Stalker*, *Nostalghia* ve *Kurban* arasında önemli farklılıklar bulunmaktadır. *Solaris*'in ayrıca değerlendirilmesinin gerekliliği ise bu filmin sipariş film olma olasılığından kaynaklanmaktadır. Bu kesin olarak kanıtlanamamış, Soğuk Savaş döneminden kaynaklanan bir iddiadır. Ancak doğru olma olasılığı yüksektir. İddiaya göre, 1971 tarihli *Solaris*, Stanley Kubrick'in 1968 ABD yapımı filmi, *2001: A Space Odyssey* filmine cevap olarak çekilmiştir. Bu iddianın gerçek olması, Tarkovski'nin de yönetmenlik kariyerinin başlangıç yıllarında devletten bağımsız olarak film yapamadığı anlamına gelebilir. Stanislav Lem'in romanından uyarlanan bu filmin Tarkovski'ye sipariş edilmesi, ona oyuncu seçiminde, senaryo yazımında ve bütçe konusunda diğer yönetmenlere nazaran daha fazla özgürlük tanınması da sonucu değiştirmemektedir. Tarkovski'nin şu cümlesi, *Solaris*'in ve diğer filmlerinin hazırlık sürecinde yaşanan zorlukları anlatması açısından önemlidir: "Kesinlikle yeni bir filme başlamak istiyorum. *Solaris*'ten

bıktım, aynı Rublev'in bir aşamasında olduğu gibi. Ne yazık ki Rus yönetmenler her filme uzun bir çalışma süresi ayırmaya mahkûmlar" (1989: 51). Netice olarak devletin tam kontrolü altındaki bir ülkede sinema yapıyor olmak Tarkovski için bir süre sonra dayanılmaz bir hal almıştır. Onun, ülkesinde çektiği son film, 1979 tarihli *Stalker* olmuştur. Bu tarihten sonra iltica ederek Avrupa'ya gitmiş ve ömrünün geri kalan kısmını da İtalya, İsveç ve son olarak hasta halde gittiği Fransa'da yaşamak zorunda kalmıştır. *Nostalghia* (1983) filmini İtalya'da, *Kurban* (1986) filmini ise İsveç'te çeken Tarkovski için artık Rusya diye bir ülke yoktur. Ailesiyle görüşmesine izin verilmez ve istenmeyen adam ilan edilir. Bunlar üstün sanatçı ruhuna sahip bir sanatçı için katlanılamayacak eziyetlerdir. Burada özellikle üzerinde durulması gereken, sanatçının kişilik yapısının, düşüncelerinin, yaşam felsefesinin eserini etkilemesidir.

Sinema tarihine geçen, filmleri bugün klasik ya da başyapıt olarak değerlendirilen Griffith, Eisenstein, Bresson, Fellini, Bergman, Kurosawa, Dreyer, Antonioni, Rosselini, Hitchcock, Kieslowski vb. yönetmenler, birbirlerinden ve ismi anılmayan başka yönetmenlerden, akımlardan az ya da çok etkilenmişlerdir. Ama mutlaka birinden, diğerlerine göre daha fazla etkilenmişlerdir. Türk sinemasının 2000 sonrası genç ve bağımsız yönetmenleri arasında kendine özgü bir yer edinmeyi başaran Kaplanoğlu'nun da henüz yönetmenliğe adım atmadığı dönemlerden başlayarak Tarkovski filmlerinin etkisinde olduğu bilinen bir gerçektir. Kaplanoğlu, bugüne kadar pek çok film izlediğini, pek çok yönetmenin filmlerinden az ya da çok etkilendiğini, ancak 23 yaşındayken, yurt dışında kaydedilerek Türkiye'ye getirilen bir Betamax kasetten izlediği *Ayna* filminin, kendisini "kırıp geçtiğini" söylemiştir (Şirin, 2017: 13). Tarkovski'nin kuşkusuz dünya sinemasında edindiği yer tartışılmaz bir durumdadır. Onu pek çok yönetmen örnek almıştır. Türk sinemasında da Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler Tarkovski'nin filmlerinden esinlenmiştir. Demirkubuz'un 2003 yılında gösterime giren *Bekleme Odası* filminin kapanışı *Stalker*'ın Eduard Artemyev'e ait müziği ile yapılmıştır. Ancak bu benzerlikler, yakınlaşmalar tek başına bir yönetmenin Tarkovski için "pîrim" ifadesini kullanması karşısında yalın kalmaktadır. Kaplanoğlu sinemasında, ilk filmi *Herkes Kendi Evinde*'den itibaren, belirgin bir Tarkovski etkisi görülür. Hatta bu etki, yönetmenin filmlerini de aşarak geçmişlerinde, hayat çizgilerinde beliren bir

kader ortaklığı olarak da değerlendirilebilir. Özellikle İkinci Bölüm'de yapılan değerlendirmelerle birlikte okunduğunda görülen şey, Kaplanoğlu için Tarkovski'nin, örnek alınması gereken büyük bir yönetmenden de öte, bir ağabey, bir rehber, manevi bir önder, dert ortağı olduğu gerçeğinin yadsınamayacağıdır. *Buğday*'da Prof. Erol Erin karakteri, Ölü Topraklar'da Cemil Akman'ı aramak için yola çıktığında, yanındaki mihmandarın adı "Andrey"dir. Bu sadece bir saygı duruşu mudur? Çalışmayla bunun bir saygı duruşundan çok daha fazlası olduğu ortaya konulmak istenmiştir. Kuşkusuz Andrey ismi, *Buğday*'ın bir Tarkovski filmine fazlasıyla benzemesinden dolayı gösterilmek istenen bir vefa örneğidir.

Kaplanoğlu, 18-25 Nisan 2019 tarihleri arasında, Moskova Film Festivali'ne jüri üyesi olarak katıldığında sorulan bir soruya da bu yönde cevap vermiştir. *Ayna*'nın kendi sineması açısından önemini tekrarlayarak, Andrey rolünü canlandıran Rus oyuncu Grigoriy Dobrigyn ile Berlin Film Festivali'nde tanıştıklarını anlatan Kaplanoğlu, "[…] Buğday adlı filmimde Dobrigyn, Andrei kahramanını canlandırdı. Benim açımdan bu Tarkovski'ye saygımın göstergesiydi" demektedir (*https://tr.sputniknews.com/kultur/201904191038818741-semih-kaplanoglu-andrey-tarkovskiy-benim-sinema-yapmamin-sebebi-olan-kisi/*, Erişim Tarihi: 06.05.2019). Kaplanoğlu, burada gerçek hayata dair bir vurguda bulunmuştur. Kendisi artık dünyada tanınan, büyük bir yönetmendir ancak hâlâ Tarkovski'nin bir talebesidir. "Andrey" bu nedenle Erol Erin'in yanındadır. Manevî yolculuğa çıkan Erol Erin bir yönüyle gerçek hayatta bu yolculuğu Kaplanoğlu'na yaşatan ressam Erol Akyavaş, bir yönüyle bu yolculuğu bizzat yaşayan Kaplanoğlu'dur. Andrey ise bu yolculukta, Erol Erin'i gerçek manevî öndere götüren yol gösterici olarak cisimleşmiştir. Yolu o göstermiştir, karanlığı o aydınlatmıştır, bilinmezleri o bilinir hale getirmiştir.

Yönetmenin çocukluk dönemi, bilindiği kadarıyla Tarkovski'nin çocukluk dönemi kadar çalkantılı değildir. Ancak sinemalarına yansıyan benzer bazı önemli dönüm noktaları vardır. Ev metaforu, Kaplanoğlu sineması için de önemli bir yer tutmuştur. Kaplanoğlu'nun çocukluğu, İzmir Karşıyaka'da, deniz kenarında bir Rum evinde geçmiştir. Bu ev, yönetmen 11-12 yaşlarına geldiğinde artık ayakta duracak hali kalmadığı için yıkılmıştır. Onun en güçlü hatıraları, bu evde yaşadıklarına aittir. Sinemaya olan merakı da yine bu evde başlamıştır. Babası, doktorluk yaptığı için sık

sık yurtdışına gitmekte, çoğunlukla evde olamamaktadır. Ancak evde olduğu zamanlarda, değişik ülkelerde gezip gördüğü yerleri, tanıştığı insanları anlatarak yönetmenin ufkunun genişlemesini sağlamıştır. Hatta yönetmenin babası bir keresinde, Avrupa'da bulunduğu sırada Yeni Dalga yönetmenlerinden birinin setinde bulunma imkânı yakalamıştır. Ailesi, sık sık sinemaya gitmektedir, bu sayede yönetmen de küçük yaşlarda pek çok film izleme şansı bulmuştur.

Çocukluğunun geçtiği bu eski Rum evinin yıkılması esnasında, enkazın üzerinde gezmiş, orada gördüğü bazı eşyalar onu çok etkilemiştir. Gördüğü eşyalar, hiç unutamadığı hatıralarına aittir. Kaplanoğlu bu nedenle hayatı boyunca, hatıralara ve yaşanmışlığa önem vermiştir. İnsan hayatında silinip gitmeyecek, kaybolmayacak çoğu hatıra çocukluk döneminde yaşanmıştır. Çocukluğa ait izler, sinemada mutlaka bulunmalıdır. Kaplanoğlu daha sonra, 2001 yılında çektiği ilk filmi *Herkes Kendi Evinde*'de kullanmak için bu evin bir benzerini aramış, uzun araştırmaları sonucu Çeşme'de bulmuştur. Kaplanoğlu için de sinema, yönetmenin kendi hayatından kesitler taşıması gereken bir sanattır.

Onun çocukluk döneminden kalan, sinemasını etkileyen bir başka unsur ise kekemeliktir. *Ayna* filminin Kaplanoğlu'nu bu denli etkilemesinin bir nedeni de budur. Çocukluğunda kekemelik yaşayan yönetmen, hayatını anlattığı *Yusuf'un Rüyası* adlı nehir söyleşi kitabında, bu durumdan ilkokul öğretmenini sorumlu tuttuğunu söylemektedir. Yusuf Üçlemesi'nin son filmi olan *Bal*'da da kekemelik yaşayan bir Yusuf'la karşı karşıya bırakır izleyiciyi. Filmdeki öğretmenin Yusuf'a yaklaşımı gayet naiftir ancak Kaplanoğlu'nun yaşadığı gerçekte hiç de böyle olmamıştır. O, belki de öğretmenlerle ilgili bir genellemeye yol açmak istememiştir. Filmin şiirsel diline de zarar verebileceğini düşünmüş olabilir. Burada asıl önemli olan ise, Kaplanoğlu'nun ilk filminden itibaren çocukluğuna ait, kendi hayatının silinmeyen hatıralarına ait parçaların sinemasında yer edinmesidir. Filmlerindeki mekân ve dekor düzenlemeleri de onun hayatından izler taşır. *Yumurta* filmi için İzmir Tire'de bir ev bulunduğunda, içinde yer alacak eşyaları, kendisine ait eşyalar arasından seçmiştir. Eşyaların bazıları ise eşinin ailesine ait eski eşyalardır. Sinemada, yönetmene ait yaşanmışlıkların yer alması, onun için de Tarkovski için olduğu kadar önemlidir. Peki, bu sinemaya ne kazandırır? Ya da onlar ne

kazandırdığını düşünmüştür? Her iki yönetmenin de ortak kanaati, hatıraların, hayallerin, rüyaların bir filme zaman duygusu ve ritim kazandırdığıdır. Kaplanoğlu, tıpkı Tarkovski'nin *Ayna* filminde yaptığı gibi, *Yusuf Üçlemesi*'nde kendini anlatır. Hatta bu filmine, Tarkovski'nin *Ayna* filmi için düşündüğü ilk ismi, yani "*Beyaz, Beyaz Bir Gün*"ü vermeyi düşünür. Fakat daha sonra proje bir üçlemeye dönüşünce bu fikirden vazgeçmiştir. Ancak *Yusuf Üçlemesi*, özünde yine bir *Ayna*'dır; Kaplanoğlu'nun kendi hayatına tuttuğu bir ayna. Yönetmenin kendi hayatını anlatması, daha önce de değinildiği gibi Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinin düşüncesine dayanır. Yeni Dalga akımı, Kaplanoğlu için de vazgeçilmezdir. Onların sinema anlayışı Tarkovski'yi olduğu kadar Kaplanoğlu'nu da etkilemiştir. Bu, uzun yıllar içerisinde oluşan bir anlayıştır. Dünya, Yeni Dalga'ya ulaşana kadar iki büyük dünya savaşı atlatmış, büyük acılar yaşamıştır. Sinema sanatı da bu acılardan payını almıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği de yine dünya savaşlarının sonucunda, yaşanılan acıların neticesinde ortaya çıkmış bir akımdır. Böyle bir sinema anlayışı, 1932 yılında dünyaya gelen Tarkovski ya da 1963 yılında dünyaya gelen Kaplanoğlu için benzer şeyler çağrıştırabilmektedir. Çünkü dünya hâlâ daha yaşanılır bir yer değildir. Milyonlarca insan, inançsızlık ve umutsuzluk içinde kıvranmaktadır. İnanç ve umut her iki yönetmen için de önemlidir. İnsanlık adına inanmak ve umut etmek istemektedirler. Bunun için de düşünceyi aktaran en güçlü silah olarak sinemayı kullanırlar.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. ESTETİK BİLİMİNİN TEMEL KAVRAMLARI

Estetik, günlük hayatta - çoğunlukla da felsefi anlamı dışında - sıklıkla kullanılan kelimeler arasındadır. Güzel bulduğumuz, şık dekore edilmiş bir restoran ya da gözümüze hoş gelen bir otomobili "estetik" bulduğumuzu ifade edebiliriz. Bugün estetik ve güzellik denildiğinde akla ilk gelenler, estetik cerrahi, güzellik salonları, parfümeri, kozmetik, mankenlik ve reklam ajansları, endüstri tasarımcılığı ve modadır (Hünler, 1998: 9). Gerçekte ise estetik, bize hoş gelen veya haz verici diye adlandırdığımız bir heyecan veya duygu veren şeylerin incelenmesi ile ilgili felsefe disiplinidir (Arslan, 2009: 236). Mağara resimlerinden bu yana yaşadığı her yeri süsleyen, bezeyen insanoğlu, bu güzellikleri meydana getirdiği gibi, onların ne olup olmadığını da araştırmaya başlamıştır. Estetik temel olarak böyle bir kaygıdan ortaya çıkmıştır ve insanoğlu yüzyıllardır güzeli araştırmıştır. (Timuçin, 2013: 20) Bu araştırma sürecine sonradan güzel ile ilişkili başka kavramlar da dâhil olmaya başlamıştır.

Estetik kaygan bir zemin olarak ele alınır. Bilimin alanından estetiğin alanına girildiğinde toprağın kaydığı hissedilebilir. (Timuçin, 2011: 7) Bunun sebebi, onun konu edindiği alanda özellikle "sanatçı", "sanat eseri" ve "izleyici" arasında meydana gelen etkileşimlerin veya tek taraflı etkilerin değişken yapısı olarak düşünülebilir. Kimi estetikçiler, objeyi yani sanat eserini merkeze alırken, kimileri sanatçıyı ve izleyiciyi merkeze almıştır. Sanatı meydana getiren şeyin sanat eseri mi yoksa sanatçı ve izleyici mi olduğu konusunda farklı fikirler ortaya atılmıştır.

Kendi alt alanlarında özelleşmiş olsalar da sanat ve estetik kuramları, belirli bir yere kadar gelip dururlar, adeta hayali bir kırmızı çizginin ötesine geçemezler. Sanat eseri karşısında insanın dilinin tutulmasına, aklının durmasına neden olan şey nedir (Yıldız, 2017: 7)? Estetik bilgi, bilimsel bilgide olduğu gibi kesin yargılar ortaya koymaz. Belli bir noktaya kadar gelip durmaktadır. Bu nedenle estetik bilimi üzerine değerlendirmelerde bulunan düşünürlerin görüşürleri de kimi noktalarda kesişmekle birlikte, çoğu zaman birbiriyle çelişebilir. Kimi resimlerin göz alıcılığı sadece

ressamının yeteneğinden mi kaynaklanır? Yoksa ona bakan kişinin duygu dünyasıyla ilişkili bir durum mudur? Ya da benzer bir şekilde bir filmin izleyicisinde uyandırdığı duygular onun resimsel-grafiksel üstünlüğünden mi yoksa izleyicinin bakış açısından mı gelir? Güzel olan estetik ya da sanatsal obje midir, yoksa onu yapan ve ona bakandaki duygular mı? Estetik bilimi, çoğunlukla bu soruların yanıtlarını arar. Her düşünür kendi bakış açısından estetik algıyı yorumlamaya çalışır.

Algılama, insanın günlük hayatının sürekli bir etkinliğidir. Görme duyusunun açıklığı kesintisiz bir tarama sağlar. Mağaza vitrinleri, tabelalar, tanıdık-tanımadık yüzler, trafik ışıkları, otomobiller gibi. Akıl hep tetiktedir, daima düzeni ve anlamı arar. Estetik algı aynı zamanda insan aklının bu dinamik, birleştirici özelliğine dayanır. Sanat eseri ile izleyici birbirine bağlıdır. Eser, izleyiciye etkinlikte bulunması için ipuçları verir. İpuçları kendiliğinden değil, belirli bir düzen içinde meydana gelir (Bordwell, 2012: 56-57). Estetik algı, bu düzenin varlığı sayesinde oluşur. Afşar Timuçin'e göre (2013: 13-14), bir tablodaki çocuk yüzü sadece bir çocuk yüzü olarak algılanmaz. Bu bütünlüğün içinde karmaşık ve bileşik bir anlamlar dizgesi vardır. İzlemek, sanatsal yaratım edimine ortak olmaktır. İzleyici, bu özel anlamları sanat eserinden çekip çıkarmak durumundadır. Sanatçı, uzam ve zaman boyunca özgün biçimler ortaya koyar. İzleyici de bu sürece katkıda bulunur. Doğadaki nesneler doğrudan sanat eseri olamazlar. Onların sanat eserine dönüşebilmeleri, sanatçı dokunuşuna, bir sanatçının hayal gücü ve yaratımını kullanarak yeni bir gerçeklik ortaya koymasına bağlıdır.

İsmail Tunalı, estetik sözcüğünün, Grekçe "aisthesis" ya da "aisthanesthai" sözünden geldiğini belirtmiştir. Aisthesis sözcüğü, duyum, duyulur algı anlamına gelirken; aisthanesthai sözcüğü ise duyu ile algılamak demektir. Estetik bilimini kuran ve ona bu adı veren 1714-1762 yılları arasında yaşamış Alman düşünür Alexander G. Baumgarten'dir. 1750-1758 yıllarında yayınladığı *Aesthetica* adlı yapıtıyla estetik bilimini temellendirmiş, konusunu belirlemiş ve sınırlarını çizmiştir. Baumgarten, Aesthetica'da estetiği şöyle tanımlamıştır: "Estetik, duyusal bilginin bilimidir" (Aktaran: Tunalı, 1998: 13-14). Bedrettin Cömert, estetik sözcüğünün ilk olarak Baumgarten'in 1735 yılındaki doktora tezinde kullanıldığını belirtmiştir. Alman

düşünür, "*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*" başlıklı tezinde, estetikten özel bir bilim dalı olarak bahsetmiştir (2013: 23). Ancak Baumgarten'den önce de estetiğe ve bununla birlikte "güzel"in ne olduğuna dair Antik Yunan'dan kaynaklanan düşünceler mevcuttur.

Bu "eski estetik", kuramsal ya da metafizik estetik olarak ele alınırken, "yeni estetik", somut olan yani sanat eseri, güzelin kendisi şeklinde değerlendirilmiştir. Günümüzde estetiğin alanına girmek sanatın ya da güzelin alanına girmektir. Çağdaş estetik, sanattaki güzel ile ilgilenmiştir (Timuçin, 2013: 5). İnsanoğlunun yaratılışından gelen "seçme" eğilimi, güzel dediğimiz şeyi ister. Hep bir beğenme ya da beğenmeme hali içindedir. Akıl bu süreçte bazen etkili olur, bazen de olmaz. İnsanın güzele dair bu tercihleri, estetik bilimi kapsamında ele alınabilmesi için, sanat eserlerine yönelik olmalıdır. (Mülayim, 1994: 27). Bu noktada sanatın tanımını da vermek gerekir. Sanat eseri, sanatçı ve izleyicinin "bir karşılaşma hali" (Bourriaud, 2005: 27) olan sanat, genel olarak bazı düşüncelerin, amaçların, duyguların, durumların ya da olayların, deneyimlerden yararlanarak beceri ve hayal gücü ile ifade edilmesi ve başkalarına iletilmesi şeklinde tanımlanmıştır. (Bozkurt, 1995: 15) Peki eser ve sanatçı nedir? Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni* adlı kitabında (2011: 9), eserin sanatçının faaliyetinden, sanatçının da eser sayesinde ortaya çıktığını belirtmektedir. Her eser ustasını över. Esere ve sanatçıya adını veren ise sanattır.

Gerçeğin çeşitli görünümleri, sanat yoluyla yansıtılırken estetik bir süzgeçten geçer. İnsanın karmaşık ruh dünyası da sanat eserine aktarıldığı için, sanat kelimesi çoğu zaman karmaşık çağrışımlar yapar. Bir eserin nasıl yapılacağı öğretilemez. Her sanatçının kendine özgülüğü buradan kaynaklanır. (Mülayim, 1994: 17-18) Sanatçı, izleyici, sanat eseri, duyum, duygu, algı gibi estetik bilimine ait kavramlara ilişkin bu özet bilgilerin ışığında estetiğin, güzel karşısında insan bedeninin maruz kaldığı etkiyi ortaya koymak amacıyla üretilmiş çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu söyleyebilmekteyiz (Ulutaş, 2017: 17). Estetik hem sanatı hem sanatçıyı hem de sanat eseri ve sanatçı karşısında etkileyen ve etkilenen izleyiciyi ele almıştır. Ancak kimi düşünürler estetiğin yaptığı bu çalışmaları önemsiz görmüştür.

Sigmund Freud, estetiğin, güzelliğin doğası ve kaynağı üzerine yaptığı araştırmaların gereksizliğine vurgu yapmıştır. Freud, güzelliğin açık seçik hiçbir fayda sağlamadığını, bunun için kültürel bir ihtiyaç da bulunmadığını savunmuştur. Öte yandan Pierre Bourdieu ise güzelin faydalı olduğunu ve bir ihtiyaca cevap verdiğini öne sürmüştür (Aktaran: Bauman, 2015: 7). Denis Huisman, *Estetik* adlı kitabında (1992: 9) estetiğin günümüze kadar üç ayrı aşamadan geçtiğini belirtmiştir. Sokrates'le başlayıp Baumgarten veya Montaigne ile sonlanan "Dogmatik Aşama"; Kant ve Kant sonrası "Eleştirel Aşama"; günümüzde yaşanan "Pozitif Aşama". Ona göre, günümüzde estetik bilimi bütün çöküş beklentilerine karşın gelişmeye devam etmektedir. Jacques Ranciere ise (2012:7) estetikle ilgili günümüzde hiç de iyi şeyler söylemenin mümkün olmadığını belirterek, estetiğe yöneltilen eleştirileri şöyle sıralamıştır: "Estetiğin itibarı kötü. […] Suçlama iki durumda da aynı: Estetik, felsefenin ya da belli bir felsefenin, kendi çıkarı uğruna, sanat eserlerinin ve zevk yargılarının anlamını saptırmasına araç olan aldatıcı bir söylemdir." Benzer bir düşünceyi Terry Eagleton da paylaşmıştır. Ona göre, estetik belirli bir dönemde, özellikle de 18. yüzyılda, örtük de olsa egemen ideolojinin oluşturulmasında merkezi bir rol oynamıştır. Buradan sanat eserinin bir "özne" olarak değerlendirilmesi fikri çıkmıştır. Bu ise yeniden tanımlanmış bir insan ürününe işaret eder. Bu düşünceler Aristotales dönemine kadar götürülemez. Eagleton, bununla birlikte 18. yüzyıl burjuvazisinin, bir masa etrafında toplanıp bordo şaraplarını yudumlarken estetiği doğrudan siyasi açmazlarına çözüm üretmek için de kullanmış olamayacaklarını belirtmiştir (2010: 18-19). Estetikle ilgili hemen herkesin ortak kanaate sahip olduğu şey, estetiğin bir bilim dalı olarak ortaya konulmasını sağlayan kişinin Baumgarten olduğudur. Baumgarten'e göre, duyusal ve akılsal olmak üzere iki tür bilgi bulunur. Duyusal bilgi bulanık tasavvurlarla elde edilirken, akılsal bilgi açık-seçik tasavvurlara dayanır. Bu ikisi arasında açık olduğu halde seçik olmayan alan estetiğin alanıdır, sanatın gerçekleştiği yöredir (Aktaran: Cömert, 2008: 23). Bedrettin Cömert, *Estetik* adlı kitabında bu konuyu şu şekilde açıklamıştır:

> *"Estetik bilimi, gerçeklikten kopuk garipliklerle uğraşmaz. Estetik, şimdiye dek üretilmiş tüm sanat yapıtlarının ortak ve benzer yönleri irdeleyerek belirli ortak özellikler ortaya koymaya çalışır, bu yolla gelecek deneyimlerimiz için bize bilinçlenme ve tat alma olanakları sağlar"* (2008: 11).

Karşılaştığı her sanat eseri, izleyende bazı duygular uyandırır ve ona belirli bir tecrübî birikim sağlar. Bu tecrübeler daha sonra karşılaşılacak sanat eserlerinin duyusal yorumlanma sürecine derinlik katar. Cömert'in yaptığı bu değerlendirmeye göre, estetik algı süreci geçmişten gelen birikimlerle de şekillenir. Estetik tavır, böylece anlık bir duyusal tepki olmanın ötesine geçer.

Tunalı'ya göre, Baumgarten estetik adını bir rastlantı olarak değil, tam aksine estetik fenomenin, insanın duyusallığına dayandığını gördüğü için vermiştir. Öte yandan duyusallık çok geniş bir alanı kapsar. Zaten estetik bilimi de bu alanın tamamını değil, yalnızca "güzellik"le ilgili olan kısmını inceler. Ancak zaman içerisinde estetik biliminin başlangıçta belirlenen bu sınırlarına kimi itirazlar gelmiştir. Estetiğin yüce, trajik, komik, zarif, ilginç, çocuksu ve hatta çirkin gibi insani değerleri de içermesi gerektiği öne sürülmüştür. Sayılan bu değerlerin de en az güzellik kadar estetikle ilgisi olduğu ve onların da estetik birer anlam taşıdığı belirtilmiştir (1998: 15). Hegel'e göre, günlük hayatta ağaç, göl, nehir, çiçek gibi doğa parçaları, hayvanlar ve insanlar için sıklıkla kullandığımız güzel ifadesi ile sanattaki güzel farklıdır. Onun için sanattaki güzel, doğadaki güzelden kat be kat üstündür. Çünkü sanat güzelliği "tin"den (Geist) doğmuştur (1982: 66-67). "Tin kendi-kendisine ve kendi başına bir varlıktır. Bu da özgürlüktür" (1982: 31). Güzel, diğer kategoriler yüce, trajik, komik gibi bir estetik kategori olarak ele alınırken, güzellik kavramı biçimin güzelliğini vurgular. Bir sanatsal objenin estetik değerinden bahsedebilmek, onun güzelliğe sahip olmasına bağlıdır (Ulutaş, 2017: 19). Yukarıda da değinildiği gibi, bu farklı kategorilerden dolayı estetik bilimi, günümüzde sadece bir "güzellik bilimi" değildir. Örneğin Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı kitabında güzellikle birlikte yüceyi de incelemiştir. Schiller, hoş, çekici, soylu, duyusal, çocuksu gibi estetik değerleri de ele almıştır. Rosenkranz için ise "çirkinlik" de bir estetik kategori olarak düşünülebilir (Tunalı, 1998: 16). Bilim olarak estetik yeni olmakla birlikte estetik problemler, insanoğlunun düşünceyle tanıştığı tarihe kadar götürülebilir. Estetik biliminin alanına giren birçok sorunun kökeni 2500 yıl öncesine götürülebilir (Kagan, 1993: 14). Umberto Eco (2006: 61), Yunan ve Roma medeniyetlerinde güzelliğin, renk ve ışıkla bağlantılı olarak değerlendirildiğini belirtmiştir. M.Ö. 6. yüzyılda estetiği kozmoloji, matematik ve doğa bilimleri ile aynı şemsiye altında toplayarak biçim ve güzellik arasındaki ilişkiyi ortaya koyan ilk olarak Pitagoras olmuştur. Her şeyin

başlangıcının sayı olduğunu iddia eden Pitagoras, evrene estetik-matematik bir bakış açısı getirmiştir. Ona göre, evren düzenli olduğu için vardır, güzelliğin de en temel koşulu matematik yasalardır. Kagan (1993: 68), Pitagorasçıların dünyayı ölçü, ritm ve uyum kavramları etrafında ele aldığını, bu nedenle güzelliğin de Tanrı tarafından oluşturulmuş bir şey olduğunu düşündüklerini ifade etmiştir. Onlara göre güzellik, fiziksel-matematiksel düzendeki biçimsel oranlardadır, güzellik doğanın nesnel bir yasasıdır.

İnsan bir nesneler evreni içerisinde yaşar ve bu nesnelerle çeşitli ilgiler kurar. Bunların başında da nesneleri tanıma ve onları "bilme" ilgisi gelir. İnsan, çevresindeki diğer insanları, geçtiği bir sokağı, sokaktaki evleri, ağaçları bilir ya da bilmek ister. Onlarla ilgili görsel ve işitsel tecrübeler edinir. Çünkü bu bilgileri sağlayan bir bilince sahiptir. Bu bilinç, nesnelere yönelerek onları algılar ve bir "obje" durumuna yükseltir. Bilinç yani "süje" ile böyle bir obje arasında kurulan ilgiye "bilgi" adı verilmiştir. İnsan bilinç sahibi bir süjedir. Bilen bir varlıktır. İnsan, nesnelerle bu çeşitli ilgileri kurarken onlardan hoşlanır, haz duyar. Daha sonra da bu hoşlandığı, haz duyduğu nesnelere bir değer yükler. Onlara iyi, güzel, hoş, yararlı, doğru ya da yüce der. Gerçekte ise doğada ne iyi ne güzel ne hoş ne de yararlı gibi değerler vardır. İnsan, doğaya bu değerleri yükleyerek aslında doğayı insansallaştırır ve bir "değerler evreni" meydana getirir. Bu değerler evreninde, estetik değerler, iyi, güzel, hoş, yararlı ve yüce önemli bir yer tutar (Tunalı, 1998: 131-132). Estetik olan, bu bilme ilgisiyle alakalı olarak, aklın mükemmelliğinden de pay almıştır. Estetik bilgiye ulaşma çabasının bulanık bir alanı kapsaması karmaşa değil, kaynaşma doğurmuştur. Estetiğin araştırdığı kavramlar akılsal çözümlemeye açıktır, estetik de bunu yapar (Eagleton, 2010: 34).

Öte yandan insanoğlu tarih boyunca güzelde "ahlâksal" bir nitelik de bulmak istemiştir. Güzellik, insanı günlük hayatın acılarından, korkularından, kuşkularından kurtarır, ruhuna huzur verir. Bu ruhsal huzur ve rahatlık, tüm ahlâkın daima varmayı amaçladığı bir hedeftir. Bu yalnız antik ahlâk felsefesinde ve estetiğinde değil, 18. yüzyıl ahlâk felsefesinde ve estetiğinde de görülebilir (Tunalı, 1998: 133). İnsan, güzel bir filmi seyretmekten haz duyar. Sevdiği bir romanı okumak hoşuna gider. Hayranı olduğu sanatçıların müzik dinletilerinden hoşlanır. Ancak burada haz veya

hoşa gitme kavramlarını dikkatli kullanmak gerekir. Alışılagelen anlamında haz, duyularımızı kullanmamız sonucunda meydana gelen bir duygudur. Pasta yemek, çay içmek, sohbet etmek haz verir. Estetik haz ya da hoşlanma ise bunlardan farklıdır. Film izleme esnasında ekranda veya perdede olup bitenler görülür, duyulur ama aynı zamanda onlarla duygusal bağlar kurulur. Görüp duymanın hazzı ile duygulanım anlamındaki haz aynı şey değildir. Perdede görülen bir bardak sütle içilen sütün insanda uyandırdığı duygular farklıdır. Arslan'a göre, burada "estetik mesafe" kavramı devreye girer:

> *"Estetik deneyde estetik özne [süje], estetik nesneden [obje] daima ayrıdır. Estetik özne kendisini seyrettiği şeyden ayırır ve onunla kendisi arasında daima bir mesafe olduğunu bilir. Buna karşılık fiziksel deneyde, yani elmayı ısıran insanın deneyinde böyle bir mesafe mevcut değildir. Özne nesneyi kucaklar, onunla birleşir ve onu tüketir"* (2009: 241-242).

Asırlar önce inşa edilmiş mimarî bir eser karşısında bu obje ilgisi kurulduğunda, ondan haz alıp hoşlanarak bakılmış olur. Onun kim tarafından, ne zaman inşa edildiği, inşasında hangi tür malzemelerin kullanıldığı düşünülür. Amaç, bilgi edinmektir. Sorular sorulur ve cevaplar alınır. Burada mimarî eserle bir ilgi ve bağ kurmuş olmakla beraber, ondan ayrı olunduğu ve arada bir mesafe bulunduğu bilinir. Duyulan haz, bir tüketim nesnesi ile kurulan ilgi esnasında duyulan hazdan farklıdır. Estetik tavır ise bundan çok daha farklıdır. "Estetik tavır alma"da süje, bilgi süjesi olmaktan çıkar, bir estetik süjeye dönüşür. Bu ise sözünü ettiğimiz mimarî eser karşısında, onun kim tarafından, ne zaman inşa edildiği veya inşasında hangi tür malzemelerin kullanıldığı önem taşımaz. Süje, estetik obje karşısında sadece haz almak ve hoşlanmak için durur. Sadece bakmak için bakar. Bununla beraber estetik, kaygan bir zemindir ve açık-seçik bilgilerin alanı değil, duyusal, öngörülemeyen bilgilerin alanıdır. Estetik tavırda kesin yargılara yer yoktur (Tunalı, 1998: 23-24).

Estetik varlığı, yalnızca estetik obje ve süje elemanları belirlemez; onu meydana getiren bir varlık da estetik değer ya da "güzel"dir. Her estetik olay belirli estetik değerleri işaret eder. Bir estetik obje karşısında estetik tavır alan süje, ardından bu tavrını bir estetik değerle dillendirir: "Bu resim güzeldir" ya da "Bu roman güzel değildir" vb. Güzel, bir değer olarak düşünülebileceği gibi, orantı, simetri, düzen gibi

estetik objenin niteliği olarak da belirlenebilir. Çirkinlik söz konusu olduğunda da benzer şeyler söylenebilir (1998: 21). İzlenen bir resim ya da film hem uzlaşılan hem de kavga edilen bir şeydir. İzleme edimi, bir tür "yeniden yaratma" edimidir. Yaratıcıyla izleyici arasındaki bu ilişki, kavgalı da olsa temelde bir bütünleşme, birbirini tamamlama ilişkisidir. Çatışma insan olmanın temel koşulu olarak görülebilir. Suje, bir nesneyi estetik yönden ele alıp yorumlarken ona kendisinden bir şeyler katar. Onun bazı niteliklerini dışlar, bazılarını benimser. Ancak bu süreçte estetik obje niteliğinden bir şey kaybetmez. Sonuçta ise estetik obje gerçek doğasını kazanır (Timuçin, 2011: 55-56). Estetik alan içerisinde izleyicinin önemi büyüktür. İzleyicinin varlığı, sanat eserinin varlığını etkiler. Bir anlamda izleyici olmadığında sanat eseri de varlık sebebini yitirir. Ona sanat eseri vasfını kazandıran şey, izleyicinin akıl ve duygu süzgecinden geçerek ortaya çıkan değer yargısıdır. İzleyici, sanat eseri ve sanatçıyla hem çatışır hem de onun karşısında durup izlemekten ve yorum yapmaktan geri durmaz. Güzel veya çirkin gibi yargılarla sanat eserini ve sanatçıyı değerlendirir.

Georg Lukacs ise yaratma edimiyle ilgili olarak doğalcılık-gerçekçilik ayrımını yapmıştır. Doğalcılığın, gerçekliğin "fotokopi" misali çoğaltılması olmadığını ifade eden Lukacs, bunun sadece bir idealden ibaret kaldığını, sanat yoluyla böyle bir şeyin mümkün olmadığını belirtmiştir (1978: 215). Ona göre, dünyanın fotokopileri fotoğrafın bulunmasıyla ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın aslına benzemediği yönündeki değerlendirmeleri anlamsız bulan Lukacs, ışığa karşı duyarlı yüzeyin, belli koşullarda ve belli bir anda nesnenin tam bir kopyasından başka bir şey vermediğini öne sürer (1978: 213). Sanatın amacı sadece bir nesneyi yansıtmak değil, onu anlam taşıyan bir bütünün parçası haline getirmektir. Gerçek hayatta kimse bir taşı ya da ağacı gördüğünde, "acaba ne anlama geliyor?" diye düşünmez. Öte yandan bunlar bir resimle yansıtıldığında bu soru doğal hale gelir (Lotman, 1999: 32). Buradan yola çıkarak, gerçeği anlamlandıran şeyin sanat eseri olduğu söylenebilir. Bir doğa parçasını izlemek, onunla ilgili çeşitli yargılara varmak da estetik bir sürece işaret etmekle birlikte, çağdaş estetikte izleyicinin sanat eseri üzerinden yaptığı yorumların daha farklı bir anlamı vardır. Çünkü çağdaş estetiğin konusu sanat eseridir. Onunla ilgili olarak ortaya konulan yargılar, estetiğin alanına girer. İzleyici, sanat eseriyle

karşılaşacak ve ondan etkilenerek onunla ilgili açık fakat seçik olmayan bir yargıya varacak, böylece estetik süreç de işlemeye devam edecektir.

Burada, Umberto Eco'nun "Açık Yapıt" (1992: 13-14) kavramına da değinmekte fayda vardır. Sanat eserinin izleyiciyle karşılaşması esnasında meydana gelen etkileşimi açıklamak için estetikçilerin "tamamlanmışlık"tan söz ettiklerini ancak bunun tam olarak gerçeği yansıtmadığını savunan Eco, her sanat yapıtının özü itibariyle belirli bir yetkinlik içinde tamamlanmış olsa bile "biricikliği" bozulmaksızın izleyicinin yorumuna açık olmayı da sürdürdüğünü ifade etmiştir. Eco, sanat eserinin açık olma durumunun ise "fantezist" yorumlarla içinin boşaltılması anlamına gelmediğine dikkat çekmiştir.

Estetik biliminin incelediği güzel ve güzellik kavramları üzerine, günümüzden yaklaşık 2 bin 500 yıl önce de düşünürler farklı fikirler ileri sürmüştür. Platon ve Aristo, bu düşünürlerin başında gelir. "Güzel nedir?" sorusuna soran ilk düşünürün ise Platon olduğu ileri savunulmuştur.

1.2. KLASİK ESTETİK ANLAYIŞTA PLATON VE ARİSTO ETKİSİ

Antik çağdan itibaren sanat ve güzellik üzerine düşünceleri günümüzde de tartışılan düşünürler, dolaylı yoldan da olsa sinemaya katkıda bulunmuştur. Platon'un "Mağara Alegorisi", bir yönüyle sinemanın karanlık ortamının asırlar öncesinden canlandırılması gibidir. Platon'un *Devlet* adlı diyalogunun 7. kitabının başlangıç metni olan Mağara Alegorisi özetle şöyledir:

> *"Sokrates Glaukon'dan bir mağarada zincirlenmiş ve mağaranın aydınlık çıkış yerine sırtlarını dönmüş insanlar tasavvur etmesini ister; arka tarafta mağaranın dibinde, belli bir yükseklikte ateş yanar; bu ateş ve mahkûmlar arasında yüksekçe bir yol vardır ve yolun kenarında da küçük bir duvar bulunur. İnsanların bu yol boyunca ellerinde çeşitli biçimlerde objelerle yürüdüklerini hayal edelim… Duvarın boyunu aşan insan ve hayvan figürleri olsun, kimileri konuşsun, kimileri konuşmasın… Mağaradaki mahkûmlar sadece mağaranın dibindeki gölgeleri görebildiklerinden bunları gerçek sanırlar ve duyabildikleri sesleri de onlara mal ederler"* (Aktaran: Brun, 2007: 36-37).



Resim 1: Platon'un *Mağara Alegorisi* için hazırlanmış bir görsel.
Kaynak: *https://r-eveillez-vous.fr/les-ombres-chinoises-vues-par-platon-dans-le-mythe-de-la-caverne-2/1383858_673637409337299_1576873786_n/#main*, Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2019.

Platon'un mağara alegorisi yoluyla anlatmak istediği şey, hakikatin, duyum alanının dışında, İdealar Dünyası'nda olduğudur. Orası her tür bilginin kaynağıdır. Duyum

alanındaki nesnelerin sanat yoluyla yeniden yaratımı ise taklidin taklididir (Aktaran: Ulutaş, 2017: 21). "İnsanlar hareket eder ve konuşurlar ancak onlar renkli gölgelerdir (kelimenin tam anlamıyla Platon'un Mağarası'ndaki gölgeler gibi)" (Robinson, 2006: 236). Sanat yoluyla gerçekleştirilen üretim, Platon'a göre taklidin taklididir. Duyular yoluyla algılanan dünya bize gerçeğin sadece bir yansımasını verebilir. İnsan da bu anlamda İdealar Dünyası'ndaki aslının bir yansımasından ibarettir. O da bir gölgedir. Paul Ricoeur'a göre (2007: 75), Platon'un öğrencisi olan Aristotales'in tek kapsayıcı kavramı vardır, o da "mimesis"tir. Aristo, her tragedyanın 6 öğeden oluştuğunu belirtmiş ve bu öğeleri şöyle sıralamıştır: Olay örgüsü, karakterler, anlatım, düşünce, gösteri ve şarkı. Aristo'nun sıraladığı bu öğeler, günümüzde de sahne sanatları ve sinema için geçerli olan öğelerdir. Sinema söz konusu olduğunda bunlara zaman öğesi eklenir. Aristo'nun mimesisten kastı ise mimetik eylem, yani eylemin taklidi ya da temsilidir. Aristo, bu noktada hocası Platon'dan ayrılır. Ricoeur (2007: 77), Platoncu mimesisin, sanat eserini gerçeklikten iki derece uzaklaştırırken, Aristocu mimesisin sanat eserinin insanın yaratımıyla ilgili olduğunu vurguladığını ifade etmiştir. Aristo'nun mimesisi "yaratma olarak mimesistir" (2007: 107). "Katharsis" kavramı ise Aristo tarafından doğrudan ele alınıyor olmasa da, *Poetika* adlı eserinde tragedyanın özellikleri arasında değerlendirdiği, acıma ve korkunun temsiliyle elde edilen "arınma" kavramı, katharsis olarak yorumlanmıştır. Bu noktaya değinen Ricoeur (2007: 106), katharsisin, acı çekmenin, hazza dönüşmesinden ibaret olduğunu belirtir. Aristo, duygusal arınmayı ifade eden "katharsis" kavramıyla da birçok sanat dalına, belki de en fazla sinemaya, katkıda bulunmuştur. Ahmet Cevizci, "katharsis"i şu şekilde tanımlamıştır:

> *"Arınma, boşalım. Kişinin estetik deneyim ve yaşantılar yoluyla olumsuz duygularından, özellikle de yıkıcı tutkularından kurtulması durumu; sanatın öznede uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla, ruhu tutkulardan temizlemesi süreci için kullanılan Yunanca terim. Sanatın amacının aynı zamanda ahlâkî bir amaç olduğunu öne süren Aristotales'e göre, sanat, estetik bir hoşlanma duygusundan çok, ürettiği ahlâkî değerle belirlenir; bu ahlâkî değer ise, katharsiste, yani arınmada nesnelleşir"* (1999: 498).

Mutlu Parkan (1993: 20), klasik Hollywood sinemasının dramatik anlatı yapısının Aristotales'in katharsis kavramına dayandığını belirterek, bu yapının zaman, mekân

ve karakterlerin tanıtılması; ilk dramatik çatışma; kazanan ve kaybedenin ortaya çıktığı sonuç aşaması şeklinde belirlendiğini anlatmıştır. Bu yolu izleyen sinematografik yapı, Griffith'le yerleşik bir hal almıştır. Katharsisin, klasik sinemanın estetik yapısının oluşumunda önemli bir rolü bulunur.

Her iki düşünürün de üzerinde durduğu "mimesis" kavramının sanat üzerindeki etkileri, eleştirilen tüm yönlerine rağmen, bugün de tartışılır. Slovaj Zizek, (2009: 35-36) bu durumu "Platonizm" olarak tanımlamıştır. Bunun için Alfred Hitchcock'un *Vertigo* filmini örnek gösteren Zizek, burada Platonik bir projenin sistematik ve materyalist bir şekilde çürütüldüğünü şu şekilde savunmuştur:

> *"Scottie, Madeleine'e dönüştürmek istediği Judy'nin Madeleine olduğunu sonunda anladığında, kendisini ele geçiren öldürücü öfke, aldanmış Platonistin, mükemmel bir kopyaya dönüştürme istediği orijinalin, kendinde, bir kopya olduğunu fark ettiği zamanki öfkesidir. Buradaki şok, orijinalin saf bir kopyaya dönüşmesi değil; - ki bu, Plantonizmin bizi her zaman uyardığı standart bir aldanmadır - kopyanın (öyle kabul ettiğimizin) orijinal çıkmasıdır."*

Sinemanın hareketli resimler ve kurgu aracılığıyla yansıttığı gerçekliği, Wim Wenders'ın filmlerine atıfta bulunarak "sahte hareket"le ilişkilendiren Alain Badiou (2010: 93), sinemanın bir "ebedi geçmiş sanatı" olduğunu savunmuştur. Ona göre, bir filmin bir resimden farkı, filmde İdea'yı düşüncede kuran şeyin "görmek" değil, "görmüş olmak" olmasıdır. Bunun anlamı, perdedeki şeylerin insan zihninde bir süre daha asılı kalması, saklanabilmesidir. Badiou, Visconti'nin bir sekansında "Mallarme-vari" çiçeklerle karşılaşıldığını, bu çiçeklerin filmde tıpkı Mallarme'nin resimlerinde olduğu gibi hiçbir demette bulunmamalarının sinema için büyük önem taşıdığını ifade etmiştir. Deleuze için de durum böyledir. Perdede koşan biri, film aniden durduğunda hareketsiz kalsa seyirci onu yine de koşmaya devam ediyormuş gibi algılar. Sistematik bir "sinema felsefesi"nin kurucusu olarak değerlendirilen (Sütcü, 2005: 13) Gilles Deleuze'un, zaman ve hareket üzerine düşünceleri de günümüzde sinema üzerine yapılan çalışmalar için bir o kadar değerlidir. Diğer yandan çağımızda, edebiyat, resim, müzik, tiyatro ve mimari gibi sanat dalları hem sinemadan etkilenir hem de onu etkiler. Bu sanat dalları için geçerli olan kavram ve

düşünceler, çoğu zaman sinema için de geçerlidir. Çalışma kapsamında bu bölümde ele alınacak düşünürler, bu bakış açısına dayanarak seçilmiştir.

Tarkovski ve Kaplanoğlu özelinde ise Leibniz, Heidegger, Nietzsche ve Kierkegaard gibi düşünürler önem taşır. Varoluşçuluk (Egzistansiyalizm) ve onun imgesel görünüşleri, *Stalker* filminde de fark edilmekle birlikte, Tarkovski'nin 1986 yılında İsveç'te çektiği son filmi *Offret*'te daha görünür hale geldiği belirtilmiştir. İnsanın varoluşu, estetik ve hakikat gibi kavramlar bu filmde tartışılır. Kaplanoğlu'nun filmleri için de benzer ifadeler kullanılabilir. Bu nedenle çalışma kapsamında bu düşünürlerin sanat, estetik, güzellik, hakikat, varlık, hiçlik üzerine ortaya attıkları fikirlere değinilme gereği duyulmuştur. Kaplanoğlu, Eylül 2019'da gösterime giren son filmi *Bağlılık-Aslı'*da da yine insanın varoluşundan kaynaklanan sorunlar üzerine eğilmeye devam etmiştir.

1.2.1. Platon'un İdealar Felsefesi, Sanatta Taklit ve Güzellik

Antik Yunan, geride bıraktığı sanatsal mirasıyla bugün dahi büyüleyicidir. Yunan sanatı, Avrupa kültürü için, insan bedenindeki güzelliğin ifşasına dayanır. O dönemde Yunan güzellik düşüncesi yarı etik, yarı estetiktir. Bu düşünce "kalokagathia"dır, yani güzelliğin ve iyiliğin sentezi. Onlara göre iyi olan tek şey güzelde gizlidir. Platon da güzellik ve iyiliği birleştiren bu yerleşik geleneğe sahip çıkmıştır (Russ, 2011: 47). Platon'un Atina'da ya da Pire körfezindeki bir ada olan Aigina'da M.Ö. 427'de doğduğu belirtilmiştir. Köklü bir ailenin çocuğuydu ve iyi bir eğitim almıştır. Önce din, daha sonra resim konusunda kendini yetiştirmiştir. Henüz yirmi yaşındayken Sokrates'le karşılaşmıştır (Hilav, 2011: 59). Platon, Batı felsefesinin ilk filozofu olarak kabul edilmiştir. Platon düşüncesinin gelişiminde hocası Sokrates'in Yunan site devleti tarafından zehirlenerek öldürülmesinin etkisi büyüktür (Brun, 2007: 29-30). M.Ö. 5. yüzyılda yaşayan Platon ve Aristotales, beden ve duygu ilişkisini ortaya koymaya çalışmışlardır. Daha çok Antik Yunan'da icra edilen tiyatro sanatıyla ilgilenmişlerdir. Platon, sanatçılara ütopik devletinde yer vermemekle birlikte sanat eserlerinin de duyguları kışkırttığına ve toplumsal açıdan riskler barındırdığına inanmıştır (Ulutaş, 2017: 20). Platon, sanat ve güzellik üzerine düşüncelerini, *Phaidros*, *Büyük Hippias*, *Şölen*, *Ion*, *Devlet* ve *Yasalar* adlı

diyaloglarında dile getirmiştir. Ona göre sanat bir "taklit"tir (mimesis). Sanatçı dış dünyaya ayna tutar (Doğan, 1975: 66). Sanatçının yaptığı, doğayı birebir kopyalamaktan ibarettir. Zaten duyu organlarıyla kavranan dünya da bir kopyadır. Platon, güzelliğin özünün maddi oranlara göre değil, kendi ideal örneğine ne kadar benzediğine göre belirleneceğini düşünür. Bu düşünce, onun tanrısal "İdealar Dünyası" öğretisine dayanır. Duyu organlarıyla kavranabilen dünyadaki nesneler, idealar [ya da formların] gölgelerinden ibarettir. Platon, maddi dünyanın fiziksel varlığında sanatsal bir yön bulamadığı için güzelliğin sırrını maddi olan ile ideal olan arasındaki ilişkide aramıştır (Kagan, 1993: 68). Platon'a göre Tanrı her şeyin ölçüsüdür (Brun, 2007: 38). Platon, güzelliğin iyilik, uyum ve fayda gibi kavramlarla ilişkili olduğunu savunmuştur (Mülayim, 1994: 28). Doğan (1975: 67), Platon'un güzelle iyiyi bir tuttuğu yönündeki yakıştırmaların yanlış olduğunu belirtmiş, onun güzel, hakiki ve iyi üçlüsünü kademelendirdiğini vurgulamıştır. Platon felsefesinde "güzel", "iyi"ye giriş yeridir. Yüce ve tanrısal ilke olan "iyi"ye estetik düşünceyle varılabilir.

Metafizik, estetiğin ilk ve en eski alanlarındandır. Metafizikle ilgilenen filozoflar, olayların arka planını görmeye, duyularla algılanamayan varlıkları anlamaya çalışmışlardır (Yetkin, 1938: 2). Yunan felsefesi, Platon metafiziği ile doruk çizgisine ulaşmış ve böylece Yunan metafizik çağı da başlamıştır. Platon öncesi felsefesinin başta gelen konusu önce tabiat, daha sonra ise insan olmuştur. Platon'la beraber felsefenin temel ilgisi genel olarak varlığa yönelmiştir. Platon varlık problemini "idea"lar felsefesi yönünde geliştirmiş, bir idealar metafiziğine ulaşmıştır. Bu varlık bütünlüğü içinde de tabiat, tabiat dışı varlık, etik, politik ve estetik varlık ele alınmaya başlanmıştır. Aslında güzel ideası metafiziğinin de ilk olarak Platon'la başladığı söylenebilir. Platon öncesi felsefe için "güzel nedir?" sorusu düşünülemez. Güzel'i felsefe objesi olarak ele alan ve sistematik olarak geliştiren ilk antik çağ düşünürü Platon'dur (Tunalı, 1983: 24, 25). Heinz Heimsoeth'e göre (2011: 89), Platon "ideal"i "real"in karşıtı olarak kullanmıştır. Real olan her şey zaman içinde değişir ya da kaybolur. İdeal varlık ise değişmez, olduğu gibi kalır. Hilav (2011: 61), Platon'un idealarının başlangıçsız olarak var olan, değişmeyen, bölünmeyen, başka hiçbir şeye dayanmayan gerçekler olduğunu belirtmiştir.

Platon'un bu görüşlerine rağmen günümüzde estetik yargının, ahlâkî yargı olduğu söylenemez. Bir sanat eserinin değeri de onu izleyen, dinleyen veya okuyan kişinin ahlâkını düzeltmesinde yatmaz. Bununla birlikte Antik çağ filozofu Platon gibi Rus yazar Tolstoy da sanatla ahlâk arasında bağ kurmaya çalışmıştır. Onlara göre sanat ve sanatçı sürekli bir ahlâkî denetim altında tutulmalı, ahlâkî düzene zarar verdiğinde sanat yasaklanmalıdır. Bu nedenle Platon'un ideal devletinde sanatçılara yer yoktur. Örneğin, Homeros'u, tanrılara ahlâksızca eylemler yüklediği için ideal devletine almaz. Başka bir görüş de "estetizm"dir. Bu görüşe göre ise ahlâk sanatın hizmetçisidir. Eğer sanatın herhangi bir ahlâkî değerle çatışması söz konusu ise yapılması gereken ahlâkî değeri feda etmektir. Bu iki görüşün de aşırı olduğunda şüphe yoktur. Hem ahlâkî hem de estetik değerler insan için gereklidir (Arslan, 2011: 248-249). Birinin varlığı, diğerinin yokluğuna bağlı değildir. Burada bir denge gözetilmesi gerekir.

Tunalı (1998: 143-145), Platon'un güzellikle ilgili değerlendirmelerinin üç dönemde ele alınabileceğini söylemiştir: Hocası Sokrates dönemindeki güzellik anlayışı, İdealar metafiziğinin kurulmuş olduğu dönem ve Pitagorasçılığın etkisindeki yaşlılık dönemi. Platon, Sokrates döneminde "Güzel güçtür" der. İkinci dönemde ise Platon'un vardığı nokta, tanrısal, ideal bir güzellik anlayışıdır. Güzellik burada ontolojik bir özellik kazanmıştır. Yaşlılık döneminde ise gerek kozmosu gerekse kozmos içindeki varlıkları bir harmoni ve orantı içinde görmeye başlar.

1.2.2. Aristotales Felsefesinde Güzel, Hakikat, Mimesis ve Katharsis Kavramları

Platon'la birlikte Batı düşüncesine kaynaklık eden Aristotales, Ortaçağ İslam dünyası üzerinde de etkili olan düşüncelere sahiptir (Cevizci ve Küçükalp, 2010: 43). İdealar kuramı nasıl Platon felsefesinin belkemiğini oluşturuyorsa "Madde ve Form" kuramı da Aristotales'in felsefesinde aynı yeri tutar. O, maddesel olmayan varlıktan ziyade duyu organlarıyla algılanabilen somut, maddesel dünyaya önem vermiştir. Ona göre idealar nesnelerin dışında, zaman ve mekânın ötesinde değil, varlıkların içinde içkin olan özlerdir (Hilav, 2011: 74-75). Sanata dair görüşlerini, günümüze ancak kısa bir parçası ulaşabilen "Poetika" adlı eserinde açıklamıştır. Burada, güzelliğin düzende ve büyüklükte olduğunu savunan düşünüre göre sanat, "düzeltici bir taklit" ve "nitelik

değiştirme"dir. Platon'un taklit (mimesis) anlayışından farklı olarak Aristotales, sanatçının doğayı taklit ederken onu değiştirip dönüştürdüğünü söylemiştir. Ona göre, gerçek doğada sanata hiç rastlanmaz (Huisman, 1992: 23-24). Poetika, "şiir sanatı" demektir. Aristotales'in bu eserindeki en kapsayıcı kavram "mimesis"tir. Onun mimesisten kastı, eylemin taklidi ya da temsili kullanımıdır. Burada sadece tragedya, komedya ve destana özgü taklit ve temsili dikkate almıştır. Ona göre, her tragedya olay örgüsü, karakterler, anlatım, düşünce, gösteri (sahne düzeni) ve şarkıdan oluşur (Ricoeur, 2007: 75-76). Mimesis, Yunanca mimetisthai (taklit etmek) sözcüğünden gelir. Berna Moran'a göre (Aktaran: Doğan, 1975: 70), Türkçede tam karşılığını bulmak mümkün değildir. Platon'da da tam ve kesin bir anlamı yoktur. Kullanıldığı yere göre anlamı bazen genişlemekte bazen daralır. Ancak Doğan (1975: 71), mimesisin yansıtma ile eşanlamlı kullanılmasının da yanlışlığını vurgulamıştır.

Suud Kemal Yetkin, *Estetik* adlı kitabında (1938: 69-70), Aristotales'in ritim, armoni, ölçü ve simetri gibi kavramlar üzerinde durduğunu belirtmiştir. Aristotales, bu kavramların düzenin içinde gizli olduğunu ifade etmiştir. Simetri (tenasüp) "tam orta"dır. Bununla uygun bir oranı kasteder. Aristotales'e göre "asimetri" bir hastalık, zayıflık ve çirkinliktir. Aksine ritim (ahenk) sağlık, kuvvet ve güzelliktir. Vücudun simetrik gelişmesi şarttır. Ona göre doğada her şeyin bir sınırı vardır. Sınırı olduğu için hayat, iyi ve güzel şeylerden sayılmıştır. Aristotales, güzelin şartı olarak büyüklüğü de öne sürmüştür. Çok küçük bir hayvan güzel olamaz, çünkü bakış bulanır; çok büyük bir hayvan için de aynı şey geçerlidir. Onu bakışla kavramak mümkün olmaz, birlik ve bütünlük kaybolur. Aristotales, iyinin her zaman bir aksiyon içerisinde bulunduğunu, güzelin ise hareketsiz eşyada yerleşik olduğunu savunmuştur.

Simetri, Aristotales'in güzellik anlayışında önemli bir yer tutmuştur. Bir bütünün parçaları arasındaki düzen "simetri"dir. Bu, parçaların aynı ölçüye dayalı bir düzenidir. Bir dikey eksenden bakıldığında, bütün, birbiriyle tümüyle uyuşan iki yarım parçaya bölünmüş olur. Bu düzen simetriyi ifade eder. Ağaç yaprakları, kuşların, kelebeklerin kanatları simetriktir. Kanatlar birbiriyle örtüşür, her iki yarıda da "tekrar"lanır (Tunalı, 1998: 216). Aristotales'in "güzel" değerlendirmeleri

matematik formüller üzerinden ilerlediği için "altın kesit" orantısı da onun için önem taşır. Tunalı (1998: 214), "altın kesit"i şöyle tanımlamıştır:

> *"Altın kesit orantısında, bütün canlı varlıkların (insan, hayvan, bitkilerin), kullanılan gereçlerin, yapıların ve sanat yapıtlarının 'ilksel ve temel' orantısının bulunduğuna inanılmış ve altın kesitte varlığın bir temel estetik yasası kavranmak istenmiştir. Bu altın kesit orantısının estetik dünyadaki temsilcisi A. Zeising'dir diyebiliriz. (Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Kopfes, 1854). Bu orantı, parça ile bütün arasındaki ilgiyi gösterir."*

Altın oran veya kesit olarak adlandırılan ölçüler, sanatta özellikle Rönesans döneminden meydana getirilen eserlerde kullanılır. Leonardo Da Vinci, resim ve heykellerinde Altın Oran ölçülerini kusursuz şekilde kullandığı bilinen sanatçılardandır.

Antik dönemden günümüze kadar geçen dönemde de "güzel nedir" sorusu sorulmaya devam edilmiştir. 17. yüzyıldan itibaren Kant ve Hegel'le birlikte yeni bir dönemin başladığı belirtilmiştir. Bu dönem, estetiğin Baumgarten'le bir bilim dalı haline geldiği dönemi de kapsar. Çağdaş dönemde ise estetiğin inceleme alanına giren kavramlar Varlık felsefesi çerçevesinde tartışılmıştır. Bu tartışmalar, sinemayı da etkilemiştir.

1.3. MODERN DÖNEMDE VARLIK, SANAT, SİNEMA VE ESTETİK BİLİMİNE YÖNELİK TEMEL FELSEFÎ YAKLAŞIMLAR

1.3.1. Leibniz Felsefesinde Monad'lar ve Buğday'da "M" Maddeciği

Otuz yıl savaşlarına son veren Westfalia Barışı'ndan iki yıl önce 1646'da Almanya'nın Leipzig kentinde doğmuştur. Leibniz, sadece bir filozof değil, matematikçi, doğa bilgini, tarihçi, filolog, hukukçu ve teologdur. Kültürün sonsuz bir ilerleme içinde olduğuna inanır. Onun felsefesi matematik ve mantıkla da bağlantılıdır (Gökberk, 2010: 272-273). Her şeyin mantıklı bir açıklaması olması gerektiğine inanır. Tanrı her yönden kusursuzdur ve dünyayı kusurlu yaratmasının da mutlaka bir sebebi olmalıdır. Leibniz'e göre, dünya her açıdan kusursuz olsaydı tanrı gibi olurdu (Warburton, 2016: 144). O ayrıca, evrenin bir "mekân" olmadığını, parçacıklar arasındaki uzaklıklar arası ilişkilerden oluştuğunu savunur (Loewer, 2012: 70). On yedinci yüzyıl felsefesinin en önemli sorunlarından biri olan "töz" sorunu, Leibniz felsefesinin de önde gelen sorunlarından biridir. Ona göre cismin özü kuvvettir. Kuvvet ise "maddi olmayan" bir kuvvettir. Tözler de maddi olmayan varlıklar olarak bu kuvveti temsil ederler. Tözler, kendileri boşlukta bir yer kaplamazlar, ancak etkinliklerinin bir sonucu olarak yer kaplarlar. Leibniz, tözlerin sayıca çokluğunu kabul etmiştir. Sonsuz sayıdaki tözler bölünmez bir birlik haline gelmiştir. O nedenle Leibniz, tözleri "monad" olarak adlandırmıştır. Bu sözcük, Grekçe "bir olan" anlamındaki "monas"a dayanır (Gökberk, 2010: 278-279). Leibniz, *Monadoloji* adlı kitabında "monad"ları şöyle açıklamıştır:

> *"Bu Monadlar, […] doğanın gerçek atomları ve tek bir sözcükle şeylerin öğeleridir. […] ancak yaratılma yoluyla başlayabilir ve ortadan kaldırılma yoluyla sonlanabilir; buna karşı bileşik olan parça parça ortaya çıkar ya da parça parça sonlanır. […] Yine, her Monad başka her birinden ayrı olmalıdır. Çünkü doğada hiçbir zaman eksiksiz olarak öteki gibi olan ve aralarında bir iç ayrım, ya da içsel bir belirlilik (denomination) üzerine dayalı bir ayrım bulmanın olanaksız olduğu iki varlık yoktur"* (1998: 91-92)

Buğday filminde, Prof. Erol Erin tarafından aranan kayıp genetik bilim uzmanı Cemil Akman, "Yeni Yaşam Teknolojileri" adlı bir şirkette çalıştığı dönemde "Genetik

Kaos ve M Maddeciği" adlı bir çalışma hazırlamış, ortaya attığı teorilerin bilimsellikten uzak ve metafizik bulunması üzerine bir anlamda toplumdan ve bilim camiasından dışlanmıştır. M. Baki Demirtaş (Aralık 2018: 7), bahsi geçen "M" maddeciğinin, Leibniz'in monad teorisiyle yakın ilişkili olduğunu öne sürmüştür:

> *"Leibniz zerreleri, atomların bir çeşit metafiziksel ve ruhani eşdeğerleri, yaratılan her şeyin içerdiği ve fiziksel atomlara eklenmiş parçalanamaz yapıtaşları olarak tanımlanmaktadır. Zerrelerin tümü evrenin başlangıcında ortaya çıkmıştı ve ne yaratılabildikleri ne de yok edilebildikleri için, tüm değişimler sadece bu zerrelerin dönüşümünde ibaretti. Burada Leibniz'in tanımı neredeyse Cemil Akman'ın tanımıyla aynıdır ve M Maddeciği'nin 'M'si monadın baş harfi gibi durmaktadır"*

Erol Erin, uzun ve tehlikelerle dolu bir yolculuktan sonra Cemil Akman'ı bir rastlantı sonucu bulur. Cemil başlangıçta Erol'un kendisiyle birlikte yolculuk etmesini istemez, daha sonra bir şekilde kabul eder. Yolculuğun belirli bir noktasında vardıkları mekân bir dergâhtır. Cemil burada Erol'u manevî olarak eğitir ve elif harfinin hikmetlerini anlatır:

> ***Cemil**: "Bir hakikat ehline göre, varlığın özü buğday tanesidir. Üstat, buğdayın karnındaki çizgiden de bahseder. Bu çizgi elif harfidir. Elif hem ayırır hem birleştirir."*
> ***Erol**: "Neyi ayırıyor?"*
> ***Cemil**: "Dişiyle erkeği, ruhla bedeni, batınla zahiri… Buğdayın sırrı bu çizgide yatar. Bu aynı zamanda aşk çizgisidir. Her şeyi birleştiren çizgi... Kâinatta ne varsa hepsi insanda mevcut profesör. Ayrılık-gayrılık yok."*
> ***Erol**: "Yani insanda her varlıktan bir nüve mi var, bunu mu diyorsunuz?"*
> ***Cemil**: "Tüm kâinat insandır."*
> ***Erol**: "Her şeyde de insandan bir parça var!"*
> ***Cemil**: "Evet… İnsan parçacığı…"*

Semih Kaplanoğlu, önceki filmlerinde olduğu gibi *Buğday*'da da hem Batı hem de İslâm felsefesinden beslenmiştir. Varlığın özünün buğday tanesi olduğunu söyleyen ve yukarıda alıntılanan diyalogda "Bir hakikat ehli" olarak geçen kişi, Lütfi Bergen'e göre (Ocak 2018: 62), "Yaratılanların aslı Muhammed'in nurudur" fikrini savunan

Zünnûn-i Mısrî olabilir. Kaplanoğlu, aslen insan bozulduğu için, buğdaydaki "asıl"a yani "öz"e müdahale ettiğini düşünür. Demirtaş da (Aralık 2018: 10), Kaplanoğlu'nun bu görüşünden yola çıkarak, filmde bahsi geçen felsefi akımın, "Varlık tek vücut, insan da bu vücudun bir parçası" fikrini savunan "Vahdet-i Vücut" olduğunu öne sürmüştür. Vahdet-i Vücut, Yunan ve Hint felsefelerinin etkisiyle İslam dünyasında karşılık bulmuştur. Hallac-ı Mansur ve Nesimi, Allah'a şirk koştukları düşüncesiyle öldürülmüşlerdir. Filmde de M maddeciği tezi metafizik ve etik bulunarak reddedilmiş, Cemil Akman ortalardan kaybolmuştur. Kaplanoğlu bir röportajında, (Çiçek ve Gülşen, Ekim 2018: 38) tasavvufi hikâyelerin, menkıbelerin temsil yoluyla günümüz insanına da hitap edebildiğini söylemiştir. Filmde buğdayla ilgili olarak anlatılan bu hikâye, özünden uzaklaşan, kendini arayan modern insana, evrenin ve varlığın hakikati hakkında tasavvufî ve felsefî öğretiler yoluyla verilen bir mesaj niteliği taşır.

1.3.2. Kant'ın Estetik Kavramlara Bakışı, Algı, Gerçeklik, Zaman ve Mekân

Immanuel Kant, 22 Nisan 1724'te Königsberg'de dünyaya gelmiştir. Emanuel olarak vaftiz edilmiş ancak daha sonra adını, İbranice aslı olduğunu söylediği "Immanuel" şeklinde değiştirmiştir. (Kuehn, 2011: 3) Dindar bir aileden gelen Kant, Protestan Alman kiliseleri içindeki dinî bir hareket olan "Pietizm"in etkisi altında yetişmiştir. Pietizm, Protestan Ortodoksluğu'ndaki biçimciliğe bir tepkidir (2011: 12). Kant'ın olgun döneminde Pietizm'in etkilerinin bulunduğunu söylemek zordur (2011: 18).

Kant, duyulara dayanan bilginin (aisthesis), a priori [deneysel olmayan verili bilgi] yanını araştırmıştır. Bunu da "Transendental Estetik" başlığı altında ele almıştır. Ona göre zaman ve mekân, duyulara dayalı bilginin genel ve zorunlu formlarıdır. Zaman ve mekân, duyular yoluyla elde edilen algıların gösterdiği dünyanın formları olarak açıklanmıştır. Estetik sözcüğü de Kant felsefesinde güzellik ya da sanat felsefesi olarak karşılık bulmaz. Bilgi iki yolla elde edilmektedir: somut olarak duyularla, soyut olarak anlama yeteneğinin düşünce ile kurduğu bağlarla. Burada "algı" ve "kavram"a yapılan vurgu dikkat çeker. Kant, "algısız kavramlar boş, kavramsız algılar kördür" demiştir. Kavramlar kendi başlarına oldukları zaman bir şey ifade etmez. Bilginin meydana gelmesinin yolu, somut algılardan geçer (Aktaran:

Heimsoeth, 2007: 78-79). Kant'a göre insan, dünyayı bir filtreden geçirerek anlar, algılar ve buna göre yaşar. İnsan bedeninde filtre görevini gören ise "akıl"dır. İnsan tarafından algılanan her şey zaman ve mekân içinde gerçekleşir, her değişimin de bir nedeni bulunur. Ancak gerçeklik böyle olduğu için değil, aklımız böyle istediği için böyle olur. Dünyayı filtreden bağımsız olarak algılamak da mümkün değildir. İnsanın bu konuda tek yapabileceği durumu kabullenmek ve buna göre hayatını sürdürmektir (Aktaran: Warburton, 2016: 167-168). Kant, gerçekliğin tam olarak ne olduğunun hiçbir zaman bilinemeyeceğini söyler. O, dünyayı "numenal gerçeklik" ve "fenomenal gerçeklik" olarak ikiye ayırmıştır. Numenal dünya hakkında hiçbir şey bilinemez ancak duyular aracılığıyla deneyimlenen fenomenal dünya bilinebilir. Arabalar, yollar, gökyüzü, binalar fenomenal dünyaya ait görünümlerdir. Numenal dünya, bu deneyimlerin ardında gizlidir, görünmez (2016: 169-170).

Estetik biliminin kurucusu Baumgarten'in 1750 yılında kitabını yayımlanmasından 40 yıl sonra Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde estetik üzerinde düşüncelerini kaleme almıştır. Hünler (1998: 256), Kant'ın bu eserinde, beğeni, hoşlanma, güzel, yüce, deha gibi kavramları yeniden tanımlayarak yeni bir öznellik rejimi altında, öznenin duyguya ve hayal gücüne dayalı işlevlerini belirli bir disiplin altına almaya çalıştığı belirtmiştir. Tunalı (1998: 135), idealist felsefenin önemli bir temsilcisi olarak görülen Kant'ın varlıkları iki boyutlu olarak ele aldığını ifade etmiştir. Ona göre varlıklar bir tarafıyla doğaya, diğer tarafıyla akla dayanır. Doğa, zorunluluğun hâkim olduğu bir varlık, akıl ise özgürlüğün varlığıdır. Kant, güzeli hoştan, doğrudan, iyiden ayırır. Ona göre, güzel, ne yalnızca doğa ne de yalnızca özgürlük yani aklın alanına girer. Onda aynı zamanda hem doğa hem de özgürlük niteliği bulunur. Güzelden duyulan hoşlanma sadece seyretmekten kaynaklanan bir hoşlanmadır. "İyi"den duyulan hoşlanma ise kavrama dayalıdır. Güzel, başka hiçbir ilgi olmadan hoşa gider. İyi ise iyi kavramı ile ilgiye dayalı bir hoşlanmadır. Yetkin (1938: 71), Kant'a göre ilgi uyandıran bir şeyin, faydalı ve iyiyse aynı zamanda hoş olduğunu belirtir. Güzel evrenseldir. Bir yemeği hoş bulan bir kimse, bunu diğerlerine kabul ettirmeye çalışmaz. Ancak bir tablo veya heykel için güzel hükmü verilirse, bu hüküm herkes için geçerlidir.

“Rembrandt’ın tablosu güzeldir” cümlesi, hislerin ifadesidir. Bu ifadeler nesnel bilgilere dayanmasa da bunların evrensel anlama sahip olduklarına inanılır. Kant’ın beğeni yargısına dair görüşleri, güzelliğin dört niteliğinin genel hatlarını verir. Ona göre, beğeni yargıları hiçbir çıkar beklemeden haz duyulan nesnelerin değerlendirmesi olduğundan evrensellik taşıyabilir. Güzel olan, çıkar beklemeden haz verir. İkincisi, güzel, kavrama sahip olmadan da haz duyulabilecek bir şeydir. Üçüncü olarak Kant, “özgür güzellik” ile “bağımlı güzellik” arasında ayrım yapmıştır. Özgür güzellik nesnenin ne olması gerektiğine dair bir kavrama ihtiyaç duymazken, bağımlı güzellik kavrama ihtiyaç duyar. Beğeni yargıları sadece özgür güzellikle ilgilidir. Son olarak da beğeni yargıları, herkesin üzerinde hemfikir olduğu yargılardır (Kuehn, 2011: 350-351). Onun düşüncesinde güzel, genel bir hazzın objesi olarak tasavvur edilen bir şey olarak kavrama dayanmaz. [Bu, sanattaki güzellik olan özgür güzelliktir]. Estetik olarak hoşa giden bir ağaç ya da bir çiçeğin adını, türünü bilmeye gerek yoktur. Güzelin “ben”le doğrudan ilgisi vardır. Kavramsal olarak düşünüldüğünde ise bilgisel-mantıksal yapı devreye girer. Ağacın ve çiçeğin türünü bilmek gerekir (Tunalı, 1998: 138). Haz, güzellik hakkında yargıda bulunmayı sağlar. Bu yargı, objeyi tüketim nesnesi olmaktan kurtararak özgürleştirir. Özgür ve çıkarsız bir tatmin kaynağı olan güzel, belirli bir çıkara hizmet eden iyiden farklıdır. İyi ve hoş sübjektif ve bireysel bir bakış açısına dayanırken, güzel bu bireyselliklerin ötesine geçer. Güzeli tadan kişi, herkesin benzer bir haz aldığını düşünür. Estetik yargının “sübjektif evrensellik” taşıdığı söylenebilir. Bu evrensellik düşünceden bağımsızdır. (Russ, 2011: 258-259) Kant, yararlı/faydalı olmayı da bir objenin varlığına duyulan ilgiye bağlamıştır. Mesela su yararlı bir objedir çünkü yaşamsaldır ve onun varlığına ihtiyaç duyulur. Bir objenin varlığı ile kurulan her ilgi, sonuç olarak estetik ilgiyi ortadan kaldırır. Obje güzel olsa bile, bu durum onun güzelliğini bozar (Tunalı, 1998: 140). Kant estetik eleştirisinde deha kavramını da ele almıştır. Ona göre, deha sanatçıyı zanaatçı olmaktan kurtarır. Güzel sanatlar, yalnızca dehanın işidir (Russ, 2011: 189). Heimsoeth’e göre (2007: 163), Kant dehayı insanın iç varlığının bir yeteneği olarak değerlendirmiştir. “Güzel sanat” da dehanın bir ürünüdür. Deha sayesinde insan, varlığı kesin olarak ortaya konulamayacak kurallar bulunan eserler meydana getirir.

Yüce ise estetik kavrayışın sanki bir kaosta boğulmasıdır. Yüce, şekle sığmayan ve şekilsiz olandır; mekândan taşar, mekânı aşar, sonsuzdur. Kant, yüceyi ikiye ayırmaktadır. Matematik yüce ve dinamik yüce… Sakin bir denizin insana haz veren sonsuz görüntüsü matematik yüce iken, kudurmuş bir denizin dehşet uyandıran öfkesi dinamik yücedir. Kant'a göre güzel böyle bir şey olamaz. Güzel, nesnenin biçiminin hayal gücünde yansımasıdır (Deleuze, 2000: 89-90). Tunalı (1998: 214), Aristotales'in de güzelliği belirli bir büyüklükle ilgili olarak açıkladığını, ancak kavrama gücünü aşan şeyleri estetik dışı olarak değerlendirmesiyle Kant'tan ayrıldığını belirtir. Kant için yüce de estetik bir kategoridir.

1.3.3. Hegel'de Tin Kavramı ve Estetik Bilimine Etkileri

Hegel, günümüzde Almanya'ya bağlı olan Stuttgart şehrinde 1770 yılında doğmuş, 1831'de Berlin'de ölmüştür (Tokatlı, 1983: 7). Hegel, bütün varlıkların varoluşunun temelinde yer aldığını düşündüğü ilkeyi bazen "ide", bazen "akıl" bazen de "tin" ya da "geist" olarak adlandırmıştır. Bu, manevî nitelikli, metafizik temelli bir nitelendirmedir. (Aktaran: Gökberk, 2010: 389). Hegel felsefesi, gerçekliğe düşünme ediminin sınırları içinde kalarak ulaşmaya çalışmıştır. Ona göre, felsefenin görevi objelerin düşünce yoluyla görülmesidir. Obje ve süje her ikisi de rasyoneldir ve aynı aklın iki farklı şeklidir (Aktaran: Heimsoeth, 2007: 387). Kant'tan ileri derecede etkilenmekle birlikte, onun numenal ve fenomenal gerçeklik ayrımına karşı çıkmıştır. Hegel'e göre, gerçekliği şekillendiren zihnin kendisi gerçekliktir. Her şey bir değişim içindedir ve zihin de bundan payını alır. Dolayısıyla gerçeklik de sabit olarak kalmaz, değişir (Aktaran: Warburton, 2016: 193-194). Her şeyin temelinde evrensel bir varlık olan "ide" [ya da tin] vardır. Gerçeklik, idenin tek tek varlıklar şeklinde belirmesi ve bu varlıkların çeşitlenmesinden doğmuştur. İde bu süreçte kaybolmaz, düşünen zihinde yine kendine döner (Aktaran: Tokatlı, 1983: 47).

Platon'la başlayan ve Kant'a dayalı olarak gelişen idealist estetik, tepe noktasına Hegel estetiğinden ulaşmıştır. Bu estetik anlayış, özü itibariyle Platon ve Kant'ta olduğu gibi metafiziktir. Tunalı'ya göre (1998: 150), tin, ide ya da akıl olarak adlandırılan kavramlar Hegel'de "mutlak" kavramını karşılar. Bu kavram, Hegel estetiğinin çıkış noktasıdır. Tin, dinamik bir varlık olmakla birlikte bir diyalektik

süreç içerisinde somutlaşır. Hegel'e göre, felsefenin konusu da "tin"in bu gelişimini incelemektir. Tin, kendi başına gerçeklikten yoksun olması nedeniyle kendi bilincine ulaşabilmek için gerçeklik kazanmak amacıyla kendi dışına çıkar. Kendi dışına çıkmakla da özüne yabancılaşmıştır. Buradan "doğa varlığı" meydana gelir. "Tin"in kendi özünü özgürce seyretmesi ile sanat; özünü simgelerle kavramasıyla din; özünü kavramsal-düşünsel kavramasıyla felsefe doğmuştur. Gökberk, tindeki bu değişimi şöyle anlatmıştır:

> *"İde (ya da tin) ilkin kendi içindedir, 'kendi kendine'dir. Bu evresinde 'ide' henüz bir olanaklar ülkesidir; gizli olan gücünü henüz gerçekleştirmemiştir; ama kendisini bilmesi, tanıması için kendisine bir 'gerçeklik' kazandırması gerektir. Bu amaçla 'ide' (tin) kendini ilk olarak doğada gerçekleştirir. Ancak doğada 'ide' artık kendi kendisinde değildir, kendisinden başka bir şey olmuştur, özüne aykırı düşmüş, kendisine yabancılaşmıştır, kendi özü ile çelişik olan bir duruma girmiştir. Bu çelişme, 'ide'nin gelişmesindeki üçüncü basamak olan dar anlamıyla 'tin'in dünyasında (kültür dünyasında) ortadan kalkar. Bununla da 'ide' yeniden kendini bulur, ama bu sefer bilincine, dolayısıyla da özgürlüğüne kavuşmuş olarak. Çünkü doğada 'ide'nin yasası zorunluluk idi; kültür dünyasının yasası ise özgürlüktür. Ancak, bu, sübjektif değil, objektif olan, 'genel'e, 'yasa'ya bağlanma ile olabilen bir özgürlüktür"* (2010: 389).

Hegel (2011: 8), sanatın güzelinin doğanın güzelinden yüksekte durduğunu belirtmiştir. Çünkü ona göre, sanatın güzelliği, tekrar tekrar tinden doğan bir güzelliktir. Tin ve ürünleri, doğadan ne kadar yüksekse, sanatın güzeli de doğanın güzelinden o kadar yüksektedir. Hegel, *Felsefi Bilimler Ansiklopedisi*'nde tinin bilgisinin "en somut", en somut olması nedeniyle de "en yüksek ve en zor" bilgi olduğunu belirler (Aktaran: Kula, 2010: 188). Hegel, estetiğe dair görüşlerini, *Estetik Dersleri* adlı eserinde anlatmıştır. Ona göre estetik, "sanat güzelliğinin bilimi"dir. Doğa güzelliği bu tanımın dışındadır. Doğayı inceleyen felsefe "doğa felsefesi"dir. Tin ürünleri, doğa ürünlerinden üstündür, bir tin ürünü olarak sanat güzelliği de doğa güzelliğinden üstündür (Aktaran: Tunalı, 1998: 151).

Hegel, güzel kavramını belirlerken "ide"yi her şeyin üstünde tutmuştur. Güzel, "ide"dir. İde ise kavramın içine aldığı öğelerle objektiflik ve gerçeklik elde etmiştir.

İnsan kavramına bakıldığında bu durum daha iyi anlaşılabilir. İnsan kavramı, duyusal-akılsal, bedensel-ruhsal öğeleriyle objektif ve geneldir. Hegel'e göre, buradaki bütünlük "ide"dir. Bu bütünlüğün sürekli uyumu ideyi meydana getirir. İde, tüm doğruluk yani hakikattir. Bütün var olanlar, idenin varlığı olmaları bakımından doğrudur. Çünkü gerçek olan yalnızca idedir. Bir nesnenin veya bir görünüşün hakikat olabilmesi, onun içsel ya da dışsal olarak varlığa sahip olması, genellikle gerçeklik olmasıyla değil de, bu gerçekliğin kavrama uymasıyla olur. Ancak, bu şekilde varlık doğruluğa ve gerçekliğe sahip olabilir (Tunalı, 1998: 152). İde, tinsel alandaki gelişim süreci içinde ilk basamakta bireyseldir. Daha sonra devlet, sanat, din ve felsefede kendini gösterir. Birey-üstü olduğunda kendini bulur. Hegel, tinsel dünyanın bireysel olan ilk basamağını "sübjektif tin", ikinci basamak olan kültür dünyasını "objektif tin", sanat, din ve felsefe olarak göründüğü son basamağı ise "mutlak tin" şeklinde ele almıştır. Toplum, devlet, tarih objektif tinin öğeleridir (Gökberk, 2010: 390-391).

1.3.4. Heidegger'da Sanat, Sanat Eseri ve Hakikat

Çağdaş felsefe ve estetikte de "güzel" sorunu halen canlıdır. Sorunun metafizik niteliği en açık biçimde varoluşçuluk ve özellikle de Martin Heidegger'da gözlenebilir (Tunalı, 1998: 154). Varoluş, var olma durumu; var olmak ise somut olarak olmaktır. Varoluşçuluk (Egzistansiyalizm) insanı varoluşsal bir varlık olarak ele alan felsefelerin tamamına verilen isimdir (Timuçin, 2004: 490). Varoluşçuluk, özellikle edebiyat ve sinemada insanlık dramlarını, saçma ve absürt denilebilecek durumları, kaygı, umutsuzluk ve korku gibi duyguların baskın olduğu kişilikleri konu edinmiştir (Gülşen, 2014: 239). Heidegger, *Varlık ve Zaman* adlı eserinde Platon'un *Sofist*'inden alıntıladığı şu paragrafla varlık sorusunu yeniden ele almıştır: "Böylece ne zaman varlık kavramını kullanıyorsanız, onun ne anlama geldiğinin uzun zamandan beri açıkça farkındasınız. Buna karşılık, onu anlamadığımızı veya kavradığımızı düşünmeye alışan bizler için şimdi o bir bilmece oldu" (Aktaran: Çüçen, 2003: 35). Çeşitli alternatifler karşısında kalan kişinin, "özgür seçim"ler yoluyla kendini gerçekleştirmesi, onun "var olma"sıdır. Varoluş, bireyin, kendini bağlı olduğu grup, sınıf ya da yığınlardan soyutlamasıyla gerçekleşir (Cevizci, 1999: 888). Varoluşçuluk, gerçekliğin tin, geist, akıl, bilinç, ide ya da ruh olarak var

olduğunu savunan idealist felsefelerin karşısındadır. Lukacs, "oluş" kavramını tarihsel bağlamında ele alarak şöyle tanımlamıştır:

> *"Evrensel oluşma süreci. İlk kez antikçağ Yunan felsefesinde Herakleitos tarafından ileri sürülmüştür. Bu düşünüre göre evren sürekli bir oluş halindedir; tüm evrensel varlıklar sürekli değişmelerle varlaşmakta, başka varlıklara dönüşmektedir. Sonsuzdan gelen bu oluş, yine sonsuza değin sürüp gidecektir. […] Her varolan, varolduğu andan başlayarak yokolma yoluna girer. Demek ki her şey karşıtıyla çelişerek gelişir. Bu çelişme, oluş'un evrensel yasasıdır. Bu düşünce biçimi diyalektiğin de temelidir"* (1988: 203-204).

Heidegger, felsefesini "varlık olarak varlık"ın ne olduğu sorusu üzerine kurmuştur. Ona göre, insanoğlunun özü, onun varoluşundadır. Var olanlar arasında sadece insan, kendini sorgulama bilincine sahiptir. Cennetten kovularak dünyaya atılan insan, "hiçlik"in tehdidi altındadır. Bu "boğuntu" [ya da bunaltı] durumu, varlığın özünü görünür kılmıştır (Hilav, 2011: 178). Boğuntu, metafizik ve ruhsal tedirginlik hali olarak tanımlanmıştır. Hiçliğin tehdidi karşısında insanın güven duygusunu yitirmesidir (2011: 224). Bu durum, Tarkovski'nin filmlerinde olduğu gibi Kaplanoğlu'nun filmlerinde de sinematografi ve mizansen unsurları yoluyla görünür kılınmaya çalışılan konulardan biridir. Sözlü olmayan çeşitli bedensel ifadeler, öze dair bilgi vermek ister. Duygular ve bunlara bağlı ruh halleri, biyolojik insan organizmasının dışavurumları olarak bedensel ifadelerle kendini gösterir.

Üzüntü, acı, sevinç gibi duygulanımlar varoluşun izlerini barındırır. Örneğin hüzün çıplak gözle görülemiyor olsa bile gözyaşları onun dışavurumudur. Heidegger'a göre, gözyaşı bize hüzün hakkında bir şey söylemez. Bir hastalık durumunda ağrı, bir ölüm haberi sonrasında ise acı hissedilir. Acıyı bedensel ve psişik olarak ayırt edebilir miyiz? Tarkovski ikinciye odaklanır ancak bunu somut bedensel ifadelerden çekip çıkarır, kabuğu kırarak öze dalar, içeriye derin bir bakış atar (Synessios, 2016: 71). *Stalker*'ın açılış planı sonrasında İzsürücü'nün karısının; filmin finaline doğru ise İzsürücü'nün bizzat yaşadığı duygusal/ruhsal durum, bedensel ifadeyle görünür hale gelir ve bu da izleyicinin içe dönük bir izlenim edinmesini sağlar. Synessios bu noktada şu soruyu sorar: "Tarkovski'nin filmlerinde (tanıkları olarak kendimiz de dâhil olmak üzere) kimin hafızası, aksiyonu, imgesi, arzusu, düşüncesi, ifadesi,

duygusu, aşkınlığı, içkinliği iş başındadır?" (2016: 72). Tarkovski'ye göre, insan içsel bir özgürlükle doğmuştur ancak bunu kullanmak için cesaretini toplamak zorundadır. Dünyayı değiştirmeden önce insan kendini, manevi varoluşunu ve iç dünyasını değiştirmelidir. Sanatın toplumsal işlevi ancak ikincil bir amaç olabilir (Gianvito, 2009: 120). Tıpkı insan duygularında olduğu gibi zaman ve mekânın ele alınışında da benzer bir somut/görünür hale gelme durumu söz konusudur. Tarkovski, zamanın bir varoluş biçimi olarak günlük hayat deneyimi içinde nasıl maddeleştiğini anlatırken, Japoncada yer alan bir deyime yer verir. "Saba" kelimesi, objelerin üzerinde meydana gelen ve zaman içerisinde oluşan bir tür "pas" için kullanılır. Saba, yapay olarak elde edilemez. Örneğin, yaşlı bir ağacın koyu rengi, bütün sivriliklerini kaybetmiş bir taş parçası ya da sayısız elin dokunuşuyla yıpranmış bir fotoğraf gibi. Bu, yaşlanmanın izleri, diğer bir ifadeyle "zamanın mührü"dür. Güzelliğin bu saba görünümü, sanatla doğa arasındaki bağı da temsil eder (Tarkovski, 2008: 46). Tarkovski'nin izini sürdüğü şeyler, insanın ve doğanın varoluşuna dair görünüşlerdir: "Hayat, var olmak için kendine koyduğu hedeflere uygun bir ruh geliştirmesi için insana tanınmış bir süreden başka bir şey değildir […]" (2008: 44). Ulus Baker (2015: 207), Tarkovski filmlerinde anlamak için her şeyi görmek gerekmediğini belirtmiştir. Bu sadece alan-dışı (off-screen) olarak adlandırılan şey değildir. İmaj ve seslendirme dışında hiçbir şey görünmediği için, imajın "aşkınsal" öğesi haline gelir.

Heidegger, estetik obje, estetik süje, estetik yaşantı, hoşlanma, haz alma gibi geleneksel estetik düşünme tarzını terk ederek, estetikle ilgili bilindik sorunları öteleyerek, kendi düşünce sistemine uygun biçimde varlık, hakikat, yapıt gibi kavramları merkeze almıştır (Yıldız, 2017: 35). Heidegger'a göre, güzellik varlığın aydınlanmasıdır, doğruluktur yani hakikattir. Doğruluk ise onun felsefesinde mantıksal değil, metafizik doğruluktur. Düşünür, Batı felsefesindeki bozulma ve yozlaşmanın kaynağını da burada aramıştır. Eski Grekler, doğruluk kavramını Latince'ye mantıksal (veritas) anlamıyla çevirdiklerinde bozulma ve yozlaşma başlamıştır. Metafizik doğruluk, mantıksal doğruluk haline gelince, felsefe de derinliğini kaybetmiştir. Ona göre doğruluk, "var olanın gizlilikten kurtulmasıdır." Doğruluk, varlığın doğruluğu; güzellik ise doğruluğun bir yapıt içine girmesi ve orada kendini göstermesidir. Hegel'de olduğu gibi Heidegger'da da güzellik ve

doğruluk aynı şeydir (Aktaran: Tunalı, 1998: 154). Sanat genel olarak kendine hakikati değil, güzeli ve güzelliği konu olarak alırken, Heidegger, sanat, sanat eseri ve hakikat arasında yeni bir ilişki geliştirmiştir. Bu bir anlamda Batı metafiziğinin kökenlerine bir dönüştür. Heidegger, güzeli ve güzelliği açıklarken bu kaynaktan beslenmiştir. Bir anlamda Platon'un, felsefenin amacını ortaya koymak için kullandığı "Tanrının özümsenmesi" kavramına yapılan yeni bir yorumdur. Bu kavram, Yunan felsefesinde insanın tanrısal olana yaklaşması, ona benzemeye çalışması anlamında kullanılmıştır. Heidegger metafiziğinde de durum bu şekildedir (Yıldız, 2017: 94-95).

Tunalı (1998: 154-155), Heidegger'a göre güzelliğin doğruluğa bağlı olduğunu, öte yandan doğruluğun olmadığı yerde de güzellikten söz edilemeyeceğini belirtir. Güzel, doğruluğun ortaya çıkışından pay alır. Güzel, göreli olarak hoşlanma ve bu hoşlanmanın objesi sayılamaz. Güzel, biçime dayanır. Ona göre biçim, "bir zaman var olanın varlıklığı olarak varlıktan ışık almıştır." Heidegger bu ifadelerini iki kavramla daha somutlaştırmaya çalışmıştır. Aydınlanmış varlık ona göre "toprak"tır. Varlığın aydınlanması, toprağın dünya haline dönüşmesini ifade eder. Bu dönüşüm ise sanatla olur. Sanat, bu aydınlanmadan pay alır. Bu da sanatın doğruluğu ifade etmesi anlamına gelir. Gizli olan varlık, bu şekilde aydınlanır. Aydınlanan şey ise sanat eserinde görünür hale gelir. Sanat eserinde kendini gösteren şey de "güzel"dir. Netice itibariyle Heidegger'da da güzellik, tıpkı Platon'da olduğu gibi varlığın özüne ait, idealar evreninden kaynaklanan metafizik bir nitelik kazanmıştır.

1.3.5. Nietszche ve Hiçlik Kavramı Etrafında Gerçeklik Algısının Değişimi

Varoluşçuluk felsefesinin önde gelen düşünürlerinden Nietzsche, 1844'te Almanya'da doğmuştur. "Tanrı öldü" ifadesini ilk kez 1882 yılında kaleme aldığı Şen *Bilim* adlı kitabında kullanmıştır. Tanrı'nın artık toplum için gereksiz olduğunu öne süren düşünür, insanlığı herhangi bir dogmaya bağlı kalmadan yaşamaya davet etmiştir. Ona göre, ahlâk kuralları evrensel olmadığı gibi, zamana göre değişebilir. Nietzsche, inancın kendisi değil, inanç hakkındaki inançlar üzerinde durmuştur. "İnsan neden inanmaya ihtiyaç duyar?" Bu sorunun cevabını aramıştır (Jackson, 2012: 57). Onun felsefesi, "çokçuluk" ilkesine olan inancı göz ardı edilerek

anlaşılamaz. Çokçuluk onun için ateşli bir tanrıtanımazlığın tek ilkesidir. Tanrılar öldüler ama gülmekten, tek olduğunu söyleyen bir tanrıyı duyunca. Tek olduğunu söyleyen tanrının ölümü bile kendi başına çoğuldur (Deleuze, 2016: 6). Sokrates'ten beri "oluş"un arkasında değişmeyen bir "töz" arayan Batı felsefesinin hem Hıristiyanlığın değerini düşürdüğünü hem de hiççiliğe (Nihilizm) yol açtığını savunur. (Danto, 2002: 13-14). O, antik Yunan'dan itibaren Batı felsefesini etkisi altında tutan metafizik anlayışı alt üst etmiştir (Heidegger, 2001: 11). Metafizik onun için bir avuntudan ibarettir. Bu durum en çok da insanoğlu ölümle yüzleştiğinde kendini göstermiştir. Varoluş ve dünya sadece estetik fenomenler sayesinde ölümsüzleşebilir (Jackson, 2012: 48). Onun düşüncesi, kendini "Hiççilik" olarak göstermiştir. Bu akım Nietzsche'den önce de vardı ancak o, düşüncelerini sistematik hale getirmek için bu akımdan faydalanmıştır (Heidegger, 2001: 14). Hiççilik, değerlerin kendi kendilerini değersizleştirdiği bir çağ getirmiştir. Bu çağın insanı yeni ideallere sahip olmalıdır. Bu da "Üstinsan" idealidir (Danto, 2002: 20). Diyalektik olarak kavranmaya çalışılan insan yerine "Üstinsan"ı koymuştur (Deleuze, 2016: 12).

Nietzsche, sanatın insana yaşama arzusu verdiğini söyler (Botton, 2011: 264). Bir sanat eseri meydana getirmenin çok büyük manevî tatmin sağladığını ancak büyük acılara katlanmayı da beraberinde getirdiğini düşünmüştür (2011: 288). Yunan tragedyalarını da bu nedenle övmüştür. Ona göre, mükemmel sanat hem Apollon hem de Dionysosçu sanatı içermelidir. Bu ideal sanat, Yunan tragedyasında mevcuttur. Yunanlılar resmedildikleri gibi mutlu insanlar değil, aksine büyük acılar çeken insanlardı. Onların korkuları, bir anlamda sanatsal tutkulara dönüşmüştür (Jackson, 2012: 46-47). Deleuze, trajik olanın Nietzsche'de "sevinç" ve "neşe" imgesine karşılık geldiğini belirtmiştir:

> *"Nietzsche'ye göre, trajik olan hiç anlaşılamadı: Trajik=neşeli. Büyük denklemi kurmanın diğer biçimi: İstemek=yaratmak. Trajiğin saf ve çoklu olumluluk, gürel sevinç olduğu anlaşılamadı. Olumlamadır trajik: çünkü rastlantıyı olumlar, rastlantıdan da zorunluluğu olumlar; çünkü oluşu olumlar, oluştan da varlığı; çünkü "çokluyu" olumlar, çokludan da teki. Zar atmadır trajik. Geri kalanın hepsi hiççiliktir, diyalektik ve hıristiyan pathos'tur, trajiğin karikatürüdür, huzursuz vicdan komedisidir"* (2016: 53).

Nietzsche için sanat, sadece sanatçının estetik dünyası değildir. Sanat tüm "isteme"lerin özüdür, hakikatin bile üstünde en yüksek değerdir. Güç istemi ise gerçekliğin gerçeği, var olanın varlığıdır (Heidegger, 2001: 39). "Güç istemi", Nietzsche felsefesinin önemli bir parçası olmasına rağmen, Jackson'a göre (2012: 75-76), bu konu üzerine yapılan birbirinden farklı değerlendirmeler, bu kavramı tartışmalı hale getirmiştir. Filozofun son önemli eseri olarak görülen "Ecce Homo"da bu kavram yer almamıştır. Bu durum da ayrıca dikkat çekicidir. Etkisinde kaldığı Schopenhauer'un "istenç" kavramına benzeyen bu kavram, dünyaya hükmeden nötr bir kuvvettir. Heidegger (2001: 30), Nietzsche için "oluş"un bir güç istemi olduğunu, güç isteminin ise yaşamın temel özelliği olduğunu yazmıştır. Sanat, devlet, din, bilim, toplum gibi yaşamın tüm parçaları, kendisini belirleyici güç istemi merkezlerinde şekillendirmiştir.

1.3.6. Sinemada Kierkegaard Etkisi ve Sanatta Dinsel Yönelimler

Varoluşçuluğun önde gelen 3 isminden biri olan düşünür, 1813'te Danimarka'da doğmuştur. Kierkegaard'a göre doğruluk ancak öznellikle bulunabilirdi. Hegel'in bireyin özgürlüğünü göz ardı etmesine karşı çıkmıştır. Onun rehberi Hz. İsa ve Sokrates'tir. Karşısına çıkan sorunları her zaman din temelli olarak çözüme kavuşturmaya çalışmıştır. Felsefesi "etik", "estetik" ve "dinsel" olarak bölümlenmiştir (Hilav, 2011: 177). Kierkegaard'a göre birey olarak var olmaktan daha "kötü" ve "korkunç" bir şey olamaz (Aktaran: Timuçin, 2004: 490). Tanrı, insanı kusurlu bir halde "dünyasal varoluş"un içine yerleştirmiştir. Bu varoluş sonlu olmakla birlikte insanı dünyevi bir varlık durumuna indirgemiştir. İsa hem dünyasal hem de bireysel varoluşu içinde bu acıyı yaşamıştır. Var olanların içinde İsa en yetkin olanken tanrısal kusursuzluğu sürdürememiştir. İnsan bu durumda ancak sonluluğunu ve kusursuz olamayışını anlayarak var olabilir (Cauly, 2006: 55-56).

Tarkovski üzerine yaptığı araştırmalarla tanınan Olga Musiyenko, yönetmenin sanatsal yolunu Kierkegaard'ın varoluşçuluğunun müjdelediğini belirtmiştir (Yergebekov, 2003: 14-15). *Kurban* filminde, Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme* adlı kitabıyla iman şövalyesi olarak takdim ettiği İbrahim'e doğrudan gönderme bulunur

(2003: 31). Kierkegaard'ın adı geçen eserde "İbrahim'i Övme Söylevi" başlığını taşıyan bölüm şu cümlelerle başlar:

> *"Eğer insanda ebedî bir bilinç yoksa, eğer her şeyin dibinde yalnızca vahşi bir kargaşa, karanlık tutkularda şekil değiştirerek yüce ya da önemsiz her şeyi üreten bir güç varsa; eğer her şeyin altında akıl sır ermez, doymak bilmez gizli bir boşluk yatıyorsa, yaşam umutsuzluktan başka ne olacaktır?[…] Ancak böyle olmadığı için, Tanrı erkeği ve kadını yarattığı için, kahramanı ya da şairi ya da hatibi şekillendirdi"* (2002: 57).

İnsanın umut ve umutsuzluk arasında kalma hali, Kierkegaard'ın felsefesinde ele alınmakla birlikte, Tarkovski'nin filmlerinde de karakterlerin sıklıkla hissettiği bir duygudur. Çalışma kapsamında görüntü estetiği boyutuyla analizi yapılacak olan *Stalker* filminde de İzsürücü, Yazar ve Profesör, bu karşıt duyguları yaşarlar. İçinde bulundukları ruh hali, bu anlamda bir varoluş mücadelesi olarak da değerlendirilebilir. Tarkovski, karakterlerin yaşadığı duygusal "gel-git"ler üzerinden modern insanın nasıl bir anlamsızlıkla kuşatıldığını, varlığın, dolayısıyla bireyin değersizleştirildiğini, bu ateş çemberini yarıp çıkmanın tek yolunun ise kendi içine dönmek olduğu mesajını seyirciye vermek ister. İzsürücü, filmin başlarında refakat ettiği Yazar ve Profesör'e göre daha güçlü bir karakter izlenimi uyandırırken, bu durum film boyunca değişim gösterir. Bazen Yazar, bazen de Profesör İzsürücü'yü hem zihinsel hem bedensel olarak baskılar. Bu durum varoluşçu filozofların, akıl ve gerçekliğin, dolayısıyla hayatın sabit kalmayıp sürekli bir değişim içerisinde olduğu düşüncesiyle açıklanabilir.

Tarkovski, ölümünden hemen önce 1986 yılında "France Catholique" adlı gazeteye verdiği röportajda Kierkegaard'la kendisinin değil, daha çok Ingmar Bergman'ın ilişkili olduğunu iddia etmiştir. *Kurban* filminde Bergman esintilerinin hissedildiği, buna kendisinin de katılıp katılmadığı yönündeki bir soruya şöyle cevap vermiştir:

> *"Bunlar yüzeysel eleştiriler, başrol oyuncusu Bergman'ın filminde oynamış diye ya da filmimde İsveç'ten manzaralar var diye bunları söylediklerinde, Bergman'dan bir şey anlamadıklarını da gösteriyorlar. Varoluşçuluğun ne*

olduğunu da öğrenmeleri gerekiyor, çünkü Bergman din meselesinden çok Kierkegaard'a yakındır" (Gianvito, 2009: 225).

İnsanın, kendi varoluşuna dair anlam arayışı, Tarkovski'nin ilk filminden son filmine dek giderek artan dozda tartışılan bir meseledir. Varoluşçuluk felsefesinin tek bir isme indirgenmesi mümkün olmadığı gibi, Tarkovski'nin bu konuda tek bir düşünürün etki alanında olduğunu söylemek de zordur. Heidegger, onun için önemlidir. Tarkovski, Rus varoluşçuları arasında Nikolai Aleksandrovich Berdyaev'in görüşlerine de ilgi duymuştur (Yergebekov, 2003: 15). Böyle bir bakış açısıyla Kierkegaard'ın Tarkovski'yi hiç etkilemediğini düşünmek de doğru bir yaklaşım olmaz. Yönetmen, sorunun merkezinde yer alan Bergman'la ilgili imaya öfkelenmiştir. Soru başka türlü sorulmuş olsa o da Kierkegaard'la ilgili farklı bir perspektif ortaya koyabilirdi. Onun eleştirmenlerle ve gazetecilerle olan ilişkisi ya da onları nasıl gördüğü ve değerlendirdiği, *Stalker* filminde de Yazar karakteri üzerinden görülebilir. Dolayısıyla Tarkovski'nin soruya verdiği bu cevabı, bir Kierkegaard karşıtlığı olarak okumak olanaksızdır.

1.4. RESİM-SİNEMA İLİŞKİSİ VE BAŞLICA DÖNEMLER

Sinema bir yönüyle "hareketli resim" yapma sanatıdır. Bir film şeridi üzerinde art arda gelen resimlerin devinimi sinemayı meydana getirmiştir. Sinemayı resimden farklı kılan devrimsel özellikler hareket, hız ve zamandır. Ama çerçeveler çoğu zaman başlı başına bir ressamın tablosunu andırır. Resim-sinema ilişkisi hiçbir zaman kaybolmamış, sinemanın ilk yıllarından itibaren birbirlerini etkilemişlerdir. Çerçeve düzenlemeleri, kompozisyon, perspektif ve simetri, ışık, kontrast gibi resimsel ilkeler sinema için de vazgeçilmezdir. Lumiere Kardeşler'in Sinematograf'ı icadından, Melies'in sinemaya öyküsellik getirmesine kadar doğanın birebir aktarımı benimsenmiş, sonrasında ise farklı arayışlar ve keşifler birbirini kovalamıştır. Ancak aradan geçen yüz yılı aşkın süreye karşılık sinema resimden kopmamış, iç içeliği daha da artmıştır (Mükerrem, 2012: 13-14). Bordwell, *Film Sanatı* adlı kitabında, "Birçok açıdan bir film bir resme benzer. Renklerin ve biçimlerin düz bir düzenini sunar" (2012: 148) demiştir. Sanat tarihi boyunca pek çok ressam gelip geçmiştir. Ancak onlardan bazıları, ortaya koydukları eserleriyle kendilerinden sonra gelen sanatçılara önderlik etmişlerdir. Sinema sanatı açısından bakıldığında Rönesans dönemi ve sonrasında yetişen, Leonardo Da Vinci, Caravaggio, Rembrandt gibi bazı ressamlar, yarattıkları ışık ve renk etkileri, kompozisyonu oluşturmaktaki yeteneklerine atıfta bulunmak için "ilk sinemacılar" (2012: 14) olarak anılmıştır. James Monaco (2002: 46), sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte resim sanatının bir meydan okuma dönemine girdiğini belirtir. Bu tepkiyi ilk ortaya koyan Kübist resim olmuştur. Sinemayla birlikte resim sanatında mimesis (taklit) büyük oranda terk edilmiştir.

Bu çalışmada ele alınan iki yönetmen Tarkovski ve Kaplanoğlu da sinema tarihindeki diğer büyük sinemacılar gibi, filmlerinde bu sanatçıların resimlerinde kullandığı perspektif, ışık ve renk ilkelerini gözetmişlerdir. Öte yandan Tarkovski'nin bu konuya yaklaşımı, bir resmin birebir kopyasının film şeridi üzerine aktarımını benimseyen yönetmenlerden farklıdır. Tarkovski, mizansenin bir tablodan hareketle nasıl olup da kurulduğunu hiç anlayamadığını belirtir. Bunun hareket katılmış bir tablodan başka bir şey olmayacağını, sadece yönetmene "Nasıl da güzel yansıtmış" şeklinde bir "aferin" getireceğini söylemiştir (2008: 64). Ama bu onun sinemada çerçevenin resimsel öğelerine yaptığı bir itiraz olarak kabul edilmemelidir.

Onun karşı çıktığı şeyin, kopyalama olduğu düşünülebilir. Çalışmanın konusu olan *Stalker* filmi de dâhil, Tarkovski'nin filmlerinde çerçeveler ve kompozisyonlar ancak bir Rönesans ya da Barok dönemi tablosunda rastlanabilecek özende ve güzelliktedir. Bu nedenle çalışmanın "Estetik" bölümünde sanat tarihinde etkili olmuş ve günümüze kadar da canlılığını korumuş başlıca sanat akımlarını, sinema sanatını etkileyen öncü ressamlar etrafında değerlendirmekte fayda görülmüştür.

Sinema ile resim arasındaki sıkı bağ, sinemanın ortaya çıktığı tarihten bugüne hiç kopmamıştır denilebilir. Bazı ressamlar için kullanılan ilk sinemacılar tabiri, aşırı bir yorum gibi görünse de sinemanın resimsel/grafiksel kuralları onlar sayesinde oluşmuştur denilebilir. Mağara resimlerinden modern sanata kadar, üstüne çizildiği zemin/malzeme her ne olursa olsun hepsi de belirli bir bakış açısı ve hayal gücü, emek, tecrübe kullanılarak üretilmişlerdir. Sinema görüntüsünde bakış açısını kamera belirlemektedir, onun arkasında ise yönetmen vardır. Yönetmen kamerayı kalem ya da fırça gibi kullanarak bir resim çizer ya da bir yazı yazar. Bunları yaparken de kendisinden önce gelen sanatçıların birikimlerinden mutlaka faydalanmak durumunda kalır.

1.4.1. Rönesans Dönemi Ressamları ve Resim Sanatında Yeni Teknikler

On beşinci yüzyılın başında İtalya'nın Floransa kentinde ortaya çıktığı kabul edilen Rönesans, aynı yüzyılın sonunda tüm İtalya yarımadasına yayılmış durumdaydı. Bu akım içindeki en büyük başarılar, 16. yüzyılın ilk yarısında Roma, Floransa'nın yerini aldığında elde edilmiştir (Conti, 1982: 3). Rönesans, kelime anlamı olarak "yeniden doğuş" veya "yeniden diriliş" anlamına gelir. Böyle bir yeniden doğuş düşüncesi, İtalya'da Giotto di Bondone (1267-1337 dolayları) zamanından başlayarak yeşermeye başlamıştır. O çağda halk, bir sanatçıyı övmek istediğinde, eserinin, antik çağın eserlerinden hiç de aşağı kalmadığını söyler. Giotto da sanatta yeni bir diriliş dönemi başlattığı için övgülere boğulurken, halk onun sanatının, Yunan ve Roma antikite yazarlarının övdüğü ünlü ustalarla eş değerde olduğunu ifade etmeye çalışmıştır (Gombrich, 1997: 223).



Resim 2: Giotto Di Bondoni'nin *Ölü İsa'ya Ağıt* freski.
Kaynak: *https://www.sanatabasla.com/2013/06/11/agit-lamentation-giotto/*, Erişim Tarihi: 14.04.2019

İtalyanlar genellikle Giotto'nun ortaya çıkışıyla yeni bir çağın başladığı inancına sahiptir. Onun en önemli eserleri, duvar resimleri veya fresklerdi. Fresk, duvara sürülen taze sıva üzerine boyanan resimlerdi. Giotto, 1302 ve 1305 yılları arasında, kuzey İtalya'da küçük bir kilisenin duvarlarını Meryem'in ve İsa'nın hayatından öykülerle resimlemiştir. Onun en ünlü fresklerinden olan "Ölü İsa'ya Ağıt" 1305 yılına aittir. Freskin konusunu İsa'ya ağıt ve annenin oğlunu son kucaklayışıdır. Giotto, bu eserinde sahneyi gerçekteki gibi resimleme endişesi duymamıştır. Sanatçının ünü, eserleri sayesinde çok uzak ülkelere kadar yayılmıştır (Gombrich, 1997: 201-202). Sanat tarihçileri Rönesans resmini onunla başlatır. Avrupa sanat tarihinin en parlak dönemi olarak değerlendirilen Rönesans'ta hepsi aynı ülkeye ve aynı çağa ait her biri ayrı bir değer olan sanatçılar yetişmiştir. Onların arasında en bilinenleri Piero della Francesca, Masaccio, Botticelli, Leonardo, Michelangelo, Raffaelo, Tiziano, Carpaccio idi. Almanya'da Dürer ve Cranach ile Flaman Van Eyck kardeşler de bu akımın parçası olarak Rönesans resmine büyük katkı sağlamıştır. Daha önceki yıllarda İtalyan resmi, büyük yapıların süslemesinde kullanılan, mimarinin yanında ikinci planda kalan bir sanattır. Rönesans devriyle birlikte resim Ortaçağ'daki gibi bir el sanatı olarak değil, kendi başına bir sanat olarak öne çıkmıştır. Rönesans döneminde resim sanatı, kendinden önceki Gotik sanatın şekilciliğinden kurtulmuştur. Resimler çerçevelerle sınırlandırılmamıştır. Bu çağın devrimci bir buluşu olarak değerlendirilen "perspektif", çizgi ile birleşince etkisini göstermiştir. Floransa'daki Rönesans sanatçıları resmi, "boyanmış çizgi"

olarak kabul etmişlerdir (Conti, 1982: 40-41). Tanrısal figürün etkisinden tam olarak çıkamamış olsalar bile insanoğlunun fiziksel konumuna da yer açmışlardır. Yeni perspektif anlayışı, anatomik gerçekçilik veya Leonardo'nun "sfumato"su bu yeni sanat biçiminin araçlarıdır (Bourriaud, 2005: 45). 15. yüzyılın ikinci yarısında Sandro Botticelli (1446-1510) önemli bir sanatçıdır. Onun en ünlü tablolarından birisi, bir Hristiyan efsanesini değil, klasik bir mitolojik öyküsü olan Venüs'ün doğuşunu betimler. Tabloda, Venüs, gül yağmuru ortasında rüzgâr tanrıları tarafından kıyıya uçurulan bir deniz kabuğu üzerinde denizden çıkar. Karaya ayak basmak üzereyken Hora'lar ya da Nympha'lardan biri erguvan kırmızısı bir pelerinle Venüs'ü karşılar. Resimde mükemmel bir uyum ve kompozisyon vardır. Zarif hareketler, ahenkli çizgiler dikkat çeker. Venüs'ün boynunun doğal olmayan uzunluğu, aşağı sarkan omuzları, sol kolun vücuda garip bir şekilde bağlanışı, ilginç bir şekilde göze batmaz (Gombrich, 1997: 263-264). Botticelli böylece Antik değerleri döneminin anlayış çizgisi ile birleştirmiş, lirik ve efsanevî bir konu işlemiştir (Turanî, 1983: 349). Dönemin usta ressamlarından Leonardo Da Vinci (1452-1519) ise bir Toskana kasabasında dünyaya gelmiştir (Gombrich, 1997: 291). Zeki ve üretken bir sanatçı olarak tanınmıştır. Da Vinci, ressam ve heykeltıraşlığın yanı sıra mimar, mühendis, astronom ve müzisyendir. Tüm resimlerinde, kendi geliştirdiği perspektif ilkelerini ve "altın oran"ı ustaca kullanmıştır. Resimlerinde kullandığı "sfumato" tekniği sayesinde, renkler arasındaki geçişler fark edilmez. Onun en ünlü tablosu "Mona Lisa", günümüzde de birçok efsaneyle anılmaya devam etmiştir. 1502-1503 yıllarında başladığı bu ünlü tabloyu 4 yılda tamamlamıştır. Tablo, Fransa'daki Louvre Müzesi'nden çalınana kadar da kimse tarafından bilinmemiştir. Çalındığı fark edildikten sonra gazetelere ilan verilmiş, halk resmin boş çerçevesini görmek için müzeye akın etmiştir. Sanat tarihçisi Gombrich, Mona Lisa tablosunu şöyle değerlendirmiştir:

> *"Bizi etkileyen şey, Lisa'nın inanılmaz derecede canlı gözükmesidir. Sanki gerçekten bize bakıyor, gerçekten düşünüyor gibidir. Yaşayan bir varlıkmışçasına gözlerimizin önünde değişmekte, ona her baktığımızda daha bir farklı görünmektedir. Tablonun fotoğraflarında bile yaşadığımız bu etki, Louvre'daki orijinalin karşısında neredeyse ürperticidir. Kimi zaman bizimle alay ediyor gibidir Lisa; sonra birden gülümsemesinde bir hüzün gölgesini yakalar gibi oluruz. Tüm bunlar bize esrarengiz gelebilir ve gerçekten de*

öyledir. Büyük sanat eserleri genellikle böyle bir etki bırakırlar insanda. Ama bunun Leonardo için gizemli bir tarafı yoktu. O, bu etkiyi nasıl elde ettiğini biliyordu" (1997: 300).

Leonardo'nun olgunluk çağına ait az sayıdaki eserin günümüze çok kötü bir halde ulaşmış olması talihsizlik olarak değerlendirilmiştir. Onun yine çok bilinen "Son Akşam Yemeği" resminde yemek masasının üstüne düşen ışık, ışığın figürlere kazandırdığı hacim ve yarattığı gerçeklik duygusu dikkat çeker (Gombrich, 1997: 296). Lukacs da (1981: 89) Son Akşam Yemeği'ni, kendisinden önce yapılan benzerlerinden ayrı bir yere koymuştur. Leonardo'nun resmi, Havarileri masanın çevresine oturtan Giotto'dan ya da masayı resmin dipyüzeyinin derinliklerine çeviren Tintoretto'dan farklıdır. Belki Giotto ve Tintoretto'nun resimleri duygusal açıdan daha coşkulu ve dokunaklıdır ancak Leonardo'nun resminde bütünlük ve düzen, açık-seçiklik ve kendine özgülük adeta kimyasal bir "bireşim", bir "sentez" gibi bir arada bulunur. Leonardo'nun bu eseri fresko (Duvar suluboyası) olarak değil, kuru sıva üzerine yağlı tempera olarak boyandığından kısa zamanda bozulmuştur ve kabuklanarak dökülmeye başlamıştır. Bu resimde İsa figürü de aslında yarım bırakılmıştır. Leonardo çok az eserini tamamlayabilmiş, bazı eserlerinde öğrencileri çalışmıştır. Kesin olarak kendi elinden çıktığı bilinen eserlerinin ise, "Kayalıklarda Meryem", "Evliya Anna" ve "Mona Lisa" olduğu ifade edilmiştir (Turani, 1983: 352-353). Da Vinci, gölge-ışık konusunda uzmanlaşmış bir sanatçıdır. Gölgelerin çok derin olduğu yerlerde dahi aydınlıktan karanlığa geçiş çok yumuşak ve fark edilmeyen bir güzellikte dereceli olarak gerçekleşir. Sfumato tekniği, Leonardo'nun resimlerine özel bir görünüm kazandırmıştır. Çok ince bir tül arkasından görülüyormuş izlenimi uyandıran resimlerde bu özellik, en çok el ve elbise kıvrımı gibi ayrıntılarda ortaya çıkar (Conti, 1982: 58). Rönesans devrinde, insan vücudunun canlı bir şekilde resmedilmesi için yapılan çalışmalar, Michelangelo'da zirveye ulaşmıştır. Sanatçının, bu konuda abartıya kaçtığı da söylenebilecek eserleri, kendinden sonraki sanatçıların daha da ileri giderek, tuvallerini kaslı insan vücutları ile doldurmalarına sebep olmuştur. Ancak tekniğe olağanüstü bir şekilde üstünlük sağlayan Michelangelo için kompozisyon hiçbir zaman bir sorun teşkil etmemiştir. Vatikan'daki Sistina Kilisesi'nin tavanına Michelangelo'nun yaptığı, "Adem'in Yaratılışı" adlı freskte, peyzaja yok denecek kadar az yer verilmiş, tüm dikkat Adem

ile yaratıcısının üzerine odaklanmaya çalışılmıştır (Conti, 1982: 44-45). Bu durum, minimalist sinema olarak da bilinen sanat sineması ya da şiirsel gerçekçi sinemanın kullandığı mizansen ilkelerinden biri olarak karşımıza çıkar. Dekor ve kostümde yalınlık, günlük hayatın gerçekliğine ulaşabilmek adına kullanılırken, tıpkı Michelangelo'nun resminde olduğu gibi, yönetmenin öne çıkarmak istediği nesneler, imgeler daha belirgin hale gelebilir. Barrett (2012: 29-30), 1550 yılında iki cilt olarak basılan "Vite" adlı sanat tarihi kitabından dolayı, "sanat tarihinin babası" olarak bilinen Giorgio Vasari'nin, Michelangelo'nun, kendisinden önceki tüm sanat biçimlerini aştığını yazdığını belirtmiştir. Vasari'ye göre, Michelangelo'nun resmi, kusursuzluğun vücut bulmuş halidir. Ancak Vasari, 1564'te Michelangelo öldükten sonra da yeni yapıtlar için yazılar kaleme almaya devam etmiştir.

1.4.2. Işık ve Rengin Gerçeklik Algısına Etkisi ve Resimde Barok Dönem

Sanatın, yaklaşık 70 yıl sürdüğü kabul edilen Maniyerizm'in etkisinden kurtulmasıyla birlikte Barok dönemin başladığı kabul edilmiştir. Barok dönemde de Rönesans'ta olduğu gibi sanat tarihi açısından oldukça önemli ve büyük sanatçılar yetişmiş, bu sanatçılar arkalarında kendilerinden sonraki sanatçıları da etkileyen eşsiz eserler bırakmışlardır. Bu dönemin sanatçılarının gerçekliğe yaklaşımı sinemacılara da ilham vermiştir denilebilir. Çirkinliğin de güzellik kadar hayatın bir gerçeği olduğu anlayışı, sanatta gerçeklik olgusuna bakışı büyük ölçüde değişime uğratmıştır.



Resim 3: Caravaggio'nun *Kuşkucu Thomas* adlı tablosu.
Kaynak: *https://www.sanatabasla.com/2012/11/07/aziz-thomasin-supheciligi-the-incredulity-of-saint-thomas-caravaggio/*, Erişim Tarihi: 23 Nisan 2019.

Bu dönemde resim sanatı, geçmişin büyük ustalarında olduğundan daha zengin olanaklara sahip bir üsluba kavuşmuştur. Bu dönemde Maniyerist üslubun yapmacıklığını aşan ressamlardan Caravaggio'ya (1573-1610) göre, çirkinden korkmak güçsüzlüktür. Onun aradığı, bizzat gördüğü gerçektir. Klasik eserleri sevmemiş, ideal güzellik anlayışına da saygı duymadığını gizlememiştir. Bilindik yöntemlerden hep uzak durmuştur. Kimileri, onun sadece seyirciyi şaşkınlığa uğratmak istediğini düşünmüştür. Onun, yağlıboya tablosu "Kuşkucu Thomas", güzel kıvrımlı giysilere bürünmüş ağırbaşlı havarilere alışık olan dindar insanlar için şaşırtıcıdır. Çünkü bu tabloda, kırışık alınlı, yıpranmış yüzlü, sıradan işçi görünümünde havariler vardır. Caravaggio'ya göre onlar zaten yaşlı emekçilerdir. Ona göre sanatçı, doğayı aslına sadık kalarak vermelidir. Figürleri daha gerçekçi yansıtabilmek için elinden geleni yapmıştır. Caravaggio'nun kullandığı ışık, vücuda zarafet ve yumuşaklık vermez, aksine sert ve gölgeler yaratır, kontrastıyla göz alır (Gombrich, 1997: 392-393). İspanyol ressam Diego Velazquez de, eserleriyle bu dönemin öne çıkan sanatçıları arasındadır. Velazquez, henüz İtalya'ya gitmediği dönemde, ülkesindeki taklitçilerin yaptığı Caravaggio resimleriyle onun üslubunu öğrenmiştir.



Resim 4: Velazquez'in *Sevilla Sucusu* adlı tablosu.
Kaynak:*https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:El_aguador_de_Sevilla,_por_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg,* Erişim Tarihi: 23 Nisan 2019.

Onun doğalcılık anlayışını Velazquez de benimsemiştir. Erken dönem çalışmalarından "Sevilla Sucusu", Caravaggio'nun "Kuşkucu Thomas"ındaki aynı yoğunluk ve derinliğe sahiptir. Resimde, yıpranmış, kırışıklarla dolu giysisiyle yaşlı

bir adam vardır. Büyük toprak küp, ışığın bardak üzerindeki oyunları hayatın gerçekliğini yakalamıştır. Tabloya gri, kahverengi ve yeşilimsi tonlar hâkimdir. Tablodaki kompozisyonun uyumu da dikkat çeker. Velazquez bir süre sonra Caravaggio'nun tarzına bu kadar yakından uymayı bırakmıştır. Onun "Nedimeler" isimli tablosu, fotoğraf makinesinin bulunmasından çok daha önce, neredeyse gerçek bir anı durdurmuş gibi görünür. Üç metreden yüksek bu resminde, kendisi de büyük bir tuvalde çalışırken betimlenmiştir. Resimdeki atölyenin arka tarafında bulunan aynada, Velazquez'e poz veren kral ve kraliçenin figürleri hemen fark edilebilir. Kral ve kraliçenin kızları ise iki nedime arasındadır. Sanatçının bu resmi, gerçeğin bir belgesi gibidir (Gombrich, 1997: 405-408). Hollanda'nın ve dünyanın en önemli ressamlarından Rembrandt van Rijn (1606-1669) ise, Leiden Üniversite kentinde doğmuştur. Daha sonra "ışığın ressamı" olarak ün yapan sanatçının babası, maddi durumu hiç de fena olmayan bir değirmencidir. Üniversiteye yazılmış olsa da ressamlık yapmak için bırakmıştır. Rembrandt, ne Leonardo gibi gözlemlerini not etmiş ne de Michelangelo gibi hayranlık uyandıran bir dehaya dönüşmüştür. Ancak her şeye rağmen Rembrandt, hayatını bir dizi portresiyle belgelemiştir. Yaşlılık yıllarına kadar yapmaya devam ettiği bu portreler, benzersiz bir otobiyografik özellik de taşır. Resimlerinde, - kendi portreleri de dâhil - insan yüzlerinin çirkinliğini gizlemeye çalışmamıştır. Rembrandt, her defasında modelin tüm kişiliğini yansıtmaya çalışmıştır. Sırma şeritlerdeki parlaklığı ve fırfırlardaki ışık oyunlarını birkaç fırça darbesiyle göstermekte mahirdir. Görenler, onun üstün portrelerinde gerçek insanlarla karşı karşıyaymış izlenimine kapılır. İnandırıcı ve etkileyicidirler. Sıcaklığı, yalnızlık ve acıları hissedilebilir. Keskin ve değişmez bakışlar, insan ruhunu zorlanmadan okuyacak gibidir (Gombrich, 1997: 420-423). Onun "Gece Devriyesi" adlı tablosu, tanımlanan özellikleri tam olarak ortaya koyar. Tablonun ön planında yer alan figürlerin yüzleri ve gövdeleri daha aydınlıkken, arka planda yer alanlar büyük oranda karanlıktadır. Siyah renk resmin baskın rengidir.

1.4.3. Neoklasizm ve Romantizm Döneminde Çizgi ve Renge Ağırlık Verilmesi

Barok üslupla birlikte "çizgi"yle vedalaşan resim sanatı, önce rengi sonra da boyanın maddesel imkânlarını değerlendirmeye başlamıştır. Romantik resim dönemi, renk sorunlarının çözümüne yönelik çalışmalara ağırlık verilen bir dönemdir. (Turani,

1983: 439) Aydınlanma dönemini ve Fransız İhtilali'ni içine Neoklasizm ve Romantizm dönemlerinde, sanatçılar akla ve dünyanın akıl yoluyla kavranmasına öncelik tanıyan Aydınlanma ruhuna uyum sağlamışlardır. Romantizm akımıyla birlikte öznel duygu âlemi ve sezgi, daha yoğun bir şekilde sanatçıların akıl hocası olmuştur. Büyük İspanyol ressam Francisco Goya, (1746-1828) Velazquez'i ortaya çıkaran İspanyol geleneği hakkında geniş bilgi sahibidir. Yaşadığı dönem boyunca hiçbir akıma bağlanmamış ancak eserleriyle sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Goya'nın, ipek ve altının parıltısını verişindeki becerisi Velazquez'i hatırlatır. Sanatçı, modellerine değişik bir gözle bakmakta, tüm değersizlikleri, çirkinlikleri, açgözlülükleri ve aptallıklarıyla onları olduğu gibi ortaya çıkarmaktaydı. Ondan önce de sonra da hiçbir saray ressamının, kendisini koruyanlara böylesi belgeler bıraktığı söylenemez (Gombrich, 1997: 485-488). Bu dönemin önemli sanatçılarından Eugene Delacroix (1798-1863) karmaşık kişiliği ve kendinden önceki sanatçılardan farklı ilgileriyle dikkat çekmiştir. Onu tanıyanlar, devamlı olarak Yunan ve Roma'dan söz açılmasına, doğru çizime ve klasik heykellerin taklidine tahammül edemediğini söylemiştir. 1832'de Arap dünyasının parlak renklerini ve romantik süslerini incelemek için kuzey Afrika'ya gitmiştir. Onun, "Savaş Talimi Yapan Arap Süvariler" adlı yağlıboya tablosunda ne bir kesin dış çizgi ne de ışık ve gölgenin dikkatlice derecelendirilmiş tonlarıyla biçimlendirilmiş çıplak figürler bulunabilir. Poz veren figürler ve ölçülü kompozisyona yer vermez. Konusu ise ne vatanı yüceltici ne de eğiticidir. Delacroix'un istediği şey, izleyicinin sahnede yaşanan bu heyecanlı olaya onunla birlikte katılmasıdır. Önde şaha kalkmış bir safkanla arkada hızla ilerleyen Arap atlıların bulunduğu bu sahnedeki hareketlilik ve romantizmden duyduğu zevkin paylaşılmasını bekler (Gombrich, 1997: 504-506). Ahmedî'ye göre (2016: 111), Tarkovski'nin ilk uzun metraj filmi İvan'ın Çocukluğu romantizmin etkisindedir. Filmin öyküsü Alman romantiklerinin eserlerinde yer alan öyküsel yapıdan esinlenmiştir. Onlar için çocukluk çağı, "gönülle tanışma çağı"dır. İvan'ın baktığı Dürer gravürü "Apocalypse", Alman romantiklerinin değer verdiği bir eserdir. Nostalghia'da Gorçakov'un küçük kıza yaptığı itiraflar bu anlamda önemlidir. Alman Romantiklerin önde gelen isimlerinden Novalis, "Nerede çocuklar varsa, altın çağ da orada başlar" demiştir. Stalker'da da küçük kız filmin finalinde izleyiciyi bir sürprizle karşılar. Ahmedî (2016: 113), filmdeki karakterlerin

romantizmin dünyasında yaratıldıklarını öne sürmüştür. Ona göre, herkesten iman bekleyen İzsürücü, romantik karaktere iyi bir örnektir.

1.4.4. Realizm (Gerçekçilik) Akımı ve Fotografik Dünya Algısı

1839 yılında Daguerre'un fotoğrafla ilgili önemli bir buluşa imza atması, resim sanatında da önemli değişikliklere yol açmıştır. Fotoğraf, sanatçının subjektif bakış açısıyla ortaya koyduğu resim yerine, objektifi ile karşısındakini aynen saptar. Fotoğraf gibi gerçekçi akım da doğayı birebir yansıtmak istemiştir (Turani, 1983: 445). Gerçekçi akımın adını koyan ressam, Gustav Courbet (1819-1877) olmuştur. Paris'te 1855 yılında, bir barakada açtığı kişisel sergisine "La Realisme, G.Courbet" adını vermiştir. Onun realizmi sanatta bir devrimin başlangıcı olarak anılmıştır. Doğadan başka kimsenin öğrencisi olmak istememiştir. Burada ne zarif duruşlar, ne akıcı çizgiler ne de etkileyici renkler bulunur (Gombrich, 1997: 511). Turani (1983: 447), gerçekçi anlatım kavramının, natüralist gözlemin yanlış bir yorumundan oluşmuş olarak kabul edildiğini belirtmiştir. Çünkü doğanın göründüğü gibi tuvale aktarımı, doğanın gerçeğini vermez. Gerçekle zahirî görüntünün birbirine karıştırılması, resim sanatını gerçeklikten uzaklaştırmıştır. Courbet'nin de aslında gerçekçi olmadığını ve natüralist çizgide resim yaptıklarını söylemek de mümkündür. Courbet'nin resimlerinde eski ustaların titiz ve özenli kompozisyonu yoktur.

1.4.5. Empresyonizm (İzlenimcilik) ve Mimesis'e Farklı Bir Bakış

İzlenimcilik, 1874 yılında ünlü fotoğrafçı Nadar'ın Paris'teki Capucines Bulvarı'ndaki stüdyosunda "Adsız Sanatçılar Birliği" adıyla bir araya gelen 30 sanatçının düzenlediği sergide ortaya çıkmıştır. Claude Monet'nin "İzlenim: Gündoğumu" adlı resmi üzerine, eleştirmen Louis Leroy'un gazetesinde yazdığı yorumlar, bu akıma İzlenimcilik denilmesinde etkili olmuştur (Antmen, 2009: 21). Bu dönem aynı zamanda sanatçıların bağımsızlık arayışlarının ve akademik resme karşı duruşların da hızlandığı bir dönemdir.

Empresyonistler, doğanın biçim olarak yansıtılmasını değil, edindikleri izlenimin fırça ile karalanmasını esas edinmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında da izlenim, form değil, biçimin sanatçının gözünde bıraktığı etki olarak değerlendirilebilir. İzlenimciler resimlerinde güneşin 7 rengini kullanmıştır. Bu teknik resim sanatı açısından da yenidir. "Bir gün Monet'nin paletinde siyah yoktu, onun yerine mavi kullandı. İzlenimcilik de doğmuş oldu" sözü, akımın sanatsal mantığını da açıklar. Gerçekçi Natüralizmden İzlenimciliğe geçiş yapan ilk sanatçı Edouard Manet (1832-1883) olmuştur (Turani, 1983: 449-450). Manet, esin kaynağını, Velazquez ve Goya gibi fırça ustalarının geleneğinde aramayı tercih etmiştir. Bu amaçla özellikle Goya'nın bazı resimlerini titizlikle inceleyerek, açık havadaki parlak ışıkla, odanın içindeki biçimleri adeta yutarmışçasına yok eden karanlık arasındaki kontrastın nasıl olup da ortaya konulabildiğini anlamaya çalışmıştır. Onun 1868 tarihli "Balkon" resmi bu araştırmanın sonucudur denilebilir. Manet'nin yaptığı kafalar burada basık görünmektedir. Onun amacının ne olduğunu bilmeyen bir izleyici için "algılama yetersizliği" olarak görülebilecek bu durum, gerçekte açık havada ve gün ışığında, yuvarlak biçimlerin bazen basit renk lekeleri gibi yassı görünmelerindendir. Tablonun bütününden elde edilen izlenim, basıklıktan ziyade gerçek bir derinliktir (Gombrich, 1997: 516-517). Manet'nin figüre verdiği büyük öneme karşılık Claude Monet (1840-1926) ise manzara izlenimlerini tuvale yansıtmaya meraklıdır. Avrupa resminde hiçbir zaman manzaranın Monet'nin eserlerindeki kadar sevimli resmedilmediği belirtilmiştir. Turani (1983: 451), Monet'nin izlenimci resminin karakterini şu satırlarla anlatmıştır:

> *"Güneş ışınlarının titreşen pırıltısını, aydınlığını, ışıklı bulutlarını, titreşen, gelincikli buğday tarlalarını, öğle sıcağının yakıcı atmosferini ilk olarak o keşfetti. Atmosferin bu baygın havasını yakalamak için, biçimin ne denli dağılması gerektiği açıktır. Bilinçsiz de olsa o, izlenimlerini kompoze etme yeteneğini de kullanmıştır. Resim düzeni, Barok'ta olduğu gibi gene diyagonaldir. Monet izlenimciliğin programını yapan ressamdır. Bu bakımdan izlenimci anlayışı bir boya tekniği haline getiren de odur. Form yaratan görüş, onunla kuvvetini kaybederken, biçim dağılıyor ve ilk olarak teori resme giriyordu"*

İzlenimcilerin açık hava resimlerindeki başarısının kaynağı, bu dönemde ortaya çıkan yeni teknik imkânlara dayanır. 1840'lardan itibaren yağlı boya, metal tüplerde satılmaya başlanmıştır. Ayrıca optik ve renk alanında yapılan bilimsel çalışmalar da ressamların işini kolaylaştırmıştır (Antmen, 2009: 22). İzlenimci resimde öne çıkan diğer önemli bir isim de Auguste Renoir (1841-1919)'dır. Renoir, insan teni çevresindeki atmosferi lirik bir dönüşüme uğratmıştır. Kadın çekiciliğini, gençliğinde yaptığı porselen ressamlığından gelen tecrübesiyle "bir meyve gibi" resmetmiştir. Genç kız vücutlarını, yumuşak eğrilerle gösteren Renoir, izlenimci atmosfer oyunlarının saptanmasından da uzak durmuştur. Onun tüm resimlerinde, renk uyumu ve açık-koyu kontrastların bağdaştırılması adeta bir kadife etkisi yaratmıştır (Turani, 1983: 451). Ünlü ressam Van Gogh da (1853-1890) yine bu dönemde bir Protestan papazın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Ressam olarak sadece 1885-1890 yılları arasındaki 5 yıllık dönemde çalışmıştır (Turani, 1983: 471). Eserleri gibi hayatı da ilgi çekici olan Van Gogh, sürekli bir korku hali içinde olan, dengeli olmayan ruh halini toparlamak için kendini çalışmaya veren dramatik bir sanatçıdır. Onun eserlerini, bir psikopatın eserleri olarak görmek de yanlıştır. O, resimlerini yaparken bilinçlidir. Ancak hayatında girdiği çıkmazlardan da kurtulmaya çalışır. Ressam arkadaşı Gauguin'le tartışıp daha sonra kendi kulağını kestiği dramatik sahnenin ardından hastaneye yatırıldığında 35 yağlıboya ve yüzlerce desen yapar. "Servili Buğday Tarlası" , içinde çember çember ışıklı güneşlerin olduğu açık hava resimleri, alev alev göğe yükselen serviler, zeytin ağaçları, yanan dağların etkisindeki resimler hep bu dönemde doğmuştur (Turani, 1983: 473). İzlenimci akımın eksik yönlerini görerek ona cephe alan Van Gogh resimlerinde rengi yoğunlaştırarak kullanmış ve renge insanın iç dünyasının duygusal ve ruhsal gücünü aşılamıştır. Onun resimlerinde biçimi belirleyen, ritimleri düzenleyen, oran ve derinliği ortaya koyan şey renktir. Van Gogh, renkleri anti-realist ve anti-natüralist olarak kullanıp renklerin etkileyiciliğini artırmıştır. Onun şu cümlesi de bunu çok iyi açıklar: "Ben, kırmızı ve yeşille insana dehşet veren insani ihtirasları tasvir etmek istedim." Van Gogh, bu yolla doğrudan hiçbir sanat akımına mensup olmamış ancak modern sanatı etkisi altında bırakmıştır (Turani, 1983: 492). Gombrich'e göre (1997: 545-546), bugün herkes onun birkaç eserini bilir. Ayçiçekleri, boş iskemle, serviler ve bazı portreleri renkli baskıyla çoğaltılmışlar ve birçok odada bile kendilerine yer bulmuşlardır. Van Gogh'un istediği de budur. Tablolarının, yalnızca zengin sanat uzmanlarına hitap

etmesi değil, hayran olduğu renkli Japon baskıları gibi doğrudan ve güçlü etkilere sahip olmasıdır.

1.4.6. Sembolizm ve Resimde Karikatürize Etkilerin Doğması

Sembolistler için, İzlenimciliğe karşı bayrak açmalarından dolayı Post-Empresyonist de denilmiştir. Bunların başında Norveçli ressam Edvard Munch gelir. 1863 doğumlu olan Munch'un kişiliğinde sembolist sanat kişiliğini bulmuştur. Van Gogh ve diğer bazı ressamların çalışmalarında elde ettikleri sonuçlar, Munch tarafından İskandinav ülkelerine yayılmıştır. Munch, sembolik resimlerinde korku, ölüm ve şehveti konu almıştır. Alman dostu Dr. Max Lin, onun için şöyle demiştir: "Munch'un ruhu, modern çağın ahenksizliğinden doğdu." Ahenksizlik denilebilirse akımın diğer bazı akımlarla iç içe olması da bunu gösterir. Sembolizm, Ekspresyonist ve Sürrealist izler de taşır. Munch, Sanayi devriminin getirdiği makineleşmenin karşısında saf tutan sanatçılar arasındaydı. Onun karşı tezleri, estetik, ahlâk ve sosyal istekleri barındırmıştır. Öğrencisi William Morris de makine tekniğinden o derece nefret etmiştir ki trene hiç binmemiştir (Turani, 1983: 492-493). Munch'un 1895 tarihli "Çığlık" adlı taş baskı resmi, ani bir heyecanın, neredeyse tüm duyusal izlenimleri nasıl değiştirebileceğini sergilemeyi amaçlar. Adeta bütün bir sahne, o çığlıkta saklı olan acı ve heyecana teslim olmuştur. Çığlık atan kişinin yüzü de burada karikatür gibi çarpıtılmıştır. Munch'un ve diğerlerinin resimlerinde halkı rahatsız eden şey de güzellikten uzaklaşılması olmuştur. Karikatürist, insanın çirkinliğini gösterebilirdi, bu onun göreviydi ama bir ressam için bu durum hoş karşılanmıyordu (Gombrich, 1997: 564).

1.4.7. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) ve Sanatçının İç Dünyasına Dönüşü

Dışavurumcular, "dışarının izlenimi" yerine, "içerinin dışavurumu"na yönelmiştir. Norbert Lynton'ın belirttiği gibi, "İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur; sanat da bir bütün olarak dışavurumcudur" (Aktaran: Antmen, 2009: 33). Dışavurumculuğu bir akım değil, bir eğilim; biçimsel ifadeye yansıyan bir duygu durumu şeklinde değerlendirmek ve farklı dışavurumculuklardan bahsetmek mümkündür (Antmen, 2009: 33-34). Dışavurumculuk, sadece bir sanat akımının adı değildir. Özellikle

Almanya'da sosyal ve düşünsel krizlerin yaşandığı bir dönemde ortaya çıkmıştır (Turani, 1983: 499). Önceki yüzyılın sonlarında yaşanan teknolojik gelişmelerle birlikte artık görselliğin algılanışı ve dünyaya, gerçekliğe bakış tamamen değişmiştir. Fotoğraf ve özellikle sinematografla birlikte hareketli görüntülerin kayıt altına alınıp kitleler tarafından izlenebilir hale gelmesi, bu dönemin sanatçılarını büyük ölçüde etkilemiştir.

"Ekspresyonizm" tabirini ilk kez "Der Sturm" dergisinde 1911'de yazdığı bir yazıda Herwarth Walden kullanmıştır. Dışavurumculuk gerçekte, insanın iç dünyasına yönelen bir hayat anlayışıdır. Onlar, doğa karşısında gözlerini kapatarak sadece duyduklarını resmetmek istemişlerdir (Turani, 1983: 499). 1933 yılında Almanya'da Naziler iktidara gelince, sanatçıların bu ülkede bulduğu uygun ortam da buhar olup uçmuştur. Naziler, modern sanat çatısı altında daha önce yapılan eğretilemeleri cezalandırmakta gecikmemiştir. Modern sanat yasa dışı ilan edildi ve pek çok sanatçı sürgüne gönderilmiştir (Gombrich,1997: 567). Münih'te yaşayan Rus ressam Vasiliy Kandinsky (1866-1944) akımın ünlü sanatçıları arasındadır. Birçok Alman meslektaşı gibi o da bilimin ve sanayileşmenin ortaya çıkardığı sonuçtan memnun değildir. Sanatın bu dönemde saf ruhu temsil etmesi gerektiğine inanmıştır. Saf renklerin psikolojik etkileri ve canlı kırmızının, bir boru sesi gibi insanlarda uyandıracağı duygular üzerinde düşünmüştür (Gombrich,1997:570). Dışavurumculuğun sinemadaki yansımaları ise yine en güçlü şekilde Almanya'da ortaya çıkmıştır. Sinema tarihinin en önemli akımlarından biri haline gelen akımın sinemadaki öncüsü olarak Paul Wegener'in *Praglı Öğrenci* (1913) ve Max Reinhardt'ın *Mutlu İnsanlar Adası* (1914) adlı filmleri sayılabilir. Dışavurumcu sinema anlayışının manifestosu ise Robert Wiene'nin, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1919) adlı filmi olmuştur. Tümü stüdyoda çekilen film, gerçekçi bir atmosferde başlar ve daha sonra karabasan havasına bürünür. Dekoru, tıpkı resim yapar gibi bezler üzerine çizilmiştir. Bu yaklaşımıyla dışavurumcu resim anlayışına kübist ve fütürist öğeler de katmıştır (Teksoy, 2009: 152-153). Dışavurumcu yönetmenler Fritz Lang ve Friedrich Murnau da sessiz Alman sinemasının en önemli sanatçıları arasında yer almıştır (Teksoy, 2009: 157). Murnau'nun *Nosferatu* (1921) ve Lang'in *Metropolis* (1927) adlı filmleri akımın dikkat çekici çalışmaları

arasındadır. Her iki film de dışavurumcu sinemaya katkılarının dışında bilim-kurgu, gerilim ve korku sinemalarına öncülük etmişlerdir.

1.4.8. Kübizm ve Resim Sanatında Picasso Etkisi

Soyut sanatın sadece Ekspresyonizm'in etkisiyle ortaya çıktığını söylemek mümkün değildir. Onun başarısını daha iyi anlayabilmek ve Birinci Dünya Savaşı öncesinde sanatsal ortamda yaşanan köklü değişiklikleri görmek için Paris'te o yıllarda etkili olmaya başlayan Kübizm akımına bakmak gerekir. Bu akım, Batı'nın köklü resim geleneklerinden ciddi bir kopuş yaratmıştır. Kübizm akımının temsilcisi olan sanatçılar, figürün betimlenmesini kaldırmak değil, onu yeniden düzenlemek gerektiğine inanmıştır (Gombrich, 1997: 570). Pablo Picasso, Fransız ressam Paul Cezanne'ın, genç bir ressama yazdığı mektuplardan birinde doğayı küreler, koniler ve silindirlerden oluşmuş gibi görmesini öğütlediğini görmüştür. Picasso, bu öğüde hiç yorumlamadan uymayı kararlaştırmış ve nesneleri göründükleri gibi resmetme iddiasından vazgeçmiştir. Ona göre, bir nesneyi düşündüğümüzde onun gerçek görüntüsü ile hayalimizde oluşan görüntü farklıdır. İşte Picasso'nun "Kemanlı Ölü Doğa" gibi resimleri de bu mantık çerçevesinde ortaya çıkmıştır (Gombrich, 1997: 574). Kübizm'le birlikte resmin yapısı konusunda meydana gelen değişimler, Hollandalı bir grup ressamın, resmin mimarî olarak ele alınıp alınamayacağını düşünmeye yönlendirmiştir. Gombrich (1997: 582, 584), Hollandalı Piet Mondrian'dan (1872-1944) bahsederken, onun resimlerini en basit öğelerle kurma yoluna gittiğini ifade etmiştir. Mondrian'ın da tıpkı Kandinsky gibi gizemci olduğunu vurgulayan Gombrich, onun resimlerinin, durmaksızın değişen biçimlerin arkasındaki değişmez gerçeği meydana çıkarmayı vaat ettiğini yazmıştır:

> *"Evrenin matematiksel yasalarını yansıtabilecek bir sanattı istediği… Modern sanatın bir getirisi olarak da bugün onun dikdörtgen kompozisyonları yatak örtülerini süslemekte fakat kimse onların hangi zihinsel ve sanatsal çaba sonucu oluştuğuna kafa yormamaktadır."*

1.4.9. Sürrealizm ve Resimde Freud'un Psikanalizinin Etkileri

1924 yılında verilen bu ad, kendilerine "gerçeküstücü" diyen bir grup tarafından kullanılmıştır. O dönemde birçok genç sanatçı "gerçekten daha gerçek" bir resim peşindedir. Sürrealistlerin çoğu, Freud'un yazdıklarından önemli ölçüde etkilenmiştir. Freud, uyanıkken zihnimize hâkim olan bilinçli düşüncenin zayıfladığı anda, içimizdeki çocuğun ve vahşinin ortaya çıktığını göstermiştir. Bu düşünceden yola çıkan Sürrealistler, tamamen uyanık aklın, hiçbir zaman sanat üretemeyeceğini ileri sürmüştür. Onlara göre akıl bilimsel gelişmeyi sağlayabilirdi ancak sanatı getirecek olan sadece akıl dışı bir şey olabilir (Gombrich, 1997: 592). Rüyalarda garip bir şekilde kişilerin ve eşyaların birbirine karışıyormuş gibi görünmesi, onları farklı düşüncelere sevk etmiştir. Önde gelen Sürrealist ressamlardan Salvador Dali (1904-1989) rüyalardaki bu garip karmaşayı tuvale aktarmaya çalışmıştır. Betimlediği şeyler, gerçek dünyanın şaşırtıcı ve tutarsız parçalarıdır. Gombrich (1997: 593), onun 1938 tarihli, "Bir Yüzün ve Bir Meyve Kâsesinin Kumsaldaki Hayali" adlı yağlıboya tablosunu şöyle betimlemiştir:

> *"Sağ üst köşedeki düşsel manzarada, dalga dalga arazi ile içinden geçen dağın, aynı zamanda bir köpeğin kafasını betimlediğini görürüz. Köpeğin tasması, denizin üstünden geçen kemerli köprüyü oluşturur. Boşlukta asılı duran köpeğin gövdesi, içinde armutlar olan bir meyve kâsesinden oluşmuştur. Bu kâse de kızın yüzüne dönüşür. Şaşırtıcı biçimlerle dolu kumsaldaki iki nesne, kızın gözlerini oluşturur."*

Süreç içerisinde meydana gelen teknolojik değişimler, resim sanatında önemli yenilikler ve farklı akımlar doğurmakla birlikte, artık sinemanın icadına da tarihsel olarak yaklaşılmıştır. Fotoğraf, resmi büyük oranda değiştirmiştir. Sinema ise başlangıçta sanat olarak değil, bir eğlence türü olarak görülmüştür.

1.5. FOTOĞRAF, HAREKETLİ RESİM VE SİNEMANIN DOĞUŞU

Gözle görülen her şey "görüntü" değildir. Görme duyusu tarafından algılanan dış dünyanın görünüşü, ışığın nesnelere çarparak yansıması, yansıyan ışık ışınlarının da gözün ağ tabakasına ulaşmasıyla oluşur. Birinci aşama, dünyanın sunduğu çıplak gerçekliktir. Görüntüyü "görmek" ise ikinci bir gerçeklik (gerçekliğin yeniden yaratımı) olarak kâğıt üzerinde, ekranda veya perdede gerçekleşir. "Temel bir tanımla görüntü, bir çekimin düzenlenmesi anlamında filmsel bir metnin en küçük anlam birimidir" (Hayward, 2012: 187). Görüntü, televizyon ve video ile sinema söz konusu olduğunda kullanılabilecek bir sözcüktür. Görüntünün temel olarak iki çeşidi vardır: Hareketli ve durağan. Durağan görüntü, birbiri ardına gelen ve süreklilik arz eden çekimlerin durdurulduğu anda oluşan görüntüdür.

1.5.1. Sinematograftan Önce Perdeye Yansıyan Gerçek Olarak Büyülü Fener

Sinematografın icadından çok önce, 17. yüzyılda, "Büyülü Fener" (Lanterna Magica) adı verilen bir makine icat edilmişti. Bu sıradan ama bir o kadar da etkileyici makine, "sinemanın atası" sayılmaktadır. Bir ışık kaynağı ve karanlık oda yardımıyla cam benzeri tabakalar üzerine yapılmış resimlerin perdeye yansıtılarak gösterimi ilkesine dayanan Büyülü Fener, çağının en önemli eğlence aracı haline geldi.

Daha sonra 1798'te Etienne-Gaspard Robert, Büyülü Fener'i geliştirerek, aleti lastik tekerlekli bir taşıyıcının üzerine yerleştirdi ve gürültüsüz şekilde öne arkaya hareket kabiliyeti kazandırdı. Gelenleri ürkütmek isteyen Robert, gösteri yapacağı salonu siyah perdeler üzerine astığı ürkütücü resimlerle kaplıyor, zincir şakırtıları ve çığlık sesleri gibi efektlerle bunu destekliyordu (Teksoy, 2009: 18).

1.5.2. Fotoğraf Makinesinin İcadı ve Sanatta Gerçeklik Algısının Değişmesi

Nicephore Niepce ve Daguerre'un 19. yüzyıl başlarından itibaren yaptıkları çalışmalar fotoğrafik görüntünün saptanarak kâğıt üzerine aktarılmasını sağlamıştır. Daguerre'un buluşu "Daguerreotype" sanat çevrelerinde büyük yankı uyandırmıştır.

Dönemin akademik ressamlarından Paul Delaroche, Fransız hükümetine bir rapor sunar. Delaroche raporunda, Daguerre'un buluşunun, sanatın temel ilkelerini mükemmel sonuçlara ulaştırdığını, bu aracın en usta ressamların bile ilgisini çekecek nitelikte olduğunu ifade etmiştir. Daguerreotype, ressamların uzun uğraşlar sonunda ancak yapabildiğini kolayca ortaya çıkarmıştır. Delaroche'un o ünlü, "Bugünden itibaren resim ölmüştür!" cümlesini kullanıp kullanmadığı tam olarak bilinmiyor olsa da artık fotoğrafın çağı başlamıştır (Antmen, 2009: 11). Bundan sonra sinema perdesinde hareketli görüntülerin izlenebilmesi için yaklaşık bir 50 yıl kadar daha beklenmesi gerekmiştir. Teknolojik gelişmeler bu dönemde hızlanmıştır ancak görüntü algısını kökten değiştirecek yeni bir devrimsel gelişme için neredeyse bir ömürlük süre geçmiştir. Bu sürede bilim adamları öncelikle, "[…] poz süresinin kısalması ve fotoğraf filminin bulunması" (Teksoy, 2009: 21) için çalışmışlardır.

Hareketin çözümlenmesi ilk olarak Eadweard James Muybridge'in çalışmaları sonucu gerçekleşmiştir. Tahta bir barakanın içine, yan yana ve eşit aralıklarla 12 fotoğraf makinesi yerleştiren Muybridge, makinelerin her birine birer ip bağlamış ve bunları barakanın önündeki yolun tabanına enlemesine yerleştirmiştir. Muybridge'in bundan sonra yaptığı ise koşan "bir atın ayaklarının dördünün de bir ara yerden kesilip" (Teksoy, 2009: 22) kesilmediğini anlamak için, atı barakanın önündeki bu yoldan koşturmak olmuştur. At koştukça ayakları iplere çarpmış, fotoğraf makineleri peş peşe karelerle bu anları kayıt altına almıştır. Fotoğraf filmi de 19. yüzyılın sonlarına doğru George Eastman tarafından bulunmuş "Kodak" adı altında piyasaya sürüldü. Kodak adının, tavuğun çıkardığı "Gıdak" sesinden esinlenilerek türetildiği ifade edilmiştir (Teksoy, 2009: 21).

1.5.3. Sinematograf'ın İcadı ve İlk Gerçekçi Sinemacılar

Sinematograf'ın mucidi Auguste ve Louise Lumiere kardeşlerdir. 1895 yılında Paris'te bulunan Grand Otel'in altındaki Grand Cafe'de ilk gösterimlerini gerçekleştirdiklerinde, salonda bulunanlardan bazılarının, perdede gördükleri trenin üzerlerine geldiğini düşünerek koltuklarından fırladıkları anlatılır. Aynı dönemde Thomas Alva Edison Amerika'da (2009: 29), Max Skladanowsky (2009: 30) ise Almanya'da benzer sinema makineleri üretmekle meşguldür.

Ancak Lumiere'lerin yaptığı icat hem çekim hem gösterim yapabilen bir makinedir. Hem tecimsel hem de teknik olarak galip gelen taraf onlar olmuştur. Tabi, yaptıkları icadın ne işe yarayacağını tam olarak anlayamışlardır. Paris'te sihirbazlık gösterileri yapan George Melies, Grand Cafe'deki gösterime katılmış, bu makine hayli ilgisini çekmiştir. Satın almak istediğinde Lumiere kardeşlerden olumlu yanıt alamamıştır. Melies, bu makinenin ne işe yarayacağını anlamıştır (Teksoy, 2009: 35). Nitekim bir süre sonra Sinematografı alarak tarihe geçecek filmler çekmiştir. Fantastik sinemanın babası olarak anılmış, "silinme", "bindirme" ve "kararma" efektlerini bulmuştur. İlk kez "senaryo" kelimesini de o kullanmıştır (2009: 38).

Resim sanatı, önce fotoğraf, ardından sinemanın icadıyla büyük bir değişim geçirmiştir. Başlangıçta resmin öldüğü ifade edilse de beklenen olmamış, bu kez resimsel ilkeler sinema üzerinde belirleyici hale gelmiştir. Tiyatrodan sinemaya aktarılan mizansene dair ilkelerle birlikte sinematografi de resimden etkilenmiştir. Dekor, kostüm, makyaj, oyunculuklar, ışık, renk, ses, kurgu, zaman, mekân, kamera açıları, objektif, perspektif, alan derinliği gibi pek çok unsur, az ya da çok resim sanatından aktarılan ilkelerle belirlenmiştir.

1.6. GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ

1.6.1. Mizansen Kavramı ve İçerdiği Öğeler

Fransızca bir tiyatro terimi olarak "mise-en-scene", "sahneye koyma" anlamına gelir. Sinemada ise yönetmenin film karesi içinde görünenler üzerindeki kontrolünü ifade etmek için kullanılmıştır ve dekor, ışık, kostüm ile oyuncuların davranışını içerir. Mizansen, başka bir ifadeyle yönetmenin, kamera önünde gerçekleşecek aksiyonu planlaması ve kamera için sahnelemesi olarak açıklanmıştır. Aksiyonun geçtiği mekân ve zaman da mizansenin kapsamı içerisinde ele alınmaktadır. Sinema, aynı zamanda bir mekân ve zaman sanatıdır. Dekor, ışık, kostüm ve oyuncularla ilgili verilen kararlar, perdede ne göreceğimizi belirler. Ancak onları ne zaman göreceğimiz ve bu görüntünün ne kadar süreceği de önem taşır. Mizansen, çekim öncesinde yapılan bir planlamaya dayanıyor olsa da yönetmen beklenmedik gelişmelere karşı da hazırlıklı olmalıdır. Bir oyuncu çekim esnasında diyaloga ekleme yapabilir ya da ışıkta meydana gelebilecek bir değişim dramatik etkiyi artırabilir (Bordwell, 2012: 118). Fransız Yeni Dalga akımı ve "auteur" yönetmenlik anlayışı ile birlikte mizansen, 1950'lerden itibaren daha farklı bir anlam kazanmıştır. Buna göre, bazı Hollywood yönetmenlerinin senaryo üzerinde söz sahibi olamadıkları ancak çekim aşamasında kendi öznel kriterlerini ortaya koyabildikleri kabul edilmiştir (Hayward, 2012: 301). Mizansen - her ne olursa olsun - yönetmenin kontrolündedir. Bir filmin gerçekçi olup olmadığına da genellikle mizansene bakılarak karar verilir. Özellikle dönem filmlerinde mizansen daha fazla önem kazanır. İzleyicinin algısı da bu yöndedir. Film, anlattığı dönemi yansıtıyorsa gerçekçi, aksi halde değildir. Ancak bu durum, yönetmenin gerçekçiliğe bakış açısına göre değişebilir.

1.6.1.1. Dekor, Kostüm ve Makyaj Kullanımı

Andre Bazin, *Sinema Nedir* adlı kitabında tiyatronun en önemli öğesinin oyuncu olduğunu, sinemadaki dramın ise oyuncu olmadan da yaratılabileceğini söylemiştir. "Bir kapının çarpması, rüzgârda savrulan bir yaprak ya da sahile vuran dalgalar dramatik etkiyi yükselten olgular olabilir" (2011: 104). Örneğin Tarkovski, filmlerinde doğayı etkili bir oyuncu olarak kullanmıştır. Karakterlerin görüntüde yer

almadığı durumlarda dramatik etki yaratma görevini sisler içindeki bir ova ya da durgun bir göl alabilir. Kaplanoğlu'nun *Yumurta* adlı filmi de sisler içinde bir doğa görüntüsüyle açılır. Karakter henüz çerçevede belirmeden karşılaşılan bu manzara, seyircide doğrudan bir yokluk hissi meydana getirir. Nitekim sonrasında karakterin ölüm haberi alınır.

Yönetmen dekoru temel olarak iki yolla kontrol edebilir. Birincisi, içinde aksiyonun sahneleneceği var olan bir yeri seçmek, ikincisi de yapay bir dekor oluşturmak (Bordwell, 2012: 121). Bazı yönetmenler, dekorun aslına uygun olmasına önem vermiş, bazıları ise tercihini minimalizmden yana kullanmıştır. Bu durum, yapımın bütçesiyle ilgili olabileceği gibi yönetmenin kişisel bir tercihi de olabilir. Bu durum gerçekliğe bakış açısına göre şekillenir.

Dekor tasarımı, seyircinin öykü aksiyonunu nasıl anlayacağını da belirler. Tasarım, Francis Ford Coppola'nın *Bram Stoker's Dracula* filmindeki gibi yok denecek kadar silik hale getirilebileceği gibi, Win Wenders'ın *Wings of Desire* filminde olduğu gibi karakterleri de silikleştirebilir. Dekor söz konusu olduğunda filmde kullanılan aksesuarlar da önem kazanır. Bordwell'e göre, dekordaki bir nesnenin aksesuar olabilmesi, aksiyon içinde bir işlevi olup olmamasına bağlıdır. Bordwell örnek olarak da Orson Welles'in *Yurttaş Kane* filmini verir: "Citizen Kane'in başındaki kırılan kar fırtınalı kağıt ağırlığı…." Filmler, aksiyona hareket ve anlam kazandırmak için kullanılan aksesuarlarla doludur. Ancak çoğu zaman sonuç hiç de beklenildiği gibi olmaz (Bordwell, 2012: 123). Dekor, filmin inandırıcılığı üzerinde de etkilidir. Mekânın ve dekorun filmin gerçekliğine uygun olması, izleyicinin filmi inandırıcı bulmasını sağlar. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, filmin gerçekle olan bağından ziyade, filmin kendi gerçekliğidir. Eğer fantastik bir filmin inandırıcılığından bahsediliyorsa mekânlar gerçek dünyada bulunmayan türden olmalıdır. Bu, gerçek dünyayla değil, filmin kendi gerçekliğiyle çelişmemesi durumudur (Dönmez, 2017: 77).

Kostüm ve makyaj da tıpkı dekor gibi sinemada dramatik olarak önemli yer tutar. Film yapım sürecinde, kostüm ve makyaj da dekorla ilişkili olarak değerlendirilir. Dekor, kostüm, saç ve makyaj, "sanat grubu" olarak adlandırılan sanat yönetmenine

bağlı olan bir ekip tarafından belirlenir (2017: 77). Kostümler tamamen stilize olabilir, yani dikkati sadece görünüşüne çekmek isteyebilir ya da anlatının bir parçası olarak nedensel rol oynayabilir. Kostüm genellikle dekorla uyumludur. Yönetmenler genellikle insanı öne çıkarmayı tercih ettiği için, dekor arka planı oluştururken, kostümler karakterlerin tanınmasını sağlar. Burada renk tasarımı devreye girmektedir. Bordwell, bu konuyla ilgili olarak Fellini'nin *Casanova* filminden bir örnek verir: "[…] bir çekim parlak kırmızı kostümlerden soluk kırmızı duvarlara değişen bir renk tonunu yaratır, küçük bir beyaz başlık bütün kompozisyona damgasını vurur." Makyaj ise günümüz sinemasında genellikle dikkat çekmemeye çalışır. Bununla birlikte daha teknik bir kullanımla, oyuncunun yüzündeki etkili nitelikleri vurgulayacak şekilde kullanılmaktadır. Özellikle göz makyajı bakış yönünü vurgulama konusunda önem taşır (Bordwell, 2012: 125-128).

1.6.1.2 Herşeyi Meydana Getiren "Işık"

Her şey ışıktan doğar (Mükerrem, 2012: 43). Işığın olmadığı bir ortamda görme duyusu da işlevsiz kalır. Sinemasal görüntünün oluşmasında da ışık birinci derecede önem taşımaktadır. Yukarıda değinilen renk vurgusu için de yine ışık gereklidir. Renkleri meydana getiren ışıktır. Kameranın, sahne içerisindeki nesneleri ya da olup bitenleri görmesi, renkleri ayırt edebilmesi için aydınlatma gereklidir. Yönetmen neyi konu edinirse edinsin, hangi yaratıcı teknikleri kullanırsa kullansın, tasvir etme ve görüntülemenin aracı her durumda aydınlatma olur. Işığın yönü ve yoğunluğu çeşitli aydınlatma teknikleri kullanılarak ayarlanır. Yapılan tercihler, çekimin genel tonunu belirler. Aydınlatmanın, "doğal" ve "yapay" olarak temelde iki türü bulunmaktadır. Yapay aydınlatma, önden (cephe), arkadan (ters), sağdan ve soldan (yanal), alttan ve üstten yapılabilmektedir. Doğal aydınlatma (gün ışığı) ise bulunduğumuz iç veya dış mekânda kameranın ışığın geliş yönüne göre konumlandırılmasıyla kullanılabilir. Ana akım Hollywood yapımlarında genellikle "üç nokta" denilen özel bir aydınlatma türü tercih edilir. Hangi noktaların kullanılacağı yönetmenin tercihine bağlı olarak değişebilmektedir. Vurgulanmak istenen yere göre, yapay aydınlatma yönleri arasından biri seçilebilir. Bu tür aydınlatma, mekânlarda, dekor ve aksesuarlarda, oyuncular üzerinde pürüzsüz ve parlak bir ışıklandırma için yapılmaktadır (Mükerrem, 2012: 43). Yönetmenler ve

sahnenin ışığını kontrol eden görüntü yönetmenleri, karakterlerin iki ışık kaynağına ihtiyaç duyduğunu varsaymaktadırlar. Bunlar, "ana ışık" ve "dolgu ışık"tır. Ana ışık, diğerine göre daha baskın olan, çekimde kullanılan en güçlü ışık kaynağıdır. Yine en güçlü gölgeleri de o oluşturur. Dolgu ışık ise, ana ışık tarafından oluşturulan güçlü gölgeleri yumuşatmaktadır. Yoğunluğu ana ışığa göre daha düşüktür. Klasik Hollywood yapımlarında ise bunlara bir de "arka ışık" eklenir. Arka ışık, konunun arkasından ve üstünden, ana ışık önden diyagonal, dolgu ışık kameraya yakın bir noktadan gelmektedir (Bordwell, 2012: 134). Bu işlem sadece nesneleri aydınlatmayı sağlamaz. Aydınlık ve karanlık alanlar, her çekimin kompozisyonunun yaratılmasını sağlayarak hangi nesnelere ve aksiyonlara dikkat etmemiz gerektiği konusunda gözümüze rehberlik yapar (2012: 131).

1.6.1.3. Sinemada Sahnelemenin Yarattığı Güç

Sahne, günümüzde tüm gösteri sanatları için geçerli olan ama başlangıçta sadece tiyatro sanatında kullanılan bir terimdir. Sahne, tiyatroda dekorun yerleştirildiği, oyuncuların performanslarını sergilediği, seyircinin karşısında konumlanan yüksek ya da alçak bir platformdur. Sahne, tiyatro metnindeki tüm aksiyonun sergileneceği, perdenin kapanıp açılmasıyla zaman ve mekân, dekor ve kostüm değişimlerinin yaşandığı, ışığın yarattığı karanlık veya aydınlık atmosfer etkisiyle seyircinin sahnede olup bitenlere dair algısının da yönlendirildiği yerdir.

Sinemanın başlangıç yıllarında George Melies'in filmleri, bir tiyatro sahnesi üzerinde sabit kamerayla çekilmiştir. Oyuncular ve dekor tiyatro sahnesi üzerinde konumlandırılmış, aksiyon da tiyatro sahnesinin sınırlı çerçevesi içerisinde olup bitmiştir. Kameranın kaydettiği görüntü ise bir tiyatro oyununun kameraya kaydedilmesinden ibaret olarak kalmıştır. Sihirbazlıktan edindiği tecrübeyi sinemaya taşıyan Melies, sinema tarihine geçen, *Ay'a Yolculuk* gibi fantastik sinemaya öncülük etmiş büyük filmlerini bu tiyatro sahnesi üzerinde çekmiş olsa da sinemanın asıl büyük gücünü sokağa çıktığında fark etmiştir. Yaptıkları bir sokak çekiminde kamera aniden durduğunda kadrajda bir otobüs vardır. Çekim tekrar başladığında ise otobüs cenaze arabasına, erkekler kadına dönüşmüştür. Bu tür kamera hileleri sayesinde daha güçlü dramatik etkiler yaratmayı öğrenmiştir ancak sahneleme konusunda yeni

tekniklere uyum sağlamakta zorlanmıştır. Tiyatro geleneğinden gelen anlayış çok sürmeden değişmiştir. İngilizce "scene" kelimesi sahne anlamında kullanılmaktadır. Sinemada da sahne, tiyatroda olduğu gibi aksiyonun yaşanacağı yerdir. Bir sahne sürekli bir olayı anlatan tek bir çekimden ya da bir çekim dizisinden oluşabilir (Mascelli, 2007: 15). Yönetmen sahne içerisindeki figürlerin davranışını da kontrol eder. Burada figür, bir kişiyi temsil edebileceği gibi, bir hayvan, bir robot, herhangi bir nesne, hatta arı bir biçim de olabilir. Mizansenin sahneleme imkânları, bu tip figürlerin duyguları ve düşünceleri ifade etmesini sağlar. Akira Kurosawa'nın *Yedi Samuray* filminde, samurayların haydutlarla savaşı kazandıktan sonraki görüntüsünde, çerçevedeki tek hareket yağan yağmurdur. Bu sahnede, mızraklarına dayanan samurayların bitkin duruşları, onların gergin yorgunluklarını ifade etmektedir. Oyuncular sahne içerisinde diğer figürlere oranla daha fazla dikkat çeker. Aksiyonun büyük bölümü çoğunlukla oyunculara bağlı gelişir. Olay örgüsünde üstlendikleri rol nispetinde ekranda görünürler, "görünüş, jest, yüz ifadeleri ve ses" (Bordwell, 2012: 138-139) ile hedeflenen dramatik etkiyi yaratmak için bir performans sergilerler.

Oyunculuk anlayışları, sinemanın başlangıç yıllarından günümüze kadar büyük değişim geçirmiştir. İlk dönem oyuncuları daha çok tiyatro geleneğini devam ettirmişler, sessiz dönemde seyirci açısından bu durum yadırganmamıştır. Ancak 1927 yılında ilk sesli filmin ortaya çıkmasıyla birlikte tiyatrocular çeşitli zorluklar yaşamışlardır. Bu zorlukların başında da artık seslerinin duyuluyor olması gelmektedir. Sesi kötü olan oyuncular, bir süre sonra sinema sektöründen dışlanmışlardır. Alman Dışavurumcu sinemanın etkisiyle abartılı oyunculuk, çeşitli ülke sinemalarında sürdürülmüştür (Teksoy, 2009: 219). Günümüzde ise bu tarz bir oyunculuk daha çok komedi filmleri için geçerli bir durum almıştır denilebilir.

1.6.1.4. Mekânın Kullanımından Doğan Gerçeklik Algısı

Mekân da tıpkı dekor ve kostüm gibi tarihsel/dönemsel tür filmleri söz konusu olduğunda seyircide bu yönde bir etki bırakabilir. Mekân da dekor ve kostüm gibi anlatılacak döneme uygun şekilde - gerçeklik anlayışına göre - bezendiği takdirde istenilen dramatik etki elde edilebilir. Mekânın etkisi orada kullanılan ışıkla

artırılabilir veya azaltılabilir. Karanlık ya da aydınlık olması bir mekânın güvenli, tehlikeli, huzurlu, sakin gibi pek çok niteliğini ortaya koyabilir. Sinemada birkaç çeşit mekân vardır ve bunların tasarımı, filmin biçimine önemli etkiler yapar. Bordwell (2012: 148-151), sinemada mekânı ikiye ayırmıştır:

- *Ekran mekânı*
- *Sahne mekânı*

Seyirci, karşısındaki görüntüyü üç boyutlu olarak algılamaya başlamadan önce, mizansen onun dikkatine rehberlik etmek ve çerçeve içindeki bazı noktaları vurgulamak için çeşitli ipuçları sunmaktadır. Ekran mekânı çeşitli şekillerde oluşturulabilir. Bordwell (2012: 149-150), yönetmenin ekran mekânını tasarlarken kullandığı ipuçlarını da şöyle sıralar:

- *İki yanlı simetri*
- *Dengeli kompozisyon*
- *Dengesiz kompozisyon*
- *Renk tasarımı (Kontrast, sınırlı palet, tek renk)*

Yönetmenler genellikle sahnedeki farklı ilgi noktalarını çerçeve içinde dağıtmaya çalışır. Seyircinin daha çok karakterlerin yüzlerine odaklandığını varsayarak, çerçevenin üst yarısına önem verirler. Çerçeve denilen yatay dikdörtgenin de sağ ve sol yarıları bu nedenle dengelenmek istenmektedir. Bu tür dengelemeye "iki yanlı simetri" denilmiştir. Çekimin sağ ve sol bölgelerinin gevşek dengelenmesi ise iki yanlı simetri örneğinde olduğu gibi mükemmele yakın bir simetriden daha yaygın olarak kullanılmıştır. Kompozisyon dengesini sağlamanın en basit yolu karakteri çerçevenin merkezine yerleştirmekten geçer. Dengeli kompozisyon kuraldır ancak dengesiz çekimler de bazen güçlü çekimler yaratabilir. Yönetmenler kimi zaman, çerçeve içindeki bazı şeylerin her an değişebileceğini haber vermek için çekimleri dengesiz bırakabilir (2012: 149). Ekran mekânı başlığı altında ele alınacak son başlık olan "kontrast" ise renk tasarımına dayanır. Siyah-beyaz filmlerde genellikle parlak kostümler ve parlak şekilde aydınlatılmış yüzler ön plana çıkmaktadır. Karanlık alanlar onların gerisine çekilir. İzleyici, çerçevede birden fazla parlak biçim olduğu durumlarda ise birinden diğerine doğru bakma eğiliminde olur ve bu durum gözün

yorulmasına ve dikkatin dağılmasına neden olur. Renkli filmlerde de benzer şekilde, ışık değerleri eşit olduğunda, kırmızı-turuncu-sarı alanındaki sıcak renkler dikkat çekerken, mor ve yeşil gibi soğuk renkler ekranda daha az öne çıkmaktadır (2012: 150). Sahne mekânı ise Bordwell (2012: 152-153) tarafından "derinlik ipuçları"na bağlı olarak ele alınmıştır:

- *Üst üste binme*
- *Hareket*
- *Nesne gölgeleri*
- *Alansal perspektif*
- *Doğrusal perspektif*
- *Hacim küçülmesi*

İzleyici, ekrandaki sahneyi gözlerken, içinde yaşadığı gerçek mekân gibi üç boyutlu bir mekân düşünür. Ekran sahnesinde bu izlenimi yaratan şey, oraya özel olarak yerleştirilmiş olan derinlik ipuçlarıdır. Burada, izleyicinin daha önceden gerçek mekânlara, televizyona, sinemaya dair edindiği tecrübeler de etkili olur. Derinlik ipuçları bir mekânın hem hacmi hem de düzlemleri olduğu anlamına gelir. Filmler, hacmi biçim, gölge ve hareketlerle gösterir. Yani, sinemada derinlik ipuçları mizansenin bütün unsurlarıyla sağlanabilmektedir. Yüz üzerine eklenen gölgeler, çizgileri ve kıvrımları vurgular. Düzlemler ise sinemada kameraya olan yakınlık ve uzaklıklarına göre tanımlanır: "ön", "orta" ve "arka" plan. Boş bir çerçevenin tek bir düzlemi olduğu kabul edilmiştir. Bu çerçevenin içinde herhangi bir biçim belirdiğinde, o bir arka planın önünde algılanır. En temel derinlik ipucu, "üst üste binme"dir. Renk farklılıkları da üst üste binme efekti yaratır. Soğuk ve mat renkler geride durma, sıcak ve doygun renkler öne çıkma eğilimindedir (2012: 151-152). Sinemada "hareket" diğer önemli bir derinlik ipucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Hareket hem düzlemleri hem de hacimleri göstermektedir. "Alansal perspektif" uzaktaki düzlemlerin belirsizliğini ortaya koyarak başka bir derinlik ipucu etkisi meydana getirmektedir. "Doğrusal perspektif" ise, paralel hatların ufukta kaybolan bir noktada birleşmesi ile ortaya çıkar. "Hacim küçülmesi" de ekranda diğerlerine oranla daha küçük görünen nesnelerin daha uzakta olduğu şeklindeki algıya dayanır (2012: 153-154). Farklı düzlemler arasında önemli mesafeler olduğu algısını güçlendiren "derin mekân" ya da mesafenin kısa olduğunu gösteren "dar mekân"

kompozisyonu da önemli bir derinlik ipucudur. Tüm bu ipuçları, filmsel görüntünün tek bir düzlemde değil, belirli bir boyut içinde oluştuğunu vurgular, ön planla arka plan arasında dinamik bir ilişki yaratmaya hizmet etmektedir (2012: 154).

1.6.1.5. Sinemada Zamanın Ele Alınış Biçimleri

Kimi yönetmenler için sinema öncelikle bir "zaman sanatı"dır. Onlara göre filmde zamanın nasıl ele alındığı önemlidir ve bu konudaki beceri, yönetmenin de sanatında ne kadar yetkin olduğunu ortaya koymaktadır. Zaman, genel olarak "geçmiş", "şimdi" ve "gelecek" şeklinde üç parçalı olarak ele alınmıştır. Şimdiki zaman, bu doğrusal zaman anlayışına göre, geçmişle geleceği birbirine bağlar. Sinemada da zaman, çoğunlukla bu anlayışa göre şekillenmiştir. Klasik Hollywood'la birlikte dünya sinemasının birçok teknik kriterini belirleyen D.W. Griffith'in "devamlılık kurgusu" olarak belirlediği ilke de bu doğrusal zaman anlayışından doğmuştur denilebilir (Bazin, 2011: 32-33). Bu, filmde anlatılan olaylar ve durumlar arasında kopukluk yaşanmasını önlenmeye yönelik bir kurgudur. Amacı, bir bakıma filmsel zamanı, gerçek zamana uydurmaktır.

Hareket-İmge ve *Zaman-İmge* adlı kitaplarıyla sinema felsefesinin temellerini attığı kabul edilen Gilles Deleuze, sinema tarihini "Hareket İmgesi Dönemi" ve "Zaman İmgesi Dönemi" olarak ikiye ayırmıştır. Özcan Yılmaz Sütcü (2005: 150), *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi* adlı kitabında bu konuyu şu şekilde ele almıştır:

> *"Deleuze, ... sinema tarihini ikiye böldüğünü ve sinemada iki büyük dönemin saptanmasında temel bir ölçüt olduğunu belirtir. Bunlardan biri, 1895'de Lumiere kardeşlerle başlayan ve II. Dünya Savaşı sonrasına kadar daima harekete göndermede bulunan Hareket İmgesi Dönemi; diğeri ise II. Dünya Savaşı sonrası sinemasında 'durum ve eylem birliğinin parçalanması' sonucunda imgede hareketin değil, zamanın baskın olmasıyla başlayan ve günümüze kadar devam eden Zaman İmgesi dönemidir"*

Gelişen teknolojiyle birlikte sinemada da büyük değişimler yaşanmış ve yaşanmaya da devam etmektedir. Ancak bazı sinemacılar, kimi teknik gelişmelerin sinemanın

anlatım imkânlarını kısıtlayarak onu salt bir eğlence aracına dönüştürdüğünü ve seyirciyi uyuşturduğunu, adeta aptallaştırdığını düşünmüştür. Bu görüşe sahip olan yönetmenler, saf gerçekliğin peşinde olduklarını söyleyerek sinema için daha farklı zaman anlayışları öne sürmüşlerdir. Onlara göre, filmsel zaman gerçek hayatta olduğu gibi daha yavaş olmalıdır. Hızlı kurgu, düşünmeye zaman bırakmaz, bu nedenle her şey sinema salonunda olup biter, seyirci salondan çıktığında birkaç saatini eğlenerek geçirmiş olmak dışında hiçbir yarar sağlayamaz. Hâlbuki seyircinin dünyanın ve insanlığın sorunları üzerine düşünmeye ihtiyacı vardır ve bunlar üzerine kafa yoracak zaman ona tanınmaz. Film, sinema salonunda bitmemeli, salondan çıktıktan sonra da düşündürmeye devam etmelidir (Parkan, 1983: 46-47). Bu şekilde düşünen yönetmenler arasında bu çalışmanın konusu olan iki filmin yönetmenleri Tarkovski ve Kaplanoğlu da bulunur. Onların filmlerinde zamanın çarkları ağır ağır işler ve seyirci perdede karşılaştığı evrensel sorunlar üzerine düşünme imkânı bulur.

Tarkovski'ye göre (2008: 101-102), bir film oyuncusuz, müziksiz, dekorsuz hatta kurgusuz olabilir ama bir planında dahi zaman akışı sezilemeyen film asla düşünülemez. Onun sinema anlayışında filmin kurgu masasında doğduğu gibi bir anlayışa da yer yoktur. Bir filmde ritim algısının sağlanabilmesi, kurgulanmış planların uzunluğuna değil, onların içinde geçen zamanın yarattığı gerilime bağlıdır. Yönetmenin görevi de bu zamanı, kurgu masasında bölümlerin içinden çekip çıkarmaktır (2008: 105). Zaman, Tarkovski için görüntünün sınırsızlığını ortaya koyan büyülü bir şeydir. Tabi bunun her film için olmadığını da vurgular. Onun sinema anlayışında, "hakiki filmler" ve "hakiki olmayan filmler" vardır. Hakiki filmlerde, zamanda devamlılığı "uzun planlar" sağlar. Ritim mümkün olduğunca kesintisiz devam etmelidir. Hakiki bir filmde, planın zamanını belirlemek için, görünenlerin arkasını, yönetmenin zihninde olanları, hayatın içinden bir şeyleri yakalamaya çalışılmalıdır. Gerçek hayat bizi nasıl zihinsel olarak zamanda yolculuğa çıkarabiliyorsa, planların içindeki zamansal derinlik de böyle olmalıdır. Yönetmenin ustalığını da kurguda kesilen bölümlerin atılmasıyla oluşan boşlukların birbirine bağlanmasında yakalanacak ritim belirler. Tarkovski için bunu yapabilen birkaç yönetmen vardır, onlar da Antonioni, Bergman, Bresson, Kurosawa'dır.

Semih Kaplanoğlu ise sinemada zaman konusunda İslam düşünürü İbn-i Arabî'nin görüşlerini referans olarak almıştır. İbn-i Arabî'ye göre insan, sonsuz bir şimdiki zaman içinde yaşar. Bu nedenle Kaplanoğlu için de uzun planlar önemlidir. Kısa planların ve hareketi parçalamanın bir bakıma nefsi kışkırttığını düşünen Kaplanoğlu, uzun planlarla ağır işleyen zaman çarkının ilahî anlamda yükselmeye yol açacağını düşünür. Sinemanın "sakinleşmesi ve yavaşlaması" (Şirin, 2017: 164) gerekmektedir. Kaplanoğlu için sinema, yukarıda değinildiği gibi geçmiş, şimdi, gelecek çizgisinde başı sonu olan bir şey değildir. O, bu şekilde seyirciye de zamanın ağırlığını, yaşam kadar ölümü de hissettirmek ister. Kaplanoğlu'nun filmsel zamanı şekillendirirken başvurduğu en önemli araçlardan biri de rüyalardır. Tarkovski'nin karakterleri gibi Kaplanoğlu'nun karakterleri de zamanın ve mekânın içinde yolculuk yaparcasına rüya görürler. Rüya gören insan nasıl olması gerekiyorsa öyledir. Uyudukları yerde uyanmayan karakterler, bir şeylerin değiştiğine ya da değişeceğine işaret eder. Yönetmen adeta, rüyalar yoluyla seyircinin zaman ve mekân algısına fiziksel olarak dokunur. Dokunuşun hissedilmesi, seyircinin gördüğü rüyaları hatırlamasıyla olur. O esnada seyircinin zihninde oluşan "Rüya böyle bir şeydir" düşüncesi, karakterin dünyasıyla eşleşmeyi, aynı sorulara cevap arama sonucunu doğurur.

Zaman unsuru, film türü her ne olursa olsun mizansenin önemli bir parçasıdır. Bordwell (2012: 156), yönetmenin görevlerine değinirken, bir yönetmenin filmde sadece neyi göreceğimize değil, onları ne zaman ve ne kadar süreyle göreceğimize de karar verdiğini belirtmiştir. Zaman çarkının aksamadan dönüşünden yönetmen sorumludur. Bordwell burada, zamanlamaya, gerekli ve yeteri kadar göstermeye dikkat çekmiştir. Herhangi bir figürün, yanlış zamanda gereğinden fazla ya da az gösterilmesi, yönetmeni hedefinden uzaklaştırır.

1.6.2. Sinematografi Kavramı ve İçerdiği Öğeler

Sinematografi, kelime anlamı olarak "hareketle yazmak" demektir. Mizansen, kamerayla ne çekildiğini kontrol ederken, sinematografi, nasıl çekileceğine dair bir dizi teknik uygulama ve kurala işaret eder. Bordwell (2012: 167), sinematografinin üç tercih alanını içerdiğini belirtmiştir:

- *Çekimin fotoğrafik kapsamı (Fotoğrafik İmge)*
- *Çekimin çerçevesi (Çerçeveleme)*
- *Çekimin süresi (Görüntünün Süresi: Uzun Çekim)*

Sinemada görüntü, tıpkı fotoğrafta olduğu gibi ışığa duyarlı film yüzeyinde oluşur. Çalışmanın kapsamı içinde ele alınacak olan iki filmde de ham film kullanılmıştır. Yönetmenler Tarkovski ve Kaplanoğlu, dijital kamerayla çekim yapmamışlar, tüm filmlerini ham film üzerine çekmişlerdir. Dijital teknolojiden anlamadığını ve bu nedenle uzak durduğunu belirten Kaplanoğlu, dijital kamerayla çekse bile gerçeklik algısına zarar verecek her türlü uygulamadan yine uzak duracağını söylemiştir:

> *"[…] herkes, 35 milimetre de çekse dijital ortama taşıyor, orada renk çalışması yapıp tekrar filme aktarıyor…. [Biz] hiçbir aşamasında hiçbir şekilde aktarmıyoruz. 30-40 sene önce, dijital yokken nasıl film yapılıyorsa öyle yapıyoruz. Sadece film televizyonda gösterilecekken veya DVD'si basılacakken dijital teknoloji devreye giriyor"* (Şirin, 2017: 264).

Tarkovski'nin kullandığı ham filmlerle ilgili bilgiyi de Bordwell vermiştir. Sovyet yönetmenlerin, ülke içinde üretilen düşük kontrast eğilimindeki, görüntüye kasvetli yeşilimsi-mavi görünüm veren ham film kullandıklarını aktaran Bordwell, "Andrei Tarkovsky Stalker'in tek renk (monochromatic) renk tasarımında tamamen bu nitelikleri kullandı" demiştir (2012: 168). Gerçekten de Stalker'in siyah-beyaz veya sepya görünümlü tüm sahnelerinde bu "yeşilimsi-mavi görünüm" hissedilir. Tarkovski'nin çekim ve post-prodüksiyon aşamasında yaşadığı sorunlara değinen Sean Martin (2013: 34), Tarkovski'nin, istediği görüntüyü bir veya iki çekimde almayı başardığını, ayrıntılı ve uzun çekimlerin, titiz koreografinin altından bu şekilde kalktığını belirtmiştir. Tüm filmlerinin yapımcısı olan Mosfilm'de ona "Tek çekim Tarkovski" denildiğini ileri süren Martin, çeşitli görüntü yönetmenleriyle (Vadim Yusov-Solaris, Georgy Rerberg-Zerkalo, Alexander Knyazhinsky-Stalker, Giuseppe Lanci-Nostalghia) çalışsa da görüntülerin gerçek kimliğinin aslında her zaman Tarkovski'ye ait olduğunu vurgulamıştır. Tarkovski'nin renkli ve siyah-beyaz filmler konusunda da farklı düşüncelere sahip olduğunu hatırlatan Martin (2013: 51), "Tarkovski, gerçek dünya açık bir şekilde renkli olarak var olmasına rağmen, bir kez

bu dünya ekranda yeniden üretildiğinde, eğer aynen oldukları gibi kullanılırlarsa renklerin dikkat dağıtıcı olduğunu iddia ediyordu" demiştir. Siyah-beyaz, daha az gerçekçi olmasına rağmen, bu düşünceleri nedeniyle Tarkovski için daha cazip hale gelmiştir. Tek renkli sahneler kullanmanın haricinde "sınırlı palet" anlayışıyla renklerin etkisini de en aza indirmek istemiştir. Tarkovski, Stalker'da da Zerkalo ve Nostalghia'da olduğu gibi renkli ve tek renkli sahneleri sıra ile kullanmıştır. Ancak bu kriterini yaşadığı ham film sorunlarından ötürü hayal ettiği gibi uygulayamamıştır. Martin (2013: 52), Tarkovski'nin yaşadığı sorunu şöyle anlatır:

> *"Tarkovski bu dönüşümlü kullanma fikrini Solyaris ve Zerkalo'da gerçekleştirdi, ancak bazen sahnelerin siyah beyaz çekilmesi zorunluluktan kaynaklandı zira her iki filmde de bazen renkli stoklarını tüketti. Stalker'da Bölge'nin dışındaki dünya için sepya tonlu siyah ve beyaz, Bölge'nin içindeki dünya için yumuşatılmış renkler kullandı; sepya ayrıca bazı rüya sahnelerinde de kullanıldı"*

Semih Kaplanoğlu da filmlerinde çeşitli görüntü yönetmenleriyle çalışmasına rağmen bir keresinde anlaştığı görüntü yönetmeninin hastalanması üzerine sette herhangi bir kriz yaşanmadığını çünkü kendisinin işi üstlendiğini ve görüntü yönetmeni iyileşip sete dönene kadar onun görevini yaptığını anlatmaktadır. Gustavo Mercado'ya göre (2011: 18), etkili bir öykü yazmanın ya da çekmenin yolu, öykü hakkında başkalarının değil, yalnızca yönetmenin yaklaşımının sergileneceği bir görüşü ortaya koymaktır. Seyirci, bir planın kompozisyonunda yer alan şeyleri, kendisinin konuyu anlaması için oraya konulduğunu ve gerekli olduğunu düşünerek yorumlamaktadır. Bu aslında binlerce yıldır geliştirilen öykü anlatımının yazılmamış bir kuralı gibidir: "Önemli olanı tut, önemsizi at."

Bir yönetmen, kamerayı nereye koyacağına karar vermeden önce, çerçeveye nelerin dâhil edilip nelerin dışarıda bırakılacağını ve çerçevede olanların dışında, planın nasıl bir anlam aktarması gerektiğini bilmelidir (2011: 20).

1.6.3. Kurgu ile Zamanı Belirlenmiş Planların Sıralanması

Kurgu, bir çekimin, hemen ardından gelen başka bir çekimle koordinasyonudur. "Kesme", iki çekimi birbirine bağlamada en çok tercih edilen yöntemdir. Bunun dışında, çekimin sonunu yavaş yavaş karartan "Kararma", siyahtan çıkarak yavaş yavaş aydınlatan "Açılma", bir çekimin sonu ile diğer çekimin başını iç içe geçiren "Zincirleme", bir çekimin ekran üzerinde hareket eden çizgiyle yerini başka bir çekime bıraktığı "Silinme" yöntemleri kullanılır (Bordwell, 2012: 223-224). Sovyet sinemasında kurgunun önemi büyüktür. Eisenstein'ın ortaya koyduğu "diyalektik kurgu", iki çekimin art arda gelerek yeni bir fikir meydana getirmesini sağlamıştır. Amaç ise izleyiciyi sosyalist gerçekler doğrultusunda yönlendirmektir. Tarkovski, bu fikre karşı çıkmıştır. Ona göre kurgunun böyle bir amacı olmamalı, oluşacak fikir ise izleyicinin özgür iradesine bırakılmalıdır. Onun sineması, kurgu değil, zaman önceliklidir. Andy Warhol'un 6,5 saatlik deneysel filmi *Uyku*'ya dikkat çeken Tarkovski, uyuyan bir adamın yer aldığı filmde kurgu, dekor, oyuncu gibi hiçbir unsurun kullanılmadığını ancak her görüntüde zamanın bir geçiş ritmi olduğunu söylemiştir (Aktaran: Ahmedî, 2016: 173). Tarkovski'ye göre kurgu, zamanı belirlenmiş planları birleştirmelidir. O, sinemanın özünün kurgu olduğunu söyleyenleri de anlayamadığını belirtmiştir (Aktaran: Yergebekov, 2003: 68).

Kurgu konusunda günümüz sinemasında da benzer tartışmaların yapıldığı görülmektedir. Tarkovski'nin yaşadığı dönemde bilgisayarlı kurgu henüz yoktur. Kaplanoğlu ise, bugün yönetmenlerin büyük bölümü bilgisayarlı kurguyu tercih ederken, klasik yöntemleri kullanmaya devam etmiştir. O, filmlerinin sadece satış aşamasında DVD formatına dönüştürülürken bilgisayara aktarıldığını söylemiştir. Geçiş dönemini yaşayan yönetmenlerde benzer yönelimlerin etkili olduğu görülmüştür.

Henüz 20 yaşındayken Francis Ford Coppola'nın *Godfather 1* ve *2* filmlerinde ses tasarımı yapan, *İngiliz Hasta* filminin kurgu ve ses tasarımıyla iki dalda Oscar kazanmış olan Walter Murch (2005: xiii), kendisinin de içinde bulunduğu bir dünyada meydana gelen teknolojik değişimin başlangıç evrelerini özetlemiştir:

"1995 yılı film kurgusu için bir dönüm noktasıydı. O yıl Amerikan sinema tarihinde son defa olarak mekanik yöntemle kurgulanan filmlerin sayısı bilgisayarda kurgulanan filmlerin sayısına eşitti. Ondan sonraki her yıl bilgisayarda kurgulanan film sayısı arttı ve diğeri azaldı. 1995'te henüz bilgisayarda kurgulanmış bir film Oscar kazanmamıştı. 1996'dan sonra ise, 1998'de kazanan Er Ryan'ı Kurtarmak dışında bütün kazananlar bilgisayarda kurgulanmış filmlerdi."

Bordwell, 1990'lı yıllarda dijital kurgunun yükselişe geçmesiyle birlikte filmlerin büyük oranda bilgisayar ortamında yapılmaya başlandığını, görüntülerin de, deyim yerindeyse, el değmeden kurgulandığını belirtmektedir (2012: 224). Her çekim, filmin bir parçası olarak belirli uzunluklara sahiptir. Bu uzunluk çerçeve, feet ya da metre sayılarıyla ölçülmektedir. 24 kare bir saniye sürmektedir. Tek bir çekim, bir kare/çerçeve veya dakikalarca sürecek uzunlukta olabilir. Kurgunun yönetmene sağladığı en önemli imkân, çekimin uzunluğunu belirlemedir (2012: 228). Tarkovski ve Kaplanoğlu'nun önem verdiği ritim de kurgu yoluyla sağlanmakta ancak bunun için hareket, kameranın konumu, ses vb. gibi başka unsurların da dikkate alınması gerekmektedir. Bunlar yönetmenin sezgisiyle oluşmaktadır. Sabit bir ritim için bütün çekimlerin aynı uzunlukta olması gerekmektedir. Uzun çekimler tempoyu yavaşlatır, kısa çekimler hızlandırır (2012: 230). Kurgu, mekânın düzenlenmesine de imkân sağlamaktadır. Dziga Vertov, dünyanın farklı yerlerinde çektiği 12 ayrı duvarı, tek bir mekândaymış gibi bir araya getirdiğini anlatır (Aktaran: Bordwell, 2012: 231). Mekânsal düzenleme, genelden özele ya da özelden genele şeklinde yapılabilmektedir. Önce mekânın genel bir çekimi, ardından mekâna ait bir parçanın çekimiyle devam edilebilir. Tersi biçimde parçadan bütüne gitmek de mümkündür (2012: 231). "Almaşık" ya da paralel kurguya örnek olarak ise Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* filmi verilebilir. Bu filmde yönetmen kurgu yoluyla, antik Babil'den Gethsemane'ye, 1572 Fransa'sından 1916 Amerika'sına geçmektedir (2012: 232). Kurgu yoluyla öykü ve olay örgüsü zamanı arasındaki ilişkiye de müdahale edilebilmektedir. Öykü zamanını oluşturmak için kullanılan düzen, süre ve sıklık kurguyla güçlendirilebilir (2012: 233). Mizansen ve sinematografinin ele alınmasında yönetmenlerin geçmiş yaşamları, eğitimleri ve yetiştikleri aile ortamı, yaşadıkları coğrafya da etkilidir. Kaplanoğlu ve Tarkovski'nin filmografilerini belirleyen şartlar bu anlamda çalışma açısından önem taşımaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. TARKOVSKİ VE KAPLANOĞLU SİNEMASI

2.1.1. Biyografi ve Filmografi

Tarkovski ve Kaplanoğlu sinemasının farklı ve benzer yönlerini karşılaştırmaya başlamadan önce, her iki yönetmenin de kısa bir biyografisini sunmanın faydalı olacağı düşünülmüştür. Çünkü yönetmenlerin filmleri, tıpkı Yeni Dalga akımına mensup yönetmenlerde olduğu gibi, büyük oranda "bireysel" bir nitelik taşımakta, özellikle çocukluk ve gençlik dönemlerinde yaşadıklarına dair izler barındırmaktadır.

Tarkovski, anıların önemini vurgularken şu cümleleri kullanmıştır : "[…] anılar çok değerlidir. Bu yüzden olsa gerek, insan her zaman onları şiirsel renklerle süsler. En güzel anılarsa çocukluk anılarıdır. Tabii sanatsal bir yapıya kaynaklık etmeleri için önce hafızaya biraz yardım etmek gerekir" (2008: 17).

2.1.1.1. Andrey Tarkovski

Andrey Arsenyeviç Tarkovski, 4 Nisan 1932'de, Moskova'nın yaklaşık 95 kilometre kuzeyindeki Ivanova bölgesinde, Volga Nehri'nin kıyısında bulunan Yurievets kasabasının hemen dışında yer alan Zavrazhye köyünde doğmuştur (Martin, 2013: 16). Doğduğu ev, sonraki hayatında hiç unutamayacağı anıların da kaynağı olmuştur. Tarkovski, *Ayna* filmini çekmeden önce, birkaç yıl boyunca sürekli doğduğu evi rüyasında gördüğünü anlatmıştır: "Tek bildiğim, doğduğum evle ilgili aynı rüyayı görüp durduğum. Rüyamda… sanki eve giriyorum, ya da daha doğrusu içeri girmiyorum da sürekli evin etrafında dolaşıp duruyorum" (Martin, 2013: 138). Bu ev, Tarkovski'nin nostaljik özleminin nesnesi, dönmeyi özlediği ahşap Rus köy evi "daça", bütün filmlerinde kendini bir biçimde göstermiştir (Zizek, 2017: 64). 1983'te çektiği *Nostalghia*'nın sonunda bir İtalyan katedralinin ortasında belirir.

Tarkovski'nin doğduğu ev, 1950 yılında sel baskını sonucu sular altında kalmış, *Ayna* filminde görülen ev ise başka bir bölgede, aslına sadık kalınarak yeniden inşa

edilmiştir (Martin, 2013: 157). Tarkovski'nin en kalıcı çocukluk anıları, savaşın bitmesini ve babasının eve geri dönmesini bekledikleri döneme aittir (Martin, 2013: 17). Filmdeki savaşa ait sahneler, bir ülkenin, insanlığın yaşadığı acıların anlaşılabilmesi adına izleyiciye sunulmakla birlikte, Tarkovski'nin çocukluk travmalarını da yansıtır.

Aile, 1935 yılında Moskova'ya taşınmış, Tarkovski'nin annesi Maria Ivanova burada düzeltmen olarak çalışmıştır. Babası Arseniy Tarkovski ise 1937'de başka bir kadınla yaşamak için aileyi terk etmiştir (Martin, 2013: 17). Babasının yokluğu, sevilen ancak öfke duyulan bir anneyle yakın olduğu kadar gergin ilişkiler ilk dönem filmlerinde temanın bir parçasıdır. (Petrie, 2003: 728). Tarkovski, bütün filmlerinde, baba evine, çocukluğuna, vatanına ve yeryüzüne olan bağlarını, bir geleneğe ve kültüre, belli bir insan ve düşünce çevresine aidiyetini aktarmaya çalışmıştır (Tarkovski, 2008: 171).

Onun sinemasını anlayabilmek için yaşadığı dönemin şartlarına da bakmak gerekir. 1917 Devrimi'nin ardından yıkılan Çarlık rejimi yerini Sovyet Rusya'ya bırakmıştır. Ahmedî'ye göre, (2016: 50) bugünkü Rus sinemasını oluşturan şartlar da o dönemde şekillenmeye başlamıştır. Bu sinema, Gürcistan, Ermenistan ve diğer Sovyet ülkelerinden bağımsız ele alınamaz. Nitekim Tarkovski'nin en yakın arkadaşlarından Sergei Paradjanov, Ermeni asıllı olsa da aynen Tarkovski gibi, Sovyet kültürüne değil, Rus kültürüne bağlı, "kültür karşıtı" bir yönetmendi.

Ivan Mosjoukine, Andrey M. Konchalovski, Ivan Mozzhukhin ve Yakov Protazanov dönemin önde gelen Rus yönetmenleriydi. Sovyet Rusya'daki sinema sektörü, birkaç yıl hariç sürekli devletin mutlak kontrolü altında olmuştur. Ekim Devrimi'nden sonra, ajitasyon ve propaganda için sinemaya özel ilgi duyan Lenin'in emriyle Moskova'da dünyanın ilk sinema okulu olan Devlet Sinema Enstitüsü (VGİK) kurulmuştur (Ahmedî, 2016: 54-55). Lev Kuleşov'un başına geçtiği bu okuldan Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov gibi büyük Rus yönetmenler yetişmiştir. Sovyet sinemasının bu ilk kuşağı, şair Mayakovski ile tiyatro yazarı ve yönetmen Meyerhold'un öğretilerinden de ilham almıştır (Erdönmez, 2014: 26). Tarkovski, bu büyük yönetmenlerin filmlerini izleyip etkilense de - belki de - onların

Bolşeviklerce "örnek yönetmen" olarak gösterilmesinden dolayı, sanatlarını "pek takdire şayan" bulmamıştır (Ahmedî, 2016: 57). Tarkovski, Eisenstein'le ilgili görüşlerini şöyle ifade etmiştir: "Eisenstein çok saygı duyduğum bir yönetmen ama onun estetik anlayışı benim filmlerime bigâne bir anlayıştır. O benim doğrularıma karşı olan biriydi, ben de onunkilere karşıydım" (Aktaran: Ahmedî, 2016: 59). Tarkovski, Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filmini ise "şiirsel" bulduğunu itiraf etmiştir (Tarkovski, 2008: 54). Rusya'da 1950'lere gelindiğinde ise ne Lenin ne de Stalin vardı. Tarkovski, ilk kuşak Rus yönetmenlere göre nispeten daha özgür bir ortamda sanatını icra etme imkânına sahip olmuştur. Ancak devrimin hemen ardından Eğitim ve Aydınlanma Halk Komiserliği bünyesinde kurulan "Goskino", sinema endüstrisini kontrolü altında tutmaya devam etmiştir (Ahmedî, 2016: 68). Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin çıkardığı "Thaw Yasası" Rus sinemacılar için yeni bir dönemin başlangıcıdır. Aralarında Tarkovski'nin de bulunduğu 60 kuşağı, ilk Thaw sonrası yönetmenler olmuş, film yapımı tekrar hızlanmıştır. (Erdönmez, 2014: 31)

Sovyetler Birliği'ndeki 40 civarındaki stüdyo, en büyükleri olan ve Tarkovski'nin tüm filmlerini çıkardığı, Moskova'da bulunan Mosfilm de dâhil hepsi Goskino'ya karşı sorumludur. Daha ilk filminde Venedik Film Festivali'nden Altın Aslan alan Tarkovski gibi ünlü yönetmenler, Mosfilm ya da Goskino'nun daha az müdahalesine maruz kalmıştır (Martin, 2013: 26-27). Tarkovski, 1960'ta VGİK'te tanıştığı Irma Raush'la evlenmiş ancak iki yıl sonra *Andrey Rublev* filminin sahne tasarımcısı Larissa Pavlova Yegorkin'e gönlünü kaptırmıştır. Tarkovski tıpkı babasının yaptığı gibi, yeni doğan çocuğu Arseny'i de bırakarak evi terk etmiştir. Tarkovski ve Larissa 1970 yılında evlenmiş ama çok da mutlu bir hayat sürememişlerdir. *Ayna* filminde onun eşiyle yaşadığı sıkıntıların izlerini görmek mümkündür (Ahmedî, 2016: 297-298). Tarkovski, Larissa'dan da bir erkek çocuğu sahibi olmuştur. Yönetmen, 30 Nisan 1970'den öldüğü yıl olan 1986'ya kadar ara vermeden günlük tutmuştur. Günlükleri, *Zaman Zaman İçinde* adıyla Türkçeye de çevrilmiştir (Erdönmez, 2014: 16). Tarkovski'nin VGİK sinema okulunda okuduğu yıllar ve ardından 1962'de ilk uzun metraj filmi *İvan'ın Çocukluğu*'nu çektiği dönem, Sovyetlerin 1920'lerden bu yana geçirdiği en özgürlükçü süreç kabul edilmiştir. 1969'da ikinci filmi *Andrey Rublev* için kolları sıvadığında ise Kruşçev dönemi sona ermiş, Brejnev dönemiyle

birlikte yenilikçi faaliyetler sekteye uğramış, yeniden yoğun sansür dönemi başlamıştır (Ahmedî, 2016: 71-72). 1972'de *Solaris*, 1975'te *Zerkalo-Ayna*, 1979'da *Stalker-İzsürücü* filmlerini bu şartlarda çekmiştir. Tarkovski, 1982 yılında Avrupa'ya seyahate çıkmış ve ülkesine dönmemiştir. Böylelikle hayatının son dönemini, biraz gönüllü biraz da zorunlu bir sürgün olarak Rusya'dan uzakta geçirmiştir. İtalya'ya yerleşen yönetmen, burada İtalyan sinemasının öncü yönetmenlerinden Michelangelo Antonioni ile tanışmıştır (Erdönmez, 2014: 19). İtalya'da 1983'te *Nostalghia*, İsveç'te 1986'da *Offret-Kurban* filmlerini çekmiştir.

Kariyeri boyunca, 3 kısa, 7 uzun metraj film çeken Tarkovski, 28 Aralık 1986'da Paris'te toprağa verildiğinde William Shakespeare'in *Hamlet*'ini sinemaya uyarlamaya çalışmaktadır. Cenazesine, onun takipçisi olduğu yönetmenlerden Bresson da katılmıştır (Ahmedî, 2016: 87). Ölümünden yaklaşık 1,5 ay önce 5 Kasım 1986'da şu satırları yazmıştır: Yaşadığım sürece (gerekirse cesedimle) bana ve yakınlarıma acımamış ve bizlere onca haksızlığı reva görmüş bir ülkeye asla dönmeyeceğim. Evet, ben bir Rus'um ama asla kendimi bir Sovyet vatandaşı olarak görmüyorum…" (Ahmedî, 2016: 85).

2.1.1.2. Semih Kaplanoğlu

Semih Kaplanoğlu 1963 yılında İzmir'de doğmuştur. Doğduğu ev, Karşıyaka'da denize çıkan bir sokakta bulunan eski bir Rum evidir. Bu ev, Kaplanoğlu 13-14 yaşlarındayken, artık yaşanmaz hale geldiği için yıkılmıştır. Yıkımı izleyen Kaplanoğlu, o günü hayatı boyunca unutamaz: Daha sonra *Yusuf'un Rüyası*'nda yaşadıklarını şöyle anlatır: "[…] evin yıkıntısının üstünde dolaştım, bir takım nesneler gördüm. Çok kötü oldum. O evin yıkılışıyla birlikte benim için de bir dönem bitti sanki. Bunu ruhumun derinliklerinde hissetmiştim" (Şirin, 2017: 21). 2001 yılında çektiği ilk uzun metraj filmi *Herkes Kendi Evinde* için eşi Leyla İpekçi ile Ege bölgesinde aylarca o evin bir benzerini aramış ve Çeşme'nin Aya Yorgi koyunda bulmuştur. (Şirin, 2017: 114) Ev, onun filmlerinin mizanseninde önemli bir yer tutmuştur. Ayşe Pay'a göre, *Herkes Kendi Evinde*, yönetmenin filmografisinin ana rahmidir. Bu ilk film, yönetmenin daha baştan temel meselelerinin ne olacağını belirlemiştir. Kaplanoğlu, hafızamızdaki tutulmaya, evimizle, dilimizle aramızdaki

açığa vurgu yapmıştır (2010: 11). *Yusuf Üçlemesi*'ni çekerken seçtiği evlerin üçü de boştur. Çünkü atmosferi tam hayal ettiği gibi canlandırmak istemiştir. Kendisinin ve eşinin, ölen yakınlarının kullandığı eski eşyaları, çekimler esnasında bu evlere yerleştirmiştir. Kendi geçmişiyle Yusuf'un geçmişini birleştirir (Şirin, 2017: 171). Babası Prof. Dr. Nejat Kaplanoğlu tıp doktoru, asıl mesleği ebelik olan annesi Semra Kaplanoğlu ise ev kadınıdır. Sinemaya ilgisi, babası sayesinde başlamıştır. Küçük yaşlardan itibaren Karşıyaka'daki yazlık sinemalarda yerli-yabancı pek çok film izlemiştir. (Şirin, 2017: 17-18). Lise yıllarında babasının teşvikiyle Fransız Kültür Merkezi'nde Jean Vigo'dan Alain Resnais'ye, Jean Renoir'dan Robert Bresson'a, Godard'a bütün filmleri izler. Daha sonra Alman Kültür Derneği'nde Werner Herzog, Wim Wenders, Werner Fassbinder gibi Alman yönetmenlerle tanışır. Ama 23 yaşındayken, ressam arkadaşı Selim Cebeci'nin getirdiği Betamax kasetten izlediği Tarkovski'nin *Ayna*'sı, kendi deyimiyle, onu "kırıp" geçmiştir (Şirin, 2017: 13-15). 1980 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi'nde sinema okumaya başlar. Üniversite sınavında Hacettepe Ekonomi Bölümü'nü kazanır ama Güzel Sanatlar'ın açtığı sınavı kazanınca oraya yazılır. Okuldaki hocaları arasında Alim Şerif Onaran, Mutlu Parkan, Oğuz Adanır, Bilgin Adalı da vardır (Şirin, 2017: 50-51). Gençlik döneminde Atıf Yılmaz, Ömer Kavur, Selim İleri, Enis Batur, İlhan Berk gibi isimlerle tanışmıştır. (Şirin, 2017: 57) Şair Ece Ayhan'la aynı evi paylaşmıştır. (Şirin, 2017: 74) Süha Arın'ın belgesellerinde kamera asistanlığı yapmıştır (Şirin, 2017: 82). Dergi ve gazetelere sinema yazıları yazan Kaplanoğlu, bir süre reklam filmleri çekmiş, daha sonra gelen bir dizi teklifini kabul etmiştir. 1992-1993 yıllarında Şehnaz Tango dizisi çekilirken de aklı hep sinemadadır. (Şirin, 2017: 93) 1996 yılında Zeki Demirkubuz ve Derviş Zaim ilk filmlerini çekmişlerdir, o da bir an önce bir film çekmek istemektedir. (Şirin, 2017: 100)

Eşi Leyla İpekçi ile tanışması da bu dönemde olmuştur. Radikal Gazetesi'ndeki yazılarını okuyan İpekçi ile ortak bir arkadaşları sayesinde 4 Haziran 1998'de bir araya gelir. Bu buluşmadan bir yıl sonra da evlenirler (Şirin, 2017: 106). İlk uzun metraj filmi *Herkes Kendi Evinde*'nin hikâyesi, 1990 yılında annesi Semra Kaplanoğlu'na Sovyetler Birliği'nden gelen bir mektuba dayanmaktadır. Mektup, dedesi Yusuf Güner'in yeğeninden gelmiştir. 1939'da Türkiye'den Sovyetler Birliği'ne kaçtığını, 50 yıl orada yaşadığını ve şimdi dönmek istediğini

söylemektedir. Senaryo üç yılda tamamlanır (Şirin, 2017: 109-110). Kamera ve negatif alacak, ekip tutacak parası yoktur (Şirin, 2017: 113). Film zorlu bir sürecin ardından 2001 yılında tamamlanır. Kaplanoğlu, yaşadığı zorluklardan edindiği tecrübeyle artık filmlerinin yapımcılığını kendisi üstlenme kararı almıştır. Senaryo ve oyunculuklarla ilgili fikirleri de bu filmden sonra oluşmuştur (Şirin, 2017: 117). Daha sonra bir gazete haberinden yola çıkarak *Meleğin Düşüşü* filmini çekmiştir 2005'te. Ressam Erol Akyavaş'la tanışmasından sonra maneviyatın hayatına girmeye başladığı bir dönemdir. Artık, inanca çok genel bir perspektiften bakarak sinema yapmak istemektedir. Sinemanın manevî bir alan olduğunda karar kılmıştır (Şirin, 2017: 118-119).

2005 yılında yeni bir senaryo üzerinde çalışmaya başlar. Film için düşündüğü isim, Tarkovski'nin önce anı olarak yayınladığı daha sonra da Ayna filminin ilk senaryosu için düşündüğü *Aydınlık Gün*'dür. Bu, *Süt*'ün ilk halidir. *Yusuf Üçlemesi*'nin hikâyesi böyle başlamıştır. (Şirin, 2017: 135) İki yıl hazırlıktan sonra, önce *Yumurta* tamamlanır. (2007) Daha sonra *Süt* (2008), ardından da *Bal* (2010) filminin çekimleri yapılmıştır. *Bal*, Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ile ödüllendirilmiştir. Kaplanoğlu artık dünyaca ünlü bir yönetmendir. 2017 yılında çektiği *Buğday* ile Tokyo Film Festivali'nde büyük ödülün sahibi olmuştur. 2019 yılında ise yeni bir üçlemenin çekimlerine başlamıştır. *Bağlılık-Aslı* Eylül 2019'da gösterime girmiştir.

2.1.2. Auteur Yönetmen Olarak Tarkovski ve Kaplanoğlu

Bu çalışma kapsamında, filmleri görüntü estetiği yönüyle karşılaştırılan Andrey Tarkovski ile Semih Kaplanoğlu'nun en önemli ortak noktalarının başında, her iki yönetmenin de "auteur" nitelik taşıması gelmektedir. Peki, auteur ne demektir, auteur yönetmen nasıl olunur, Tarkovski ve Kaplanoğlu neden auteur yönetmen olarak kabul edilmektedir?

Sinema tarihi, 100 yılı aşkın süredir çekilen filmlerin tarihi olduğu kadar, teknolojik gelişmelerin, oyuncuların ve yönetmenlerin tarihi olarak ele alınmıştır. Her iki yönetmen de - herhangi bir akıma doğrudan bağlı olmamakla birlikte - kendilerini Fransız Yeni Dalga akımına ya da bu akımı başlatan auteur yönetmenlerden

bazılarına yakın görmüştür. Bir yönetmenin aynı zamanda bir auteur ya da "görsel yazar" olarak görülebileceği düşüncesi de Yeni Dalga akımına dayandırılmıştır. Auteur yönetmenlik tartışmaları 50'li yıllarda başladıktan sonra 1980'lerde araştırmaların izleyiciye yönelmesiyle gerilemiş, (Cox, 2012: 70) daha sonra 90'larda "Yeni Auteurizm" kavramıyla yeniden alevlenmiştir. (Cox, 2012: 83)

Tarkovski, Fransız Yeni Dalga'nın başladığı 50'li yıllara tarihlenen "Sovyet Yeni Dalga'nın parlayan yıldızı" olarak görülmüştür (Martin, 2013: 22). Fransız Yeni Dalga akımı yönetmenlerinden François Truffaut, senaryosunu yazdığı ve başrolünü üstlendiği *Amerikan Gecesi* adlı filminde, "Yönetmen nedir? Bir yönetmen her şey hakkında sorular soran kişidir" der (Bordwell, 2012: 3). Yönetmen, bu tanıma göre hayatı sorgulayan, tüm insanlığın ve dünyanın geleceği için yanıtlar arayan kişidir. Truffaut, yaptığı bu tanımla aslında, sinemanın "eğlendirme" ve "realiteden kaçış" işlevi yanında başka bir işlevine de işaret etmiştir. Sorular sormak, bazı cevaplarımız olduğu anlamına gelir. Onun yaptığı yönetmenlik tanımı, sinemanın ne olduğuna dair de bir cevap niteliği taşır. Sinema, her şeyden önce yönetmenin yaptığı işin adıdır.

20. yüzyılın ikinci yarısına girilirken Andre Bazin'in öncülük ettiği Yeni Dalga akımıyla birlikte yeni bir ruh kazanan yönetmenlik mesleği, yapımcılık ve senaryo yazarlığının tek elde toplanması; tekrar eden temalar ve sürekli kullanılan imgelerle "auteur" niteliği kazanmıştır. Buna göre yönetmen, filmine hem teknik hem de içerik anlamında hâkim olmalıdır. Yönetmenin teknik yeterliliği ve ele aldığı konuya kendi ruhunu katabilmesi ön koşuldur (Cox, 2012: 76). Bir yönetmenin auteur olabileceği fikrinin sinema alanına ilk kez, Alexandre Astruc'un 1948 yılında yayımlanan "The birth of a new avant-garde: La camera-stylo" adlı makalesiyle girdiği bilinmektedir (Cox, 2012: 70). Astruc'un makalesinde auteur yönetmenlerin, kameralarını bir kalem gibi kullanabilecekleri belirtilmiştir. "Photograph" kelimesinin anlamının "ışıkla yazmak", "cinematograph" kelimesinin anlamının ise "hareketle yazmak" olması da düşünüldüğünde bu yakıştırmanın ne kadar uygun düştüğü görülebilir. Auteur yönetmen, adeta kamerasıyla çektiği görüntüleri, şiir, öykü ya da roman gibi kurgular. Tarkovski, ilk filmi *İvan'ın Çocukluğu'*nu çektikten sonra şu ifadeyi kullanmıştır: "Artık edebiyatla sinemayı birbirinden ayırma zamanı gelmiştir" (Tarkovski, 2008: 3). Bunun anlamı, edebiyat ve sinemayı birbirinden tamamen

soyutlamak, aralarına çok kesin sınırlar çizmek, duvarlar örmek değildir. Kaldı ki; Tarkovski'nin, 1962 yapımı, Altın Aslan ödüllü ilk filmi *İvan'ın Çocukluğu*'ndan sonra 1972'de çektiği *Solaris* ve 1979'da çektiği *Stalker* filmlerinin de edebiyat uyarlaması olduğu bilinmektedir.

Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi olarak bilinen *Yumurta, Süt* ve *Bal* filmleri Kur'an-ı Kerim'deki bir kıssaya dayanmaktadır. Önceki iki filminden ilki olan Herkes Kendi Evinde bir mektuptan; *Meleğin Düşüşü* ise bir gazete haberinden esinlenilerek çekilmiştir. Kaplanoğlu son olarak, 2017 yapımı *Buğday* filmini Kur'an-ı Kerim'deki Hz. Musa ve Hızır kıssasından esinlenerek hazırlamıştır. *Buğday*'ı tamamladıktan sonra Kaplanoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur adlı romanını sinemaya uyarlayacağını ve bunun için çalışmaya başladığını açıklamıştır. 20 Eylül 2019'da gösterime giren yedinci uzun metraj filmi, *Bağlılık-Aslı* filminin senaryosunu ise kendisi kaleme almıştır.

Yönetmen Kaplanoğlu, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanı üzerinde çalıştığını ilk kez TRT Haber ekranlarında yayınlanan "İnsanlık Hali" programında açıklamıştır. Daha önce Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü beyazperdeye aktarmaya çalıştığını fakat romanın dünyasını filme taşıyamadığını belirten Kaplanoğlu, "Bazen çok iyi yazılmış bir kitabın sinemadaki karşılığı o kadar oturmuyor, olmuyor. Yani dilin muhteviyatı, kelimelerin yarattığı atmosfer, olay örgüleri vs. olamayacağını gördüm" demiştir (*Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur'u beyaz perdeye taşınacak*, (t.y.), Erişim: 17 Mart 2019, https://www.trthaber.com/m/?news=ahmet-hamdi-tanpinarin-huzuru-beyaz-perdeye-tasinacak&news_id=376703&category_id=9).

Edebiyattan farklı ve özgün bir dil oluşturma düşüncesinin her dönem hâkim olduğu sinemada, temelde her görüntünün bir öyküsü ya da şiirsel bir dili olmaktadır. Ses, müzik ya da diyalog olmasa da görüntüler anlatılması gerekeni anlatır. Tarkovski'nin "edebiyatla sinemayı ayırmak"tan kastının da sinema dilinin ya da yönetmenin yaratacağı mizansen ve sinematografinin özgünlüğü, hareket ve zaman algısının sinemaya özgü biçimde yansıtılması olduğu değerlendirilmiştir. Kaplanoğlu da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'yle ilgili olarak yaşadığı sorundan bahsederken, bu noktaya işaret etmektedir denilebilir.

Yukarıda da değinildiği gibi, "Auteur" yönetmen, Astruc'un ifadesiyle "kamerayı kalem gibi kullanan"dır. Fakat bu tanımlama tek başına yeterli olmaz. Yönetmenin hangi hal ve şartlar altında auteur olarak değerlendirilebileceği sorusunu yanıtlayan David Bordwell (2012: 33), *Film Sanatı*'nda, bireysel bir yapımda auteurün sadece yönetmen olacağını vurguladıktan sonra, aydınlatıcı bir değerlendirmede bulunmuştur:

> *"Sinemayı inceleyen insanların çoğu yönetmeni filmin başlıca auteurü olarak düşünür. Yazar bir senaryo yazsa da, daha sonraki yapım aşamaları senaryoyu tanınmayacak halde değiştirebilir. Ve her ne kadar yapımcı bütün süreci denetlese de, nadiren setteki etkinliği an be an kontrol eder. Oyunculuk, sahneleme, ışık, çerçeveleme, kurgu ve ses konusunda can alıcı kararları veren yönetmendir. Genelde yönetmen çoğunlukla bir filmin nasıl görüneceği ve ses vereceği konusunda en fazla kontrole sahip olan kişidir"*

Sinemayı sinema yapan unsurlar, görüntüye dair unsurlardır. Şiirsel sinemada ise ses görüntünün önüne geçebilir ya da onun kadar güçlü bir etki sergileyebilir. Burada dikkat çekilen sahneleme, ışık, çerçeveleme, kurgu ve sesin nasıl kullanıldığı, yönetmenin niteliğini de ortaya koyar. Tarkovski'nin çok sevdiği şiirsel gerçekçi yönetmenlerden Robert Bresson, sesin gerçekliğe görüntüden daha yakın olduğunu söylemiştir. Ona göre, ses daima görüntüyü akla getirir ama görüntünün yanında daima ses yoktur (Ahmedî, 2016: 87). Tarkovski de bu kıstasa hemen hemen tüm filmlerinde uymuştur denilebilir. Onun filmlerinde rüzgârın ve su damlalarının sesi, çoğu zaman perdede gördüklerimizin önüne geçer ya da onları yeri başka bir şeyle doldurulamayacak şekilde tamamlar. *Stalker* filminde üç karakterin Oda'nın kapısında bekledikleri sahnenin sinematografik etkisi, yağmurun ve su damlalarının sesi sayesinde zaman ve mekân boyutunu aşarak görünenin ötesine geçmeyi başarmıştır. İlk filmi *İvan'ın Çocukluğu*'nda "sadece perde dışı sesler ve fiziksel bir gerçeklikten çok zihinsel bir gerçeklik" (Johnson, 2003: 725) ön plana çıkmıştır. Tarkovski'nin görsel ve işitsel sunumu, dışavurumcu kamera çalışması ve sesidir; bunlar İvan'ın hayal ve gerçek dünya arasındaki keskin karşıtlığı sunmak için kullanılır (Johnson, 2003: 725).

Tarkovski de Kaplanoğlu da kariyerlerinin henüz başında oldukları gençlik yıllarında, filmlerinin gerek prodüksiyon gerekse post-prodüksiyon aşamalarında, kontrolü tam olarak ellerinde tutamamış olsalar da özellikle uluslararası ödüllere layık görülerek, dünya çapında bir üne kavuştuktan sonra, senaryo aşamasından para bulma, oyuncu, kostüm, dekor ve mekan seçimine; kurgu ve sesten "foley" gibi nispeten önemsiz görülebilecek konularda dahi son kararı kendileri vermek istemişlerdir. Yönetmenlerin bu tutumu, filmlerinin biçim ve stilini derinden etkilemektedir. Sinema, daha 1930'larda, dönemin ünlü Fransız şiirsel gerçekçi yönetmenlerinden Jean Cocteau'nun da belirttiği gibi, "Düşünceleri aktaran en güçlü silahtır" (Teksoy, 2009: 266-267). Auteur yönetmen, şiirsel düşüncelerini izleyiciye aktarıp onu eyleme geçirmeli, perdede gerçekleşen aksiyona dâhil etmelidir.

Gilles Deleuze'un sinema felsefesinde de "düşünce" önemli yer tutmuştur. Ona göre sinema, düşünceyi "hareket" ve "zaman" imgeleriyle kavramlaştıran insanî bir yaratımdır. Deleuze, olayları sadece sunmakla yetinen enformasyon ve düşünceyi harekete geçirmekten çok öteleyen eğlence ile sinemayı birbirinden ayırmak gerektiğini vurgulamıştır (Sütcü, 2005: 17). Deleuze burada bir noktanın daha altını çizmiştir: "[…] sanat da insanın diğer zihinsel yaratımları gibi tarih içinde belli bir zamanın düşüncelerini, isteklerini, gereksinimlerini, umutlarını yansıtır" (Sütcü, 2005: 43). Tarkovski'nin, *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında ele aldığı görüşlerinden dolayı, bu konuda da farklı bir yönelime sahip olduğu ileri sürülebilir. Ona göre, sanatın işlevi, "düşünmeyi teşvik etmek", "bir düşünce iletmek" ya da "bir örnek oluşturmak" değildir. Sanatın amacı daha çok insanı ölüme hazırlamak, onu iç dünyasının en gizli köşesinden vurmaktır. Sinemanın düşünce aktarım gücüne muhalefet ediyormuş gibi görünse de Tarkovski, aynı kitapta birkaç paragraf önce, "Sanatın anlamı ve varlık sebebi hakkında düşünmeye yanaşmadan onu ele alıp değerlendirmeye kalkanların ruhsuzluğu"ndan bahsetmiştir (2008: 32). Şu cümleler de ona aittir: "Gerçek sinema, başından sonuna kadar düşüncede tasarlanan sinemadır" (Aslanyürek, 2012: 4). Tarkovski aslında, dünyada ahlakî ve fikrî bir kaosun yaşandığına inanmaktadır. Ölümünden önce verdiği bir konferansta bu konuya işaret ederek, Dostoyevski'nin bir sözüne atıfta bulunmuş ve "Krasota spasyot mir-Dünyayı güzellik kurtaracak" demiştir (Aktaran: Ahmedî, 2016: 20). Ona göre, "Güzel, gerçeğin peşinden koşmayanlardan kendini gizler" (Tarkovski,

2008: 32). O, genel olarak, durduğu düşünsel ve ahlakî zemini belirgin hale getirmek adına "fevrî" ifadeler kullanabilmektedir. Adeta kendisini belirli yakıştırmalar ve hazır kalıplar içine hapsetmeye çalışanlara karşı meydan okumuştur. Filmlerinin göstergebilimsel okumalarına, sembolik çıkarım ve yorumlamalara yönelik sergilediği olumsuz tavrı da benzer şekilde görmek mümkündür. Stalker'deki siyah köpeğin anlamını soranlara, "sadece bir köpek" diyerek tepki göstermesi başka bir anlama da gelmez. Çünkü filmin bazen renkli bazen de sepya tona dönüştüğü anlarda ortaya çıkan köpek, hem rüya âleminin yansıması hem de olağanüstü durumlara işaret etmek için kullanılan imgesel bir varlıktır. Tarkovski, izleyicinin, sembolün anlamını çözdüğünü düşündüğünde, o sembolle olan bağını koparacağına inanmıştır. Bu durumda "sembol fiilen ölür" (Martin, 2013: 39). Tarkovski, aslında sırrının ifşa olmasına karşı çıkmıştır.

Dostoyevski, Kaplanoğlu'nun zihin dünyasında da önemli yer edinmiş bir yazardır. 13-14 yaşında Dostoyevski'nin eserlerini okumaya başladığını kaydeden Kaplanoğlu, "Mesela 'Budala' beni derinden etkilemiştir" demiştir (Şirin, 2017: 41). Tarkovski de en tipik örneği Dostoyevski'nin aynı adlı romanından alınma eski Rus "budala" geleneğini sürdürmüştür: Tarkovski'nin espriden ve şakadan arınmış bütün filmlerinde alaycılık ve hiciv, en üst düzeydeki fedakârlıkların anlatıldığı sahneye saklanmıştır (Zizek, 2017: 86). Kaplanoğlu'nun *Süt* filminde Yusuf'un annesinin - Tarkovski'nin *Ayna*'sındaki sahneye benzer şekilde – çitlerin yanında düşünceli şekilde bekler ve sigara içerken, yanına gelen postacının zarfı verdikten sonra bisikletten düşmesi ve kadının kahkahalara boğulması da böyledir. Hüznün ağırlığı bir anda mizahın hafifletici etkisiyle buluşur. Beklenmedik bir durum seyirciyi yadırgatsa da güldürür.

Tarkovski ve Kaplanoğlu, filmlerine dair yaptıkları seçimleri azamî düzeyde bireysel ve özgün kılmaya çalışmakta, böylelikle aile, toplum, dünya, geçmiş, gelecek, sanat, tarih, din ve gelenek gibi pek çok mesele hakkındaki görüşlerini izleyiciye aktarmaya çalışmıştır. Onların sinemasının bireyselliği, evrensel hakikatlere dair sahip oldukları düşüncelerin, insanlığa aktarımıyla bağlantılıdır. Savaşlardan, nükleer bombalardan, sanayileşmeden, makineleşmeden, bunların yarattığı çevresel tahribattan, zehirli atıklardan, insan ve doğa arasına giren mesafelerden her iki yönetmen de endişe

duymuştur. Bu durum onların ele aldıkları temaları ve filmlerinin görsel biçim ve stilini belirlemiştir. Doğaya duyulan özlem, saflık ve temizliğe duyulan özlemle eşdeğerdir. Kimyasal atıklarla zehirlenen sular, toprakların sunî ilaç ve tohumlarla "yaşayan ölü" haline gelmesi her iki ismin de ortak düşünsel zeminini oluşturmuştur.

Kaplanoğlu, daha *Yusuf Üçlemesi*'ni henüz tamamlamışken 2010 yılında Buğday Hareketi'nden bahsetmiştir: "[…] Türkiye'deki hakiki ve esaslı çevreci hareketin o olduğunu düşünüyorum. Yoksa nükleer santrale karşı çıkarken kahve zincirine bir şey demeyerek olmaz bu iş, bunlar birbiriyle bağlantılı" (Şirin, 2017: 127). Kaplanoğlu, bu düşüncelerini 2017 yılında *Buğday* filmine dönüştürmüştür. Kaplanoğlu aslında, filmle ilgili çalışmalarına çok daha önce başlamıştır. Uzun soluklu bir hazırlık sürecinin ardından çekimlerin startı verilmiştir. *Buğday* filmi de Kaplanoğlu'nun diğer filmleri gibi, onun "Yaşam biçimini temelinden dönüştürme" (Şirin, 2017: 127) düşüncesine dayanır. İki yönetmen arasındaki zihinsel ve sanatsal bağlantılar filmlerinden olduğu kadar yaşam çizgilerinden de okunabilir. Stalker filminde Tarkovski, üç karakteri içsel/manevî bir yolculuğa çıkarırken geri planda çevresel kirlenme ve nükleer tahribat görülür. Geçmişlerinden elde edip biriktirdikleri duyarlılıkları, zihinsel arka planlarında olduğu gibi, filmlerindeki arka planlar üzerinden de kesişmektedir. *Buğday* filminin arka planında da yine bu çevresel tahribat, terk edilmişlik hissi vardır. İnsanlar, gerekli olan her şeye sahip olmalarına rağmen mutsuzdur. Onları gerçekten mutlu eden şey, ruhsal ve duygusal olana hitap edebilenlerdir.

Tarkovski, düşüncelerin oluşumu ve gelişiminin belli yasalara bağlı olduğunu, karmaşık bir düşüncenin ya da şiirsel bir dünya görüşünün herkesçe bilinen olgular etrafına sıkıştırılmaması gerektiğini vurgulamıştır. Ona göre, bir nesne hakkında her şey hemen bir çırpıda söylenmezse, izleyici bu konuda şahsi görüşler üretme imkânına kavuşur. Tarkovski, kariyeri boyunca sinemada, seyirciye hiç akıl yürütme fırsatı tanımadan sunulan hazır kalıplara, reçetelere karşı durmuştur (2008: 6-7). Onların filmlerinde zaman ağır ağır ilerler. Perdede görünenler zihinlere yerleşmeli ve unutulmamalıdır ki eyleme geçilebilsin. Onların sineması, perdenin dışında da devam edeceği öngörülen bir eylem/aksiyon sinemasıdır. Onların tasarladığı, seyirci sinemadan çıktığında ya da film bittiğinde biten bir dünya değildir. Bu sinemada,

gerçek dünya, gerçek sorunlar, gerçekçi çözümler vardır. O nedenle, auteur yönetmenlerde olması gerektiği gibi, filmlerindeki her şeye mümkün olduğunca hâkim olmak isterler. Söyleyecek sözleri, geleceğe dair bir dertleri vardır ve bunlar acilen insanlığa aktarılmalıdır.

Bu durum, kullanılan hazır kalıplar ve reçeteler düşünüldüğünde, ana akım sinema için çoğunlukla böyledir. Ana akım Hollywood filmleri, kolektif ürünler olarak değerlendirilmiş, bireysel kararlar nadiren alınabilmiştir. Enver Gülşen (2016:5), *Sinemanın Kökleri* adlı kitabında bu noktaya şu cümlelerle işaret etmiştir:

> *"Sinema tarihinde özellikle ana akım sinemaların kahir ekseriyeti, sinemanın 'unutturma' ve 'sanallaştırma' özelliğini kullanır. Sinema seyircisi, koltuğa oturduğu an, kendisi için üretilmiş, bambaşka ve genellikle hakiki hayat ile ilgisi olmayan bir 'sahteliğin' büyüsüne kapılır. Perdede görülen şeyler, insanın entelektüel, sanatsal veya hikmete dair üretiminin içinde olmak gibi bir kaygı taşımazlar"*

Sinemanın nesnel bir sanat olduğu belirtilmiştir. Düşünce aktarımının öznel bir eylem olduğu düşünüldüğünde, öznellik ve nesnelliğin nasıl bir bakış açısıyla ele alınacağı bu noktada önem kazanır. Bu ise ses ve sözle olduğu kadar görüntüler yoluyla da gerçekleştirilebilir. Bordwell'in ortaya koyduğu yaklaşımlar doğrultusunda, "görüntü estetiği" konusu, sinemanın başlangıcından günümüze kadar en temel konu olma özelliğini korumuştur. Tarkovski ve Kaplanoğlu'nun, sinema yoluyla düşünce aktarımı yaparken hangi nesnel kriterlere bağlı kaldıkları, bu çalışmada ele alınan görüntü estetiği bağlamındaki analiz yoluyla ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Tarkovski ve Kaplanoğlu'nun, filmleri üzerinde tam bir hâkimiyet sağlama çabasında ısrar ederek, düşüncelerini seyirciye aktarabilmek yolunda önemli bir adım atmış olduklarını söyleyebiliriz. Kaplanoğlu'nun özellikle dikkat çektiği konu, herhangi bir yapımcıyla çalışmanın, onu asıl hedefinden saptıracak olmasıdır. Bir dönem reklam ve dizi yönetmenliği de yapan Kaplanoğlu, *Şehnaz Tango* adlı dizinin çekimleri esnasında mekândaki halının değişmesini istediğini, bunun üzerine yapımcıyla karşı karşıya geldiklerini anlattıktan sonra sözlerine şöyle devam etmiştir:

“Ta o zamanlardan itibaren, çekmek istediğim tarzda filmler için yapımcılığı da yapmamın şart olduğunu düşünmeye başladım. Bu fikirler biraz da Yeni Dalga’dan etkilenerek ortaya çıktı bende” (Şirin, 2017: 253). Kaplanoğlu, senaryosuna müdahale edilmesine de izin vermediğini, hatta bu nedenle zaman zaman dostlarıyla arasının açıldığını ifade etmiştir. Yazdığı bir senaryoyu incelemesi için yönetmen arkadaşı Derviş Zaim’e verdiğini, onun kendisine sormadan senaryoda bazı değişiklikler yapması üzerine de onunla tartıştığını anlatmıştır: “(…) Sonra kendisi senaryoda değişiklikler yapıp getirmişti, ben de kızmıştım ‘Benim senaryoma nasıl müdahale edersin’ diye ve bozuşmuştuk. Belki de kırmıştım onu, bilmiyorum. Kötü niyetle yapmamıştı muhakkak” (Şirin, 2017: 109). Tarkovski de senaryo konusundaki hassasiyetini şu cümlelerle vurgulamıştır: “Yazar ve yönetmenin estetik kaygıları farklıysa, arada bir yerde uzlaşma sağlanamaz. Böyle bir uzlaşma, kaçınılmaz olarak film çekme fikrini zedeleyecek ve sonunda film hiç gerçekleşemeyecektir.” Tarkovski, karşılaşılacak böyle bir sorunun çözümü için “çekim senaryosu”nu öne sürmüştür. Bu noktadan sonra ise filmin yaratıcısının hem senaryonun hem de filmin yazarı haline geleceğini ifade etmiştir: “Yeter ki bütünü göz önünde bulundursun ve senaryoda yer alan her sözcüğü kendine özgü yaratıcı deneyimle yoğursun!” (2008: 5). Tarkovski’ye göre, “senarist diye bir şey yoktur” (Aktaran: Aslanyürek, 2012: 6). Ancak sinemanın ne olduğunu çok iyi anlayan yazarlar veya edebi malzemeyi kendi kendilerine düzenleyebilen yönetmenler senaryo yazmalıdır.

Devlet Sinema Enstitüsü’nde (VGİK) okuduğu yıllar hariç tutulacak olursa, 1961-1986 yılları arasındaki 25 yıllık bir dönemde sinemada aktif olabilen Tarkovski, bu ve benzeri sorunları sanat yaşamı boyunca derinden hissetmiş bir yönetmendir. Rusya’da Sovyet rejimi altında istediği gibi bir sinema dili kurabilmek uğruna, bir anlamda “gönüllü” sürgünü göze almıştır. Hatta son iki filmini İtalya ve İsveç’te çekmek zorunda kalmış, hastalandıktan sonra Fransa’ya gitmiş, genç denilebilecek bir yaşta, eşinden ve çocuğundan ayrı, yapayalnız şekilde hayatını kaybetmiştir (Ahmedî, 2016: 301). Tarkovski de Kaplanoğlu da kendilerine has bir sinema dili yaratabilmek uğruna pek çok bedel ödemek zorunda kaldıklarını ifade etmişlerdir.

Şüphesiz dünyada yönetmen olarak Tarkovski'yle sinema dili ve hayata/gerçeğe bakış yönünden benzerliğini beyan eden pek çok isim sayılabilir. O, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Michelangelo Antonioni gibi auteur yönetmenlerin hayranlığını kazanmış bir yönetmen olarak bilinmektedir. Bergman (1990: 83), 1987'de yayınlanan otobiyografisi *Büyülü Fener*'de Tarkovski için, "Benim için en büyük odur" diyerek şu cümleleri kaleme almıştır:

> *"Film belge olduğu zamanın dışında bir düştür. Bundan dolayı Tarkovski sinema yönetmenlerinin en büyüğüdür. Düşsel mekânlarda bir uyurgezerin güveniyle hareket eder, hiç açıklama yapmaz. Zaten ne açıklayacaktır ki! Düşlerini tüm iletişim araçlarının en zoru, ama bir anlamda en isteklisi aracılığıyla görünür kılabilen bir gözlemcidir o. Ben, tüm yaşamım boyunca onun büyük bir doğallıkla dolaştığı kapıları yumrukladım durdum. Ama bu kapılardan içeri ancak birkaç kez süzülmeyi başarabildim. Bilinçli çabalarımın çoğu acınası bir başarısızlıkla sonuçlandı. Yılan Yumurtası, Temas, Yüz Yüze, vs."*

Tarkovski'den sonra gelen genç kuşak yönetmenlerden Steven Soderbergh, onun 1972 yılında Stanislav Lem'in romanından sinemaya uyarladığı *Solaris* adlı üçüncü filmini, 2002 yılında yeniden çekmiştir. Soderbergh, kendi filmini Tarkovski'ninkiyle karşılaştırması istendiğinde, Tarkovski'nin Solaris'ini "sekoya" ağacına, kendisininkini ise "küçük bir bonsai"ye benzetmiştir (Gianvito, 2003: ix). Bergman ve Soderbergh gibi dünyanın farklı ülkelerinden daha pek çok yönetmen, Tarkovski'ye duyduğu hayranlığı çeşitli yollarla açıklamıştır. Ancak Tarkovski ve Kaplanoğlu sinemasının kardeşliği/yakınlığı, 2000 yılı sonrası Türk sinemasında Kaplanoğlu'nun edindiği yer özelinde farklı bir boyut kazanmaktadır. Kendi yapım şirketini kurduktan sonra Kaplanoğlu'nun ilk işi, Tarkovski'nin *Ayna* filmine düşündüğü ilk isim olan *Aydınlık Gün* ya da *Beyaz Bir Gün* için kolları sıvamak olmuştur (Şirin, 2017: 135). Bu isim ona uğurlu gelmiş olacak ki, Yusuf Üçlemesi'nin nüvesini oluşturmuş sonra da Altın Ayı ödülünü getirmiştir. *Yumurta, Süt* ve *Bal* filmlerinin pek çok sahnesi, "İşte bu Tarkovski'den" denilebilecek izler taşır. Örneğin, *Süt*'te Yusuf'un annesinin çitlerin yanında beklediği sahne. *Ayna*'da, Aleksey'in annesi Maria'nın kır evinin çitlerinde oturduğu sahneye selam değil midir? Yusuf'un annesinin yanına gelen doktor değil, bisikletli postacıdır. Ama

oluşturduğu görsel ve duygusal etki hiç de ondan aşağı olmaz. *Buğday* filminde de benzer bir şekilde Kur'an'dan bir kıssayı sinemaya uyarlarken, onun adımlarını takip etmiştir. Olay örgüsü ve karakter gelişiminin önceki filmlerinde olduğu gibi silikleştiği senaryoda, bir yasak bölge, engeller, hem bedensel hem ruhsal yolculuk fikri üzerinden Stalker'a doğrudan bağlanmıştır. Mühendis Erol Erin, Ölü Topraklar'a geçtiğinde yanında "Andrei" vardır. Kaplanoğlu onunla, attığı her adımda, "Tarkovski nasıl yapardı?" diye düşünecek, onu hep yanında görmek isteyecek kadar yoğun bir metafizik bağ kurmuştur.

2.1.3. Yönetmenlerin Filmlerinde Gerçeklik-Şiirsellik İlişkisi

Sinemada aslında daha temel olarak gerçekçilik ve biçimcilik ayrımı bulunmaktadır. Gerçekçilik ve şiirsellik buluşması ise Tarkovski sineması söz konusu olduğunda ortaya çıkmaktadır. Biçimcilik denildiğinde, "Rus Biçimciler" olarak bilinen, sinemanın daha ilk yıllarında sinemayla kuramsal olarak ilgilenen isimler akla gelir. Fredric Jameson (2013: 47), edebiyatta ve sanatın diğer dallarında da temsilcileri bulunan biçimcilikle ilgili olarak şunları yazmıştır: "Rus Biçimcilerinin biricik savları, aslında yazınsal olana inatla bağlı olmaları, 'yazın olgusu'ndan herhangi bir başka kuramlaştırma biçimine sapmayı inatla reddetmeleridir". Kendilerinden önce gelen Sembolizme tepki olarak doğan Biçimcilik akımının edebiyattaki temsilcileri, "algının yenilenmesi"ne önem vermiştir. Onlara göre, okur, dünyayı yeni bir ışık altında, daha önce hiç görmediği bir biçimde görmelidir (2013: 54). Bu yaklaşım, günümüzdeki modern sanat ve estetikte de karşılığını bulan bir yaklaşımdır. Sinemada ise Biçimcilikle birlikte anılan "Sovyet Montaj Kuramı" önem taşır. 1925-1930 yılları arasında film kuramcıları Vsevolod Illarionovich Pudovkin, Sergei Mikhailovich Eisenstein ve Dziga Vertov gibi Sovyet yönetmenlerin yarısından fazlasının hocası olarak bilinen Lev Kuleshov, kendisini montaja yönelten iki faktör olduğunu belirtmiştir. Bunlardan ilkinin Hollywood'un dahi yönetmenlerinden Griffith'in filmleri olduğunu belirten Kuleshov, ikinci faktörün ise Rus edebiyatı olduğunu kaydetmiştir. (Özarslan, 2015: 51, 52). Biçimci sinemacılar, film parçalarının ölü birer nesne olduğunu, onlara ruh katacak şeyin ise "kurgu" olduğunu düşünmüştür (2015: 63). Çıplak gerçeklik işe yaramaz, yönetmen bunu yeniden yaratmak için kurguya başvurmalıdır (2015: 71). Gerçekçi film kuramcıları ise

doğada varolan bütünlüğün ve sürekliliğin, bozulmadan perdeye aktarılabilmesi için uzun planlara ve alan derinliğine önem verilmesini gerektiğini savunmuştur (2015: 151). Sinemada gerçekçiliğin önde gelen kuramcıları, Andre Bazin ve Siegfried Kracauer gibi isimlerdir. Onlara göre, kamera gerçekliği dönüştürmemeli, açığa çıkarmalıdır (2015: 153). Sanatta gerçeklik algısının nasıl gerçekleştirilebileceği üzerine pek çok şey söylenmiştir. Georg Lukacs, *Estetik* adlı eserinin 1. cildinde, gerçekliğin günlük hayattan dolaysız olarak kopyalandığını ve bunun günlük hayatın kendi yapısının bir gereği olduğunu savunmuştur. Lukacs, burada "yansıtılan gerçeklik" kavramına dikkat çekmiştir. Daha gerçekçi bir nesnellik ortaya konulabilmesini ise önemlinin önemsizden ayrılmasına dayandırmıştır. Ona göre, "…sanat önemli olanı tutmak, önemsizi atmaktır" (1978: 205). Yansıtılan gerçeklik, sinema için tüm sanat dalları için geçerli olduğundan daha fazla geçerli olabilecek bir kavram olarak değerlendirilmiştir. Sinema söz konusu olduğunda ifade edilen "gerçekliğin yeniden yaratımı" da bir anlamda yansıtılan gerçekliğin farklı bir ifade biçimidir. Çünkü sinema yoluyla ortaya konulan gerçeklik, yalın gerçekliğin kendisi değil, onun film yüzeyine ya da perdeye yansıtılan şeklidir. Yönetmenler, gerçekliğin film yüzeyine yansıtılmasında farklı yöntemler benimseyebilir.

Örneğin, yönetme hakkı, Antik Yunan'da tanrılar tarafından asillere verilmiştir. Bu, "üretilen gerçeklik"tir. Toplumsal olarak bu gerçekliğin kabulü ise "hakikat"tir. Sinemada da benzer bir şekilde, tüm filmler gerçeklikler üreterek bu gerçekliklerin izleyicide hakikate dönüşmesini öngörmüştür. Filmle üretilen gerçeklik, biçim ve içerik sorunu yaşarsa izleyicide oluşması beklenen hakikat algısı ortaya çıkmaz (Ulutaş, 2017: 14-15). Heidegger (2010: 44), gerçek ve hakikat kavramlarını analiz ederken, sahte ve gerçek altın arasındaki farka değinmiştir. Heidegger, sahte altını gerçeğinden ayırt etme örneğini vererek, "Gerçeğe uyan hakikidir, gerçek ise hakikatte olandır" demiştir. Burada bir iç içelik söz konusudur. Gerçeğin hakikate, hakikatin de gerçeğe bağlı olduğu ve birbirlerini tamamladıkları, tam bir örtüşme halinin gerçek ve hakiki olma durumunu doğurduğu vurgulanmak istenilmiştir. Sinema kuramcısı Andre Bazin, 1950'li yılların hemen başında yazdığı yazılarda, yönetmenlerle ilgili olarak bir ayrıma dikkat çekmiştir. Bazin, 1920'den 1940'a kadar, sinemanın ilk dönemindeki yönetmenleri, "Görüntüye inanan yönetmenler" ve "Gerçeğe inanan yönetmenler" olarak iki kısma ayırmıştır (1961: 376). Bazin'in

yaptığı bu ayrım, günümüzde daha geçişken bir hal almıştır. Çünkü Bazin'in öncülük ettiği Yeni Dalga yönetmenleri de doğal ışık, uzun plan, amatör oyuncu, doğaçlama gibi seçimleriyle aslında "Görüntünün gerçeği"ne inandıklarını ortaya koymuştur. Bazin, gerçeklik algısına "kurgu"nun penceresinden bakarak bir de şöyle bir yorum getirmiştir: "[…] sessiz sinema zamanında kurgu, yönetmenin söylemek istediğini duyuruyordu, 1938'de kurgulama betimliyordu, nihayet bugün yönetmenin sinemada doğrudan doğruya yazdığı söylenebilir" (1961: 379). Bazin'e göre kurgunun yarattığı gerçeklik, şöyle formüle edilebilir: "Genç kızlar + çiçek açmış elma ağaçları = Umut. Düzenlemeler sayısızdır. Ancak hepsinin ortak yanı, düşünceyi, iğretileme ya da düşüncelerin çağrışımıyla ortaya sürmeleridir" (1961: 377).

Bob Foss'a göre (2016: 22), başka bir gerçeklik tarifi de şöyle olabilir: "[…] görüntüde üniformalı bir polis varsa, niçin bir polis kasketi giydiğini anlatmaya gerek yoktur, çünkü gerçek polisler böyledir". Eğer bir filmde gerçekçilik önceleniyorsa, izleyiciye gerçek ya da kurmaca durumun karmaşık olmayan ve bozulmamış bir görünüşü yansıtılmalıdır. Uzun kesintisiz çekimler, hızlı kurguya dayalı bir üsluba oranla bu yanılsamayı daha da artırır. Kısa çekimler ve hızlı kamera hareketlerinin yer aldığı, klasik dram anlatısına dayalı tür filmlerinin bahsedilen anlamda bir gerçeklikle ilişkisi zayıftır. Bu filmler daha çok seyirci açısından "realiteden kaçış" işlevi görür. Ulus Baker de bu noktaya dikkat çekmektedir; "[Sinema], gerçekliği temsil etmekte (başlardaki belgesel film fikri) başka herhangi bir araçtan çok daha dolaysız bir alet olmakla birlikte, kimileri için kesinlikle bir eğlence endüstrisidir" (2015: 236). Ancak şiirsel gerçekçi sinema söz konusu olduğunda, gerçeklik algısı çok daha farklı bir şekilde formüle edilmiştir. Onlar, genel olarak bu "göstermeci" anlayışa karşı çıkmaktadırlar. Tabii her iki anlayış için, gerçeklik algısını yaratma konusunda kullanılan araç, sadece uzun çekim ve kurgu değildir. Oyunculuklar, ışık, kostüm, dekor, makyaj, çerçeveleme, açı, renk de önemlidir. Bunların kullanımı, gerçekliğe yaklaşım tarzını belirler. Örneğin, oyunculuklar abartılı mı, kullanılan dil edebi mi yoksa günlük hayattaki dil mi? Doğaçlamaya yer veriliyor mu? Kostüm ve dekorda dönemsel etkiler aranıyor mu? Bu soruların cevapları, bir filmin gerçeklik konusunda nerede durduğunda az-çok belirleyici olabilmektedir. Ancak kesin bir yanıt için daha fazla detaya ihtiyaç duyulmaktadır.

Yuriy Lotman, sinema dilinin göstergelere dayalı olarak inşa edildiğini ifade etmiştir. Göstergeler iki bölümde sınıflandırılır: Uzlaşımsal ve görüntüsel. Uzlaşımsal olanlar konusunda ayrıca bir bilgi verilme ihtiyacı hissedilmez. Üniformalı polisin kasketiyle ilgili olarak verilen örnek, sinemasal gerçekliğin "uzlaşımsal" boyutunu temsil etmektedir. Görüntüsel ya da resimli gösterge kavramı ise kendisine ait tek bir anlatımı olan anlamı içerir (1999: 20). Bunlara simge de denilmektedir. Görüntüleriyle temsil etme yeteneğine sahiptirler. Trafik işaretlerinde bulunan resimler ve çizgiler birer simgedir. Sinema dilinde de buna benzer simgeler kullanılır. Yalın gerçekliğin, sinemasal gerçekliğe dönüştürülebilmesinde simgelerin payı da büyüktür. Onlar, uzlaşımsal göstergelere göre daha anlaşılır bulunmuştur. Mekânsal, üç boyutlu bir nesne sinema perdesinde iki boyutludur. Perdede üç boyutlu olarak algılanması ise uzlaşımsal bir durumdur. (1999: 22) Onun öyle olduğunun kabul edilmesini sağlayan insan zihnidir. Beyazperdede izlenen olay ne kadar gerçekdışı olursa olsun, izleyici bu olaya bir şekilde dâhil olmakta ve gerçek olmadığını bilmesine rağmen sanki gerçekmiş gibi tepki göstermektedir (1999: 26). Bu durum şiirsel ya da eğlendiri sineması için böyledir. Sinematografiye ya da mizansene dair yapılan tercihler bu konuda bir değişime yol açmaz. Bu, tüm sinema filmleri için böyledir.

Sinemanın kendine özgü bir dile sahip olduğu tartışmasız kabul edilmiştir. Lumiere Kardeşler'in Sinematografı icadından hemen sonraki dönemin Fransız yönetmeni Jean Epstein (Aktaran: Ranciere, 2016: 7), bunu çarpıcı cümlelerle, belki biraz da eleştirel bir dille vurgulamıştır:

> *"[…] Her mürekkep damlası, dolmakalemin ucunda trajediye çiçek açtırır. Trajedi su bardağının içinde erir. Tüm oda her evrede drama doyar. Küllüğün boğazında sigara bir tehdit gibi tüter. […] Halı zehirli arabesk desenler sergiler ve koltuğun kolu sallanır. Şimdi ızdırap buz kesmiş haldedir. Bekleyiş. Hâlâ hiçbir şey görmüyoruz, fakat dram bloğunu yaratacak olan trajik kristal bir yerlerde devrilmiştir. […] Sinema gerçektir. Hikâye ise yalandır."*

Epstein'ın daha 1921 yılında kaleme aldığı bu cümlelerin, Tarkovski ve Kaplanoğlu'nun sinematografik evrenini, gerçekliğe bakışını da çok iyi açıkladığı düşünülmektedir. Her iki yönetmenin de günümüz modern dünyasında sinemanın

üstlenmesi gereken misyon ya da sanatçının sorumluluğu gibi tartışmalı alanlar söz konusu olduğunda, onları ortak bir noktada buluşturan şey, "gerçeklik" ve "şiirsellik"le ilgili ortaya koydukları tavır olmuştur. Sinemasal gerçeklik üzerine yapılan tartışmalar, Lumiere Kardeşler'in sinematografı icat ettikleri ve çektikleri ilk görüntüleri halka gösterdikleri 1895 yılından başlatılmıştır. Onlar, kameralarını ilk olarak Paris'in gündelik hayatına çevirmişlerdir. Henüz senaryo, anlatı, devamlılık kurgusu, dekor, kostüm, ses, müzik yoktur. Lumiere Kardeşler, sabit kamera ve tek bir açı kullanmıştır. Görüntüler, en uzunu 2-3 dakikaya varan "müdahalesiz" görüntülerdir ve seyircide uyandırdığı gerçeklik duygusu yoğundur. Lumiere'lerin ilk filmi *Bir Trenin Ciotat Garına Girişi*'nin gösterimi esnasında kimi seyircilerin, trenin üzerlerine geldiği korkusuyla salondan kaçması, sinemasal gerçekliğin ne olduğuna dair yapılan tartışmalarda, bugün de ilk örnek olarak akıllara gelir. Baker, bu tepkilerin sinematografik imajın doğuşuna verilen "popüler" tepkiler olduğunu belirtmiştir. Ona göre, bu eğlenceli hisler, bir gerçeklik yanılsamasının eşliğinde işleyen bir tür hayret ve şok, hareketli görüntüleri "ilk kez görme"nin uyandırdığı bir durumdur (2005: 240). Tarkovski de o günlerde sinemanın yanlış bir yola girdiğini ve günümüzde hala bu yanılgının üzücü meyvelerinin toplandığını hatırlatmıştır. Ona göre felaketin büyüğü, "yalnızca resimlendirmek" değil, "zamanın gerçekliğinin dondurulması" imkânının elden kaçırılmasıdır (2008: 49). Bu görüntüler de daha sonraki dönemlerde çekilen görüntülerde olduğu gibi hayatı sınırlandırmıştır. Kameranın "varlığı" ve vizörden görülen dünyanın, insan gözünün sunduğu geniş çerçeveyi sağlamaktan uzak olması, gerçekliğin başka bir yerde aranması gerektiğini düşündürmüştür. Gözle görünür gerçeklik ve onun sanatsal anlatımı arasındaki farkın anlaşılabilmesi için 20. yüzyılı beklemek gerekmiştir. Lumiere Kardeşler'in sinematografını satın alarak sihirbazlık kariyerini sinemaya taşıyan George Melies'in geliştirdiği, bugün artık aşina olunan "bindirme" ve "silinme" gibi sinema hilelerine rağmen gerçeklik algısı, tiyatro sahnesinin sınırları dışına çıkamamıştı.

Zaur Mükerrem, Melies'in hayal gücü ve teknik ustalığıyla, sinemasal karakterlerin yaratılmasında kendinden sonrakilere yol gösteren bir yıldız olduğunu ancak çağının tiyatro geleneklerinden yakasını bir türlü kurtaramadığını belirtmiştir. Mükkerrem'e göre Melies, hayalî konular ile gerçeklik arasındaki bitmek bilmeyen çelişkinin altında - bir anlamda - ezilmiştir (2016: 18). Sinemasal gerçekliğin ne olduğuna dair

önemli bir adım olarak değerlendirilen "devamlılık kurgusu"nun mucidi D.W. Griffith, 1909'a gelindiğinde artık ünlü bir yönetmendi. Griffith, sinemada kendine özgü bir gerçeklik yanılsaması yaratabilmek için, yakın çekimlerin yanı sıra geri dönüşlere ve paralel kurguya da el atmıştır (2016: 24). Bu buluşlar dünyada büyük yankı uyandırmış, Almanya, Fransa, İngiltere, İtalya gibi ülkelerle Sovyet öncü sinemacılar tarafından hayranlıkla takip edilmiştir. Ancak bunların nasıl kullanılacağı konusu tartışma yaratmıştır. 1920'lere gelindiğinde, Hollywood'un öncülüğünü yaptığı bu gerçeklik yanılsamasının seyirciyi uyuşturduğu ve gerçeklikten uzaklaştırdığı sonucuna varılmış, henüz tam olarak sınırları belirlenmemiş tür filmlerine "burjuva sineması" lakabı takılmıştır. Burada eleştirilen şey, kullanılan teknikten ziyade, tekniğin kullanılış şeklidir. Zira bu teknik, onu en çok eleştirenler tarafından çoktan kopyalanmaya başlanmıştır.

Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinden Jean-Luc Godard, sinemanın saniyede 24 kare gerçeklik olduğunu söylemiştir (Nichols, 2017: 203). Hayatın "bir birim" gerçekliğinin yanında sinemanın, bunun 24 katını vaat ettiğini söylemekle eşdeğer görülebilecek bu söz, doğru tercihlerin kullanılması halinde sinemanın, yukarıda bahsedilen sınırlılıklarına rağmen, insana, hayatın sunduğundan daha farklı bir deneyim yaşatabileceğini de vurgular. Bill Nichols, *Belgesel Sinemaya Giriş* adlı kitabında, Godard'ın bahsettiği gerçeklik ya da "gerçeğin sineması" fikrinin, mutlak ve el değmemiş bir gerçeklikten çok, bir karşılaşmanın gerçekliği olduğundan söz açmıştır. Ona göre, yönetmen ve kameraya alınan özne, aralarındaki ilişkinin kurallarını birlikte belirlemiştir. Gerçeğin sineması, insanlar kamera karşısında etkileşime girdiğinde olanların gerçekliğini ortaya koymuştur. Nichols, "Eğer burada bir gerçeklik varsa, o da kamera orada olmadığı sürece var olmayacak bir etkileşim biçiminin gerçekliğidir" demiştir (2017: 202-203). Filme alınan gerçeklik, hayatın gerçekliğinden farklı ve kimi zaman daha güçlü ve etkileyici olabilmektedir. Nichols'e göre sinemasal gerçeklik, kamera varken var, yokken yok olan bir gerçekliktir.

Bu durum, 1920'lerde başlayan ve günümüzde yansımaları görülen avangart dönemde "propaganda sineması" olarak anılmıştır. Bunlar, "documentary" olarak adlandırılan belgesel filmlerdir. Hollywood'da Griffith'in yaptığının aksine,

gerçeklik algısını "özdeşim kurma" yoluyla değil, seyirciye perdede gördüklerinin "gerçek olmadığını fısıldayarak", Bertolt Brecht'in ifadesiyle "yabancılaştırarak", inşa etmeye çalışmışlardır. Bu bölümde sinema dili yönünden karşılaştırmaya çalıştığımız Tarkovski ve Kaplanoğlu, bu türden bir anlayışa mesafeli durmuştur. Ancak bu nokta yanlış anlaşılmamalıdır. Yönetmenlerin mesafeli oldukları şey, belgesel sinema değildir. Her iki yönetmen de kariyerlerinde belgesel film yönetmenliği yapmışlar, filmlerinde "belgesel" görüntülere yer vermişlerdir. Onlar, seyirciyi, gördüğünün gerçek olduğuna inandırmak istemiştir. "Belgesel bir filmin belge yerine geçmeyeceği" (Nichols, 2017: 166) de akılda tutularak, Tarkovski'nin konuyla ilgili şu cümlelerine değinmekte fayda vardır. Tarkovski, bir sahnenin belgelere dayandırılabileceğini, karakterlerin, konu edilen dönemin ruhuna uygun olarak giydirilebileceğini ancak bütün bunlara rağmen gerçeklikten uzak ve sıradan görüntülerin ortaya çıkabileceğini belirtmiştir. Doğanın taklit edilmesi anlamına gelen natüralist "mimesis" yaklaşımının yarattığı gerçeklik algısına da karşı çıkan Tarkovski, "hayatın, mutlak doğa taraftarlarının hayallerini aşan bir şiirsellik içinde örgütlendiği" görüşünü savunmuştur (2008: 8).

Bâbek Ahmedî, Tarkovski sinemasının bir belgesel niteliğinde öze doğru hareket ettiğini, şiirsel bir yaklaşımla acı hakikati bir rüya gibi gösterdiğini, bunu da gerçeğe sırt sırta bağlı ve yapışık olarak hayata geçirdiğini belirtmiştir (2016: 31). Tarkovski de *Mühürlenmiş Zaman*'da Ahmedî'nin bu keskin yorumunu, örneğin *Ayna* filminin her bölümünün belgesel niteliğinde olduğunu söyleyerek onaylamıştır (Aktaran: Ahmedî, 2016: 42). Öte yandan Pudovkin, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov gibi ilk dönem Rus yönetmenlerin 1920'li-30'lu yıllarda farklı estetik kaygılarla sürdürdükleri ve bugün "montaj sineması" olarak adlandırılan anlayış, Ivan Pavlov'un "Şartlı Refleks" yoluyla doğal tepkileri koşullandırmasına benzetilmiştir. Gilles Deleuze, montaj sinemasına "psikolojik otomat" adını verir (Aktaran: Gülşen, 2014: 266). Tarkovski, filmlerini çekerken tek hedefinin, kendi bakış açısını zorla kabul ettirmeye çalışmadan, olabildiğince dürüst ve tutarlı bir şekilde kendisini anlatmak istediğini söylemiştir (2008: xv). Tarkovski için insanın mutlak gerçekliğe ulaşma arzusu, onun kâmil insan olma yolundaki azmini gösterir. Bu durum sanat için de böyledir. Tarkovski, bu perspektiften yola çıkarak da şu sonuca ulaşmıştır: "Sanat eğer ahlakî idealizmin sesi olabilirse aynı zamanda gerçekçi de olur. Realizm

ise her şeyden önce sanatsal yapıtta gerçeği aramak anlamına gelir…. Estetik ile ahlâkın birbirine uyumlu olduğu, daha doğru bir deyimle birbirine benzediği durum da budur" (Ahmedî, 2016: 23). Kaplanoğlu'nun gerçekliğe yaklaşımı ele alındığında ise Türk sineması içerisinde Kaplanoğlu'yla birlikte daha geniş bir evreni tanımlamak için kullanılan iki kavram karşımıza çıkmaktadır. Bunlar, "Manevî Gerçekçilik" ve "Hakikat Sineması"dır. Bu kavramlar halen soluk alıp vermekte olduğu için burada ele alınmıştır. Aksi halde, geçmişte Türk sinemasında yeni bir kapı aralayabilmek adına, geçmişte Halit Refiğ'in "Ulusal Sinema"sı ve Yücel Çakmaklı'nın "Millî Sinema"sı tartışılmış ancak çeşitli sebeplerle süreklilik arz etmemiştir. Daha sonra "Yeşil" ve "Beyaz" sinema gibi farklı yaklaşımlar da olmuştur.

Bu yaklaşımların ortak çabası, - bunların yakıştırma ya da hakaret olarak kullanıldığı durumlar hariç - Kurtuluş Kayalı'nın işaret ettiği, "Şenlik Sineması"nın dışında "sorunlara eğilen", "gerçekçi" yeni bir sinema yaratmaktır. Metin Erksan, Lütfi Akad ve Yılmaz Güney'i Türk sineması içerisinde "gerçekçi" konuma yerleştiren Kayalı, bu çabaların başlangıç noktasına işaret ederken, 1965 yılında kurulan Türk Sinematek Derneği'nden bahsetmiştir. Ona göre, Avrupa sineması, özellikle de İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası'nın öne çıkması bu dernek sayesinde olmuştur (Kayalı, 2015: 8). Kaplanoğlu'nun, Manevi Gerçekçilik ve Hakikat Sineması kavramlarıyla ilgili görüşleri, Uygar Şirin'le yaptığı nehir söyleşi kitabı *Yusuf'un Rüyası*'nda yer almıştır. "Manevi Gerçekçilik" kavramını kendisinin ortaya attığını belirten Kaplanoğlu, sadece gerçekçiliğe yaslanmanın, mimesis olarak adlandırılan doğanın taklidi anlamındaki katı bir natüralizme; sadece metafiziğe yaslanmanın ise gerçeklikten kopuk bir fanteziye kayabileceğini ifade etmiştir. Bu konuda bir "denge" arayışı içinde olduğunu kaydeden Kaplanoğlu, "Biz sadece gerçekle yaşamıyoruz, mananın, görünenin arkasını da arıyoruz" diyerek gerçeklik konusundaki görüşlerinin genel bir çerçevesini çizmiş (Şirin, 2017: 239) ve sinemadaki gerçekçilik anlayışı yönünden Tarkovski ile olan yakınlığına işaret etmiştir. Ana akım Hollywood sineması ile onun takipçisi olan yerli-yabancı yapımlarla kavgalı olan Kaplanoğlu, "[…] ticari sinema akılla ve formüllerle yapılıyor, duygularla değil. Onun alternatifi olacak bir sinema varsa duyguyla yapılmalıdır…. Kur'an-ı Kerim'de bir söz vardır: Akleden kalp. Kalbin aklediyorsa

eğer, sanatın da hareket ettiği düzlem orasıdır" demiştir (Şirin, 2017: 239-240). Kaplanoğlu, daha iyi anlaşılabilmek için bir Hollywood yapımı olan *Inception-Başlangıç* filmini örnek vermiştir. Filmde, rüya alemini bir takım manipülasyonlara uygun hale getirip kullanmaya itiraz eden Kaplanoğlu, "Filmlerde bunlar olmamalı demiyorum, hepsi olabilir ama nasıl ve ne için kullanıldığı önemli…. Türkiye'de seri katil filmi çekemiyoruz diye üzülüyoruz mesela, buna üzülünür mü?" demiştir (Şirin, 2017: 266). Kaplanoğlu'nun rüya konusu üzerinde durması önem taşır. Çünkü onun sineması, aynı zamanda bir rüya sinemasıdır. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Bölümü'ne 1980 yılında giren Kaplanoğlu, buradan mezun olurken, *MOBAPP (Meşru Olmayan Bir Aşkın Parçalanmış Portreleri)* adında 14 dakikalık siyah-beyaz sessiz bir film çekmiştir. Kaplanoğlu, bu filmin Alman Dışavurumculuğu'nu yansıttığını anlatır: "Biraz Murnau, biraz Fritz Lang… Siyah-beyaz ve sessiz çekmek istediğim için öyle bir atmosfer oluşturmaya gayret ettim" (Şirin, 2017: 60). Dışavurumcu akımda bilinçaltının dışa yansıtılması önem taşımaktadır. Kaplanoğlu, rüyaları bir şekilde, oluşturmak istediği gerçeklik algısının hammaddesi gibi düşünmüştür. Bu konuda arayış içindedir. İkinci filmi *Meleğin Düşüşü*'nün finalinde, sürrealist sinemanın en önemli temsilcisi Luis Bunuel'in *Viridiana*'sına gönderme yapmıştır. Bunuel, ressam Salvador Dali'yle birlikte, gördükleri rüyaları, sebep-sonuç ilişkilerine bağlı kalmadan senaryolaştırıp *Endülüs Köpeği* adıyla sinemaya uyarlamıştır.

Bunuel, Tarkovski'nin de ilgi duyduğu yönetmenler arasındadır. Onun, şiirsel bir bilince ve duygusal ikna kabiliyetine sahip (Tarkovski, 2008: 39) bir sanatçı olduğunu söyleyen Tarkovski, *Mühürlenmiş Zaman*'ında, *Endülüs Köpeği* filmindeki ruhları allak bullak eden görüntülerin, dar kafalı insanları adeta çileden çıkardığını yazmıştır (2008: 41). Bunuel'in *Nazarin* filminde, tamamen boş bir sokaktan kameraya doğru elinde sürüklediği beyaz bir bezle yürüyen çocuğun, bir anda çerçeveye dalgalanarak giren beyaz çarşafla birleştiği plan da Tarkovski'yi etkilemiştir. Bu sahnedeki terk edilmişlik duygusunun adeta insanın iliklerine işlediğini belirtir. (2008: 58). Luis Bunuel ve Tarkovski sinemasını birbirine bağlayan ortak özellik, her ikisinin de sanrı, rüya ve kâbuslardan oluşan hayal dünyası ile gerçeklik arasındaki sınırları yıkmalarıdır (Ahmedî, 2016: 100). Peki, fikir planında hazırlanan bu altyapının üstünde şekillenecek "görsel yapı" daha net

olarak nasıl şekillenecektir? Kaplanoğlu'nun bu konuda yaptığı Tarkovski vurgusu önemlidir. Bugün sahip olduğu sinemasal dili şekillendiren en önemli filmin, Tarkovski'nin *Ayna* filmi olduğunu söylemiştir:

> *"Ayna benim sinemaya bakışımı alt üst etti. Sinemanın nasıl bir şey olabileceğine dair ilk düşüncelerim o filmi izlediğimde oluştu…. Daha sonra belirli aralıklarla 20-30 defa izlemişimdir. Benzer bir etkiyi yine Tarkovski'nin Andrey Rublev'inden aldım…. Ayna ve Andrey Rublev benim için kuralları koyan ve çizgileri çeken filmlerdir, sinemayla ilişkimi düşündüğümde milat gibi bir şeydir… Bugün yine en sevdiğim filmleri saysam ilk iki sıraya bunları koyarım"* (Şirin, 2017: 13-14).

Tarkovski ve Kaplanoğlu aynı zamanda şairdir. Onlar filmleriyle "şiir" ve "gerçek"ten sinemaya özgü "şiirsel gerçekçi" görüntüler çıkarmayı başarmıştır. Her iki yönetmenin de sineması için ikinci bir ortak nokta da bu şiirsel gerçekçilik kavramıdır. Tarkovski, filmlerinde sık sık şair olan babası Arseniy Tarkovski'den alıntılar yapmıştır. Kaplanoğlu ise şiirde adres olarak "Yunus Emre"yi (Şirin, 2017: 77) göstermiştir. Şiirle sinema arasında çok sıkı bağlar olduğunun altını çizen Kaplanoğlu, Pasolini, Bertolucci, Antonioni, Fellini gibi yönetmenlerin de şiirle haşır neşir olduğunu söylerken, şiirin tam karşılığını sinemada bulmanın ise mümkün olmadığını belirtir (Şirin, 2017: 76-77). Çağımızda, görüntünün kurduğu majör dile karşı, sinemanın şiirsel bir dille cevap verebileceğini ifade etmiştir (Şirin, 2017: 78). Görüntüye görüntüyle cevap vermek ama nasıl? Kaplanoğlu'nun sinema görüntüsüne yüklediği bu metaforik anlamı Nichols açıklamıştır.

Nichols, sinemada şiirsel denemelerin, çoğunlukla 20. yüzyılın başlarında gelişen çeşitli modernist avangart akımların sinemayla çapraz döllenmesinden doğduğunu ifade etmiştir. Nichols, ana akım sinemayı "gösterişçi" olarak tanımlarken, şiirsel sinemanın da farkını ortaya koymuştur: "[…] gösterişin 'şiirselliğin' önüne geçtiği 'eğlendiri sineması', sinemanın bu şiirsel potansiyelinden büyük ölçüde yoksundur" (2017: 147-148). Şiirsel sinemanın dili sadedir. Mekânlar minimalist düzenlenir. Kostüm ve dekor günlük yaşamdan, şimdiki zamandan kopuk değildir. Konunun geçmişte ya da gelecekte geçmesinin de, mekânın evrende nerede konumlandığının da bir önemi yoktur. Kısacası gösterişin albenisiyle izleyenin reel dünyanın

gerçekliğinden koparılması amaçlanmaz. Tarkovski, sinemada kendisini çeken şeyin alışılmamış şiirsel bağlantılar ve şiirselliğin mantığı olduğuna dikkat çekmiştir. Onun için, sanatlar içinde en gerçekçisi ve en şiirseli sinemadır (2008: 6). Tarkovski, örneğin, 1986 yılında İsveç'te çektiği son filmi *Kurban*'ı değerlendirirken de şunları söylemiştir: (Aktaran: Ahmedî, 2016: 38)

> *"Diğer yapıtlarımdaki şiirsel dili burada da korudum; fakat bu filmde drama'ya ağırlık verdim… Önceki filmlerimin pek çoğu -birkaç sahne dışında- gerçek hayatın bir sonucu olmuştur. Hepsi de gerçekçi filmler olup seyirci için elle tutulur, hissedilir özelliklere sahiptir. Kurban'da ise kendimi bilindik görüntü kurallarına uyarak olayların akışına bırakmadım ve kurallarla kısıtlamadım. Kurban'da öyküsel-anlatı yapısı ile şiirsel söylev, geçmiş filmlerime oranla daha kuvvetli olup pek çok kez bu iki unsur yan yana getirilmiştir."*

Sinemada gerçekliğin ve şiirselliğin nasıl bir senteze dönüştürülebileceği konusunda Tarkovski ve Kaplanoğlu'nun etkilendikleri yönetmenlerden Ingmar Bergman da benzer görüşler öne sürmüştür. Bergman'a göre, bir saatlik filmin 27 dakikası tam karanlıkta geçer. Burada kastedilen şey, film şeridinde yer alan çerçeveler arasındaki boşluklardır. Sinema insan gözünün aldanışı üzerine kurulmuştur. O, bir film gösterdiğinde aldatma suçunu işlemiş olduğunu düşünür. Onun için film yapmak, bilinçaltının karanlık torbasından uç veren renkli, pırıl pırıl bir ipin makaraya sarılmasından ibarettir (Bergman, 2010: 6-7). Ama yine de filmleriyle ne anlatmak istediği sorulduğunda, "kendi gördüğü biçimdeki gerçekliği" anlatmaya çalıştığını söylemiştir. Bergman, herkesi doyuran bu cevabın da aslında tam olarak doğru olmadığının altını çizmiştir. Ona göre, ne anlattığı değil, anlattıklarıyla ulaşmak istediği amaç daha önemli olmalıdır (Bergman, 2010: 12). Bordwell ise, sinemasal gerçeklik konusunu ele alırken, normal hayatta insanların durup dururken dans etmeye ve şarkı söylemeye başlamayacağını belirterek, "uylaşım" konusuna dikkat çekmiştir. Uylaşımlar, bir nevi film türlerinin kimliğini oluşturur. Bunlar, dram, aşk, korku ya da kovboy filmlerinin alışılagelen ve izleyicinin beklentilerini karşılayan klişeleridir. Bir çeşit sinemasal gerçeklik yaratma yaklaşımı olarak senarist ve yönetmenler için önceden hazırlanmış kalıplardır. Çoğu kez uylaşımlar sanat biçimini yaşamdan ayırır, ima yollu "Bu türden sanat yapıtlarında gündelik yaşamın

kuralları işlemez. Bu oyunun kuralları gereği gerçek olmayan bir şeyler olabilir" demektedir (2012: 61). Uylaşımlar, ana akım Hollywood sineması ya da klasik dram anlatısı ile Tarkovski ve Kaplanoğlu'nun da dâhil olduğu sanat sineması arasındaki farkı belirgin biçimde ortaya koyan bir turnusol işlevi görmektedir.

Tamamen reddedilmesi ya da saf dışı bırakılması mümkün olmasa da Kaplanoğlu'nun uylaşımlar konusundaki tavrı açıktır: "Şu bir gerçek: Hikâye, dramatik eylem, başlangıç-gelişme-çözüm, karakter dönüşümü gibi klasik senaryo unsurlarını hiçbir şekilde dikkate almıyorum ben. Herkes Kendi Evinde'yi yazarken dikkate aldım ama artık umurumda bile değil" (Şirin, 2017: 145). Sean Martin, Tarkovski için de benzer bir durumun geçerli olduğunu ifade etmiştir: "Senaryo da - ki hiçbir zaman Tarkovski için en önde gelen mesele olmamıştır - oldukça minimaldir ve geleneksel hikâye gelişimi kalıbına ait her türlü algıyı hızla bozar" (2013: 189). Sinemacılar, "yalın gerçek" ve "sinemasal gerçek" ayrımı söz konusu olduğunda, farklı görüşler öne sürmüştür. Ancak çalışma kapsamında ele alınan iki yönetmenin sinemasal gerçekliğe dair görüşleri ise büyük oranda benzerlik gösterir. Tarkovski'nin dikkat çektiği en önemli konulardan biri, gözle görünür gerçek ile gerçeğin sanatsal anlatımı arasındaki ilişkidir. Batı kültüründeki bu sorunun kökeni Platon ve Aristotales'e kadar uzanmaktadır (Ahmedî, 2016: 21). Tarkovski ise kuralları daha çok kendisi koymayı seven bir yönetmendir:

> *"[...] sanatsal görüntü daima, birinin yerine ötekini, büyüğün yerine küçüğü geçiren bir göstergedir. Canlıdan söz etmek isteyen sanatçı ölüden bahseder, sonsuz hakkında konuşabilmek için sınırlı olanı sunar. Bir yedek! Sonsuzu maddeleştirmek mümkün değildir, ancak onun yanılsaması, görüntüsü yaratılabilir"* (2008: 29).

Enver Gülşen, sinema perdesinde gerçekliğin yeniden yaratımını, Tarkovski'nin yaptığı somutlaştırmaya benzer şekilde yorumlamıştır. Fakat o daha çok yönetmenin üstlendiği misyon çerçevesinden konuya yaklaşmıştır:

> *"Görünürde film sanatının kolektif olduğu doğrudur. Dolayısıyla, edebiyat şiirinin 'tek kişinin' bir 'yaratımı' olmasına karşılık, film sanatının kolektif bir üretim süreci olarak değerlendirilmesi bu bakış açısından normaldir. Ancak bu*

kolektiflik bizi ve filmi, bir teknik projeymiş gibi algılamamıza sebep olmasın. Elbet film adına yapılan pek çok şeyin bir mühendislik projesi olduğunu da tespit etmemiz gerekiyor. (Hollywood filmlerinin hemen hepsi gibi) Ancak şair yönetmenler için ekipteki diğer insanlar, ancak o yönetmenin gözü, kulağı, ayağı olmayı becerebiliyorlarsa gereklidirler. Bir film ekibinin yönetmeni, mühendislik projesi yöneticisi gibi olduğu durumda oradan şiir çıkmaz. Ancak mesela Tarkovski için, Bergman için, Kaplanoğlu, Antonioni vs. için bu hiç böyle değildir. Mesela eğer bir görüntü yönetmeni, şairinin gözünün teknik bir aleti olmaktan başka bir 'göreve' soyunursa, film şiirini öldürür. Eğer bir senarist, senaryoda edebiyat parçalarsa; bir oyuncu, tiyatroda olduğu türden 'oynarsa' işte o zaman o filmin şiiri kaçar…" (2016: 117-118)

Sinemada şiirsel gerçekçilik, pek çok yönetmeni birbirine bağladığı gibi, Tarkovski ve Kaplanoğlu'nu da bağlamıştır. Aralarındaki biçim ve ton farklarına rağmen, bir ağacın dalları ve yaprakları gibi kenetlenmişlerdir. Robert Bresson, Ingmar Bergman, Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, Luis Bunuel, Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa gibi farklı kültür ve ülkelerden yönetmenler, Tarkovski'nin olduğu kadar Kaplanoğlu'nun sinemasında da önemli yer tutmuştur.

2.1.4. İnanç ve Manevîyat Konusunun Ele Alınış Biçimleri

Hem Tarkovski hem de Kaplanoğlu filmlerinde, karakterlerin gelişimi mutlaka bir inancın etkisi altındadır. Sean Martin, *Andrey Tarkovski* adlı kitabında bu konuya değinerek, Tarkovski'nin Ortodoks bir kültür içerisinde yetişmiş olmasına karşın, filmlerinde panteist ve hatta paganist kültürün izlerine de rastlandığını hatta bunun son dönem filmlerinde daha da belirgin hale geldiğini vurgulamıştır. Martin, iddiasını, Tarkovski'nin filmlerinde, doğanın, suyun, ateşin metaforik kullanımıyla ilişkilendirmiştir. "[…] Offret'te ölü bir ağaç umudun ve yeniden doğmanın sembolü haline gelir. Ateş ve su genellikle Tarkovski'nin sinemasında önemli motifler olarak görülür" (2013: 45). Martin'e göre, *Stalker* filminde de Stalker karakteri, insanların umutlarını ve iyi dileklerini gerçeğe dönüştürdüğü düşünülen Bölge'nin kölesi ve ona inanan bir pagandır (Martin, 2013: 167). Ancak, Tarkovski'nin aynı filmde İncil'den yaptığı alıntı ise, bu yargıyı çelişkili bir konuma taşıyor gibi görünmektedir. Filmde yer alan bir sahnede, Revelation 6:12-17 ayetleri, dış ses

tarafından okunmaktadır (Martin, 2013: 164). Tarkovski filmlerinin, belirli bir inancın savunusu haline dönüştürülmemesinin gerçek sebebinin, inancı her ne olursa olsun tüm insanlığa sesini duyurma gayreti olduğunu söylemek daha doğru bir yaklaşım gibi durmaktadır.

Kaplanoğlu da Martin'in iddiasını kanıtlamak istercesine, günümüzde yaşamaya devam eden pagan kültüre ait bazı izlere duyduğu ilgiden bahsetmiştir. Burada Kaplanoğlu'nun, bu türden izlerin taşıdığı görsel etkinin yanı sıra insanoğlunun tarih boyunca taşıdığı inançların köklerine dair yaptığı çağrışımlarla ilgilendiği de ileri sürülebilir. Örneğin Kaplanoğlu, *Yusuf Üçlemesi* olarak bilinen filmlerinin sonuncusu olan Bal için Karadeniz'de etkisi ve görselliğiyle güçlü bir orman ararken 50-60 yıl önce ağaçlara konulmuş bazı sembollere rastladıklarını anlatmıştır. Gördükleri manzaradan hayli etkilenen Kaplanoğlu, o an yaşadıklarını şu şekilde aktarmıştır: "Her aile kovanını bıraktığı ağacın üstüne kendi sembolünü işlemişti. Bir ağaçta bir harf, diğerinde üçgen, bir başkasında içinden ok geçen bir yaprak… Çok pagan bir şey" (Şirin, 2017: 214). Öte yandan *Bal* filminde Yusuf'un babası namaz kılarken görülmektedir. Gittikleri bir evde kadınlar başları örtülü şekilde Hz. Muhammed'in Miraç hadisesinden bahsederler. Yusuf, ilk gençlik döneminin anlatıldığı *Süt* filminde ise, Kaplanoğlu'nun ifadesiyle "daha seküler" bir karaktere dönüşür. Kaplanoğlu bu durumu, çocukluk döneminin saflığı temsil etmesiyle ilişkilendirmiştir (Şirin, 2017: 223).

Verilen mesajlar tüm insanlığadır. Bu durum Kaplanoğlu'nun son filmi *Buğday*'da değişim göstermiştir. Kaplanoğlu, *Buğday*'da mesajlarını daha açık bir biçimde verir. İnsanlığın kurtuluşunun çaresi öze dönmek, iç dünyaya açılmak, manevi yönden dirilmektir. Filmin arka planındaki çevresel tahribatın boyutları aşikârdır. Yönetmen, sanayileşmeye, zehirli atıklara, nükleer denemelere, doğanın kirletilmesine, savaşlara tepkisini sembollerle anlatmaya ihtiyaç duymamıştır.

Kaplanoğlu'nun İslam inancı ve kültürüyle olan bağlantısı çocukluk yıllarından başlamıştır. "Babam inançlı biriydi, muhafazakârdı" (Şirin, 2017: 28) diyen Kaplanoğlu, çocukluk döneminde özellikle babaannesinin, inanç dünyası üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğunu belirtmiştir. O dönem dinlediği hikâyeler ve içinde

bulunduğu yaşam tarzı, hayal ve ruh dünyasını şekillendirmiştir: "Babaannem çok dindar bir insandı. Arapça bilir, okurdu. Mektuplarını Osmanlıca yazardı…. Hac'dan çok ilginç hikâyelerle dönüyorlardı" (Şirin, 2017: 25). Kaplanoğlu, babaannesinden dinlediği evliya hikâyelerinden birini şöyle anlatır: "Dün akşam şeyh bizimleydi der. Başları kesik insan gövdelerinin yürüdükleri hikayeler vardı…. Ölülerin canlı olduğunu, asıl ölülerin biz olduğumuzu söylerlerdi" (Şirin, 2017: 28). Bu son cümle aslında bir Hadis-i Şerif'e dayanmaktadır ve Kaplanoğlu bu Hadis'i *Buğday* filminin asit yağmuru sahnesinde kullanmıştır: "Hepimiz uykudayız, ölünce uyanacağız."

Tarkovski'nin 1951 yılında Arapça öğrenmek için Doğu Dilleri Okulu'na kayıt yaptırdığını burada hatırlatmakta fayda görülmektedir. Küçük yaşlardan itibaren Doğu kültürüne duyduğu ilginin altında belki de ailesinin köklerinin Korkunç Ivan döneminde Dağıstan asilleri arasında olduğuna yönelik dinlediği hikâyeler yatmaktadır (Martin, 2013: 19). İçinde yaşadığımız kitle kültüründen ruhları sakatlayan bir "protezler medeniyeti" (Tarkovski, 2008: 32) olarak bahseden Tarkovski için de görsel ya da anlatısal olarak ilgi duyduğu inanç biçimleri yanında sahip olduğu inancın kıymeti de büyüktür. Dinsel gerçeğin anlamının "umut"ta yattığını savunan Tarkovski, çağımızın inanç yoksunu insanlarından bahsederken Dostoyevski'ye başvurmuştur. "Ecinniler" romanında, Stavrogun ve Satov arasında geçen diyalog onun için önemlidir. Çünkü bu diyalog, giderek belirgin bir hal alan karmaşık ruhsal yapıyı ve manevî yoksulluğu gösterir: (Aktaran: Tarkovski, 2008: 31)

- *"Ben Rusya'ya ve onun iman gücüne inanıyorum… İsa'nın bedenine inanıyorum. İsa'nın Rusya'da yeniden doğacağına inanıyorum… İnanıyorum" diye kekeledi Satov, heyecanla.*
- *"Peki ya Tanrı'ya? Tanrı'ya inanıyor musunuz?"*
- *"Ben, Tanrı'ya… İnanacağım."*

Sonra Gogol'ün 1848 yılında Sukovski'ye yazdığı şu satırları alıntılar: "… Vaaz vererek öğretmek benim işim değil, sanat zaten başlı başına bir öğrenme süreci. Benim işim yaşayan görüntüler aracılığıyla konuşmaktır…." (2008: 37). Tarkovski sineması için resim, mizansen için olmasa da sinematografik açıdan ve dinsel çağrışımlar açısından kayda değerdir. Kilise ve şapel duvarlarına yaptıkları fresklerle

de bilinen Rönesans dönemi ressamları Leonardo Da Vinci, Raffaello ve özellikle Carpaccio… Carpaccio, "insanların karşılaştığı bütün ahlaki sorunları" (Tarkovski, 2008: 36-37) ele alması yönüyle Tarkovski'yi cezp etmiştir: "[…] Carpaccio'ya bakan birinin fark edeceği ilk birkaç şeyden biri, onun ön cepheden görünümü kullanışıdır ki Tarkovski bunu ikinci filminden [Andrey Rublev-1969] itibaren neredeyse istisnasız biçimde kullanmıştır" (Martin, 2013: 41). Ancak Tarkovski, sanatta eğilimin, ya görüntünün çok katmanlı derinliklerinde kaybolduğundan ya da bir afiş gibi tüm açıklığıyla göze çarptığından bahsetmiştir. O, eğilimin ya da bununla bağlantılı olarak stilin gizlenmesinden yanadır. Bu konuda, Marx'a ait olduğunu söylediği bir sözü benimsemiştir: "Sanattaki eğilim mutlaka gizlenmelidir. Bir koltuktaki yay misali kendini belli etmemelidir" (Tarkovski, 2008: 38).

Kaplanoğlu sinemasında da resmin önemi büyüktür. Ressam Erol Akyavaş'la tanışmasından sonra ruhsal ve düşünsel dünyasının değiştiğini, onunla tanışmasının hayatının dönüm noktalarından biri olduğunu anlatır. Akyavaş'ı "inançlı birisi, Müslüman" diye tanımlayan Kaplanoğlu, "Erol Bey bana Doğu dünyasının kapılarını açtı. O güne kadar Batı'yla alakadar olurken bakışımı Doğu'ya çevirdi. Osmanlı ve Arap edebiyatı ve şiiriyle tanıştırdı" demiştir (Şirin, 2017: 89). Kaplanoğlu sineması açısından, Akyavaş'la ilgili olarak değinilmesi gereken önemli bir başka noktada Tarkovski'yle kurduğu bağlantıdır. Akyavaş'ın önerdiği okumaları yapan Kaplanoğlu, artık Tarkovski'ye de daha farklı bir gözle bakmaya başlamıştır. Akyavaş Kaplanoğlu'na, Dostoyevski'nin sadece kötülükle anılıyor olmasından rahatsız olduğunu, aslında Dostoyevski'nin inançlı bir adam olduğunu, fakat Ortodoksların imanı her zaman kötülük üzerinden kurduklarını anlatmıştır. Bu bilgi, Kaplanoğlu'na yeni bir perspektif kazandırmıştır. Bu değişimle birlikte, "Tarkovski, Bresson, Ozu gibi yönetmenlerin filmlerine, Sezai Karakoç'un şiirlerine yeni bir gözle" (Şirin, 2017: 122) bakmıştır. Kaplanoğlu, 2017 yılında, *Buğday* filminin gösterimi için bulunduğu Japonya'da ise, "film yapmak ahlakî bir iştir" diyecektir (*Yönetmen Kaplanoğlu: Film yapmak ahlaki bir iştir*, Erişim: 18 Mart 2019, https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/yonetmen-kaplanoglu-film-yapmak-ahlaki-bir-istir/956218). Bir ustadan el almanın, onunla bir ruh birliği kurmanın insana çok şey katacağını ifade eden Kaplanoğlu, sanat eğitimindeki en büyük açmazın da ustalarla ilişki kurulamaması olduğuna değinirken, Tarkovski ile ilişkisini de hatırlatmıştır.

2.1.5. Yönetmenlerin Filmlerinde Zaman-Mekân-Hareket

Şiirsel mantık, Tarkovski'nin kullandığı tek araç değildir. Zamanın sinemada nasıl ele alınabileceği konusuna gençlik döneminden itibaren kafa yormuştu (Martin, 2013: 55). Zamanı tanımlamak, görünür kılmak, bir anını olsun dondurabilmek çabası tarih boyunca var olan kadim bir çabadır. Nice sanatçılar, şairler, yazarlar, ressamlar zamanı harflere, çizgilere, renklere dökmeye çalışmıştır. Bir sanat olarak sinemanın da bu çabadan uzak kalması düşünülemez. Zaman, doğrusal olarak geçmişten şimdiki zamana, oradan da geleceğe yol alan bir çizgi değildir; zaman, anların birbirine geçişi, her şeyi zinde kılan ve aynı anda öldüren sonsuz bir anılar denizidir (Ahmedî, 2016: 145). Geçmişte her şey bu dünya zemini üzerinde yaşanmıştır ancak önceki medeniyetlerden ve insanlardan geriye mezar taşları ve kimi ayakta kimi yerle bir olan bina kalıntıları kalmıştır. Sinemanın sahip olduğu zamana hükmetme gücü, kimi sanatçıların elinde geçmişin solgun izlerini, geleceğe dönük umut ya da keder beklentilerini şimdiki zamanda canlı birer portre olarak var edebilir. Tarkovski, bu sanatçılar arasında görülmektedir.

Onun "zamanı donduran biçim" (2008: 49) üzerine yaptığı düşünsel çalışmalar, sinemasına da yansımıştır. Hiçbir zaman tam anlamıyla tanımlamayacağına inandığı görüntünün her zaman sonsuza ulaşmaya çalıştığını söyleyen Tarkovski, yine hayranlık duyduğu yönetmenlerden Akira Kurosawa'nın *Macbeth*'ini örnek vererek sinemasal görüntü ile oluşturulan zaman, mekân ve hareket algısını çözümlemeye çalışmıştır:

> *"[…] aklıma Kurosawa'nın Machbeth'inden [Örümceğin Şatosu] bir epizod geliyor. Kurosawa, Machbeth'in ormanda kaybolduğu sahneyi nasıl çözümlemişti? Kötü bir yönetmen oyuncusunu yön arayışı içinde deliler gibi oradan oraya koşturur, sisler arasında ağaçlara, çalılıklara çarpmasını isterdi. Ya usta Kurosawa? O ne yapmış? Önce bu sahne için kolayca akılda kalacak, dikkat çekici bir ağacın bulunduğu bir mekân aramış. Atlılar üç kere bu ağacın çevresinde dolanıyor, öyle ki ağacı yeniden gördüğümüzde onların dönüp dolaşıp aynı yere geldiklerini, yani yollarını kaybettiklerini hemen kavrıyoruz…"* (2008: 96)

Sinemada zamanın duyusal görünümü, seyirciye yansıtılabildiği, perdede algılandığı kadarıyla mümkün olabilir. Nasıl bir zaman akışı planlandığı ise yönetmenin tercihlerine göre şekillenir. Tarkovski'de filmin katmanları, uzun planlar, hareketsizlik, renk, ses ve müziğin kendine özgü kullanımıyla oluşturulur.

Ayna filminde üç zaman periyodu vardır: Hikâyenin geçtiği şimdiki zamanı, 1930'ların ortası ve savaş yılları ile gerçek zamanı, rüyalar, hatıralar, hayaller ve haber filmleri birleştirir. Renklerin değişimi, seyirci için bir işaret fişeği işlevi görür. Şimdiki zamanda geçen sahneler genellikle renkli, hayaller genellikle siyah-beyaz veya sepyadır, ancak bu durum her zaman geçerli değildir çünkü ellerindeki renkli film stokunun sınırlı olması, Tarkovski'yi bazı sahneleri tek renkli çekmeye zorlamıştır (Martin, 2013: 144-145). Kaplanoğlu'nun zaman ve mekânı kullanımı da bu noktadan bakıldığında dikkat çekicidir. Yönetmen, tek planda geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasında yolculuğa çıkarmaktadır seyirciyi. "En sevdiğim filmim" dediği *Süt*'te, mutfaktaki yılanın yakalandığı uzun plan böyle bir etki uyandırır. Başından itibaren *Süt*'ün daha imgesel, şiirsel bir film olmasını istediğini vurgulayan Kaplanoğlu, bu sahneyi nasıl kurguladığını ise şöyle anlatmıştır (Şirin, 2017: 204):

> *"Bütün o sahne tek bir plan, biliyorsun. Çocukla hoca odaya giriyorlar, yere eğilip çerçeveden çıkıyorlar, uzun bir boşluk oluyor, tekrar belirdiklerinde çocuk hocanın yerine, hoca çocuğun yerine geçmiş oluyor. Orada şöyle bir şey yaptım: O tek planın içinde bir kesme var aslında. 60-70 senelik bir kesme, zamanda bir sıçrama. Normal şartlarda kamera tepeye konur ve çocukla hocanın hareketleri o açıdan gösterilir. Ben o planı attığımı düşündüm ve hiç çekmedim. Bu hali, zaman ve mekândaki bu sıçrama çok kuvvetli geldi bana. O çocuğun 60 yıl sonrası böyle olabilir diye düşündüm. Birçok insanı yabancılaştıran bir sahne oldu sanırım ama yapmak istediğim buydu. […] filmin şiire en çok yaklaşan bölümleri."*

Kaplanoğlu, özellikle zaman ve şiirsellik kavramları üzerinde durmuştur. Bu kavramlar onun sinemasının şifreleridir denilebilir. *Buğday* filminde ise zaman, mekân ve şiirsellik daha yetkin şekilde kullanılmıştır.

2.1.6. Kaplanoğlu'nun Tarkovski Filmlerine Yaptığı Göndermeler

Kaplanoğlu, Tarkovski'nin filmlerine sık sık göndermeler yapmaktadır. Bu, ismini anarak saygı duruşunda bulunduğu diğer yönetmenler için pek de söz konusu olmayan bir durumdur. "Pirim o benim. O film yapmasa benim film yapma güdüm bu kadar keskin olmazdı belki. Zaten bence Tarkovski yönetmenler için film yapan biri. Bazı yönetmenler öyledir, yönetmenler için film yapar" (Şirin, 2017: 315) derken de bu noktanın altını çizmiştir. Tarkovski'nin en fazla otobiyografik izler taşıdığı vurgulanan filmi *Ayna*'nın açılış sekansında, kekeme bir çocuğun doktor tarafından hipnoz yöntemiyle iyileştirilmesi gösterilir. Martin'e göre (2013: 145), filmin bu sahneyle açılması bir metafor görevi görmüştür: "Çocuk 'konuşabiliyorum' dediğinde, bu açıkça Tarkovski'nin de konuştuğu anlamına gelir"

Ayna, Kaplanoğlu için oldukça önemli bir dönüm noktası olmuştur. Filmde bu sahne önce final sahnesi olarak düşünülmüş, sonra filmin başına alınmıştır. Filmin duygusal etkisini de bu yolla artırmıştır. Kaplanoğlu da bu sahneden hayli etkilenmiştir. Çocukluğunda kekemelik yaşadığını anlatan Kaplanoğlu, *Bal* filminin başkarakteri Yusuf'un ilkokulda yaşadıklarıyla kendi yaşamı arasında bağ olduğunu ifade etmiştir. Kaplanoğlu, ilkokul öğretmeninden gördüğü baskı sonucu kekemelik yaşamıştır: "[…] hala kafamda 1969-74 seneleri arasında geçen, kadın bir öğretmenin zulmü altında inim inim inleyen bir sınıfı anlatan bir film yapma projem var" (Şirin, 2017: 222). Kaplanoğlu'nun Altın Ayı ödüllü filmi *Bal*'da başkarakter olan Yusuf, kekeme bir çocuktur. Bu iki film arasındaki ilişki, zaman-mekân, imge, rüya ve gerçeklik algısı gibi yönlerden de kuvvetli olmakla beraber aynı zamanda Kaplanoğlu, bu filmde yer alan bir sahne ile *Ayna* filmine selam göndermiştir. Kaplanoğlu bunu şöyle anlatır:

> *"Çocuğun kekemeliği çözülsün de konuşsun diye götürüyorlar hocaya. Hoca Nas suresini okuyor. Sonra çocuk konuşuyor mu, konuşmuyor mu bilmiyoruz, görmüyoruz. Ama tabiri caizse çocuk yerine kamera konuşmaya ve akmaya başlıyor, mekandan mekana geçerek onu takip ediyor…. O sahne Tarkovski'nin 'Ayna'sına yaptığım bir gönderme. Orada da çocuğun evin içinde dolaştığı bir sahne vardır; süt kabı devrilir, şamdan devrilir… Birkaç tane hareketli plan vardır orada. O sahneye selam yollamak istedim"* (Şirin, 2017: 227).

Göndermeler, *Buğday* filminde temanın ve görsel dilin, Tarkovski sinemasıyla daha fazla aynîleşmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Kaplanoğlu, sinemaya bakışını şekillendiren pek çok yönetmenin isimlerini anmaktadır. Ancak *Buğday*, hem Kaplanoğlu'nun mezuniyet filmini çektiği dönemde varolan Alman Dışavurumculuğu ilgisi hem de Tarkovski sinemasından yoğun bir şekilde etkilenmesi sonucu siyah-beyaz çekilmiştir denilebilir. Kaplanoğlu, Gülçin Şenel'e verdiği röportajda filmin siyah-beyaz çekilmesinin nedenlerini şöyle açıklamıştır:

> *"[…] Çok farklı ülkelerde, çok farklı iklimlerde, çok farklı mekânlarda, farklı tabiat şartlarında çalıştık. Filmde şöyle bir şey var. Amerika'nın Detroit şehrindeki bir sokaktan alıyoruz kahramanı Almanya'daki bir başka mekâna, oradan Türkiye'ye getiriyoruz. Şimdi, o kadar farklı yerler, farklı iklimler ki, bunların hemhal olması, aradaki renk farklılıklarının ortaya çıkmaması gerekiyor […]. İkincisi filmde belli ikilikler var. Mesela "ölü topraklar, şehir". İki ana kahraman, bir tanesi filmin ilk yarısında giriyor. İkincisi filmin ikinci yarısında ortaya çıkıyor. O karakterlerin, ton, kontrast farklılıkları ve sonra birbirlerine dönüşmeleri gibi sebepler aslında siyah beyazı tercih etmemizin nedeni"* (*https://akademyadergisi.com/semih-kaplanoglu-ile-hayat-sinema-ve-bugday-uzerine/* Erişim Tarihi: 29.04.2019).

Kaplanoğlu, aynı röportajda, sinemada renklerin çok fazla manipüle edildiğini ve dünyanın çok renkliymiş gibi sunulduğu ama aslında çok renksiz ve hatta "ölü" olduğunu da söylemiştir. Farklı anlam katmanlarına sahip olan bir film olarak *Buğday*'ın siyah-beyaz çekilmesindeki başka bir anlamsal katman da budur. Bu katman, Tarkovski'nin sinemadaki renk anlayışıyla da kesişir. Erol Erin'in metroya bindiği sahneyle başlayan, adeta insandan arındırılmış bomboş geniş caddeler, yüksek binaların dışavurumcu etkisini belirginleştirmekte, özellikle terk edilmiş şehir görüntüleri Fritz Lang'in *Metropolis*'ini çağrıştırmaktadır. Siyah-beyaz bir dünya tasarımı, olayların gelecekte yaşandığı "distopik" bir film olarak da anılan *Buğday*'da, seyircinin zaman algısını belirsizleştirme etkisi de yaratmıştır. Kaplanoğlu da "tek renk" tercihinin buna dayandığını açıklamıştır. Alman dışavurumcu yönetmenlerin filmlerini çağrıştıran benzer etkilere, Tarkovski'nin filmlerinde, örneğin *Stalker* filminde de rastlanır. Özellikle karanlık ve tekinsiz iç

mekân kullanımı bu yargıyı destekler niteliktedir. Terk edilmiş metruk yapılarla kurulmaya çalışılan gerçeklik ve zaman algısı ise İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin biçimsel anlayışına yaklaşmaktadır. Bu durum Kaplanoğlu'nun filmi *Buğday* için de geçerlidir.

Süt filminde, genç şair Yusuf'un antik Allianoi kentinde, önünde düşünceli bir şekilde oturduğu havuz, Tarkovski'nin *Nostalghia*'sında şair Gorchakov'un elinde mumla geçtiği havuz değil midir? Dolu havuzun başında oturan Yusuf belki de Gorchakov'u düşünmektedir. Gorchakov'un eylemi, mum sönmeden boş havuzu bir ucundan diğerine geçmektir. Yusuf'un eylemi de çevresinde giderek anlamsızlaşan ruhsuz bir dünyayı aydınlatabilmektir. Yusuf bunu, filmin finalinde, başındaki madenci baretiyle yapmıştır. Aynı filmde, Yusuf'un annesinin düşünceli bir şekilde çitlerin yanında beklediği sahne, Tarkovski'nin *Ayna* filminin hemen başlarında karşımıza çıkan sahneye fazlasıyla benzemektedir.

Yumurta'da Yusuf'un bir çoban köpeği tarafından alıkonulduğu sahne, rüya gerçekliğinin farklı bir izdüşümüdür. Tarkovski'nin rüya sahnelerinde beliren siyah köpeğin aksine buradaki köpek açık renkli ve daha iri, Anadolu topraklarına has bir ırk olan Karabaş'tır. Yusuf, bu sahneden önce, annesinin vasiyet ettiği kurban vecibesini daha sonraya erteleyip Tire'den ayrılmış, İstanbul'a dönüş yoluna girmiştir. Yolda mola verdiği yerde hiç beklemediği bir anda köpek üzerine atlayarak onu yere yatırır, hareket etmesine izin vermez. Geceyi orada, başında bekleyen köpekle birlikte geçirmek zorunda kalır ve gözyaşları içinde kendisiyle hesaplaşır. Gün ağardığında köpek onu serbest bırakır. Yusuf ise kurban vecibesini yerine getirmek üzere Tire'ye döner. Rüya mı yoksa gerçek mi olduğuna tam olarak karar verilemeyen bu sahne, metafizik bir olayın fizik düzlemde yeni bir imgesel anlatıma kavuşmasıdır. Yusuf'a verilen ilahî bir ikaz, görünmez bir elin ona müdahalesi, köpekle birlikte gerçeklik boyutuna indirgenerek perdeye yansımıştır. Böylelikle Tarkovski'nin filmlerinde kullandığı rüya gerçekliği, Kaplanoğlu'nun filminde de farklı bir yorumla izleyiciye sunulmuş, yönetmen bu yolla görsel anlatım gücünü artırmıştır.

Yönetmenlerin biyografi ve filmografilerinin ardından, aralarında bağ kurulabilecek temel noktalar ortaya konulmuştur. Üçüncü Bölüm'de *Stalker* ve *Buğday* filmleri, Bordwell'in "Biçim Analizi" yöntemiyle analiz edilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. STALKER VE BUĞDAY'DA GÖRÜNTÜ ESTETİĞİ

3.1.1. Filmlerde Anlatı/Öykü/Olay Örgüsü ve Bordwell'in Biçem Analizi

Bordwell, filmlerin biçim ve stil olarak iki ana başlık altında analiz edilebileceğini belirtmiştir. Biçim ve stil analizi, filmin "biçem"i hakkında fikir yürütülebilmesini sağlamaktadır. Bordwell, bunun için dört aşamalı bir yöntem önermiştir (2012: 314-316):

- *Düzenleme Yapısını Belirlemek*
- *Dikkat Çeken Teknikleri Tanımlamak*
- *Tekniklere Ait Modellerin İzini Sürmek*
- *Dikkat Çeken Tekniklere ve Oluşturdukları Modellere İşlev Yüklemek*

Bordwell, biçem incelemesinin ilk aşamasında filmin öykü, olay örgüsü, zaman ve karakterler boyutuyla ele alınması gerektiğini belirtmiştir. İkinci aşama mizansen, üçüncü aşama sinematografi, son aşama ise tüm bunların filmin geneline yaptığı etkinin incelenmesidir.

Her sanat eseri, izleyicisine belirli etkinliklerde bulunması için bazı ipuçları verir. Bu ipuçları, rastgele değil, bir sistem içerisinde düzenlenir. Film biçimi de bir ilişkiler sistemidir. Burada birbirlerini etkileyen öğeler vardır. Bu durumu, insan bedeninde birbirini etkileyen organlara benzeten Bordwell, biçim ve içerik arasındaki anlam karışıklığına değinmiştir. Ona göre, "biçim dışsal olanı, içerik içsel olanı temsil eder" şeklindeki bakış açısı yanlıştır. Doğrusu, bunların hepsi, yani biçim ve içerik olarak görülenler, bütün modelin parçaları olarak işlev görür. Bu nedenle, içerik olarak görülenler de biçimdir. Konu ve soyut düşünceler, seyircide beklenti oluşturmak, çıkarımlarda bulunması için ipuçları vermek gibi. Bunların hepsi biçimi belirler. İzleyicinin filme verdiği duygusal tepkiler de biçimle ilişkilidir. Acı dolu bir yüz ifadesi dram filminde acımaya yol açarken, komedi filminde güldürebilir. Ayrıca filmlerin gerçek hayattan farklı olduğu da izleyicinin daha baştan kabullendiği bir durumdur. Bir filmde insanlar durup dururken dans edip eğlenmeye başlayabilir.

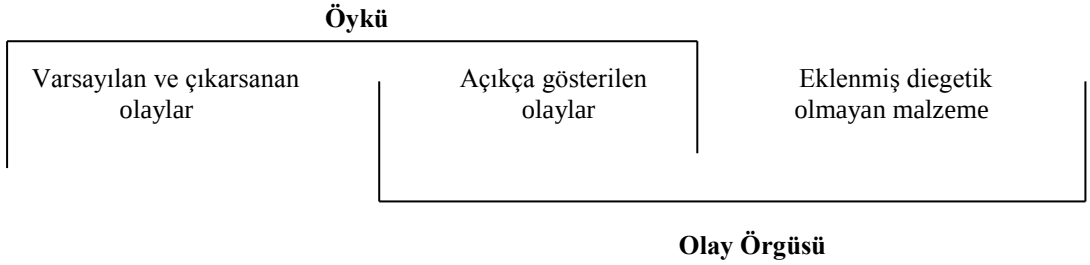
Sanatçının eser yoluyla yarattığı biçim, sanat eserini gerçek hayattan ayırmaktadır (2012: 57-58). Daha önce de değinildiği gibi filmlerin kendine özgü bir gerçeklik anlayışı vardır. Tarkovski ve Kaplanoğlu, gerçeklik algısını oluşturmak için zamana, zamanın filmde kendi gerçekliğini yaratabilmesi için de rüyalara önem vermiştir.

Aynı şekilde biçimin bir öğesi olarak anlam da izleyicinin sanat eserini deneyimlemesi için gereklidir. Bordwell, bir filmde dört çeşit anlam yapısının bulunabileceğini belirtmiştir (2012: 62-64):

- ***Göndergesel anlam****: Çok somut ve en temel olay örgüsü öğelerinin özetine yakındır. Kavranabilir anlama 'göndergesel' denilebilir. Buğday'da arka planı oluşturan ekolojik tahribatın nedenselliği için ayrıca bir izaha gerek duyulmaz.*
- ***Açık anlam:*** *Açık anlam da tıpkı göndergesel anlam gibi filmin bütünü içinde işlev görür. Ancak açık anlam, yakın çekimde söylenir, filmin sonunda gelir.*
- ***Örtük anlam:*** *İlk iki tanımdan daha soyuttur. Açıkça ifade edilenin ötesine geçer. İnsanlar bir sanat yapıtına örtük anlamı atfettiklerinde, genellikle onların filmi yorumladıkları söylenir. Bu anlam filmde doğrudan ifade edilmez.*
- ***Semptomatik anlam:*** *Örtük anlam gibi bu da soyut ve geneldir. Açık ve örtük anlamın sağladığı ideoloji olarak düşünülebilir. Bir film, kendine özgü biçimsel sistemiyle ideolojik anlamları harekete geçirir. Toplumsal değerler ya da geçmişte belirli bir döneme ait öznel çıkarımlar ve inançlarla ilgili olabilir.*

Film biçimi, Bordwell'e göre (2012: 67-74), belirli ilkeler üzerinden yürümektedir. Bunlar, işlev, benzerlik ve yineleme, farklılık ve çeşitleme, gelişme ve uyum/uyumsuzluktur. Biçim, film içerisindeki öğelerin birbiriyle kurduğu ilişkilerdir. Biçimin öğelerinin de her birinin ayrı bir işlevi olduğu düşünülür. Bir öğenin işlevini anlamak için, "Bu öğe orada ne yapıyor?" ya da "Tepki için nasıl bir ipucu veriyor?" şeklinde sorular sorulmalıdır. *Stalker* için düşünüldüğünde, filmin açılış planından sonra gelen yatak odasında duvara yaslanmış olarak duran koltuk

değnekleri, merak duygusu uyandırmanın yanında filmde daha sonra meydana gelecek olaylara bir hazırlıktır. Koltuk değnekleri öncelikle odada bir engelli olduğunu düşündürür. Sonra yatakta yatan kızın bir "ucube" olduğu öğrenilir. Ya da siyah-beyazdan renkli filme geçiş, iki ayrı dünya algısı oluşturarak, izleyiciyi Bölge'nin tecrit edilmiş doğasına hazırlama işlevi görür. Benzerlikler ve yinelemeler de izleyicinin filmin evrenine alışabilmesi, anlatıyı ve olay örgüsünü kavrayabilmesi, meydana gelen değişiklikleri anlayabilmesi için gereklidir. Bu, izleyicinin, tekrar göründükleri her karede karakterleri ve ortamları hatırlamasını sağlar. *Buğday* filminin başında Asyalı olduğu tahmin edilen çocuğun kucağındaki oyuncak, daha sonra Erol'un Ölü Topraklar'daki kampta gördüğü oyuncaktır. Kamptaki herkes ölmüştür, oyuncak da yerde parçalanmış vaziyette durmaktadır. Diyalog, müzik, kamera konumları, karakter davranışları, öykünün aksiyonu gizli şekilde yinelenir. Bir aydınlatma modeli, kamera konumu, bir renk, nesne, yer, kişi, ses ya da karakter özelliği, yineleniyorsa "motif"tir. Bordwell, benzerlikleri ise bir şiirin kafiyelerine benzetir. Bunlar birebir kopya olmasalar da izleyicide "koşutluk" duygusu yaratır. Filmler, bu tür benzerlikleri vurgulayarak farklı öğeler arasındaki ilişkileri karşılaştırma olanağı sağlamaktadır. Farklılık ve zıtlıklar da filmde meydana gelen değişimlerin anlaşılması içindir. Diğer yandan filmler sadece benzerlik ve farklılıklar değil, aynı zamanda bir ilerleme modeline de sahiptir. Biçimsel gelişme veya ilerleme, başlangıçtan ve ortadan geçerek sona doğru giden bir ilerlemedir. Birçok filmde yolculuğa dayanan olay örgüsü bulunmasının sebebi de budur. Stalker ve Buğday'da da olduğu gibi yolun bir noktasında başlayıp sonuna doğru ilerleyen bir yolculuk. Bordwell, bir filmin gelişme modelini analiz etmek için de bir anlatı filminde 40 sekans varsa bunları 1'den 40'a kadar numaralandırmayı önermiştir. Bu plan, biçimin bütün ilerleyişinin, benzerlik ve farklılıklar da dâhil, ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır. Bir filmin biçimsel olarak nasıl geliştiğini değerlendirmenin diğer bir yolu ise başlangıç ve final arasında bir karşılaştırma yapmaktır. Bu karşılaştırma, filmin benzerlik ve yinelemeler, farklılık ve çeşitlemeler dâhil tüm biçimi hakkında bilgi verir. Bordwell, anlatı ve olay örgüsü arasındaki benzerlik ve farklılıkları da bir tabloyla ortaya koymuştur (2012: 81):



Tablo 1: Bordwell ve Thompson'ın Öykü ve Olay Örgüsü karşılaştırma tablosu.

Bordwell'e göre, anlatı kelimesinin anlamı, öykü kelimesinin anlamını karşılamaktadır. Nedensellik, zaman ve mekân anlatılar için önemlidir. Rastgele olayların bir araya gelmesi bir anlatı ya da öykü oluşturmaz. Bordwell, bunu şu şekilde örneklendirmiştir: (2012: 79)

> *"Aşağıdaki aksiyonları düşünün: 'Bir adam yatakta döner durur, uyuyamaz. Bir ayna kırılır. Telefon çalar.' Bunu bir anlatı olarak anlamakta sorun yaşarız, çünkü olaylar arasında nedensellik ve zamansal ilişkileri saptayamayız. Bu aynı olayların yeni bir tanımlamasını düşünün: 'Bir adam patronuyla kavga etmiştir. Gece boyu yatakta döner durur. Sabah hala öylesine kızgındır ki, tıraş olurken aynayı kırar. Daha sonra telefonu çalar; patronu özür dilemek için aramıştır.' Şimdi bir anlatıya sahibiz."*

Olay örgüsü, bazı durumlarda jenerik yazıları gibi diegetik olmayan öğeleri de içerir. Diegetik olmayan öğeler, öykünün dünyasına dışarıdan gelir. Nedensellik ise genellikle karakterler üzerinden kurulur. Olayların fitilini ateşleyen ve onlara çeşitli tepkiler veren karakterler, filmin biçimsel zeminini oluştururlar. Tutumlar, yetiler, alışkanlıklar, hazlar, psikolojik dürtüler karakterleri tanımlayan özelliklerdir (2012: 80-83). Olay örgüsü, karakterlerin bu özelliklerini tanıtırken, bir yandan da nedensellik bağlarını kurar. Nedensel motivasyon, bazen de bir eşya olabilir. *Stalker*'da olay örgüsü akışı devam ederken perdede jenerik yazıları görülür. Bunları karakterler göremez, okuyamaz ya da müziği duyamazlar. Aynı filmde Bölge'nin karmaşık yapısı içinde doğru yolu bulmak için gidilecek yönde fırlatılan cıvatalar izleyiciye nedensel motivasyon sağlamaktadır. *Buğday*'da ise Erol Erin ve Andrei'in Terkedilmiş Topraklar'a gizlice girebilmesi için Alice'in kullandığı VR sanal

gerçeklik gözlüğü benzeri bir dijital gözlük, şehrin etrafını kuşatan manyetik kalkanın açıklarını bularak nedensel motivasyonu sağlamaktadır.

Mizansen öğeleri Birinci Bölüm'de detaylı olarak aktarılmıştı. Burada sadece mizansenin, dekor, ışık, kostüm ve karakterlerin davranışını içerdiği belirtilmekle yetinilmiştir. Sinematografi ise kullanılan filmin türü, hareket hızı, objektif, çerçeve, görüntünün süresi (uzun veya kısa çekim), kurgu ve sesi içermektedir. Yönetmenler sadece filmin biçimini değil, stilini de belirler. Stili oluşturan sinemasal teknikler, mizansen, sinematografi, kurgu ve sestir. Dolayısıyla biçim ve stil, ikisi birden "biçem"i oluşturmaktadır.

3.1.2. Stalker/İzsürücü Filminin Sinopsisi

Stalker/İzsürücü (1979) filmi, bilinmeyen bir zamanda, bilinmeyen bir yerde geçmektedir. Bu bilinmeyen yerde bulunan bir "Bölge/Zone"ye göktaşı düşmüştür. Göktaşının düşmesinin ardından Bölge'ye askeri birlikler gönderilmiş ancak gönderilen hiçbir birlik geri dönmemiştir. Ardından Bölge, askeri kordona alınmış, giriş-çıkış yasaklanmıştır. Artık Bölge kaderine terk edilmiştir. Ancak halk, Bölge'de insanların dileklerini yerine getiren bir "Oda" olduğuna inanmaya başlamıştır. İzsürücü (Alexander Kaidanovsky), dileklerinin gerçekleşmesini isteyen insanları, çeşitli tehlikeleri göze alarak askeri çemberi aştıktan sonra Bölge'de bulunan Oda'ya götürmektedir. İzsürücü bu nedenle daha önce yakalanıp hapse düştüğü için karısı (Alisa Freindlich), onun tekrar Bölge'ye gitmesini istemez. Kızının (Natasha Abramova) sakat doğmasını da İzsürücü'nün Bölge'yle olan ilişkisine bağlar. İzsürücü, bir kez daha Bölge'ye gitmek istediğinde onu engellemeye çalışır ancak başaramaz. İzsürücü, Yazar (Anatoli Solonitsyn) ve Profesör'le (Nikolai Grinko) bir barda buluşarak Bölge'ye doğru yola çıkarlar. Bölge'nin etrafını saran askerleri, dolambaçlı yollardan geçerek atlatırlar. Demiryolunu kullanarak belirli bir zaman yolculuk ettikten sonra Bölge'ye varırlar. Bölge'nin yolları, oraya gelen insanların içlerindeki arzulara ya da işledikleri günahlara göre sürekli olarak değişmektedir. İzsürücü, değişen yolları, kumaş parçalarıyla bağladığı cıvataları atarak bulmaya çalışır. Yazar ve Profesör'ü Oda'nın kapısına kadar getirir. Bölge'de yaptıkları yolculuk boyunca bu üç adam maddi ve manevi engellerle karşılaşırlar. Hem

birbirleriyle hem de kendileriyle hesaplaşırlar. Oda'nın kapısına geldiklerinde Yazar, girmek istemediğini söyler. Profesör ise Oda'yı yok etmek için yanında getirdiği bombayı çıkarır. Oda'nın hiç kimseye mutluluk getirmeyeceğini, ancak yanlış ellere geçmesi durumunda felaketlere yol açacağını söyler. İzsürücü şiddet kullanarak Profesörü, Yazar da aynı yöntemle İzsürücü'yü engellemeye çalışır. Artık hepsinin içindeki gizli arzular, pişmanlıklar, günahlar ortaya dökülmüştür.

3.1.3. Buğday Filminin Sinopsisi

Buğday (2017) filmi, yakın ve belirsiz bir gelecekte, bilinmeyen bir yerde geçmektedir. Ani bir iklim değişikliği insanlığı yok oluşa sürüklemiş, ülkelerin sınırları değişmiş, toprak, hava ve su kimyasal atıklarla, gübrelerle, ilaçlarla zehirlenmiştir. İnsanlar, Terk Edilmiş Doğa, Ölü Topraklar ve Tampon Bölge dışında kurulan şehirlerde yaşamını sürdürmektedir. Hastalıklı insanlar bu şehirlere alınmaz. Şehre girmek isteyenler kontrolden geçirilmekte, genetik yönden uygun değilse kaderine terk edilmektedir. Şehirdeki insanların beslenme ihtiyaçları genetik çalışmalar yapan bir şirketin laboratuvarda ürettiği tohumlarla karşılanmaktadır. Ancak bu fabrikasyon tohumlar bir süre sonra hastalanmaktadır. Bu nedenle şirket ve insanlığın geleceği tehdit altındadır. Bu şirkette çalışan genetik bilimcilerden Prof. Erol Erin (Jean-Marc Barr), yıllar önce Cemil Akman (Ermin Bravo) adında bir bilim adamı tarafından yapılan "Genetik Kaos ve M Maddeciği" adlı bir çalışmadan haberdar olur ve araştırmaya başlar. Cemil'in, yaptığı bu çalışmayla bilim camiasından dışlandığını, şirketten atıldığını ve evinde çıkan bir yangının ardından da Terk Edilmiş Doğa ile Ölü Topraklar arasındaki Tampon Bölge'de yaşamaya başladığını öğrenir. Onunla görüşmek için büyük bir istek duymaktadır. Ancak ona ulaşmak için şehrin etrafını saran manyetik kalkanı aşmak zorundadır. Araştırmaları neticesinde Andrei (Grigory Dobrygin) ile Alice (Cristina Flutur)'e ulaşır. Alice, Erol ve Andrei'i önce askeri kordondan sonra da manyetik kalkandan gizlice geçirir. Erol ve Andrei, belirli bir süre yolculuktan sonra bir rastlantı eseri Cemil'i bulurlar. Cemil onları yanında istemez. Andrei burada onlardan ayrılır. Ancak Erol ısrar eder ve Cemil'le birlikte yola çıkarlar. Cemil, ilk buğdayı aramaktadır. Eğer bulursa insanlığın kurtulacağına inanmaktadır. Erol da ona eşlik eder. Cemil, yolculukları esnasında Erol'u manevi olarak eğitir. Bu eğitim tamamlandığında ise Cemil sırra

kadem basar. Erol ise onun gösterdiği yoldan bir karınca yuvasında ilk buğdayı bulur.

3.1.4. Stalker ve Buğday'da Anlatı / Öykü / Olay Örgüsü

Enver Gülşen (2014: 61-62), *Stalker* filminin dört farklı katmandan oluştuğunu öne sürmüştür: Alegorik, Rûhî, Marifet ve Hakikat. Filmde İzsürücü, Yazar ve Profesör'ün yolculuklarının Alegorik anlamı, Rûhî ve Marifet katmanlarıyla sembolik düzlemden taşmış ve Hakikat düzlemine ulaşmıştır. En altta görünür gerçeklik yani Alegorik katman, daha sonra ise yukarı doğru sırasıyla Rûhî, Marifet ve Hakikat katmanları yer alır. Gülşen'e göre, bu katmanlar ters koni şeklindedir. Bordwell'e göre de (2012: 62-64) bir filmde dört çeşit anlam katmanı bulunur: Göndergesel, Açık, Örtük ve Semptomatik.

Göndergesel anlam, görünür gerçeklik katmanıdır. Bu katmanda, *Stalker* filminde yer alan İzsürücü, Yazar ve Profesör'ün Bölge'de yaptıkları yolculuk vardır. *Buğday* filminin de Göndergesel anlam katmanında, *Stalker*'da olduğu gibi Ölü Topraklar'daki yolculuk bulunmaktadır. İkinci katman olan Açık Anlam katmanında görünür gerçekliğin simgelediği şey yer alır. Üçüncü ve dördüncü katman ise hakikat arayışıdır. Film, bu katmanda tinsel olana yani insan ile aşkın olan arasındaki ilişkiye yönelir (Gülşen, 2014: 292-293). *Stalker* filminin öyküsü/anlatısı, Boris ve Arkadi Strugatski kardeşlerin "*Picnic on the Roadside/Yol Kenarında Piknik*" adlı bilim kurgu romanına dayanmaktadır. Tarkovski, diğer filmlerinde olduğu gibi *Stalker*'ın senaryosunu yazarken de - yazarların karşı çıkmasına rağmen - orijinal eserde önemli değişikliklere gitmiştir. Yönetmen, filmde geçen "İzsürücü" ve "Bölge" kelimeleri dışında romanla hiçbir ilişkisi olmadığını özellikle vurgulamıştır. Bu dinamik bir aksiyon filmi değildir (2009: 63). Ahmedî'ye göre (2016: 142), *Stalker* bir bilim-kurgu filmi de değildir. Roman "uzak gelecek"te, film ise şimdiki zamanda geçer. Bununla birlikte şimdiki zamanın içinde belirsiz bir geçmiş ve gelecek zamanın varlığından da söz edilebilir. Bu durum, Tarkovski'nin "tür" filmleriyle ilgili genel tavrının bir yansımasıdır. *Stalker*, dramatik ya da tematik bir film değildir. Dramatik filmlerde olduğu gibi karakterler bir takım engellerle karşılaşıyor olsa bile bunların nihayetinde aşılıp aşılmadığı, sorunsalların çözülüp çözülmediği belli değildir. Bölge'den kaynaklanan görünmez engeller aşılsa da asıl olan karakterlerin içsel

engellerinin aşılıp aşılmadığı konusu belirsizliğini korur. Doğanın ele alınışı, karakterlerin hayat karşısındaki tavırları, şiirin varlığı göz önünde bulundurularak filmin şiirsel gerçekçi olduğu söylenebilir. Film, jeneriğin ardından gelen bir metinle açılır. Metinde şu ifadeler yer alır: (Kutay, 2004: 360-361)

> *"Neydi bu? Bir meteor mu? Kozmik derinliklerde yaşayanların ziyareti mi? Öyle ya da böyle, küçük kasabamız bir mucizenin doğuşuna tanıklık etti: Bölge. Oraya hemen askeri birlikler gönderdik. Geri dönmediler. Sonra Bölge'yi polis kordonuna aldık. Belki de bu, yapılacak en doğru şeydi. Doğrusu, bilmiyorum."*

Metnin, Nobel ödüllü Prof. Wallace'ın bir röportajından alıntılandığı bilgisi verilir. Metinle ilgili olarak verilen bu bilgi, izleyici için görünür gerçeklik katmanına dayanak oluşturmaktadır. Sonra barda, Profesör olduğu öğrenilen kişi ile barmen Luger'i görülür. Ardından da yatak odasında İzsürücü, kızı ve karısının aynı yatakta yattıklarına şahit olunur. İzsürücü, evde karısıyla tartışır. Karısı onun Bölge'ye gitmesini engellemeye çalışsa da başaramaz. İzsürücü, paltosunu alıp evi terk eder. Karısı ise o gittikten sonra sinir krizi geçirir. Bir sonraki sahnede İzsürücü, tren raylarından geçerken görülmektedir. Bu sahne izleyiciye evde duyulan tren seslerinin kaynağını da açıklamaktadır.

Filmde başkarakter olmadığı gibi karakterlerin isimleri de yoktur. Bölge'de yolculuk eden üç karakter İzsürücü, Yazar ve Profesör olarak kodlanmıştır. Kutay'a göre (2004: 368), bunlar Tarkovski'nin değişik görünümleridir ve yönetmen, Yazar karakterini olabildiğince olumsuzlayarak yansıtmıştır. Her şey İzsürücü'nün hayal dünyasında gerçekleşiyor olabilir. Bölge belki de onun arzularının bir yansımasıdır (Ahmedî, 2016: 32). Bunlarla ilgili kesin bir bilgi sahibi olmak mümkün değildir. (*Buğday* filminde de her şeyin Erol'un bir hayali ya da arzusu olduğunu söylemek mümkündür. Finalde ne Andrei ne Alice ne de Cemil ortalardadır). İzsürücü'nün karısı ve kızının da isimleri açıklanmaz. Sadece barmene "Luger" ismi verilmiştir. Film belirli bir gelişme yapısına sahip olsa da klasik dram anlatılarında var olan serim, düğüm, çözüm bölümleri yoktur. Karakterlerin değişimi söz konusudur ancak Stalker, bu değişimi anlatan tematik yapılı filmlerden de değildir. Karakterler film boyunca değişim geçirir ancak bu değişim çoğu zaman döngüseldir. Bu, karakterlerin davranış ya da tutumlarıyla ilgili, ahlakî olarak iyi-kötü, mantıksal olarak doğru-

yanlış ekseninde değişen yargılara varılması sonucunu doğuran ve "basit fikirler"e (1994: 127) dayanan bir döngüselliktir. Karakterler hakkında kesin yargılar öne sürülemez, bir iyi olurlar, bir kötü… İnsanın doğasında var olan çelişki ve çatışmalar sergilenmek istenmiştir. Bu nedenle değişim, ne tam olarak ileri ne de tam olarak geriye doğrudur. Finalde karakterlerin başlangıçtaki gibi oldukları söylenemese de olumlu ya da olumsuz anlamda bir değişimden de söz edilemez. Bu alanın müphemliği/muğlaklığı yönetmenin bilinçli bir tercihidir. Tarkovski, karakterlerin de - tıpkı Bölge'nin varlığı gibi - izleyici nezdinde "gizemli" olarak kalmasını istemiştir (2009: 62). Tarkovski, filmin "dinsel eylem üzerine kurulu" olduğunu söylemiştir (1994: 127). Burada geçen dinsel eylem tanımlaması daha çok bir "inanç" olarak anlaşılmalıdır. Tüm insanlığın ortak paydası olabilecek "inanma ihtiyacı" ya da hiç bir şeye "inanmama", bir sorunsal olarak ortaya çıkmaktadır. "İnanç inançtır. İnanç olmazsa insan manevî köklerden yoksun olur. Kör bir insan gibi olur. […] inancın yıkıldığı bu dönemde, İz Sürücü için önemli olan insanların kalbinde bir kıvılcım çakmak, bir inanç uyandırmak"tır (2009: 70). İnsanların dileklerini gerçekleştirdiğine inanılan "Oda" metaforu da bu amaca hizmet etmektedir. Bu inanç sayesinde umut hep canlı kalır. Profesör'ün Oda'nın kapısına geldiklerinde, çantasında getirdiği bombayla orayı havaya uçuracağını söylemesi üzerine İzsürücü'nün kullandığı ifadeler de bu yargıyı destekler. İzsürücü, Oda'nın hep orada kalması gerektiğini, çünkü insanların bu sayede hep umut etmeyi sürdüreceğini söyler.

Filmde çatışma ise İzsürücü ve karısı arasında başlamakta, ardından İzsürücü-Yazar, Yazar-Profesör, Profesör-İzsürücü arasında devam edip gitmektedir. Yazar ve Profesör arasında genellikle verili denilebilecek bir çatışma meydana gelmektedir. Birbirlerinin mesleki başarısı üzerinden sürekli olarak "kısık ateşte" ısıtılan bir tartışma devam eder. Bu durum izleyicinin dikkatini canlı tutar. Yazar ve Profesör'ün karşılıklı öne sürdüğü argümanlar, izleyiciyi belirli bir tartışmaya yoğunlaştırmak istemektedir. Tartışmanın kaynağı, gerçek hayatta çeşitli mesleklerden insanların arasında yaşanabilecek basitlikte olmakla birlikte, felsefî derinliğe de sahiptir. Ancak asıl dikkat çekilmek istenen şey, iki entelektüel/aydın insanın da bu türden basit bir tartışma içerisine girebileceğini, insanın doğasında var olan bir durum olduğunu ortaya koymaktır. Bu tartışma, Tarkovski'nin önem verdiği ritim duygusuna da katkı sağlamıştır. Yazar, bara geldiğinde "Siz gerçekten profesör müsünüz?" diye sorar,

Profesör "Sizin için sakıncası yoksa!" diye cevap verir. Diyalog şu cümlelerle devam eder:

- *"Ben bir yazarım ve herkes beni yazar diye çağırıyor."*
- *"Hmm... Ne hakkında yazıyorsunuz?"*
- *"Okurlar hakkında."*
- *"Açıkçası hakkında yazılacak başka bir şey de yok."*
- *"En azından birileri hiç bir şey hakkında yazmalı. Siz bir kimyager misiniz?"*
- *"Fizikçi…"*
- *"Bu çok sıkıcı olmalı. Gerçeği aramak… O gizleniyor ve siz de ısrarla onu aramaya devam ediyorsunuz. Bir bakarsınız 'Evreka!' Çekirdek protonlardan oluşur. Başkasına bakarsınız, harika. ABC üçgeni, A, B ve C kenarlarının toplamına eşittir. Benim için durum biraz farklı. Ben gerçeği ararken, gerçeği keşfedeceğim yerde onun değiştiğini görüyorum. Çok derinlere daldım… Özür dilerim, en iyisi adlandırmamak. Siz şanslısınız ama müzede sergilenen antik vazoyu düşünün. Zamanında yiyecek artıklarını saklamak için kullanılıyordu ama şimdi anlamlı deseni ve eşsiz biçimiyle evrensel hayranlığın bir simgesi oluyor. Herkes 'Ah', 'Oh' diyor. Ve birdenbire hiç de antik olmadığı, dalgacı birinin arkeologları kandırdığı anlaşılıyor. Eğlenmek için… Tuhaf… Görüldüğü gibi hayranlık bitiyor. Şu uzmanlar…"*
- *"Bu kadar zamandır bunu mu düşünüyordunuz?"*
- *"Tanrı korusun! Fazla düşünmüyorum. Bana iyi gelmiyor."*
- *"Bana sorarsanız sürekli başarıyı ve yenilgiyi düşünerek yazmak imkânsız bir şey."*
- *"Kesinlikle! Ama yüz yıl boyunca kimse yazdıklarımı okumayacaksa neden yazayım ki o zaman, söyler misin dostum… Söyleyin bana Profesör, neden bütün bunlarla kafanızı karıştırıyorsunuz ha, Bölge'de ne arıyorsunuz?"*
- *"Bir anlamda ben bir bilim adamıyım. Siz ne arıyorsunuz? Popüler bir yazarsınız. Birçok kadın peşinizden koşuyor olmalı, öyle değil mi!"*
- *"İlham kaynağım kayboldu Profesör, bunu bulmaya gidiyorum."*

Filmin başlarında, Bölge'ye doğru yola çıkmadan önce barda gerçekleşen bu tartışmadan da anlaşılabileceği üzere, Yazar ve Profesör tartışmayı fazla alevlendirmeden, kısık ateşte sürdürürler. Bazen ifadeler hakaret düzeyine ulaşıyor gibi görünse de birbirlerine karşı seslerini hiç yükseltmezler. Ancak İzsürücü-Yazar, ve İzsürücü-Profesör arasındaki çatışma kimi zaman fiziksel müdahale boyutuna

ulaşmaktadır. Yazar'ın başına buyruk hareketleri İzsürücü'yü çileden çıkarır. Oda'nın kapısına ulaştıklarında Profesör'ün çantasından bombayı çıkarmasıyla birlikte İzsürücü Profesör'e, Yazar da İzsürücü'ye saldırır. Çatışmanın diğer boyutunda ise karakterlerin içsel çatışmaları, kendileri dışındaki dünyayla ve Bölge'yle olan savaşları vardır. Bu çatışma, çoğunlukla günlük hayatta "sesli düşünme" olarak adlandırılan şekilde verilmektedir. Karakterlerin kendileriyle savaşlarına izleyici de şahit olur. İç çatışmanın sesli düşünme yoluyla aktarıldığı durumlarda karakterlerden biri konuşurken, diğerleri susup dinler. Filmde neredeyse diyalog kadar monolog da bulunmaktadır. Monologlar çoğunlukla, İzsürücü ve Yazar tarafından gerçekleştirilir. Bu monologların, karakterlerin kendi kendilerine konuşmalarından daha çok izleyiciye bir hitap olduğu da düşünülebilir. Yazar ve İzsürücü, bu monologlar esnasında, bakışlarını birkaç kez doğrudan kameraya yöneltir. Filmin finaline doğru, İzsürücü'nün karısı da benzer şekilde ve hatta uzunca bir süre, kameraya bakarak konuşur. Tarkovski, burada seyircinin gözünün içine bakarak konuşmak istemiştir. Karakterler, farklı kişilik özellikleri gösteriyor gibi görünseler de aslında benzer şeyleri dillendirirler. İzsürücü'nün çevresindedirler ve onun evrensel mesajlarına altyapı sunarlar.

Stalker kelimesi, İngilizce "sinsice yaklaşmak" anlamına gelen "stalk" kelimesinden türetilmiştir. İzsürücü, göktaşının düşmesinin ardından girilmesi yasaklanan Bölge'ye insanları gizlice sokmaktadır. Tarkovski bu nedenle, kelimenin "kaçakçılık" kelimesine karşılık gelebileceğini belirtmiştir (2009: 62). İzsürücü yaptığı bu işten dolayı 5 yıl hapis yatmıştır. Karısı bu tehlikeli işi sürdürmesini istemez. Bu nedenle Bölge'ye gitmesine rıza göstermez, ona engel olmaya çalışır. Kızının da Bölge'ye yapılan bu ziyaretler nedeniyle mutasyon geçirdiğine ve sakat doğduğuna inanmaktadır. Fakat İzsürücü, onun bu uyarılarını dikkate almaz. Yazar ve Profesör'le buluşarak Bölge'nin yolunu tutar. Bölge'nin etrafı polis tarafından kuşatılmıştır. Bu nedenle dolambaçlı yollardan gitmeleri gerekmektedir. İzsürücü daha önce de Bölge'ye kaçak olarak girip çıktığı için nerelerden gidilmesi gerektiğini bilmektedir. Önce bir cip, daha sonra ise bir çeşit demiryolu taşıtı olan "vargel" kullanarak engelleri aşar ve Bölge'ye ulaşırlar. Vargelle yapılan yolculuk, filmin en uzun planlarından biridir. Bu sahnede, kısa birkaç cümle dışında diyalog yoktur. İzleyiciden farklı bir boyuta geçildiğini hissetmesi/algılaması beklenmektedir.



Resim 5: *Stalker* (üstte) ve *Buğday* filmlerinden nedensellik ilkesine dair ekran görüntüleri.

Karakterlerin, geldikleri bu yeni aşamadaki amaçları, Bölge'de yer alan "Oda"ya ulaşmaktır. Oda, insanların dileklerini gerçekleştirmektedir. İzleyicinin de Yazar ve Profesör'ün bu amaçla yolculuğa çıktığını varsayması/çıkarsaması beklenmektedir. İlhamını kaybettiğini söyleyen Yazar, ilham perilerine yeniden kavuşmak için mi oradadır? Belki başlangıçta öyledir fakat daha Bölge'ye varmadan "yazma" eylemi üzerine söyledikleriyle bu olasılığı da ortadan kaldırır:

> *"Daha önce size anlattığım her şey bir yalandı. İlham umurumda bile değil. Ne istediğimi ifade etmek için doğru sözcüğü nasıl bilebilirim? İstediğim şeyi aslında istemediğimi nasıl bilebilirim? Ya da istemediğim şeyi istemediğimi nasıl bilebilirim? Bu göreceli bir şey… Onlara isim verdiğimde anlamlarını kaybediyorlar. Güneşte kalmış denizanaları gibi eriyip gidiyorlar. Bilincim dünyanın vejetaryen olmasını istiyor ama bilinçaltım bir parça et için yalvarıyor. Peki, ben ne istiyorum?"*

Vida T. Johnson ve Graham Petrie, Yazar'ın vejetaryenlik konusundaki ifadelerini yönetmenin seksüel eğilimlerine bağlamıştır (Aktaran: Kutay, 2004: 373). Kutay'a göre, "yersiz" gibi görünen bu iddia, yönetmenin senaryo üzerinden Yazar karakterine yüklediği bilinçaltı yansımalarından anlaşılmaktadır. Yazar sürekli olarak cezalandırılan bir konumdadır. Tehlikeli durumlarda önden gönderilen hep Yazar'dır

(2004: 373). Fakat bu, genellemeye izin veren bir durum değildir. Çünkü Oda'ya yaklaştıkça okların yönü değişmektedir. Bu kez Yazar İzsürücü'yü cezalandırır. Öyle ki Yazar'ın İzsürücü'yü cezalandırdığı durumlar süre olarak, filmin geneline bakıldığında daha geniş bir zaman dilimine yayılmaktadır.

Film boyunca karakterler sürekli olarak psikolojik değişim geçirirler. Ancak çıktıkları bu yolculuğu sonuna kadar götürürler. Şimdi, Oda'ya ulaşmak için terk edilmiş doğayı aşmak zorundadırlar. Bu doğada karşılaşabilecekleri tehlikeler, Bölge'ye ulaştıkları ilk anda bir "kurt uluması" ile vurgulanır. Bölge'nin doğasından kaynaklanan başka türlü engeller, beyaz kumaş parçalarının bağlandığı somunlar yardımıyla aşılacaktır. Bu somunlar, izleyicinin görünür gerçeklik katmanından beklediği nedensellik bağlarını kurmaktadır. Tarkovski de (2009: 71), "[somunların] özel bir anlamı yok. Sizi nelerin beklediğini bilmeden yolun tehlikeli olup olmadığına nasıl karar verebilirsiniz. Ama o kumaş parçasını uzaklara savurabilirsiniz" diyerek bunu kabul etmiştir. Tıpkı *Buğday* filminde, Terk Edilmiş Doğa ve Ölü Topraklar ile şehir arasında yükselen manyetik kalkanı aşmak için kullanılan dijital gözlüğün oluşturduğu nedensellik bağı gibi. Burada Alice, Erol ve Andrei'in kalkanı aşması için, gözlükle manyetik kalkanda oluşan boşlukları görür, onlara gidilecek yolu göstermek için de taş atar. Taşı attığı yönde, kalkanın manyetik alanında oluşan izler, *Stalker*'ın kumaş bağlı somunlarını anımsatmaktadır.

Buğday filmi için de dört ayrı katmandan söz edilebilmektedir. Kaplanoğlu ve eşi Leyla İpekçi'nin birlikte kaleme aldığı senaryoda yer alan, hem fiziksel hem de manevi yolculuğun iç içe geçtiği hikâye fikri, Stalker filmine dayanmaktadır. Film, jeneriğin ardından, bir kafesin içindeymiş gibi görünen çocuklarla başlamaktadır. Bu açılış planında ilk dikkati çeken, çocukların arasında doktor olduğu varsayılan beyaz önlüklü bir adamdır. Daha sonra beyaz önlüklü bir kadın gelerek çocuklardan birini, omzuna elini koyup bir yere götürür. Etraftaki askerlerin varlığı, içinde bulunulan durumun olağanüstülüğünü vurgular. Sonraki sahnede çocuğun bir sağlık testinden geçirileceği anlaşılır. Bu sağlık testinin amacı şehre kabul edilecek insanları belirlemektir. Dışarıda ise daha büyük bir kalabalık beklemektedir. Şehre kabul edilmeyen insanların arasından bir çocuk, manyetik kalkana doğru koşmaya başlar. Peşinden giden iki yakını onu engellemeye çalışır fakat başaramazlar. Çocuk diri diri

yanar. Canlı bir varlığın yanması/yakılması, gerçekliğin farklı bir boyutu olarak Tarkovski'nin Nostalghia filminde de karşılaşılan bir durumdur. Antonin Artaud, "Tiyatro ve İkizi" adlı kitabında, "vahşi fiziksel imajların izleyicinin duygularını uyuşturduğu bir tiyatro" önermektedir. Ona göre, temsil modelleri "vahşet" ve "rüya"dır (Aktaran: Botz-Bornstein, 2011: 36). Tarkovski'nin sineması da, herhangi bir dilin aracılığına ihtiyaç duymayan dolaysız bir sanattır. Hayatın kendisi olan bir vahşet sinemasıdır (2011: 37). Kaplanoğlu'nun Buğday filminde de bir çocuğun diri diri yandığı sahne, böylesi bir vahşettir. Kurulu düzenin, içinde yaşanılan sistemin vahşiliğine işaret etmektedir. Karşı karşıya olunan dünya, insanlığın büyük iklim değişiklikleri neticesinde yok olma tehlikesiyle yüzleştiği, sistemin kendinden olmayanları dışladığı, acımasızca yok ettiği bir dünyadır. Terk Edilmiş Doğa ile Ölü Topraklar dışında kalan bölgelerde şehirler kurulmuş, geri kalan verimli topraklarda ekim yapılarak gıda ihtiyacı karşılanmaya başlanmıştır. Üretim ancak sınırlı sayıda insan içindir. Bu nedenle herkes şehirlere kabul edilmemektedir. Hasta olanlar şehirlere alınmaz. Buraya kadar olanlar, olay örgüsü bağlamında, klasik Hollywood anlatı yapısına bağlı kalan kıyamet senaryolarını çağrıştırmaktadır. Dünya bu haliyle bir kurtarıcı beklemektedir. Ancak hem *Stalker*'da hem de *Buğday*'da kurtarıcı olarak tanımlanabilecek kişiler olmakla birlikte, bunlar Hollywood'un tanımladığı türde bir kahraman olamaz. Onlar, insanlığın kurtuluşunu arzulamakla birlikte, kahramanlıktan çok uzak, kendi halinde insanlardır. Onlara göre, dünyanın yeniden aydınlık bir yer haline gelebilmesi, kendi içsel aydınlanmalarına bağlıdır.

Prof. Erol Erin, şehirlerden birinde buğday üretimini takip eden ve sorunları tespit eden bir genetik bilimcidir. Erol'un çalıştığı şirket, laboratuar ortamında üretilen buğdayların neden iki-üç hasat sonra bozulmaya başladığını araştırmakta ancak bir türlü çözüm bulamamaktadır. Erol, şirkette yapılan konuyla ilgili bir toplantıda, Cemil Akman adında bir genetikçinin varlığından haberdar olur. Cemil, daha önce şirkette çalışmıştır ve parlak bir kariyere sahiptir. "Genetik Kaos ve M Maddeciği" adlı bir tez hazırlamış, bu tezi "etik ve metafizik" bulunduğu için de dışlanarak şirketten ayrılmıştır. Daha sonra evi yanmış, karısını bu yangında kaybetmiş, kızı Tara ağır yaralı olarak kurtulmuş, kendisi de Terk Edilmiş Doğa ile Ölü Topraklar arasındaki Tampon Bölge'de yaşamaya başlamıştır. Bu noktada, doğrudan şahit olunmayan ancak izleyiciye hikâye edilen ikinci bir yanma vakası daha filmin olay

örgüsüne dâhil olur. Yangının nasıl çıktığı konusunda varsayım/çıkarsama yoluyla tahmin yürütülebilmektedir. Cemil'in tezinin birilerini rahatsız etmiş olması muhtemeldir. Genetik çalışmalardan nemalanan büyük şirketler ya da kendi şirketi. Filmde, Erol'un Cemil hakkında bilgi edinmek için ziyaret ettiği bir arkadaşı, yangından söz ederken Erol'un kulağına eğilerek fısıldama ihtiyacı hisseder. Bu konudan bahsetmekten korkmaktadır. Bu durum yangınla ilgili başka bir gücün varlığına işaret etmektedir.

Erol hem tezin ayrıntılarını hem de Cemil'i merak etmektedir. Bu nedenle bir öğrencisinden, illegal yollardan bir mahkeme kaydını ele geçirmesini ister. Bu noktada, Cemil'in teziyle ilgili olarak bir mahkeme safahatı yaşadığı da öğrenilir. Cemil'in mahkemede kaydedilmiş bir görüntüsü Erol'a ulaşır. Cemil bu kayıtta şunları söylemektedir:

> *"Benden M Maddeciği'ne dair kanıt istiyorsunuz. Kanıt, bizim ürettiğimiz, içinde M Maddeciği olmayan tohumlar… Kâinattaki her şeyde M Maddeciği var. Ama bizim ürettiğimiz tohumlarda yok. Çünkü hiçbir şeyin ilk örneğini yapamıyoruz. Sıfırdan bir tohum yaratamıyoruz. Yaratsak da bir yerde bozuluyor işte. Çünkü havada, suda, toprakta olan özellik bu tohumlarda yok. Bizim ürettiğimiz tohumlar, hayatı sağlayan bu döngünün parçası olamıyorlar. Uyum sağlayamıyorlar. Hayat onları bir süre sonra dışarı atıyor. Bir kez daha söylüyorum, hücrelerinde onları birbiriyle ilişkilendirecek ve hayata bağlayacak M Maddeciği yok. Keşfettiğim bu eksiklik yüzünden evrenin ortak belleğine dâhil olamıyorlar. Her genetik müdahalenin binlerce yıldır devam eden köprüyü koparma tehlikesi var. Mesela ilk pirinçle son pirinç arasındaki o kadim bağ… Elde ettiğim sonuçlar bana şunu gösterdi: Evrende, içeriğinde M Maddeciği taşımayan hiçbir şey yok."*

Daha didaktik olmakla birlikte, *Stalker*'ın jeneriğinden önce verilen metne benzeyen bu metin, Erol'la birlikte izleyiciyi de, M Maddeciği gibi soyut bir kavram hakkında detaylı olarak bilgilendirmektedir. Erol merak ettiklerini öğrenmiştir, artık tek yapması gereken, manyetik kalkanı aşarak Cemil'e ulaşmaktır. O da parlak kariyerini terk etmek üzeredir. İki karakter, öykü ilerledikçe yavaş yavaş iç içe geçmeye başlar. Bu iç içelik durumu, telefon ekranından yansıtılan mahkeme kaydını dinlerken de "bindirme" yoluyla vurgulanmıştır. Kalkanın diğer tarafına geçmek için eski bir

dostundan yardım isteyen Erol, Andrey ve Alice'i bulur. Andrey ona bu yolculuğunda mihmandarlık yapar, Alice ise manyetik kalkanı geçmelerini sağlar. Alice ismi, Demirtaş'a göre (Aralık 2018: 13), Lewis Carroll'un "Alice Harikalar Diyarı"nda adlı romanına yapılan bir göndermedir. Alice, bu kez yolcu değil, rehberdir. Manyetik kalkanda yakaladığı tavşan deliğinden bu iki yolcuyu öte yakaya geçirmekle görevlidir. Erol, bu bağlantıları sağladıktan sonra, harabe halindeki bir antik tiyatronun ardından, bir Grek kitabesini incelerken görülür. İnsanlığın kadim tarihsel ve sanatsal kökleri, *Stalker*'ın olduğu gibi *Buğday*'ın da üzerinde durduğu bir temadır. Bu sahnede duyulan "kurt uluması", Erol'un evinde göründüğü sonraki sahnede de devam eder. Yolculuğun *Stalker*'la bağı, bu yolla giderek daha da sağlamlaştırılmaktadır. Kurt uluması, *Stalker*'da Bölge'ye ayak basılan ilk anlarda duyulmaktadır. Prof. Erol Erin, bu sahneden itibaren artık *Stalker*'ın Profesör'ü gibi "bere"lidir. Berenin bilimsel taassubu ya da akla ve deneyselliğe dayanan rasyonalizmi temsil ettiği söylenebilir. Erol, Cemil'in verimli toprağı sakladığı dergâhta teyemmüm (toprakla abdest) alırken beresini çıkartır bir daha da takmaz.

Buğday'daki yolculuk da *Stalker*'da olduğu gibi üç kişiyle başlar. Şehrin dışına çıkmak için verilen mücadele önemli benzerlikler taşımaktadır. Erol ve Andrey, bir araçla Alice'i alarak polis kontrolünün olduğu kapılardan birine giderler. Dolambaçlı yollardan manyetik kalkana ulaşmaya çalışırlar. Tecrit edilmiş, girilmesi yasak bölge *Buğday*'da daha karmaşık şekilde betimlenmektedir. Bir değil, birden fazla "bölge" söz konusudur. Bu durum, dünyanın aradan geçen sürede daha da karmaşık bir hal aldığını vurgular. Ayrıca, polis barikatının aşılması ile ilgili sahnelerde etraftaki binaların terk edilmişliği, yıkılmış ve virane görünümleri, *Stalker*'da olduğu gibi yadırgatıcıdır. Alice, manyetik kalkana ulaştıktan sonra onlardan üzerlerindeki metal eşyaları bırakmalarını ister. Erol, bu isteğe karşı çıkmak ister gibidir. Telefonla son kez birini aramak ister fakat olumsuz yanıt alır. Alıştığı hayatı terk etmekte zorlanmaktadır. Ancak başka seçeneği de yoktur, fazla direnmez. (*Stalker*'da da özellikle Yazar'ın alkol bağımlılığı üzerinden benzer bir vurgulama söz konusudur. İzsürücü'nün tüm uyarılarına rağmen Yazar içki içmek istemektedir. Son olarak Bölge'de, Yazar'ın paltosundan çıkardığı alkolü İzsürücü dökmektedir). Alice, onlara bir ilaç enjekte eder. İlaç bir nevi GPS işlevi görür, Alice'in Terk Edilmiş Doğa'da onlara ulaşmasını sağlar. Bu yolla bir nedensellik bağı daha kurulmaktadır.

Alice, daha sonra dijital gözlük vasıtasıyla manyetik kalkandaki boşlukları bulmaya çalışır. Geçilecek bir yol bulduğunda taş atarak onlara gidilecek yönü gösterir. Böylelikle Erol ve Andrey, şehirden çıkmayı başarır. Yolculuk iki kişiyle devam eder, bu ikilik film boyunca korunur. Andrey, Cemil'i bulduklarında Erol'la vedalaşarak ayrılır. Erol'un Cemil'le buluşmasıyla birlikte öykü, *Kur'an*'daki Hızır Aleyhisselam ve Hazreti Musa kıssasına dönüşür.

Alice onlara son olarak, maksimum 5 gün sonra onları bulundukları yerden almak zorunda olduğunu söyler. Erol, "Neden 5 gün?" diye sormaz. Bu durumda ilk akla gelen/çıkarsanan şey, vücutlarına enjekte edilen ilacın etkisinin 5 gün sonra sona erecek olmasıdır. Ancak Alice, Erol'u tekrar bulduğunda ona, "Sizi günlerdir takip ediyorum" der. Burada 5 gün ya da 5 vakit olmasının bir önemi kalmaz. Genetik Kaos'un çözüldüğünü Alice'ten öğrendiğinde de Erol'un sergilediği alaycı tavır, onunla dönmeyi reddetmesi, zamanın orada kentteki gibi işlemediğini hatırlatır. Kentin dışında kalan, kentliler tarafından dışlanan, Ölü Topraklar ya da Terk Edilmiş Doğa olarak adlandırılan alan, varlığın anlam bulduğu, hayatın ve manevî dirilişin alanıdır. Erol, manyetik kalkanı geçerek, maddî alandan manevî alana geçmiştir. Zamanın çarkları orada farklı işlemektedir. Bu, İbn-i Arabî'nin "sonsuz şimdiki zaman"ıdır. Bu sonsuzluk içerisinde Erol ve Cemil bir bütünün parçalarıdır. Cemil'in ifadeleriyle, "Varlık tek vücuttur", "Her insan bir kâinattır, kâinat da insanda nüveleşmiştir". Erol, Cemil'in başlangıçtaki itirazlarına rağmen bu "yola girmek"te ısrarlıdır. Neticede kabul görür, ancak bir şartla: Gördüklerine itiraz etmeyecek, sabredecektir.

Kur'an'daki Kehf Suresi: 18/60-82. ayetlerde anlatılan Hz. Musa ile Hızır (as) kıssasında da, Musa, Hızır'a, "Sana doğru yol (ve hayır) olarak öğretilenden bana da öğretmen için sana tabi olabilir miyim?" demekte, Hızır da ona, "Doğrusu sen, benimle birlikte (yaptıklarıma) sabretmeye asla dayanamazsın" şeklinde cevap vermektedir (Feyizli, 2008: 314). Cemil de başlangıçta Erol'a "Sizin bu yolculuğa gücünüz yetmez" der. Cemil kayıkla sahilden ayrılır, Erol ise suya atlayıp yüzerek kayığa biner. Kaplanoğlu'nun *Buğday* için "ilim-kurgu" filmi demesinin sırrı da bu noktada yatmaktadır. Burada Erol'un talep ettiği şey ilimdir. Erol, talebeliğin ilk şartı olan talip olmak şartını yerini getirmiştir. Cemil, bu durumun hoşuna gittiğini

gülümseyerek belli eder. Erol, M Maddeciği'nin ne olduğu konusunda fikir edinmiştir ama daha fazlası için Cemil'e ihtiyacı vardır. Onun için de ısrar etmektedir. Cemil, bu ısrarı karşılıksız bırakmaz, onunla birlikte yolculuğa başlarlar. Erol'un ilk imtihanı ise kayığın batırılması olacaktır. Bu konu *Kur'an*'da şu şekilde anlatılmaktadır: "Bunun üzerine ikisi de gittiler. Nihayet gemiye bindikleri vakit, (Hızır) onu deldi. (Musa:) Gemi halkını boğmak için mi onu deldin? Hakikaten sen korkunç bir şey yaptın. (O da:) Sen benimle birlikteliğe asla sabredemezsin demedim mi?" dedi (Feyizli, 2008: 314). Erol da Cemil'in kayığı delmesi üzerine, "Delirdiniz mi, kayığı batıracaksınız" diye tepki göstermektedir. Cemil de ona, "Size demiştim, benimle yolculuğa dayanamazsınız" demektedir. Erol, bir dronun yaklaştığını görünce gerçeği anlar ve özür diler. Kıssada yer alan "duvarın yıkılması" ve "çocuğun öldürülmesi" bölümleri de filmde kullanılmıştır. Duvar hem hayatla ölümü ayırır hem de Demirtaş'a göre (Aralık 2018: 20), Kuran'daki kıssada olduğu gibi, altında gömülü olan defineyi, yani ilim hazinesini, kendisi de bir yetim olan Erol için korur. Cemil, Erol'u bir dergâha götürür. Dergâhın girişinde üç mezar bulunmaktadır. Cemil, ilk iki mezar taşını selamlar ancak üçüncüye geldiğinde kollarını göğsünde bağlayıp sadece bakar. Filmin finaline doğru, duvarın önüne geldiklerinde Cemil'in kaybolmasının sırrı dergâhtaki bu mezarda, çok önce belirmiştir. Cemil, duvarın önünde kaybolur. Erol duvardaki delikten diğer tarafa baktığında uzun ağaç gövdeleri arasında, ön tarafta iki çocukla birlikte Cemil'i görür. Cemil aslında yıllar önce ölmüştür. Hızır olarak Erol'a rehberlik etmektedir. Final sürprizi boyutuyla da *Buğday, Stalker*'a selam göndermektedir. *Stalker*'ın finalinde, film boyunca "Maymun" diye hitap edilen küçük kızın doğaüstü bir yeteneği ortaya çıkmakta, küçük kız bakışlarıyla bardakları hareket ettirmektedir.

Stalker'da talep edilen şeyin ilim ya da bilgi olduğuna dair bir vurguyla karşılaşılmaz. Oda'nın dilekleri gerçekleştirdiği bilinmektedir. Tarkovski'nin, filmin inançla ilgili olduğunu söylemesi, izleyiciye bir tahmin yürütme hakkı tanımaktadır. Burada karakterler yeniden inanmak istemektedir. Yönetmen de, inanılması gereken şeyle ilgili, *İncil*'den yaptığı alıntılarla yol göstermektedir. *Buğday'*da da Erol, inanmak ister, bunun için çaba gösterir. Cemil ise ona çok az şey anlatır ancak fazlasıyla gösterir. İşaretler her yerdedir. Yolculuklarının manasından başlayarak, her aşamada birçok ipucu açık şekilde sunulmaktadır. Bu manada *Stalker* ve *Buğday*

insanların inanma gerekliliğine yönelik sergiledikleri öykü/anlatı ve olay örgüsü unsurlarıyla benzemekte, ancak inancın ne olduğuna dair gösterdikleri tavırla birbirlerinden ayrışmaktadır. Dergâh, bir boyutuyla daha *Stalker*'a selam göndermek için kullanılmaktadır. Dergâhın içindeki temiz toprağın ortaya çıkarılmasından sonra, Erol, Cemil'i çıkardıkları topraktan boşalan yerde uyurken bulur. O da Cemil'in yanına kıvrılarak cenin pozisyonunda yatar. Bu sahne, *Stalker*'da da başvurulan "ana rahmi" sembolizmini çağrıştırmaktadır. Erol daha önce de buğdayların içinde cenin pozisyonunda yatarken görünmektedir. İzsürücü de Bölge'ye vardıklarında Yazar ve Profesör'den ayrılarak metruk binanın karşısındaki otların içine benzer bir şekilde yatmaktadır.



Resim 6: *Stalker* (altta) ve *Buğday*'da ana rahmi sembolizmi ile ilgili ekran görüntüleri.

Öykü ve olay örgüsü bağlamında her iki filmin de birinci katmanında yaşananlara bakıldığında Bordwell'in öngördüğü biçimsel unsurlardan işlev, benzerlik ve yineleme, farklılık ve çeşitleme, uyum/uyumsuzluk gibi unsurların kullanıldığı görülmektedir. Yinelemeler yoluyla "motif"ler oluşturulmaktadır. İzsürücü, Bölge'nin kapısı olarak adlandırılan tren yolu üzerinde Yazar ve Profesör'ü bırakarak ayrıldıktan sonra, metruk bir binaya bakarken görülür. Bu bina, daha sonra İzsürücü'yle tartışan Yazar'ın kendi başına gittiği ve "Dur" hitabına maruz kalacağı binadır. İzleyici bu sahneye önceden hazırlanmıştır. İkinci kez görüldüğünde tanınmaktadır. Kimi durumlarda uylaşımlarla izleyicinin bazı beklentileri karşılanmakta, nedensellik ilkesine de kimi durumlarda bağlı kalınmaktadır.

Uylaşımlar daha çok *Buğday* için geçerlidir. Dronlar, fütürist mimariye sahip binalar, mekânlar, gelişmiş bilgisayarlar, monitörler ve kostümler bilim-kurgu türüne özgü nitelikler taşımaktadır. Bu bölümlerde, yine bir Tarkovski filmi olan *Solaris*'e göndermeler yer almaktadır. Tarkovski, *Stalker* filmine kaynaklık eden Strugatski Kardeşler'in romanındaki benzer unsurları senaryo aşamasında elemiştir. Tüm bunlara rağmen *Buğday* filmi de *Stalker* gibi, konvansiyonel olarak da tanımlanan ve klasik dram anlatısını benimseyen filmlerden farklı bir yerde konumlanmaktadır. Tarkovski'nin yarattığı kahramanlarla özdeşleşmek mümkün değildir. İyi-kötü ayrımı bilindik şekilde yapılmamaktadır. *Stalker*'da (ve *Buğday*'da) karakterler parlak kariyerlerini terk ederek sonu bilinmeyen bir yolculuğa çıkmaktadır. Bu anlamda filmin sonunda bir katharsis yaşanması da mümkün değildir (Kutay, 2004: 418). *Buğday*'da laboratuvar ortamında üretilen tohumların, birkaç hasat sonra bozulması ve Prof. Erol Erin'in bu duruma bir son verme isteği - tam olarak açıklanmasa da - bir motivasyon gibi durmaktadır. Ancak kahraman olmaya hiç de niyeti olmayan bir karakter için "nedensel olmayan" bir motivasyondur bu. Ayrıca, Prof. Erol'un niyeti hiç de çalıştığı şirketi kurtarmak gibi durmamaktadır. Erol daha çok, şirketin genetik çalışmalarından dünyayı kurtarmak ister. Dolayısıyla *Stalker* ve *Buğday* filmlerinin anlatı/öykü/olay örgüsü kurulumu/karakter yaratımı yönünden de önemli benzerlikler taşıdığı söylenebilir.

İkinci katman olan "Açık anlam" katmanı ise filmlerin final sahnelerinde ortaya çıkmaktadır. *Stalker*'ın final sahnesinde İzsürücü ve karısının "Maymun" olarak adlandırdığı küçük kız görünmektedir. İzsürücü'nün kızı, bu sahnede bir masanın karşı ucunda kitap okumaktadır. Masanın uzun kenarına paralel olarak sıralanmış, farklı ebat ve şekillerde iki bardak ve bir kavanoz vardır. Kız, bakışlarını bardaklardan birine yönelttiğinde, o bardak hareket etmeye başlar. Yarısı kırmızı renkli bir sıvıyla dolu olan ilk bardak masanın kenarına kadar gelip durur. Bu sırada görüntüde olmayan köpeğin acı içindeki sesleri duyulur. İçinde yumurta kabuğu bulunan kavanoz da biraz hareket ettikten sonra durur. Uzun olan ikinci bardak ise masadan düşer. Bardağın düşmesinin ardından tren sesleri duyulmaya başlar, görüntü sallanmaktadır. Kutay'a göre (2004: 426), final sahnesi filmin en çok anlam katmanı barındıran bölümüdür. İçinde kırmızı sıvı bulunan bardak "olumsuz bir dişillik"; uzun ve boş olan bardağın, içindeki beyazımsı kalıntılarla birlikte "fallik bir

sembol"; yumurta kabuklarının bulunduğu kavanozun ise Amengual'e göre "ölü şey", Pangon'a göre ise "yeniden doğuş sembolü"dür. İlk bardak İzsürücü'nün karısı, hareketini sürdürerek aşağı düşen İzsürücü, üçüncü ise küçük kızı temsil ediyor olabilir. İzsürücü'nün Tarkovski olduğu düşünüldüğünde de final sahnesinin onun inançsızlığını ortaya koyduğu yorumu yapılmaktadır (Aktaran: Kutay, 2004: 427). Çünkü karısı Bölge'ye gitmek istediğinde ona, "Gelmemelisin yoksa sen de kararsızlığa kapılabilirsin" demiştir.

Final sahnesiyle ilgili olarak Tarkovski'nin değerlendirmelerine bakıldığında ise onun, bu sahnenin tamamen umutla ilgili olduğunu vurguladığı görülmektedir: "Umudu simgeliyor, gayet açık. Çocuklar her zaman biraz umutludur. Belki de gelecek onlar olduğu için. Her halükarda hayat böyle". Tarkovski, *Stalker*'ın umut kırıcı bir film olduğu fikrine de tamamen karşı çıkar: "Bir sanat eserinin bu tür bir duyguya dayanabileceğine inanmıyorum. Olumlu bir manevi anlamı olmalı, umut, inanç taşımalı. Filmimin umut kırıcı olduğunu sanmıyorum, öyleyse sanat eseri değildir" (Gianvito, 2009: 73-74). Umut, *Buğday* filminin de üzerinde durduğu bir tema olarak ele alınabilmektedir. Filmin final sahnesinde Prof. Erol Erin'in, Cemil'in kendisine öğrettiği yoldan bir karıncayı takip ettiği görülmektedir. Cemil başından beri, ilk buğdaya ulaşmak ister, çünkü insanlığın kurtuluşunun buna bağlı olduğuna inanır. "İnanç" ve "umut", *Stalker*'da olduğu gibi *Buğday*'da da belirgin bir tema olarak karşımıza çıkar. Erol, rastlantı eseri karşılaştığı karıncayı yuvasına kadar takip eder. Sonra yuvanın etrafına bir takım şekiller çizer. Çizdiği şeklin belirli bir noktasından toprağı kazarak karınca yuvasına ulaşır. Elini kazdığı yerden toprağa sokar ve çıkardığında avucunun buğdayla dolu olduğu görülür. Cemil'in öngördüğü gibi, buğdayın bulunmasıyla insanlığın kurtulup kurtulmayacağı ise izleyicinin inancına bırakılmaktadır. Film burada sona erer. Final sahnesinde duyulmaya başlanan ateşböceği sesi ise *Stalker*'da bir kadına ve erkeğe ait olduğunu düşündüren birbirine sarılmış iki iskeletin önünde siyah köpeğin acı içinde inlediği sahnede kullanılmıştır. Bu sahne Kutay'a göre (2004: 412), yanı başlarında yemyeşil ve taptaze şekilde açılmış görünen bitkiler nedeniyle ölülerin, gerçekte canlı varlıklardan daha canlı olduğunu vurgulamaktadır. Ateşböceği sesi, doğanın geceleyin de yaşadığını, dolayısıyla hayatın devamlılığını sembolize etmektedir. *Buğday*'ın hem jeneriğinde hem de finalinde kullanılan bu ses, yok oluşa doğru giden

insanoğlunun yeniden dirilişine yapılan bir vurgu olarak yorumlanabileceği gibi, filmin başlarında "Nefes mi Buğday mı?" sorusuna muhatap olan Erol'un avucuna doldurduğu buğdayın gerçek anlamına ulaşması şeklinde de açıklanabilir.

3.1.5. Mizansen İncelemesi

Göndergesel ve Açık anlam katmanları öykü ve olay örgüsü bağlamında incelendikten sonra Örtük ve Semptomatik anlam katmanlarına geçilmiştir. Bu iki katmanın, ideolojik ve kültürel değerleri, yönetmenin veya senaristin dünya görüşünü içerdiği düşünülmektedir. Gülşen, bu katmanları insanın, "aşkın olan"la buluşması, hakikate ulaşması olarak değerlendirilmiştir (2014: 293). Filmin mizansen unsurları olan dekor, kostüm, ışık, oyunculuk, zaman ve mekân bu kapsamda incelenmiştir.



Resim 7: *Stalker(üstte)* ve *Buğday*'da yapay ve doğal ışığın kullanımıyla ilgili ekran görüntüleri.

Stalker'da İzsürücü'nün evinin yatak odası ve mutfağı ile Bölge yolunda ve Bölge'de kullanılan metruk binalar, filmin iç mekânlarıdır. *Stalker* filminin Youtube'da

yayımlanan kamera arkası görüntülerine göre, (*https://youtu.be/geqpp_BdNao,* Erişim Tarihi: 23 Nisan 2019) kanatlı kapının bulunduğu oda, mutfak ve filmin açılış planında yer alan barın aynı mekân içinde bulunması muhtemeldir. Bu görüntülerde zeminin sürekli ıslak kalması için sulandığı da görülmektedir. İzsürücü, karısı ve kızının yataktaki üst çekiminde de zemin ıslak, duvarlar nemlidir.

Bu mekânlar yarı aydınlık, yarı karanlık, kasvetli ve kirlidir. Evin duvarlarının yıllardır boyanmadığı anlaşılmaktadır. Taban tahtaları ıslaktır. İç mekânların genel görünümü, izleyicide bunalımlı bir ruh hali yaratmaya elverişlidir. Ardından karakterler, buluşma yeri olarak belirledikleri bara gelirler. Bar da karanlık ve izbe bir yerdir. Duvarlar boyasız, yerler ıslaktır. Kutay'a göre (2004: 361), Bölge, *Stalker*'ın varoluş alegorisidir. Bu alegorinin metaforik zemini ise iç mekânlar üzerinden kurulmaktadır. İç mekânların bu yadırgatıcı yapısı, "ana rahmi" sembolizmi ile bağlantılıdır. Sanat tarihinde ana rahmi sembolü olumlu anlamda kullanılırken, Kutay, Tarkovski'nin bunu olumsuz anlamda kullandığını savunur. Bu iddiasını da "psikanalitik" nedenlere dayandırmıştır (2004: 391). Kutay, Tarkovski'nin kişilik yapısına ve sanata bakışına yön veren temel kavramlardan birinin de Freud'un geliştirdiği psikanalatik kuramla tanımlanan Ödipus Kompleksi olduğunu belirtmiştir. Buna göre, "Babanın verdiği cinsel korkutma ve rekabet algıları, erkek çocuğun kendi cinsinden uzaklaşmasıyla sonuçlanır" (Freud, 1989: 105). Doğumdan ergenlik döneminin sonuna kadar Oral, Anal, Fallik ve Ödipal dönemlerden geçen erkek çocuğunun, "cinsel haz" olarak tanımlanabilecek libidinal haz kaynakları ilk üç dönemde sırasıyla ağız, anüs ve penistir. Ödipal sürecin başında süt emen çocuk için anne ile olan nesne ilişkisi ön plandadır. Burada "nesne" iç güdüsel ve agresif doyum anlamını karşılamaktadır. Baba ise bu ilişkinin karşısında konumlanır ve rakip durumundadır. Çocukta anneye sahip olma, babadan kurtulma, onun ölümünü arzulama içgüdüsü ortaya çıkar. Ensest yasağı ve annenin "kastrasyon tehdidi" (şakayla karışık cinsel organın kesilmesi söylemi), çocuğun Ödipus Kompleksi'nden çıkmasını sağlar (Kutay, 2004: 19-20). Tarkovski için iddia edilen konu ise "Negatif Ödipus"tur. Bu durumda çocuk babasına karşı da annesine duyduğuna benzer duygular besler (2004: 21). Freud, farklı cinsel yönelimlerin ortaya çıkmasını şu şekilde açıklamıştır:

> *"Ana babanın uyuşmazlığı, mutsuz evlilikler, çocuğun bozuk cinsel gelişimini veya nevrotik sayrılığını (hastalığını) koşullar. Çocuğun ana babaya eğilimi, ergenlikte tazelenen ve nesne seçiminin yolunu gösteren izlerin en önemlisidir. Ve onların, sadece biridir. Aynı temele dayanan başka eğilimler, erkeğin, çocukluğuna dayanarak, çeşitli cinsel diziler ve nesne seçimi için değişik koşullar biçimlenmesine yol açar"* (1989: 104).

Karamsar ve karmaşık iç dünyanın, çocukluktan kaynaklanan çözülmemiş sorunlar nedeniyle mekânlara yansıdığı değerlendirilmiştir. *Stalker*'da bu sebeplerden dolayı mekânlarla özdeşim kurmak olanaksız hale gelmektedir. Botz-Bornstein (2011: 34), Tarkovski'nin yadırgatma ilkesini geliştirerek bir "alışkanlığı kırma estetiği"ne ulaştığını savunur. İleride değinilecek olan "rüya zamanı" kavramı da Tarkovski tarafından yadırgatıcı şekilde işlenmiştir. Gülşen de (2014: 155), mekânın, Tarkovski filmlerinde asla kendisini tümüyle teslim etmediğini belirtmiştir. Gülşen'in bahsettiği bu durum, hemen tüm iç mekânlarda, mutlak bir kör alan bulunmasını da açıklamaktadır. Tarkovski'nin filmlerinde mekânın gizemli, çözülemeyen, merak uyandıran boyutu, izleyicinin sürekli bir araştırma içerisinde olmasını, uyanık kalmasını sağlar. İzsürücü'nün evi, filmin sonunda daha farklı görünür. Köpeğin süt içtiği planda fonu oluşturan kitaplık, karakterlerle ilgili farklı bir algısal zemin oluşturmaktadır.

Süt, *Buğday* filminde Cemil'in kızı Tara'nın masasının üzerinde görünmektedir. Saflığın ve temizliğin sembolü olarak görülen süt, filmde Tara'nın da masumiyetini sembolize etmektedir. Tara'yı ziyaret etmek için Cemil'in evine giden Erol, yaşlı bir kadının merdivenlerden yukarı çıktığını görür, arkasından seslenir ancak cevap alamaz. Yaşlı olduğunu belinin bükülmüş olmasından ve ağır hareket etmesinden anladığımız kadın, gizemli bir şekilde merdivenlerin köşesini döner ve bir daha da görünmez. Erol da peşinden gitmez. Muhtemelen çatı katına çıkan merdivenlerin olduğu yöne bakıldığında duvarlarda ve tavanda yangının izleri görülür. Yangının ardından ev onarılmamıştır. Tara evde yalnız başına yaşamaktadır. Kadın da onun bakıcısı olabilir. Ya da Cemil gibi o da başka bir boyuttan gelmiştir. Burada kadının kimliği bir sır olarak bırakılmıştır. Kendisiyle ilgilenecek birini bulamayan Erol evde kendi başına dolaşmaya devam eder. Mekânın pencerelerden gelen doğal ışıkla birlikte karanlık/gölgeli bölmelerde abajurlarla aydınlatıldığı görülmektedir. Erol,

holden salona geçerken bir kapıdan girer. Kapı açılmadan önce abajurlar ve resim çerçeveleriyle desteklenerek kurulan dengeli kompozisyon ve iki yanlı simetri, kapı açıldıktan sonra tek yanlı simetriyle devam eder. Duvarda asılı resimlerin doğa manzaraları olduğu görülmektedir. Erol, salondan geçerek çıktığı aydınlık bölümde, çift kanatlı bir kapının açıldığı odada Tara'yı bulur. (Çift kanatlı kapı *Stalker*'ın yatak odasına açılan kapıdır). Yüzündeki yanık iziyle izleyiciye yangını hatırlatan Tara, masada büyük bir monitörün karşısında bir şeylerle uğraşmaktadır. Erol, Tara'yla konuşmaya çalışır ama sonuç alamaz. Tara, önündeki klavyeyle monitöre bir takım "arkaik" harflerle bir şeyler yazmaktadır. Bunlar Demirtaş'a göre (2018: 11), Aramice'dir. Tara'nın monitöre yazdığı kelimelerden Şi-ma-yo (cennet), İ-lo-mu (ilim) ve A-lo-ho (Allah)'dur.

Cemil'in evi, ilk karşılaşıldığında metruk bir mekân gibi görünür. Yarı aydınlık-yarı karanlık olarak aydınlatılmıştır. Tara'nın bulunduğu bölüme gelindiğinde ise Erol'un ilk karşılaştığı şey, yemyeşil bitkiler olur. Tarkovski'nin filmlerinde de iç mekânlarda karşılaşılan yeşil bitkiler hayatı, diriliği ve canlılığı temsil etmektedir. Bu bölüm oldukça aydınlıktır. Kaplanoğlu'nun mekânları, Tarkovski'nin mekânlarında olduğu gibi karakterler hakkında izleyiciyi bilgilendirmektedir. *Stalker*'ın mutfak ve yatak odasında derinlik algısının pencereler yoluyla sağlandığı görülmektedir. Yarı aydınlık-yarı karanlık ışık kullanımı dekora gizemli bir görünüm kazandırmakla birlikte izleyiciye iki boyutlu bir görüntü algısı sağlamakta, sıkışmışlık hissi yaratmaktadır. Dengesiz kompozisyon, mekânların boğucu atmosferini daha da baskın hale getirmektedir. Bölge dışındaki mekânlar, sepya çekilmiştir. "Sınırlı palet" kullanımı, görüntüye resimsel bir estetik kazandırmakta, bununla birlikte Bölge'nin dışındaki dünyanın renksizliği vurgulanmaktadır. Siyah-beyaz çekilen *Buğday*'da da iç mekânlar, yarı aydınlık-yarı karanlıktır. Karakterler ve dekor gölgelidir. Doğal ve yapay ışığın birlikte kullanıldığı görülmektedir. Yapay ışık, gölgeleri daha da keskinleştirmektedir. Derinlik ipuçlarına bakıldığında ise tek yanlı ve iki yanlı simetri, dengeli ve dengesiz kompozisyonlar filmde dönüşümlü olarak kullanılmaktadır. Erol'un, koleksiyoner arkadaşı Leo'yla buluştuğu mekân, sol tarafta bulunan pencerelerden içeri verilen yüksek kontrastlı yapay ışıkla aydınlatılmıştır. Boş koltukların ilerisinde, pencerenin önünde ayakta duran Leo görülmektedir. Adamın ışığa dönük yüzü aydınlanırken, sırtı karanlıktadır. Sol

taraftaki sehpanın üzerinde bulunan abajurdan başka bir ışık kaynağı bulunmamaktadır. Bu *Stalker*'da karakterlerin pencereden gelen ışıkla aydınlatıldığı sahnelere yapılan bir göndermedir. Film-Noir türünü de anımsatan bu aydınlatma tarzı, aynı zamanda Alman Dışavurumcu filmlerinde, nesnelerin biçimlerini bozan aydınlatma tekniğiyle de benzerlik göstermektedir. Metruk binaların, terk edilmiş şehir görüntülerinin, İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerine yapılan göndermeler olduğunu düşünmek de mümkündür. *Buğday*'da sözü edilen sahnedeki derinlik algısını ise sahne mekânının en uzak ucunda bulunan yarı aydınlanmış Leo ve önünde durduğu pencere sağlamaktadır. Yerde ve eşyaların üzerinde oluşan nesne gölgeleri, mekânın tekinsiz havasını baskın hale getirmekte, sahnenin diyagonal yapısı perspektif algısını desteklemektedir.

Erol'un göstericilerin arasından geçtiği sahnelerde dengesiz kompozisyonlar hâkimdir. Metrodan inerken gördüğü öğrencisinin peşinden gittiği mekânda da yine göstericilerle karşılaşır. Burada da dengesiz kompozisyon kullanılmaktadır. Öğrencisiyle konuştuğu sahnede uygulanan iki yanlı simetri, dengesiz kompozisyonu yumuşatmaktadır. Onlar sürekli olarak yer değiştirirken izleyici de değişen durumları yakalamak için uyanık kalmak durumundadır. Bu sahneler, izleyiciyi bir karmaşanın ortasına çekmektedir. Her şey her an değişebilmektedir. *Stalker*'ın en fazla tartışılan ve üzerine farklı felsefî değerlendirmelerin yapıldığı bölümlerinden biri de polis barikatının çeşitli badireler atlatılarak aşılmasının ardından yapılan vargel yolculuğudur. İzsürücü, Yazar ve Profesör'ün vargele bindikleri andaki çerçeve de, filmde derinlik ve perspektif algısının en yoğun biçimde hissedildiği çerçevedir. Ancak burada esas olarak, vargel yolculuğunda zamanın ele alınışı üzerinde durulmuştur.

Kutay'a göre (2004: 375), vargelle yapılan bu yolculuk, insanın varoluşsal serüvenine işaret etmektedir. Sahnenin ağır işleyen zaman çarkları, karakterlerin iç dünyasını anlamaya yönelik olarak izleyiciye tanınmış önemli bir fırsat olarak değerlendirilebilmektedir. Artemyev'in elektronik müziği de Bölge'ye yaklaşıldıkça başlangıçta olduğundan daha katı bir hale bürünmektedir. *Mühürlenmiş Zaman* ve *Zaman Zaman İçinde* kitaplarında ve ek olarak röportajlarında, sinemanın her şeyden önce bir zaman sanatı olduğuna işaret eden Tarkovski'nin sinemasının temel motifinin de zaman olduğu belirtilmektedir. Bird'e göre (2008: 10), Tarkovski

filmlerinin somut atmosferi, onun sinemasının mekânsal, söylemsel ve estetik koşullarını şekillendirmiştir. Yönetmen, adeta zamanı kalıplaştırıp selüloit görüntüye basmıştır (2008: 96). Bu sahnenin işleyişine bakıldığında zaman ve mekân içinde fiziksel bir yolculuk görülmez. Bu yolculuk, karakterlerin farklı zaman ve mekân boyutlarını aşarak belirsiz bir zaman ve mekâna doğru geçiş yaptığına inandırmaktadır. Oyuncuların mimik ve jestleri, bir baygınlık ya da hastalık haline işaret etmektedir. Özellikle Yazar'da bir kendinden geçmişlik hali hâkimdir. Tam olarak ne olduğunu sanki onlar da bilmemektedir. Vargel durduğunda İzsürücü'nün, uykudan uyanıyormuş gibi kollarını yukarı doğru uzatarak esnemesi de bu olağanüstü halin sonlandığına işaret etmektedir. Tarkovski'nin "zaman zaman içinde" kavramına bu sahneyle erişilmektedir denilebilir. Çünkü bu sahne, zamansal olarak izlendikçe genişleyen, yayılan bir etkiye sahiptir. İzleyicinin bilincine, yolcuların gidecekleri yere sanki hiç varmayacakları ya da az sonra orada olacakları gibi bir his yerleşiverir. Tarkovski de bu noktaya işaret ederek, "[…] zamanın geçişini dokunarak hissedilebilir kılmaya çalışıyorum" demiştir (Gianvito, 2008: 5). Ona göre, insanların başından geçen her olay, onların karakter, zihniyet ve benliklerinin bir parçası olarak yaşamaya devam etmektedir (2008: 11). Bu yayılıp genişleme, boyutlanma hissi, zaman zaman gerçek hayatta da hissedilir bir duygudur. Yönetmenin, sinemasal imaj yoluyla bu soyut durumu somutlaştırmayı başardığı görülmektedir. Vargel üzerinde yapılan yolculukla izleyiciye bu duygunun aktarımı sağlanabilmektedir denilebilir.

Zaman imgesiyle birlikte ele alınması gereken bir başka imge de rüyalardır. Zaman ve rüya, *Stalker*'da iç içe geçmiş durumdadır. Onun filmleri izleyenlerde, adeta rüya görüyormuş hissi uyandırmaktadır. Sadık Yalsızuçanlar, *Rüya Sineması* adlı kitabında Tarkovski'nin filmlerindeki rüyaları, gerçeklikten koparan bir uyutma ya da uyuşturma aracı değil, uyanıkken görülen "yakaza" olduğunu belirtmiştir. Yakaza, ruhsal boşlukları dolduran farklı bir bilinç düzeyidir (1998: 32). *Stalker*'ın bu uzun planı da bize rüya içinde rüya, zaman içinde zaman duygusu yaşatmaktadır. Hareketten yoksun bir sinema nasıl mümkün değilse, zamandan yoksun bir sinema da imkânsızdır. Tarkovski filmlerinde, rüyalar da zamanın film şeridi üzerinde saptanmasının yollarından biridir. Sinema felsefesini, "Zaman İmge" ve "Hareket İmge" kavramları üzerine inşa eden Gilles Deleuze ile Tarkovski'nin zaman

anlayışlarının örtüştüğü düşünülmektedir (Gülşen, 2015: 43). Deleuze'un zaman imge kavramını anlamak, zamanı sinemasının temel öğesi olarak belirleyen Tarkovski'yi anlamak için de önemlidir (Bird, 2008: 15). Antik çağda zaman kavramı çizgiseldir: Geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek zaman art arda dizilir. Dönemin filozofları zaman ve hareketi birlikte ele almayı tercih etmişlerdir. Aristotales, bir noktadan başka bir noktaya giden nesnenin hareketinin, "önce" ve "sonra" olarak ele alınması gerektiğini belirtmektedir (Sütcü, 2005: 138-139).



Resim 8: *Stalker* (üstte) ve *Buğday*'da alan derinliği ve perspektifi gösteren ekran görüntüleri.

Kant'la birlikte zaman artık, "apriori" şekilde insan bilincinde var olan, sorgulanamaz bir şey haline gelir. Deleuze ise zaman kavramını geliştirirken Henry Bergson'un zaman üzerine yazdıklarından faydalanmaktadır. Deleuze'a göre geçmiş zaman, şimdiki zamanın içinde kurulmaktadır. Gülşen, Deleuze'un bu görüşünü şöyle özetlemektedir:

> *"Zaman imgesinde, hareket imgesindeki gibi bir takım hareketlerin birbirinin ardından gelerek oluşturduğu bir zamanın yönlendirdiği değil, tamamen*

> *düşünceye yönelen, zihinsel bağlarla yönlendirilen bir görüntü anlayışı vardır. Deleuze, bu anlamda, öykü anlatmada klasik olan 'organik rejim' yerine, 'kristal rejim' dediği bir yönelimi benimser. Organik rejim, hareket imgesine bağımlı iken, kristal rejim, zaman imgesine bağımlıdır. Organik rejim, tamamıyla dışsal gerçekliğin temsili ile sınırlanırken, kristal rejim, kendi gerçekliğini kendisi yaratan bir düşünme tarzına yol açar. Bu anlamda temsili değil, hayatın kendisine yönelen bir yapıya sahiptir"* (2015: 44-45)

Harekete değil, zamana bağlı olarak yönlendirilen görüntü anlayışı, mekânı ve dekoru etkilediği gibi oyunculukları da etkilemektedir. Çünkü Deleuze'un deyimiyle kristal rejimde, zamanı hareket değil, düşünce yönlendirmekte ve ilerletmektedir. Karakterler yavaş konuşur, yavaş hareket eder, buna bağlı olarak çekimin içinde oluşan zamanın akış hızına uyum sağlarlar. Oyuncu koşması gerekiyorsa koşar ama bu ihtiyaç sona erdiğinde yine önceki ritmine döner.

Şiirsel sinemanın 1920'lerden itibaren devam eden geleneği içerisinde konumlanan Tarkovski sinemasında da Louis Delluc ve Jean Epstein'ın dediği gibi film bobinleri sonsuz ve kesintisiz bir zaman akışının parçası haline gelmektedir. Epstein da su, ateş ve rüzgârın doğal akışına büyük bir hayranlık duymaktadır (Aktaran: Bird, 2008: 14). Bunlar mizansenin bir parçası olmanın ötesine taşarak, rüyalar gibi zamanı bir kalıba dökerek film şeridine aktaran öğelerdir. "Semender ateşte nasıl evindeyse, zaman da insanın ruhuna öyle yerleşmiştir, ona can veren öğedir" (Tarkovski, 2008: 44). Zamanın bu şekilde film şeridine aktarılması için, Tarkovski'nin kullandığı bir öğe de anılardır. Anılar ve rüyalar iç içe geçer. Şairlerin, dünyayı daha çok bir rüya ya da hayal gibi görmek istedikleri söylenmektedir (Botz-Bornstein, 2011: 42). Aynı zamanda bir şair olan Tarkovski için dünya bir şiir olmasa da rüyalar şiirseldir. Dünyayı şiirin penceresinden görmek, sinemanın zaman üzerindeki denetim imkânları artırmaktadır. Rüya sahnelerinde ortaya çıkan siyah köpeğin sırrı da bu şiirsellikte yatmaktadır. Köpeğin sakinliği ve uysallığı bir yana fiziksel görünüşünün zarifliğiyle de dikkat çekmektedir. Köpek, Tarkovski'ye defalarca sorulmuş, "Sadece bir köpek" olduğunu söylemiştir (Martin, 2013: 39). Ancak bu "sadece köpek", özellikle rüya sahnelerinde ortaya çıkmaktadır. Oda'nın eşiğinde başka bir bölmede bulunan "iskelet"lerle birlikte görülür. Bu sahnenin şiirselliğine ve gerçeküstülüğüne köpek de katkı sağlamaktadır. Acı içinde çıkardığı sesler, filmin final sahnesinde

küçük kız cam bardakları bakışlarıyla yerinden hareket ettirmeye başladığında çıkardığı seslerle aynıdır. Onun bu sesleri çıkarıyor olması, olağanüstü bir şeyler olduğuna işarettir.

Zorlu polis barikatını çeşitli badireler atlatarak aşan ve vargel yolculuğunun ardından Bölge'ye gelen üçlü burada bir müddet konaklar. "Sonunda evdeyiz" diyen İzsürücü yanlarından ayrılarak kısa bir keşfe çıkar. O yanlarında değilken Yazar ve Profesör de İzsürücü üzerine konuşurlar. Konakladıkları yer, Bölge'nin kapısı ya da girişi olarak da değerlendirilebilir. Burada ilk göze çarpan, ön planda görülen, tren yolunda yapılan bir bakımdan kalmış olabilecek tahta ve demirlerdir. Rastgele oraya atılmış gibi durmaktadırlar. Tren yolunun üzerinde Yazar ve Profesör görülmektedir. Tren yolunun diğer yanında ise toprağın zaman içinde gevşemesiyle birlikte sağa sola yatmış olduğunu düşündüren eğri-büğrü elektrik ya da telefon direkleri vardır. Direklerin arasında eski bir otomobil dikkati çekmektedir. Daha ileride ise yeşilliklerin arasında sisler içinde Bölge hayal meyal seçilebilmektedir. Derinlik algısı bu şekilde sağlanmaktadır. İki yanlı ve tek yanlı simetrinin dönüşümlü olarak kullanıldığı bu sahnede, çoğunlukla dengesiz kompozisyonun tercih edildiği görülmektedir. Tehditkâr olduğu kadar esrarengiz, gizemli, merakı kamçılayan bu görünüşler, aynı zamanda eski bir medeniyetin kalıntılarını andırmaktadır. İzleyicide terk edilmişlik ve yalnızlık hissi uyandırmaktadır. Kutay'a göre (2004: 376), Bölge'nin bu görünümü, filmin başından itibaren görülen "yabancılaştırıcı" mekânların aksine daha aydınlıktır ancak yine de elektrik direklerinin ve terk edilmiş araçların varlığı, Bölge'nin tekin olmayan yapısıyla ilgili olarak izleyiciyi uyarır. Bu hislerin ardında, bir an önce kurtulmak istenilen bir acı, zihinlere saplanıp kalmaktadır. Kullanılan doğal ışık, karakterlerin gündelik kıyafetleri, makyajsız halleri yaratılan bu atmosferi desteklemektedir. Bölge'nin üzerine çöken sis, adeta büyülü bir hava yaratmakta, karanlığa yaklaşan loş ışığın ortasında bembeyaz parıldamaktadır. Bird (2008: 153), bunun masalsı bir görüntü olduğunu belirtmiştir. Sertlik ve yumuşaklıkları sentezleyen estetik doku, masallara ve mucizelere inanmadan insanın, her ne hal ve şart altında olursa olsun yaşayamayacağı fikri ile ilgilidir. Mükerrem (2012: 58-59) ise doğa çekimlerinin su katılmamış bir gerçeklik olduğuna işaret etmiş, "Doğa çekimleri, yağlı boya resimlerde olduğu gibi,

oyuncuların ruh halini, eylemlerin havasını yansıtmada güçlü bir araç olarak kullanılabilir" demiştir.

Tarkovski'nin sinemasal estetik anlayışında varoluşun dört elementi, toprak, su, hava ve ateş, büyük önem taşımaktadır. Bölge'nin kapısı olarak adlandırılan bu bölümden itibaren izleyici yavaş yavaş varoluşun bu farklı katmanlarına ulaşmak için hazırlanmaktadır. Ağaçların arasında uzanan görüntüler, su damlaları, akarsular, şelaleler, yağmur, rüzgâr, yosunlar, örümcek ağları, toprağın farklı görünümleri, bataklıklar, toz bulutları, ateş, sis gibi. Bu doğa parçalarının her biri adeta birer karakter gibi mizansenin parçası haline gelmektedir. Fredrich Jameson, bunun bir "doğa mistisizmi" olduğunu belirtmiştir (Aktaran: Bird, 2008: 12). Bird ise (2008: 12), Tarkovski'nin bu şekilde, sanatın en moderni olan sinemayı kullanarak, modernizm şişesinden firar eden manevîyatı tekrar şişeye koymak istediğini savunur. Bu tarz bir sinemasal anlayışın, Sanayi Devrimi'ne, endüstrileşmeye ve modernizme yönelik eleştirilerin yoğunluk kazandığı İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkması da tesadüf değildir. İki büyük savaş arasında ortaya çıkan Alman Dışavurumculuğu ile birlikte savaş sonrası ortaya çıkan Fransız Yeni Dalga, İtalyan Yeni Gerçekçi akımları, burjuvaziyi, toplumsal çelişki ve çatışmaları, insanlığı yok oluşa sürükleyen savaşları, toplu katliamlara sebebiyet veren silahları eleştirirken, bu filmleri izleyerek etkilenen Tarkovski ve diğer Rus yönetmenler de kendi coğrafyalarında yeni bir sinemasal anlayışın tohumlarını atmışlardır.

Tarkovski 1986 yılında kanserden öldüğünde Rusya'da yönetim Mikhail Gorbaçov'a emanet edilmiştir. Filmleri bu dönemde Gorbaçov'un "Perestroyka" ilkelerine bağlı televizyonun ve sinemanın değişmez bir parçası haline gelmiştir. Sinemanın 10 elementi olarak değerlendirdiği Sistem, Uzay, Ekran, Kelime ve Görüntü, Hikâye, Hayal, Duyu, Zaman, Çekim, Atmosfer kavramları üzerinden Tarkovski sinemasını incelediği kitabı *Elements of Cinema*'da Robert Bird (2008: 9), Tarkovski'nin filmlerinin, Gorbaçov ve Soğuk Savaş dönemi siyaset anlayışı üzerinden tanımlanmaya çalışıldığını belirtmiştir. *Stalker* filminde ve daha sonra *Kurban*'da da dünyanın silahlanmasına yöneltilen ciddi eleştiriler bulunmaktadır. *Stalker*'ın açılış planında gördüğümüz barmen Luger isminin yaptığı ilk çağrışım da yine bu yönde olmaktadır. Zira Luger marka Alman silahları 19. yüzyılın sonlarından İkinci Dünya

Savaşı'nın sonuna kadar kullanılmıştır. Burada karakterin üstlendiği rol değil, aldığı isim önem kazanmaktadır. Luger, barı açan, ikram eden ve emaneti kabul eden iyi bir adam imajı çizmektedir. Ama ona o ismi veren Tarkovski, İkinci Dünya Savaşı'nı iliklerine kadar hissetmiş bir Rus olarak Luger'in ne olduğunu çok iyi bilmektedir. Tarkovski, savaşlara ve silahlara farklı bir eleştiriyi de *İvan'ın Çocukluğu* filminde kullandığı Alman ressam Albrecht Dürer'in, bir kıyamet sahnesini canlandıran "Apocalypse" adlı gravürüyle yapmıştır. Bird (2008: 95-96), Dürer'in gravürlerinin modernitenin manevi krizini yansıttığını belirtmiştir. Filmde İvan'ın incelediği gravür, kendi yaşadığı savaş gerçekliğini karşılamasa bile onun travmatik bir yansıması olarak işlev görür ve Tarkovski'nin de görüntüyü kıyametin anlamı ile donatmasını sağlar.

Kaplanoğlu'nun da *Buğday*'da, doğanın ve varoluşun bu dört elementini dikkatli biçimde kullandığı görülmektedir. Erol, Andrey'le birlikte Ölü Topraklar'a geçtikten sonra geceleri ateş yakarak konaklarlar. Cemil'i bulduktan sonra da ateşin başında sohbet etmektedirler. Bu sahnelerde arka plan tamamen karanlıktır. Karakterlerin yalnızca ışığa bakan yönleri aydınlanmakta, diğer bölgeleri karanlıkta kalmaktadır. Örneğin, geceleyin kendiliğinden yanmaya başlayan sentetik gübrenin oluşturduğu duman bulutuyla başlayan sahnenin ardından ateşin başındaki Erol görülmektedir. Daha ileride olan Cemil ise neredeyse tamamen karanlıktadır. Daha sonra o da ateşin başına gelerek konuşmaya devam eder. Cemil sentetik gübrenin bölgede hiçbir canlı varlık bırakmadığını anlattıktan sonra Erol, toprağın karbonlanması ve elektroliz yöntemiyle elde ettiği başarıdan bahseder. Bu başarının ardından Erol, terfi ederek daha iyi bir eve çıktığını söyleyerek övünür. Cemil de ona "Evinizden memnun musunuz?" diye sorar. Erol'dan "Evet" cevabını alınca, "Peki burada ne arıyorsunuz?" diyerek onu uykudan uyandırmaya çalışır. Erol, "Sizi arıyordum" deyince ise Cemil, "Kendinizi arayın" diyerek onu bir konu üzerinde düşünmeye sevk eder. Bu sohbetin, ateşin başında yapılması, sadece yüzleri aydınlanan karakterlerin jest ve mimiklerini daha belirgin hale getirmektedir. Cemil, nasihat eder gibi görünse de yüz ifadesi öfkeli olduğuna işaret etmektedir. Erol ise daha çok teslim olmaya hazır ancak kararsız bir yüz ifadesiyle konuşur. Karakterlerin birbirini tanımaya çalıştığı bir sahnedir bu aynı zamanda. İzleyici de onlarla birlikte tanışma faslına dâhil olmaktadır.

Su, hava, toprak ve ateş *Buğday* filminde mizansenin bir parçası olarak kullanılmıştır. Erol, filmdeki bir rüya sahnesinde sazlıkların ortasında cenin pozisyonunda yatmaktadır. Onu çevreleyen suyun içinden bir balık süzülüp geçer. Bu balık, Erol'un az önce yediği balığı hatırlatmaktadır. Balık, "yeniden doğuş"a yapılan bir vurgudur. Kamera suyun üzerinde ilerlerken zaman da akmaktadır. Suyun içinde beyaz, mermere benzeyen bir nesne görülmektedir. Bu nesne, *Stalker* filminde İzsürücü'nün rüya sahnesinde, suyun içinde görülen Jan van Ecyk'e ait Ghent Altar panosunu hatırlatır. Erol birden uyanır, ayağa kalkar, sırtını kameraya döner ve Andrey'e seslenir. Andrey'in sırtındaki çanta açılır ve içindekiler suyun yüzeyine dağılır. Andrey, Erol'u duymamaktadır. Erol'dan uzaklaşmaya devam eder. Rüya biter, Erol ve Andrey bir kayıkla Cemil'i aramaya başlarlar. Su da tıpkı buğdayın üzerindeki çizgi gibi hem ayırır hem birleştirir. Su, Erol'u Cemil'e ulaştırmakta ama Andrey'den ayırmaktadır. Yönetmen rüya sahnelerinde, Tarkovski'nin rüya sahnelerinde olduğu gibi, tek yanlı simetri ve dengeli kompozisyonu kullanmaktadır. Karakterlerin çevresinde dikkat dağıtıcı hiçbir şey olmaz. Algının tek merkezde toplanması istenmektedir. Derinlik duygusu da oldukça zayıftır. Arka plan genellikle bir düzlem olarak kalmaktadır. Ateşin çarpıcı biçimde kullanımı ise, Tarkovski'ye gönderme yapılan bir rüya sahnesinde karşımıza çıkmaktadır. İlk olarak uyurken gördüğümüz Erol, birden uyanır, bulunduğu mağaradan dışarı çıkar ve karşı tepelere doğru baktığında yanan bir ağaç görür. Ağacın yanına gider ve karşısına geldiğinde çizmelerini çıkararak yaklaşır. Sonra Cemil'in Erol'u uyandırdığını görürüz. Erol, rüyasının detaylarını daha sonra Cemil'e anlatır. Ağacın bilmediği bir dilde bir şeyler söylediğinden bahseder. Cemil de ona "Hep bir rüyadayız. Öldüğümüz an uyanacağız" der. Yönetmenin, bu sahne ile Tarkovski'nin *Ayna* ve *Kurban* filmlerinde yanan ağaçlara bir gönderme yaptığı düşünülmektedir.

Terk edilmişlik duygusu, terk edilmiş araçlarla kurulan bağlantı yoluyla verilmektedir. Bu, her iki film için de geçerli olan bir durumdur. *Buğday*'da Erol ve Cemil, Ölü Topraklar'da asit yağmuruna yakalanmamak için terk edilmiş bir otobüse sığınırlar. Cemil, otobüsün içinde, Erol'un gördüğü rüyayı anlatmasının ardından,



Resim 9: *Buğday (altta)* ve *Stalker* filminde yeniden doğuş imgesi tepeleri gösteren ekran görüntüleri.

"Hep bir rüyadayız, öldüğümüz an uyanacağız" der. Birlikte sığındıkları, etrafında kendisinden başka sığınacak hiçbir çatı olmayan otobüs burada bir metafor olarak kullanılmaktadır. Filmin en önemli mesajlarından birinin otobüste verilmesi bu anlamda önem taşımaktadır. *Stalker*'da da Yazar, Profesör ve İzsürücü'nün Bölge'ye doğru yürümeye başladıklarında ilk gördükleri şey, daha önce tren yolunun arka planında, elektrik direklerinin arasından görünen terk edilmiş araçtır. Aracın içindeki ölü bedenlerle birlikte, Yazar'ın korku dolu bakışları burada dikkat çekmektedir. Ölümle yaşam arasında, terk edilmişlik ve yalnızlık duygusu somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Tarkovski, soyut bir kavramın anlatılması için somut bir görüntüyü kullanmaktadır. Bu yola Kaplanoğlu'nun da başvurduğu görülmektedir. Terk edilmiş ev de her iki filmde benzer şekilde kullanılır. *Stalker*'da metruk binalar, Bölge'ye ulaşmadan görünmeye başlar. Polis barikatını aşmaya çalışırken karakterlerin saklanmak için kullandıkları metruk ve izbe mekânlar, izleyiciye yalnızlık ve terk edilmişlik duygusu yaşatır. Metruk binanın daha kimlikli bir şekilde kullanımı ise Bölge'de gerçekleşir. İzsürücü'nün, Yazar ve Profesör'ü tren yolunda bırakarak yalnız başına Bölge'ye gittiği sırada görünen metruk bina, daha sonra Yazar'ın "Dur" hitabına maruz kalacağı binadır. Bu sahnede bina, tek başına bir tehdit unsurudur. Daha başından, Bölge'nin tehlikeli atmosferini vurgular. Bu tehdit

karşısında korkuya kapılan Yazar, bir daha İzsürücü'nün yanından ayrılmaya cesaret edemez. "Kıyma Makinesi" olarak isimlendirilen tüneli geçtikten sonra ayrıldığında ise Kum Odası'nda bir kez daha başını belaya sokar. Ancak bu badireyi de atlatır. Kum Odası da yine metruk bir binanın içindedir. Burası kum tepeciklerinden oluşmaktadır ve "ana rahmi" sembolizminin farklı bir yansıması olarak görülmektedir. Kutay'a göre (2004: 403), tünel, "döl yolu" ya da "rahim ağzı"nı; kum tepecikleri ise rahmi temsil etmektedir. Yazar, kum tepeciklerinde yaşadığı ölüm tehlikesini atlattıktan sonra İzsürücü ona, "Yüz yıl yaşayacaksın" der. Bu ifade "yeniden doğuş"u müjdelemektedir. *Buğday*'da, *Stalker*'ın kum tepeciklerine benzer tepeler, dış mekânda, doğadadır. Burada da doğa, "Terk Edilmiş Doğa"dır. Tepeler, önce Erol'un Andrey'yle birlikte manyetik kalkanı geçmesinden sonra görülürler. Erol, bir tepenin karşısında, yeni bir yaşamın eşiğindedir. Daha sonra ise Cemil'le birlikte dergâha ulaştıklarında görülür. Dergâh yüksek bir tepenin üzerindedir. Ancak Buğday'ın tepeleri, tehditkâr değil, davetkâr bir temsil üstlenmektedir. Erol, dergâhtan ayrılırken kıyafetini açıp vücudundaki yaraya bakar ve iyileştiğini görür. Artık yenilenmiş ve tazelenmiştir. Bir anlamda yeniden doğmuştur. Cemil'in ona daha önce söylediği gibi, "kendini" yani "nefsini" öldürecek birini bulmuştur. Burada dergâhın bulunduğu tepe, Demirtaş'a göre (Aralık 2018: 18), aynı zamanda Yunan mitolojisindeki "Sisyphos Söyleni"ne yapılan bir göndermedir. Sisyphos, Zeus'a karşı işlediği suçlardan ötürü, bir kayayı dağın tepesine kadar çıkarmakla cezalandırılmıştır. Kaya her defasında zirveden yamaca inmekte, Sisyphos kayayı tekrar zirveye çıkarmaktadır. Cemil de Erol'a dergâhın içinde bulunan temiz toprağı çuvallara doldurarak tepeden aşağı indireceklerini söyler. Amacı, aşağıdaki gölün kıyısında bir tarla oluşturmaktır. Erol, ilk çuvalı sırtlanır ve iner. Bir süre sonra yorulur, acıkır, isyan eder. Cemil'e, artık dayanamayacağını söyler, Cemil ise "Siz bilirsiniz" der. Bu kayıtsız tavır karşısında yeniden toprak taşımaya başlayan Erol'un karnına açlığını gidermek taş bağlanır. Bu, Hz. Muhammed'in açlığını gidermek için kullandığı yöntemdir. Tepeler, geçitler vb. gibi aşılması gereken engeller, *Stalker*'da olduğu gibi *Buğday*'da da "yeniden doğuş" uğruna çekilmesi gereken "çile"nin sembolüdür.

Buğday filminde zamanın ele alınışına bakıldığında ise farklılıklar olmakla birlikte rüya zamanı ve rüya gerçekliği kavramları söz konusu olduğunda, *Stalker* filmiyle

ortak bir noktada buluşurlar. Kaplanoğlu'nun, Deleuze'un zaman imge-hareket imge kavramlarını önemsemekle birlikte, İbn-i Arabî'nin "sonsuz şimdiki zaman" kavramına daha yakın durduğu görülmektedir. Burada önemli olan, bu farklı bakış açıları ya da söylemlerin, mizansen ve sinematografi anlamında nasıl bir sonuç ortaya koyduğudur. Bu anlamda Tarkovski ve Kaplanoğlu'nun filmlerinde belirgin bir fark olduğu söylenemez. Örneğin, Prof. Erol Erin ile Andrey'in manyetik kalkandan Ölü Topraklar'a geçmelerini sağlayan Alice, onlara maksimum 5 günleri olduğunu söyler. Bu 5 gün nasıl geçecektir? Filmde daha sonra da "3 gün", "Batı'ya doğru 1 gün" ifadeleri kullanılmaktadır. Ancak bu konuda Alice'in filmin finaline doğru Erol'u tekrar bulduğunda söyledikleri önem taşımaktadır. Alice, "Günlerdir sizi takip ediyorum" der. Buraya kadar ifade edilen rakamların bir anlamı kalmaz. Artık 5 gün ya da 5 vakit olmasının bir önemi yoktur Erol için. Burada kullanılan ifadeler, zaman algısını sözel olarak manipüle etmeye yöneliktir. Bunun dışında yavaş kamera hareketleri, yavaşlatılmış kurgu, hareketin devamlılığını sağlayan takip kamerası, karakterlerin çerçevenin altından, sağından ve solundan girerek çekimin devamına olanak sağlayan teknikler, her iki yönetmenin kullandığı ortak teknikler olarak göze çarpmaktadır.

Yukarıda bahsi geçen sahneden önce Erol, Cemil'in "Nefes mi buğday mı?" sorusuna bir kez daha muhatap olduğunda, durup düşünmüş ve vücudundaki yaraya bakarak, iyileştiğini görmüştür. Cemil'in yanına gidip bir kez daha onunla yolculuk etmek istediğini söyler. Artık bu sorunun cevabına daha çok yaklaşmıştır. Cemil, duvarın önünde sırra kadem bastığında ise Erol, buğdayın sırrına ulaşır. Erol, karıncayı takip edip yuvadan buğdayı çıkardığında "Nefes" der. *Stalker*'da bu çeşit bir imtihan sırrı, başlangıçta İzsürücü'nün Yazar'a karşı takındığı tavırda bulunmaktadır. İzsürücü, adeta Yazar'ı terbiye etmek istemektedir. Yazar ise bu duruma karşı kayıtsızdır. Bölge'ye gitmek istemekte ancak oranın tam olarak ne olduğu konusunda fikri bulunmamaktadır. Bu ilişkide talep eden İzsürücü'dür. Yazar ise hep reddetmektedir. Yazar'ın İzsürücü'ye bakışları düşmancadır. Yüz ifadeleri her şeyi açıklamaktadır. *Buğday*'da ise talep eden Erol'dur. Cemil ise hep reddeder. Erol'un Cemil'e yönelttiği sevecen bakışlar, izleyicinin gözünden kaçmaz. İlme ya da hikmete ulaşma konusundaki farklılığın, Müslüman ve Hıristiyan kültür arasındaki farklılığa dayandığı söylenebilir. *Buğday*'da Erol ve Cemil arasındaki

ilişki, İslam tasavvufunda mürit ile mürşit arasındaki ilişkinin bir temsilidir. Filmlerin dekoru da büyük oranda benzerlikler taşımaktadır. Minimalist estetik hem *Stalker*'da hem de *Buğday*'da görülmektedir. İç ve dış mekânlarda yalınlığın hâkim olduğu bir düzenleme söz konusudur. Karakterlerin çevresini dolduran büyük boşluklar dikkat çekmektedir. Bu estetik biçimi Tarkovski'nin özellikle üzerinde durduğu bir konudur. Kaplanoğlu'nun bu konuya yaklaşımı ise *Buğday*'la birlikte daha da derinleşmiştir. Yusuf Üçlemesi'nde yer alan *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* filmleri düşünüldüğünde, yönetmen *Buğday*'da bu filmlere göre çok daha fazla boşluklu çerçeve düzenlemeleri gerçekleştirmiştir. Martin (2013: 41), bu etkinin Rönesans dönemi ressamlarından Vittore Carpaccio'ya dayandığını düşünmektedir. Onun resimlerinde Tarkovski'nin övdüğü bir büyüleyicilik mevcuttur. Ressam, ön cepheden görünümü etkileyici bir biçimde kullanmaktadır. İç mekânlarda, karakterleri çevrelerindeki büyük boşlukların ortasında tasvir etmektedir. *Stalker*'dan sonra bu etki daha da derinleşir. Bu, varoluşçuluğun da bir yansımasıdır denilebilir. Zira varoluşçu felsefeye göre insan, dünyaya fırlatılıp atılmış yalnız bir varlıktır. Bu yalnızlık ve terk edilmişlik duygusu, boşluklar sayesinde yansıtılmaktadır. *Stalker*'da Yazar, Profesör ve İzsürücü; *Buğday*'da ise başlangıçta Andrey ve Erol, daha sonra Erol ve Cemil büyük boşlukların içinde kaybolacak gibi görünürler. Erol ve Cemil'in asit yağmuruna tutulmadan önce girdikleri uçsuz bucaksız düzlükteki toprak tepecikleri, Tarkovski'nin *Andrey Rublev* filminde de benzer şekilde görülmektedir.

Dekorun bir diğer dikkat çekici yönü ise "boş sandalye"dir. Kaplanoğlu'nun önceki filmlerinde görünen tek başına, boş sandalyenin yerini, *Buğday*'da filmin biçemine uygun şekilde daha modern koltuk ve mobilyalar almaktadır. *Yumurta*'da Yusuf, yatak odasında annesinin cenazesi başında sandalyede otururken, yatağın diğer ucundaki boş sandalye dikkat çeker. *Meleğin Düşüşü*, *Süt* ve *Bal*'da da benzer şekilde boş sandalyeler dekorun parçasıdır. *Stalker*'da da, Tarkovski'nin diğer filmlerinde olduğu gibi, boş sandalye kendini gösterir. Önce yatak odasında, sonra mutfakta görünür. Yatak odasındaki sandalyenin üzerinde değişik nesneler vardır. Bir nevi sehpa gibi kullanılmaktadır. Boş sandalye *Ayna* filminin başlarında çocuk televizyonu açarken arka planda öylece durmaktadır. *Kurban*'da kitaplığın önünde yine boş sandalye vardır. Francalanci'ye göre (2012: 79) sandalye hep bir seriye bağlı olarak varlık gösterir. "Bir sandalye tek başına var olamaz" (2012: 90). "Sandalye ölçülü kaymalarla hareket eder ve sonra yerine geri döner" (2012: 91).

Eşlerinden ya da benzerlerinden ayrı düşmüş, tek başına kullanılan sandalye "hastalık" işaretidir. "Nesne-sandalye ikon, kendi kendinin saf betimlemesi olarak, sonsuzluğunu ve dolayısıyla zaman içinde kendi biçiminin mükemmel sabitliğini (soyutlamasını) kazanır" (2012: 93). *Stalker*'da boş sandalye, İzsürücü'nün yatak odasından mutfağa geçmesiyle belirmektedir. Orada öylece durmaktadır ve birazdan bir işlevsellik kazanacaktır. Ancak o ana kadar da dikkatler İzsürücü'nün üzerindedir. Gölgeli ışık, karakterlerde olduğu gibi onun üzerinde de bir gizem yaratmaktadır. Boş sandalye, mekânda, dekorun diğer unsurlarıyla birlikte anlamlıdır ancak onlara göre daha kimliklidir. Hiçbir şey söylemeden de kendini ifade edebilmektedir. İzsürücü'nün karısının lambayı yakması, ampulün anlık bir parlamanın ardından patlaması ve ardından çevresinde patlak veren tartışmaya boyut kazandıran da odur. Tartışma biter, İzsürücü çıkar, karısı ise ona hakaretler ederek oturduğu boş sandalyeden kayar ve yerde sinir krizi geçirir. Boş sandalye burada, bir dekor olmanın ötesinde çok boyutlu bir anlam kazanmaktadır. Artık ayakta durmakta güçlük çeken kadın için son bir dayanak olur. İzsürücü'den bulamadığı desteği onda arar.

3.1.6. Sinematografi İncelemesi

Stalker filmi, karanlıktan açılan bir uzun çekimle başlamaktadır. Jenerik yazılarına elektronik bir müzik eşlik eder. Kamera genel planda ve sabittir. Çerçevenin solunda pencereler, karşıda bir kapı ve bar tezgâhı görünmektedir. Bardaki tek masa kafes görünümündedir ve pencerelerin önünde durmaktadır. Çerçevenin sağ tarafı ise bir duvarla kesilmektedir. Orada bir de "kör alan" bulunmaktadır. Karşılaşılan bu ilk çerçeve, bir sinema karesinden çok bir resmi andırmaktadır. Duvarların lekeli görünümü, taban tahtalarının ıslaklığı, nesnelerin yarı aydınlık-yarı karanlık ışık altında sürekli değişiyormuş gibi algılanması, "sınırlı palet" kullanılmış bir yağlı boya tablo izlenimi uyandırmaktadır. Karanlık ve gölgeli ışıklandırmanın Fransız Yeni Dalga, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Alman Dışavurumculuğu akımlarıyla kesişen noktaları olduğu bilinmektedir. Daha sonraki sahnelerde rastlanan loş ışıklandırılmış sisli sokaklar, gölgeler ise Yeni Dalga akımının karakteristik özelliklerindendir. Her iki yönetmenin de bu akımlarla ve yönetmenleriyle sıkı bir bağı bulunmaktadır. Kahverengi ve grimsi tonlar arasındaki geçişler oldukça

yumuşaktır. *Stalker*'ın finalinde İzsürücü'nün karısı, kameraya bakarak konuşurken, sırtını yasladığı duvarda bulunan yağlı lekelere fırça benzeri bir nesneyle müdahale edildiği fark edilebilmektedir. Bu çerçevelerde resme yaklaşan grafiksel etkinin artırılmak istendiği hissedilmektedir. Bu etki, Tarkovski'nin hayranı olduğu Rönesans devri ressamlarından Da Vinci'nin icat edip ustalıkla kullandığı "sfumato" tekniğini hatırlatmaktadır. Az sonra kapı açılır ve içeri beyaz önlüklü bir adam girer. Mekânda ışık-gölge oyunları meydana gelir. Nesnelerin şekilleri değişir gibi algılanmaktadır. Adam içeri girdikten sonra iki adım atar, cebinden sigarasını çıkarıp kibritle yakar. Çerçevenin sağındaki kör alana doğru gider, sonra geri dönüp kapının üstünde yatay biçimde yan yana duran flüoresan lambaları yakar ancak soldaki ne yanar ne söner, göz kırpmaktadır. Artık barmen olduğu anlaşılan adam ışığı açtığında ekranda "*Stalker*" yazısı belirir. Kameraya sırtını dönerek bir süre yanıp sönen lambaya bakar, sigarasının dumanını üfler. Sonra yine çerçevenin sağına gider, bir ara gözden kaybolmaktadır. O sırada kameranın solundan bir adam bara girer. Onun daha sonra Profesör olduğu öğrenilmektedir. Kameranın sağından, solundan çerçeveye giren karakterler yönetmenin zaman ve ritim anlayışı ile ilgilidir.

Tarkovski'ye göre hareketin ve zamanın devamlılığı, filmde ritim duygusunu artırmaktadır. Profesör içeri girdikten sonra bara yönelir, barmenle konuşur. Işık, karakterlerin tamamını değil, yüzlerinin ve vücutlarının bir bölümünü aydınlatmaktadır. Profesör, barmenin yanından ayrılarak bar masasının yanına gelir ve pencereden dışarı bakar. "Çerçeve dışına atılan bakış", film boyunca farklı karakterler tarafından dönüşümlü olarak yapılmaktadır. Bu Tarkovski'nin film evrenini genişleten bir yaklaşımı olmakla birlikte, içsel huzuru yakalamak isteyen karakterlerin sonsuzluğa duyduğu özlemi de simgelemektedir. Profesör, sağa-sola eğilerek bir süre pencereden dışarıyı gözler. Birini bekler gibidir. Barmen Profesör'e bir fincanla kahve ya da çay getirir. Barmen daha sonra elinde sigarasıyla kapıya yönelir, Profesör'e bir şeyler söyleyip dışarı çıkar. Profesör barda yalnız kalır. Barmene ait olduğunu düşündüren bir el, dışarıdan uzanarak kapıyı kapatır. Bar tekrar, başlangıçta olduğu gibi daha karanlık bir hal alır. Bu gizemli el seyircide merak duygusunu daha da artırmaktadır. Ekranda tekrar *Stalker* yazısı belirir. Müzik devam ederken jenerik biter, ekran kararır. Tek plandan oluşan bu uzun çekimde hareket ve zaman kesintiye uğratılmayarak gerçeklik duygusu artırılmıştır.

Yönetmen, hayatın olağan akışına, mümkün olduğunca müdahale etmez. Dekor son derece sade ve minimalist çizgiler taşımaktadır. Karakterler gündelik kıyafetleriyle ekranda görünmektedir. Düşük kontrastlı doğal ışık, mekânın sıkışmışlığını artırmaktadır. Çerçeveyi sağdan ve soldan baskılayan duvarlar, sağ taraftaki kör alan, kullanılan elektronik müzik izleyicinin merak duygusunu artırmakla birlikte, karakterlerin içinde bulunduğu dünyaya karşı yabancılaşmasını da sağlamaktadır. Bu tek çekim boyunca kameranın sabit olması, ölçekte ve açıda herhangi bir değişime gidilmemesi mekânın ve karakterlerin tanınmasını sağlamaktadır. Yönetmen, ana akım sinemada olduğu gibi aşırı kamera hareketleriyle izleyiciyi yormaz ancak merakını işleterek karanlıkta kalan gerçekleri düşünmesini ve çözmesini ister. Daha sonra ekranda kayan bir yazı belirir. Bu, Bölge hakkında bilgi veren bir yazıdır. Elektronik müzik devam etmektedir. Karanlıktan açılan bir sonraki çekimde, önce çerçevenin altında bir ışık belirir. Görüntü yavaş yavaş açıldıkça kameranın, dışarı doğru açılmış, aralıklı duran iki kanatlı bir kapıya doğru genelden çıkarak ağır ağır devindiği fark edilmektedir. Kameranın yavaş hareketi merakı kamçılayan bir etki yaratır. Kapıya yaklaştıkça üzerindeki boyasının kabaran, yer yer dökülen dokusu görülmektedir. Bu "çerçeve içinde çerçeve"nin ardından, kamera odanın içine ulaştığında genel planda devinimine son verir. Burası bir yatak odasıdır. Çerçevenin merkezinde, üzerinde bembeyaz bir yatak örtüsü bulunan metal bir yatak bulunmaktadır. Yatağın sağındaki pencerenin aralıklı bırakılan kepenginden içeri hafif bir ışık süzülmektedir. Pencerenin önünde boş bir sandalye dikkat çeker. Çerçevenin solundan ışık gelmekte fakat kaynağı görünmemektedir. Yine çerçevenin solunda duvara yaslanmış iki koltuk değneği, odada bir engelli bulunduğunu düşündürür. Yatağın sol ayak ucunda bir şey asılıdır.

Yatağın altında ise bir leğen ve içinde, bir kısmı dışarı doğru uzanan beyaz bir kumaş parçası vardır. Yatağın üzerindeki beyaz örtü ile leğendeki beyaz kumaş parçasının bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Her ikisi de Tarkovski'nin daha önce de değinilen "doğum-yeniden doğuş" temasıyla ilgilidir. Bu mekân da barda olduğu gibi karanlık ve izbedir. Üst üste vurgulanan sıkışmışlık duygusu ile izleyici bir şeylere hazırlanmaktadır. Uzaklardan geldiği düşünülen tren sesi yavaş yavaş yaklaşıyormuş hissi uyandırmaktadır. Kesmeyle geçilen üst çekimde, sandalyenin üzerinde bulunan yarısı su dolu bardak, ısırılmış bir elma, buruşturulmuş bir kâğıt (belki bir reçete), bir

parça pamuk, iki beyaz hap, bir teneke kutunun içinde şırınga görülmektedir. Bu sandalyenin genel planda görülen boş sandalye olduğu tahmin edilmektedir. Tren sesi yükselir, sandalyenin üzerindeki nesneler sallanmaya başlar, bardak sandalyenin ortasına doğru kendi kendine hareket etmektedir. Kamera kayma hareketiyle sola doğru ağır ağır devinmeye başladığında baş planda sırayla sağa dönük uyuyan bir kadın, ardından sola dönük uyuyan küçük bir kız ve son olarak sırt üstü yatarken başını küçük kıza çevirmiş bakan bir adam görünür. Yataktakiler İzsürücü, kızı ve karısıdır. Kamera, İzsürücü'nün üzerinde devinimine bir süre ara verdikten sonra bu kez başlangıç noktasına doğru kaymaya başlar. Kadına gelindiğinde, onun uyandığı görülür. Kamera başladığı noktaya ulaştığında hareketine son verir. Tren sesi yavaş yavaş azalır, sandalyenin sallanması da yavaşlamıştır. Trenin buhar sesinin en yüksek seviyeye ulaştığı anda duyulmaya başlanan raylardaki ritmik teker sesleri ile bir gerginlik anının ardından gelen ağlama-gülme ya da bir orkestra müziğinin, coşkunun zirve noktasından bir anda dingin bir melodiye geçmesi gibi bir boşalma, rahatlama etkisi hissedilir. Küçük kız üzerinden yaratılmak istenen gerilim, kamera İzsürücü'ye doğru devinirken hafifler.



Resim 10: *Stalker* (üstte) ve *Buğday* filmlerinde üst çekimin kullanılışıyla ilgili ekran görüntüleri.

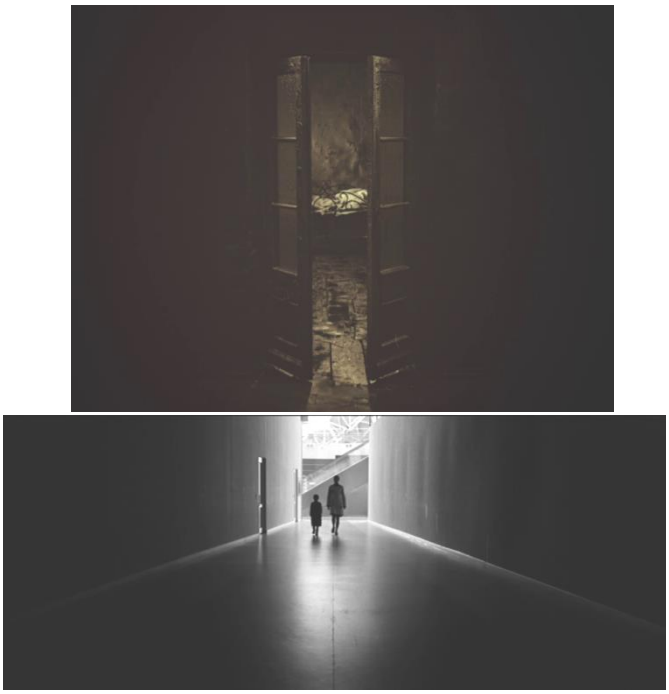
Üst çekimle sandalyeden başlayarak devam eden kayma hareketi, tren sesi, raylardaki tıkırtılar, sandalye üzerindeki nesnelerin metalik titreşim sesi, buhar gürültüsü ile giderek gerilen sinirler, kamera bu kez geldiği yöne doğru devinmeye

başladığında giderek yumuşar. Görüntü ve ses seyircinin sinirleriyle, duygularıyla oynar gibidir. Seyirci bir yandan çerçeveye birbiri ardına giren karakterleri, aralarındaki ilişki durumunu, ruhsal/tinsel dışavurumlarını anlamaya çalışırken bir yandan da yönetmen tarafından daha sonraki olaylara hazırlanmakta, ciddi biçimde belirli duygu durumlarına doğru manipüle edilmektedir.

Yönetmen buraya kadar mekânları ve karakterleri tanıtan genel planlara ağırlık vermektedir. Barı tanıtan ilk uzun plan 4 dakika 12 saniye sürmektedir. Bu süre boyunca ekrandan jenerik yazıları geçer. Sonraki uzun plan ise kamera zoom in yaparak kapıdan içeri girene kadar geçen 58 saniye, ardından yatak odasını genel planda gördüğümüz 12 saniye ile birlikte toplamda 1 dakika 10 saniyelik süreyi kapsamaktadır. Üst açıdan kayma hareketiyle verilen sandalye ve yatak planı ise 1 dakika 36 saniye sürer. Kamera tekrar yatak odasının genel planına geçer. İzsürücü yataktan kalkarken kamera sola kayar, o yöndeki pencere kadraja girer. İzsürücü çerçevenin sağına giderek oradaki kör alanda kaybolunca kamera tekrar yatağı çerçevenin merkezine alır. İzsürücü, kameranın sağından yakın çekimde çerçeveye girer. Başının arkasını görürüz. Kanatlı kapıyı kapatırken çerçevenin merkezine yerleşir. Bir süre bekledikten sonra girdiği yönden çıkar. Kapı aralığından çerçeve içinde çerçeve ile karısının yataktan doğruluşunu izleriz. Kesme ile mutfağın genel planına geçilir. Mutfağa geçmeden önceki bu uzun plan 2 dakika 7 saniye sürer. İzsürücü'yü, karısını ve kızını tanıtan cinsellikten arındırılmış bu yatak odası sahnesi toplamda yaklaşık 5 dakika sürmektedir. Bu sürenin gerçek zamana oldukça yakın olduğu düşünülmektedir. Çünkü üst açıya yapılan kesme dışında herhangi bir zaman atlaması olmamıştır. Kamera kanatlı kapıya yaklaştığında önce yankılı bir su damlası sesi, ardından tren sesi, buhar sesi, trenin raylarda çıkardığı ses, sandalyenin üzerindeki nesnelerin titreşme sesleri duyulmaktadır. Bu sesler Tarkovski'nin filmsel evreninde önemli bir yer tutmaktadır. Tren sesi adeta bir ikazdır. İzleyiciyi bir sonraki plana ve yeni gelişmelere hazırlamaktadır. Bir şeyler hakkında yeni bilgiler verilecektir. Yatağı üst açıdan gördüğümüz planda, kamera İzsürücü'yü gösterdiğinde bir marş duyulmaktadır. Kutay (2004: 363), bu marşın Fransa'nın ulusal marşı "Le Marsellais" olduğu bilgisini vermektedir. Marşın nakarat kısmı şöyledir:

"Silah başına yurttaşlar
Taburlarınızı kurun,
Yürüyelim, yürüyelim!
Ki pis kanlar,
Topraklarımızı sulasın!

Tarkovski, burada marşın bir bölümünü vermektedir. Devrim ve başkaldırı çağrısı yapan marşın, kadrajda İzsürücü'nün göründüğü anda duyulmaya başlanmasının, karakterin yüklendiği sorumluluğa yapılan bir vurgu olduğu düşünülmektedir. Bölge'nin Sovyet Rusya'yı temsil ettiğine dair yorumlar göz önünde bulundurulduğunda, Tarkovski'nin kendi halkına yönelik benzer bir mesaj kaygısı taşıdığı da düşünülebilir. *Buğday* filmi ise, jeneriğin ardından bir göğüs planla başlamaktadır. Jeneriğin bitimine yakın başlayan uğultu devam eder. Görüntü, belirme ile flu olarak açılmıştır.



Resim 11: *Buğday* (altta) ve *Stalker* filminden "kuyu metaforu"na dair ekran görüntüleri.

Ön düzlemde bir çocuğun başının üst kısmı net olarak görünmektedir. Onun ardında durduğu kafes çerçeveyi parçalara bölmektedir. Kafes, *Stalker*'ın açılış planındaki barın, karanlık ve izbe atmosferiyle yarattığı sıkışmışlık duygusunun üstlendiği işlevi üstlenmektedir. Flu alanda, bel planda, beyaz önlüklü bir adam çerçevenin merkezindedir ancak onun etrafındaki uzunlu kısalı insan silüetleri, dengesiz bir

kompozisyon oluşturmaktadır. Görüntü bir düzlem olarak algılanmaktadır. Derinlik algısı yok denecek kadar azdır.

Beyaz önlük, adamın mesleği ve ekranda görülen aksiyon hakkında bilgi vermektedir. Daha sonra beyaz önlüklü bir kadın çerçevenin solundan net olarak kadraja girer. Farklı bir düzlemde çerçevenin merkezinde yer alan beyaz önlüklü adamla, bir anlığına yüz yüze gelmiş gibi görünür. Çerçevenin derinliğine doğru baktıktan sonra izleyiciyle göz göze gelmeden kameraya döner. Sonra çerçevenin sağına doğru yürümeye başlar. Kamera kayma hareketi ile onu takip eder. Birini aramaktadır. Aradığı bir çocuktur. Çocuğu bulur, bu kez de onunla birlikte çerçevenin soluna, geldiği yöne doğru yürürler. Çocuğun kadraja girdiği esnada kamera (zoom out) uzaklaşır. Çocuk bel planda görülür. Sonra tekrar zoom in ile eski ölçeğe döner. Kameranın belli bir eksen üzerinde kayarak gidip gelme hareketi, *Stalker*'da üst açıdan görülen yatak planında kullanılmaktadır. Kamera kadınla çocuğu takibe devam eder. Bir kapıdan geçerek kafesten çıkarlar. İki yanında askerlerin durduğu başka bir kapıdan girerler. Bu uzun plan 2 dakika 9 saniye sürmektedir. Plan boyunca izleyicinin merak duygusu kamçılanır.

Kesme ile geçilen sonraki planda, karanlık bir tüneli ya da kuyuyu andıran koridorun diğer ucunda kadınla çocuk görülür. "Çerçeve içinde çerçeve"nin alt ortasından başlayarak üstüne doğru bir koni şeklinde genişleyen ışık huzmesi, *Stalker*'ın yatak odası planını hatırlatmaktadır. Orada da kamera iki kanatlı kapıya doğru devinirken, benzer şekilde bir ışık huzmesi çerçevenin merkezinden genişleyerek yayılmaktadır. Buğday'ın bu sahnesinde, koridorun tam ortasında bulunan bir çizgi, çerçeveyi simetrik şekilde iki eşit parçaya ayırmaktadır. Önceki planda hissedilen sıkışmışlık ve bölünmüşlük duygusu devam etmektedir. Alan derinliği ve perspektif algısı önceki sahneye göre çok daha yüksektir. Bu sahnenin, Kaplanoğlu'nun önceki filmlerinde yer alan "kuyu metaforu"na yapılan bir gönderme olduğu da düşünülmektedir. Kuyu, her iki yönetmenin de filmlerinde kullandığı bir metafor olarak dikkat çeker. Bu sahnede, kamera genel planda ve sabittir. Kadınla çocuk, kameraya yaklaştıkça iki siyah lekeye dönüşür. Adeta bilinmeze doğru yürümektedirler. Bu plan 15 saniye sürmektedir.

Kesmeyle geçilen diğer planda, çerçeveyi 7 dikey, 1 yatay parçaya bölen panel kapı görüntüsüyle karşılaşılmaktadır. Kamera genel planda ve sabittir. Sahneye yalınlık hâkimdir. Çerçevenin merkezinde yer alan giriş kapısının sağında, plakayı andıran "02NE71" kodu bulunmaktadır. Çerçevenin sağından kadınla çocuk girer. Kadın kapıyı açar, çocukla birlikte içeri girerler. Kapıyı aralık bırakır. İzleyicinin içeriyi gözetlemesine fırsat verilmektedir. *Stalker*'da da İzsürücü yatak odasından çıktıktan sonra kapıyı aralık bırakmaktadır. İzleyici, kapı aralığından, İzsürücü'nün karısının hışımla yataktan kalktığını görür. Bu bir sonraki sahneye hazırlıktır. Buğday'ın bu sahnesinde de izleyici kadınla çocuğun içerideki aksiyonuna şahit olur. Artık merak edilen bilgiye ulaşılacaktır. Onun öncesinde son hazırlıklar yapılmaktadır. Bu plan 19 saniye sürmektedir.

Art arda 16 kesmenin yer aldığı bundan sonraki sahnede, izleyiciye, küçük kızın adının "Fida" olduğu ve bir çeşit sağlık taramasından geçtiği bilgisi verilir. Sağlık taramasını yapan kadının ve küçük kızın arka planında daha önce dışarıdan gördüğümüz paneller görünmektedir. Bunlar arka planı 3 eşit parçaya böler. Kız, oturduğu koltuğu sağa sola çevirirken çıkan gıcırdama sesinden rahatsız olan kadın, sert bir ifadeyle bakınca, kız durur. Ekranda görülen bilgisayar monitörüne bir ara küçük kızın beyni de yansır. Fida, Arapça "Feda etmek" anlamına gelmektedir. Sahnenin sonunda monitörde, "Kabul edilmedi" yazısı belirmektedir. Daha sonra, kente kabul edilmeyen insanların kafile halinde ufka doğru uzaklaştığı görülür. Bu esnada, bir çocuk manyetik kalkana doğru hızla koşar. Kamera kafileye doğru devinmeyi sonlandırarak, çocuğu ve peşinden koşan iki kişiyi kayarak takip etmeye başlar. Peşinden onu takip eden iki yakını seslenirler ama ona engel olamazlar. Çocuk manyetik kalkanda diri diri yanar. Kamera kayarak onları takip etmektedir. Kalkan geçilir, buğday tarlasına ulaşılır. Buğday başakları hafif rüzgârda salınmaktadır. İzleyici yavaş yavaş devinen kamerayla birlikte ölümün acı ve soğuk yüzünden, tatlı bir meltemin verdiği huzura sığınır. Üç dakikayı geçen bu şiirsel uzun çekim, filmin bir özetini sunmakla birlikte, çok katmanlı bir yapıya işaret etmektedir. Bu sahne, dünyaya hâkim olan sistemin insanlığı getirdiği noktaya yapılan bir itiraz olarak yorumlanabilmektedir. Öte yandan ölümle yaşam arasındaki çizgiyi, manyetik kalkan temsil etmektedir. Kalkanın diğer tarafında süren refah ise birilerinin canı pahasına sağlanmaktadır. Ancak meydana gelen ölümler, refah içinde yaşayanları da

eninde sonunda vurmaktadır. Laboratuvarda üretilen buğdaylar, iki üç hasat sonra bozulmaktadır. Kentte yaşayan insanlar çeşitli hastalıklarla boğuşmaktadır.



Resim 12: *Stalker* (altta) ve *Buğday*'da çerçeve içi çerçevenin kullanılışı ile ilgili ekran görüntüleri.

Kameranın karakterleri kayarak takibi, yavaşlatılmış kurgu, kameranın kayma hareketini sonlandırmasıyla çerçevenin sağından, solundan ya da altından girme gibi teknikler her iki filmde de kullanılmaktadır. Buğday'ın yukarıda sözü edilen uzun planında kameranın buğday tarlasının üzerinde sağdan sola kayma hareketini sonlandırıp ileri doğru ağır ağır devinmeye başladığı esnada çerçevenin sağından giren kişi, başlangıçta sadece eli görülen Prof. Erol Erin'dir. Burada bir yakın çekimle başlayan plan, boy çekime kadar ilerler. Daha sonra çerçeve dışından bir kadın sesi duyulur. Sesin kaynağı önce görülmez. Fakat daha sonra kesme ile geçilen genel planda elini havaya kaldıran, beyaz kıyafetli ve eldivenli, sırtı kameraya dönük biri çerçeveye girer. Bu planda Erol, çerçevenin derinliğinde ve uzaktadır.

Çerçevenin sağına ve soluna yerleştirilen diğer iki kişi de beyaz kıyafetlidir. Ancak onların da kameraya olan uzaklıkları farklıdır. Çerçevede görülen dört kişinin de kameraya göre farklı uzaklık ve açılara yerleştirilmesi, alan derinliği açısından önem taşımaktadır. Mekân bir doğa parçasıdır ve fondaki geniş düzlük alabildiğine uzanmaktadır. Ufukta sisler içinde görülen sıradağlar, farklı konumlarda bulunan figürler sayesinde bir düzlem olarak algılanmaktan kurtarılmaktadır. Bu

Tarkovski'nin de tercih ettiği bir yöntem olarak bilinmektedir. Farklı noktalara yerleştirilen ve kamera sabitken sürekli devinerek tekrar tekrar birbirlerinin yerine ya da başka yerlere geçen karakterler, tıpkı bir hücrenin içindeki atomlar gibi görünürler. Bu sayede küçük mekânlar genişler. Ya da daha doğru bir ifadeyle küçük mekânların kullanım imkânları çeşitlenmektedir ve zenginleşmektedir. Hareketin devamıyla birlikte zaman da genişlemektedir. Tarkovski ayrıca, örneğin genel plandan başladığı bir sahnede, kameranın ölçeğini genellikle değiştirmemekte ancak ölçek, kamera sabitken karakterlerin kameraya yaklaşıp uzaklaşmasıyla değişmektedir. Yönetmen, çerçevenin içinde, oyuncuların duracakları yerleri ve takip edecekleri hattı önceden belirler. Ne zaman yaklaşıp ne zaman uzaklaşacakları ise diyaloglarla veyahut mimik ve jestlerle ilgili olmaktadır. Tarkovski sinemasında yüz ve ses tonu özel önemdedir. İzsürücü, atlatılan bir badirenin ardından Bölge'yle ilgili Yazar ve Profesör'ü uyaracağı esnada, kameranın önünden geçip durmakta, kamera ona yöneldikten sonra başını çevirerek konuşmaktadır. Bu "üç çeyrek" olarak adlandırılan duruş şeklinin bir benzeridir. İzsürücü'nün gövdesi kameraya yarım dönükken başı tam dönüktür. Adeta izleyicinin de kulağına bir şeyler söylemek ister gibi görünmektedir. Farklı zaman dilimlerinde Yazar ve Profesör de benzer bir duruşla izleyiciye seslenmektedir. Kamera bu tip durumlarda takip kamerasına dönüşebilir. Bu da yine hareketin devamlılığını sağlamaktadır. Bu sayede bir sahne gerekli olduğu durumlarda dakikalar boyunca devam edebilmektedir. Bu tekniği Kaplanoğlu da başarılı bir biçimde kullanmaktadır. *Buğday*'ın yukarıda bahsi geçen sahnesinde Erol, çerçevenin derinlerinde ve uzaktayken, kameraya doğru yaklaşarak daha belirgin hale gelir. Onun yürüyüşü esnasında başka hiçbir aksiyon gerçekleşmez. Tek hareket onun yürüyüşünde ve hafif rüzgârla dalgalanan buğday başaklarındadır. Elinde oyuncak olan Asyalı çocuktan başlayarak çerçeve dışından gelen kadın sesiyle sonlanan plan yaklaşık 3.02 dakika sürmekte, Erol'un, sesi duyduktan sonra kameraya doğru yürüyerek gelmesi ise 17 saniye sürmektedir. Bundan sonra Erol'un eski bir öğrencisiyle karşılaşarak ondan Cemil Akman'la ilgili bilgi istemesine kadar, en kısası 1 saniye, en uzunu 24 saniye olan toplam 39 plan yer almaktadır. Her iki filmde de kısa ve uzun planlar, anlatının gerektirdiği şekilde kullanılabilmektedir. Kamera bazen hızlı, çoğunlukla ise yavaş hareket eder. Örneğin, *Stalker*'da da *Buğday*'da da Bölge'ye kurulan barikatı atlatmak için çaba gösterildiği sahnelerde hızlı kurgu dikkat çeker. Yukarıda değinilen 39 plan arasında,

Erol'un çalıştığı şirkette katıldığı toplantı önem taşımaktadır. Toplantı, oldukça geniş bir mekânda gerçekleştirilir. Mekânı genel planda gördüğümüz andan itibaren çerçevede çok büyük boşluklar oluşmaktadır. Karakterler bu boşluk içinde oldukça küçük görünmektedir. Mekân, geniş pencerelerden gelen ışıkla aydınlanmaktadır. Derinlik ipuçlarına bakıldığında ise, buğday tarlasındakine benzer şekilde, mekânın merkezine konumlanan masanın etrafına, kameraya göre farklı uzaklık ve açılara yerleştirilen figürlerle çerçevenin bir düzlem olarak algılanmasının önüne geçilmeye çalışıldığı görünmektedir.



Resim 13: *Stalker* ve *Buğday* filminde karakterlerinde etrafında oluşturulan büyük boşluklar.

Dengesiz kompozisyon tercih edilmektedir. Pencere sayısının daha fazla olduğu çerçevenin solunda, uzakta iki koyu renk giyimli figür, yakında ise giyim tarzına bakıldığında ilk etapta ressama benzetilen açık renk giyimli bir figür ayakta durmaktadır. Pencere sayısının daha az olduğu çerçevenin sağında ise ayakta açık renk giyimli ve yine ressama benzeyen bir figür bulunmaktadır. Koyu renk giyimli bir diğer figür ise çerçevenin merkezine yakın bir noktada masanın arkasında ayakta durmaktadır. Masanın konumu çerçeve çizgilerine diyagonal pozisyondadır. Duvarda, masaya paralel olarak uzanan geniş bir bilgisayar ekranı bulunmaktadır. Ekranda bir takım şekiller ve grafikler fark edilmektedir. Pencerelerden etraftaki yüksek binalar görünür. Salonda, dışarıdaki kaostan eser yoktur. Oldukça sakin ve huzurludur. Mekânın görünümü, şehre alınmayan insanların yaşamak zorunda

kaldığı Terk Edilmiş Topraklar'da olduğu gibi, şehirde de iki ayrı dünya olduğu konusunda bir kanaat oluşturmaktadır. Erol'un içinden geçip geldiği göstericilerin sesleri salondan duyulmaz. Toplantının gündemi de şirketin ürettiği buğdayların neden birkaç nesil sonra bozulduğudur. Şehre alınmayan insanlar ya da gösterilerle ilgili herhangi bir soru ya da konuşma olmaz. Erol ayrıca, bu toplantı esnasında Cemil'den ve onun hazırladığı sakıncalı tezden haberdar olmaktadır. Toplantının devam eden bölümlerinde kullanılan kamera açıları ve plan tercihleri sayesinde izleyici, Erol'un içinde bulunduğu durum ve şirkette çalışan diğer insanlarla olan ilişkisi hakkında bilgi sahibi olmaktadır. Erol farklıdır. Halinden memnun değildir. Sadece Cemil hakkında ilk kez bazı bilgilere ulaşma imkânı bulduğu için değildir bu memnuniyetsizlik. Süregelen bir memnuniyetsizliktir. İzleyici, olay örgüsünde bulunmayan bu bilgilere, sahne içerisinde kullanılan sinematografik tercihler sayesinde ulaşma imkânı yakalamaktadır. Örneğin mekânı tanıtan genel plandan sonraki planda, Erol'un sağındaki koltuğun boş bırakıldığını görürüz. O koltuğun boş bırakılma sebebi ise bir sonraki planda Erol'un yalnız olduğu çerçevenin devreye girmesiyle anlaşılmaktadır. Erol şirkette yalnızdır. Yanında kimse yoktur. Bu çerçevede Erol dışında sadece arka plandaki koyu giyimli figür görünmektedir. Açı-karşı açı tekniğinin kullanıldığı bir sonraki planda ise Erol'un omzundan, onun karşısında birbirine yakın oturan üç kişi görünür. Birinin sadece kolu görünmektedir. Bu planlar sırasıyla Erol'un yalnızlığını vurgular. Ayrıca Erol'un yanında bulunan boş sandalye, daha önce değinildiği gibi bir hastalık belirtisidir. Toplantının ardından Erol, bu kez arabasının direksiyonunda düşünceli bir durumda görünür. Ardından ise yine geniş ve büyük boşlukların olduğu seradadır. Sera sahnesi de Erol'un yalnızlığını vurgular. Büyük boşluklar içerisinde yalnız insanlar, aynı zamanda varoluşçu felsefenin de bir yansımasıdır. Cennetten kovulan insan, dünyada bir varoluş mücadelesi vermektedir. Bu, Tarkovski'nin olduğu gibi, Kaplanoğlu'nun da önem verdiği bir düşüncedir. Seradaki bir yetkiliden Cemil hakkında bilgi almaya çalışan Erol, bir sonraki sahnede metroda görünmektedir. Seraya arabayla gelip neden metroya binmektedir, bunu tam olarak açıklayamasak da metro sahnesi, Kaplanoğlu sinemasının sinematografik karakterini ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. Kaplanoğlu, metro sahnesi ve devamında gelen birkaç sahne ile Tarkovski'nin *Solaris*'ine göndermede bulunmaktadır. Özellikle tren sahnesinde zaman ve insanın zaman içinde akışı adeta dokunuyormuşçasına hissedilmektedir.

Tarkovski, bu konuyla ilgili semender örneğini vermektedir: "Semender, ateşte nasıl evindeyse, zaman da insanın ruhuna öyle yerleşmiştir, ona can veren öğedir" (2008: 44). Zaman, Kaplanoğlu'nun bu sahnesiyle insanın ruhuna yerleşmektedir denilebilir. Başlangıçta sadece trenin üzerinde ilerlediği rayları görürken, kameranın geriye doğru devinmeye başlamasıyla rayları trenin içinden görürüz. Daha sonra geri devinim devam eder. Trenin içinde farklı renkte, farklı giyimde ve farklı yaşta insanlar dikkat çekmektedir. Trenin ileri doğru, kameranın geriye doğru hareket etmesi, biri iten, diğeri çeken iki kuvvet arasında kalmışlık hissi yaratmaktadır. Filmin başından itibaren vurgulanan Erol'un yalnızlığı, arada kalmışlığı, bu sahnede artık daha da belirgin hale gelmektedir. Tren, *Stalker*'da İzsürücü, Yazar ve Profesör'ün Bölge'ye ulaşmak için kullandıkları bir araçtır. Tren rayları, trenler ve çıkardıkları sesler filmde metaforik olarak da işlev görmektedir. İzsürücü'nün karısı ve kızıyla birlikte üst açıyla yatakta yan yatarken göründükleri sahnede tren sesi karakterlerin dış görünüşleriyle birlikte içsel durumlarını da ele verir. Tren sesinin yükselip alçalması, ray seslerinin devreye girmesi, sonra bir vapur düdüğüyle desteklenmektedir. Trenin doğrudan göründüğü başka bir sahne ise filmin imgesel evreninde daha farklı bir işlev yüklenmektedir.

Karakterlerin Bölge'ye ulaşmadan önce karşılaştıkları son büyük engelden önce, bir trenin ışıklar arasında kameradan uzaklaştığı görülmektedir. Işığın göz alıcılığı, trenden yükselen ses, karakterlerin o anki motivasyonları izleyiciyi gerçeküstü bir durumla baş başa bırakmaktadır. Tarkovski'nin gerçeküstülük ve sürrealizm konusundaki düşüncesini anlamak için Luis Bunuel'in *Endülüs Köpeği* filmiyle ilgili söylediklerine bakmak gerekmektedir. Bunuel'in, şiirsel bilince ve duygusal ikna kabiliyetine sahip (Tarkovski, 2008: 39) bir yönetmen olduğunu söyleyen Tarkovski, Mühürlenmiş Zaman adlı kitabında, *Endülüs Köpeği*'nin ruhları allak bullak ettiğini, dar kafalı insanları çileden çıkardığını yazar (2008: 41). Bunuel'in "*Nazarin*" filminde, tamamen boş bir sokaktan kameraya doğru elinde sürüklediği beyaz bir bezle yürüyen çocuk ile bir anda çerçeveye dalgalanarak giren beyaz çarşafın birleştiği plan da Tarkovski'yi etkiler. Bu sahnedeki terk edilmişlik duygusunun adeta insanın iliklerine işlediğini belirtir. (2008: 58). Luis Bunuel ve Tarkovski sinemasını birbirine bağlayan ortak özellik, her ikisinin de sanrı, rüya ve kâbuslardan oluşan hayal dünyası ile gerçeklik arasındaki sınırları yıkmalarıdır (Ahmedî, 2016:

100). Ona göre film, elde ettiği görüntülerle bağnazları çileden çıkarmaktadır. Gerçeküstü görüntünün kışkırtıcı olması üzerine söylenen bu sözler, bir yönüyle de gerçeküstünün, söylenemeyenleri söylemenin bir yolu olduğu üzerinedir. Sözsel ifade gücünün yetersiz kaldığı durumların, gerçeküstü görüntüyle anlatılması mümkündür. Bahsi geçen sahnede de tren, söylenemeyenleri söylemektedir. Sinema sanatı da bir bakıma, bir trenin kameraya doğru ilerlemesiyle başlamıştır. Burada tren kameraya doğru gelmez, yanından geçip durur. Arkasından da ciple İzsürücü, Yazar ve Profesör girer. Trenin arkasından parlayan göz alıcı ışık, Bölge'nin ışığı gibidir. Bu sahnede görsel ifade gücünün sınırları çok daha ileri taşınır. Lumiere Kardeşler'in elde ettiği görüntü gerçek iken, Tarkovski'nin elde ettiği görüntü daha çok gerçeküstüdür. Aynı trenin bu sahneden önce birkaç kez izleyiciye gösterilme sebebi de bu son sahneye hazırlık içindir. Tüm sahnelerin sonunda tren sadece bir tren olarak değil, aynı zamanda imgesel bir varlık olarak görünür. Bu, hakikati elde etmenin de bir yoludur. Tren yolları Sovyet Rusya'nın da bir hakikatidir. Tüm ülkeyi saran tren yolları, Tarkovski'nin de çocukluk döneminden itibaren hayatının parçası olmuş bir gerçekliktir. *Stalker*'da Bölge belki de bu nedenle bir tren yolu üzerindedir. *Buğday*'da tren farklı bir işlev üstlenmektedir. O daha çok filmin gerçekliğine izleyiciyi inandırmak ister gibidir. Trenin yavaş ve ileri hareketi ile kameranın yavaş ve geri hareketi Erol'da birleşmektedir. Erol, daha sonra trenden inip takip ettiği öğrencisinin bulunduğu bir binaya girer. Merdivenlerden çıkarken içerdeki hareketliliği takip etmektedir. Pek çoğu genç olan insanlar, bir gösteri hazırlığı yapan çevreciler gibi görünmektedir. Duvardaki bir afişte, "Never Stop Fighting" yazmaktadır. Başka bir afişte nükleer tehlike işareti vardır. Erol, buğday tarlasından ayrılıp arabasıyla çalıştığı şirkete doğru gittiği esnada da çevrecilerin gösterileriyle karşılaşmaktadır. Oradaki bir pankartta ise "No GMO" yazısı okunabilmektedir. Bu sahneler, şehre alınmayan insanlar arasında olduğu gibi, şehirde yaşayan insanlar arasında da bir karmaşa ve kaos ortamı bulunduğunu göstermektedir. *Stalker*'da çevre kirliliği, fabrika atıkları ve nükleer tehlike, fonu süslese de bunlara dair sözel ya da görsel herhangi bir söylemle karşılaşılmamaktadır. *Stalker*'da Yazar karakterinin, vejeteryanlıkla ilgili monologu ise bambaşka bir bağlamda kullanılmaktadır. Kaplanoğlu, bu noktada farklı bir bakış açısına sahiptir ve bazı mesajları daha açık bir şekilde vermeyi tercih etmektedir. Bunlar aynı zamanda Erol'un içinde bulunduğu arayış sürecinin de zeminini oluşturmaktadır. Şehirdeki

yaşam artık dayanılmaz bir hal almıştır, o da bunun için bir çıkış yolu arar gibi görünmektedir. Film ilerledikçe, aradığı şeyin ne olduğu daha açık şekilde anlaşılmaktadır. Erol, öğrencisini binanın içindeki büyükçe bir odada bulur. Bu sahnenin çerçeve düzenlemesi, Kaplanoğlu'nun Tarkovski sinemasıyla olan ilişkisini büyük oranda açıklamaktadır. Kullandığı kamera açıları, karakterlerin yer değiştirmeleri tıpkı yukarıda *Stalker*'dan verilen örnekte olduğu gibidir. Erol'u başlangıçta göğüs planda görürüz. Öğrencisi ise onun biraz gerisinde çerçevenin sol kenarına yakın durmaktadır. Erol yüzü kameraya dönükken onunla konuşmak için geri dönmez, sadece başını sağa çevirir. Öğrencisi, yeni nesil bezelye numulerini, ondan izinsiz olarak aldığı için şirketten uzaklaştırıldığını anlatır. Erol'un ise durumdan haberi yoktur. Ancak sadece başarılı bir öğrencisinin kariyerini böyle sonlandırmasından dolayı üzgün olduğunu ifade etmekle yetinir. Bezelye numuneleri onun da pek umurunda değildir. Bu diyalog, Erol'un şirketteki gelişmeleri de takip etmediğini ortaya koyar. O, hemen Cemil'le ilgili bir şeyler öğrenmek istemektedir. Kamera sola kayarken, Erol da çerçevenin soluna doğru yürür. O durduğunda kamera bir süre daha kayma hareketini sürdürür. Yeni bir çerçeve düzenlemesi yapıldıktan sonra kamera yeniden kaymaya başlar, Erol da onunla birlikte tekrar sola doğru yürür. Sonraki planlarda ise kamera sabitken oyuncular yer değiştirerek konuşmaya devam ederler. Kamera ve oyuncuların senkronizasyonu, hareketin kesintiye uğramadan devam etmesini sağlamaktadır. Diğer yandan çerçeveler her defasında birden çok parçaya bölünmektedir. Erol'un öğrencisine sırtı dönük olarak konuştuğu planda, çerçevenin bir ucundan diğer ucuna diyagonal olarak uzanan bir boru ve onun üzerinden kıvrılarak ilerleyen ince bir boru ile diğer başka bazı bağlantı elemanları çerçeveyi parçalamakta, karakterler de bu parçaların içerisine yerleştirilmektedir. Çerçeve içi çerçeve, Tarkovski'nin olduğu gibi Kaplanoğlu'nun da sıklıkla kullandığı bir teknik olarak dikkat çekmektedir (Bkz. Resim 12). Çerçeve konusunda diğer önemli bir konu da "pencereden görünen manzara"dır. Bu konuda Tarkovski ve Kaplanoğlu'nun benzer yönelime sahip olduğu görülmektedir. Japon sanatına ve kültürüne ilgi duyduklarını her fırsatta dile getiren her iki yönetmenin de "pencereden görünenin sonsuzluğu temsil ettiği" yönündeki inanışı yansıtmaya çalıştıkları gözlenmektedir (Martin, 2013: 42). Manzarayla ilgili Gaston Bachelard'ın görüşleri önem taşımaktadır. Bachelard, insanın sadece hayal ettiği manzaraları, tutkuyla izleyebileceğini öne sürmektedir (Aktaran Botz- Bornstein, 2017: 44).

Ancak Tarkovski filmlerinde manzaranın, bir insanın hayal ettiği veya arzuladığı manzarayla ilgisi yoktur. Onların en büyük özelliği, bir insan özneye değil, sadece kendilerine dayanmalarıdır. Filmlerinin birer rüya olduğunu söyleyen Bergman'ın filmlerinde rüya görülemiyorsa, bu durum, filmin kendisinin bir rüya olmasındandır. Tarkovski'nin filmlerinde de arzulandığı gibi bir manzara görülemiyorsa, bu da onun filmlerinin manzara olmasındandır (2017: 48). Çerçeve dışından gelen ses, çerçeve dışına atılan bakış, oyuncunun çerçeve dışına çıkarak oradan konuşmaya devam etmesi gibi teknikler de her iki yönetmenin başvurduğu yöntemler arasındadır. Bu konu üzerine "Bakış ve Ses" adlı kitabında değerlendirmelerde bulunan Pascal Bonitzer (2018: 16), sinemada alan-dışı eylemin hatırı sayılır bir dramatik etki yarattığından bahseder. Andre Bazin ise alan-dışı için şunları söylemektedir: "Bir film kişisi kameranın görüş alanından çıktığı zaman, biz onun görsel alanın dışında kaldığını kabul ederiz, ama o dekorun başka bir noktasında, bizden saklı bir noktasında, kendine özdeş olarak, varolmaya devam eder" (Akt. Bonitzer, 2018: 15). *Stalker*'da, Kuru Tünel olarak adlandırılan bölümü geçmelerinin ardından karakterlerin yorgun oldukları yüz ifadelerinden anlaşılmaktadır. Kirlenmişlerdir. Kendilerini, bulundukları doğa parçasının huzurlu kucağına teslim ederler. Dizlerini karınlarına doğru çekerek yatarlar. Bu yatış pozisyonu ana rahmi sembolizminin bir parçasıdır. Yazar ve İzsürücü suyun içerisindeki bir toprak birikintisine uzanır. Çamurlu ve ıslak olmasına aldırmazlar. Bu durum izleyiciye yapılan bir taciz ateşidir. Üstü başı kirlenecek, pantolonuna, ceketine çamur bulaşabilecektir. Kentli insan için kabul edilemez bir durumdur bu. Profesör ise daha güvenli denilebilecek bir yamaca yatar. Burada, Yazar ve Profesör arasında yaşanan diyalog konu açısından önemlidir. Çünkü bu sahnede, Yazar konuşurken Profesör, Profesör konuşurken Yazar görülür. Karşılıklı sözlerin muhatapta uyandırdığı etkinin birebir gözlemlenmesi istenmektedir. Çerçeve dışı sesin yarattığı dramatik etkinin de doğrudan gözlemlenebileceği bir sahnedir bu. Martin (2013: 38), Tarkovski'nin, oyuncularla izleyicinin etkileşim içinde olmasını istediğini yazar. Yönetmen, bunun gerçekleşebilmesi için sesi de kullanmaktadır. Tarkovski'nin filmleri sonradan seslendiriliyordu ve *Stalker*'da da aynı yöntem kullanılmıştı. Oyuncuların nefes alış-verişlerinin bile duyulması önemliydi onun için... Martin, diyalogların kaydedilmesi esnasında bunun için çaba sarf edildiğini belirtmektedir. Birçok yönetmenin önemsemediği bu gibi şeyler, onun için küçük ama incelikli dokunuşlardı. Karakter

ve izleyici arasındaki mesafe böylece daralıyordu ona göre. Onun filmleri belki de bu yüzden daha derinlikli filmlerdir.

Karakterlerin başlarının üzerinde yanan lambalarla ya da ateşlerle her iki yönetmenin filmlerinde de karşılaşılabilmektedir. *Stalker*'da İzsürücü'nün karısıyla tartıştığı mutfak sahnesinde, İzsürücü dişlerini fırçalarken başının üzerinde şofben yanmaktadır. Yakın planda şofbenin ateşi, İzsürücü'nün başının hemen üstünde gibi algılanmaktadır. Kutay (2004: 364), bu ateşle ilgili olarak şunları yazar: "[…] şofbenin alevleri tıpkı *İvan'ın Çocukluğu*'ndaki karakol sahnelerinde, *Ayna*'daki bazı düş sahnelerinde, *Andrei Roublev*'de ve *Solaris*'te de olduğu gibi filmin en önemli karakterinin başının hemen arkasında yanmaktadır". Kaplanoğlu ise *Yusuf Üçlemesi*'nde ve *Buğday*'da bu yola başvurmuştur. Karakterin başının üzerinde bir ateş ya da onu çağrıştıran bir lamba bulunur. *Süt* filminde Yusuf daktiloda yazı yazarken başının üzerinde yanan lamba onun içsel ateşinin de bir parçasıdır. *Yumurta* filminde ise Yusuf artık eylem halinde değildir. Düşünceli vaziyette sigara içerken başının üzerinde bir lamba yanmaktadır.

Stalker'ın müzikleri Eduard Artemyev tarafından hazırlanmıştır. Artemyev'le *Solaris*'in çekimleri sırasında tanıştığını söyleyen Tarkovski, o zaman ondan "ambient" olarak bilinen tarzda müzikler istemiştir. *Stalker*'daki elektronik müzik ise, Hint ve kilise müziği karışımı bir müziktir. Martin (2013: 37), Tarkovski'nin, farklı müzikler yerine, aynı müziğin tekrar tekrar kullanılmasını tercih ettiğini vurgular. Çünkü ona göre, aynı müzik farklı sahnelerde kullanıldığında, her defasında daha farklı algılanıyordu. Anlam değişmiyor ancak algı derinleşiyordu. Kaplanoğlu'nun da aynı yolu izlediğini söylemek mümkündür. Çünkü *Buğday* için Mustafa Biber'in yaptığı müzik sürekli olarak tekrar eder. Yönetmenlerin tercih ettiği daha çok doğal seslerdir. Müzik çok gerekmedikçe kullanılmaz. Müziğin kullanılıp kullanılmaması yaratacağı dramatik etkiye göre belirlenmektedir denilebilir. Ancak Kaplanoğlu, Eylül 2019'da gösterime giren son filmi, "*Bağlılık-Aslı*"da müzik konusunda daha farklı bir yöntem benimsemiştir. Müzik konusunda piyanist Anjelika Akbar'la anlaşan Kaplanoğlu, bu filmde klasik müziği daha yoğun olarak kullanmaktadır.

SONUÇ

Film izleyicisinin estetik süreçte yaptığı değerlendirmelerin çeşitli kriterleri bulunmaktadır. Bunlar, anlatı/öykü, olay örgüsü, mizansen ve sinematografi başlıkları altında ele alınmaktadır. Filmin senaryosunun, genellikle o filmin olay örgüsünü oluşturduğu düşünülmektedir. Mizansen; dekor, ışık, kostüm, makyaj, oyunculuk gibi unsurları içerirken, sinematografi ise; kamera açıları, hareketleri, ölçekleri ile çerçeve düzenlemeleri, kurgu, ses gibi unsurları kapsamaktadır. Kullanılan selüloit filmin niteliği, alan derinliği ve kompozisyonun oluşturulması da yine sinematografinin içerisindedir. Zaman ve mekân unsurlarının kullanımı ise hem mizanseni hem de sinematografiyi etkilemektedir. Bir filmin biçemsel analizi, bu unsurların gözden geçirilerek incelenmesine bağlıdır. Çalışmada, Tarkovski'nin *Stalker* ve Kaplanoğlu'nun *Buğday* filmleri de Bordwell'in "Biçem Analizi" yöntemiyle analiz edilmiştir.

Filmleriyle Türk sinemasında kendine özgü bir yer edinen Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* (2017) filmi, Andrey Tarkovski'nin *Stalker* (1979) filminden esinlenilerek çekilmiştir. Kaplanoğlu, öykü ve olay örgüsü, mizansen ve sinematografi bağlamında *Stalker*'la birlikte Tarkovski'nin *Andrey Rublev* (1969) ve *Solaris* (1972) filmlerine de göndermeler yapmıştır. Ancak filmde baskın olarak hissedilen etki *Stalker*'a aittir.

Filmlerin anlatılarına bakıldığında her iki filmin de bir yol hikâyesine dayandığı görülmektedir. *Stalker*'da Yazar ve Profesör olarak kodlanan karakterler, İzsürücü'nün refakatinde, polis kordonuyla çevrilerek girilmesi yasaklanan Bölge'deki Oda'ya ulaşmak istemektedirler. Bunun için öncelikle polis kordonunu aşmak, daha sonra da tren raylarını kullanarak Bölge'nin kapısına gitmek zorundadırlar. Yaya olarak kat edecekleri mesafe ise yolculuğun en tehlikeli kısmını oluşturmaktadır. Karakterler bu uzun yolculuk boyunca iç dünyalarında çeşitli değişimler yaşamakta, farklı duygu durumları arasında gidip gelmektedir. Yolculuk hem maddî hem de manevî bir yolculuktur. İnanç, umut, yaşam sevgisi, ölüm korkusu gibi insana ait duygulanımlar ve bunlar karşısında insanın yaşadığı değişimler, film karakterleri üzerinden seyirciye aktarılmaya çalışılmaktadır. Bunun yanında savaş karşıtlığı, çevre kirliliği, nükleer tehlike gibi sorunlar da *Stalker*'da

işlenen temalar arasında bulunmaktadır. Çalışmada, *Buğday* filminin de benzer bir anlatı ve olay örgüsüne sahip olduğu, ele alınan temaların da ortak olduğu gözlenmiştir. *Buğday*'ın Profesör'ü bir isme sahiptir. Olay örgüsü boyutunda, Profesör Erol Erin, başka bir profesör olan Cemil Akman'ın yazdığı "Genetik Kaos ve M Maddeciği" tezinden haberdar olur ve araştırmaya başlar ve sonuçta "Tampon Bölge" olarak isimlendirilen yerde ona ulaşır. Bu süreçte Erol Erin'in yanında yer alan "Andrei" karakteri, yolculuğun kalan kısmında bir daha görülmez. Polis kordonu ve manyetik kalkanın aşılmasını sağlayan "Alice" karakteri ise filmin finaline doğru bir kez daha Erol Erin'le karşılaşmaktadır. Andrei'in görevi Erol'u Cemil'le buluşturmaktır. *Buğday*'daki maddî ve manevî yolculuk da böylelikle başlar. Kaplanoğlu'nun, *Stalker*'daki Bölge metaforuyla ilgili nedensellik bağlarını kurarken başvurduğu polis kordonu sahnesi, iki film arasında en fazla benzerlik taşıyan planlardan oluşmaktadır. Kumaş bağlanan somunlar ile manyetik kalkana atılan taşlar arasında kurulan nedensellik bağı da doğrudan Tarkovski'nin imgeleminden faydalanıldığını göstermektedir.

Filmlere türsel olarak bakıldığında da benzer bir sonuçla karşılaşılmaktadır. İki filmin de klasik Hollywood dram anlatısı bağlamında bir bilim-kurgu filmi olduğunu söylemek mümkün değildir. Kaplanoğlu, seyircinin gerçeklik algısını sağlayan uylaşımlara daha fazla başvurmakla birlikte, *Buğday*'da bir bilim-kurgu filminden beklenen gezegenler arası yolculuk, robotlar, ucube görünümlü uzay yaratıklarına rastlanmaz. Görülen sadece dronlardır. O da tıpkı Tarkovski gibi insanı günlük yaşantının sorunlarından uzaklaştıracak bir sinema anlayışına karşıdır. Kaplanoğlu, *Buğday* için "ilim-kurgu" filmi demektedir. Tarkovski ise *Stalker*'ın umuda ve inanca dair bir film olduğunu söylemektedir. Karakterler her iki filmde de iç dünyalarına dönüktür. Her fırsatta kendilerini, yaşamı ve çevrelerinde olup biten olayları sorgulamaktadırlar. Bu anlamda Tarkovski karakterlerinin daha sorgulayıcı olduğu söylenebilir.

Stalker'ın karakterleri bir iyi, bir kötü olur. Değişim ve dönüşümün iyiye doğru mu yoksa kötüye doğru mu olduğuna karar vermek mümkün değildir. *Buğday*'da ise Erol Erin'in değişimi açık şekilde iyiye doğru gerçekleşir ancak onunla da özdeşim kurmak imkânsızdır. Çünkü parlak kariyerini, yeni dairesini, otomobilini bırakır ve

girilmesi yasak olan bölgede ölümü göze alarak sonu belli olmayan bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk neticesinde maddî olarak elde edebileceği hiçbir şey yoktur. Bu günümüz kentli insanı için anlaşılmaz bir durumdur. Erol Erin, aynı zamanda kentin vaat ettiği huzur ve refahı da terk etmektedir. *Stalker*'da Oda'ya ulaşmak isteyen Yazar ve Profesör de kentlidir ve parlak bir kariyere sahiptir. Onlar da her şeyi geride bırakarak ve her türlü tehlikeyi göze alarak sonu belli olmayan bir yolculuğa çıkarlar.

Çalışmada karşılaştırmalı olarak analiz edilen filmler arasında, inanç temasının ele alınması konusunda benzerlikler olmakla birlikte çok temel bazı farklılıkların da olduğu gözlenmiştir. *Stalker*'da Yazar ve Profesör'ün İzsürücü'den talep ettiği şey, sadece onları Oda'ya götürmesidir. *Buğday*'da ise Erol Erin, doğrudan ifade etmese de, gerçekte Cemil'den "ilim" talep etmektedir. Film boyunca karşılaşılan "Nefes mi Buğday mı" sorusu da üstü kapalı biçimde bu durumu anlatmaktadır. *Buğday*'ın karakterleri arasında tasavvuf kültüründeki mürit-mürşit ilişkisi bulunmaktadır. Diğer yandan yolculuk hikâyesinin kurgulanması aşamasında *Stalker*'la birlikte *Kur'an*'daki Hızır ve Hazreti Musa kıssası ile Yunus Emre ve Hacı Bektaş-ı Velî arasında yaşandığına inanılan bir olaydan esinlenilmiştir. Tarkovski ise *İncil*'den alıntı yapmakla birlikte karakterler arasında bu türden bir bağ kurmayı tercih etmemiştir.

Buğday, ana fikri, öykü ve olay örgüsü, mizansen ve sinematografisiyle *Stalker*'dan esinlenilmiş bir filmdir. Her iki filme de bakıldığında, "inanmak" ve "umut etmek" temasının yanı sıra sanayileşmenin ve teknolojinin getirdiği "çevre kirliliği" ile insanın doğadan uzaklaşması ve makineleşmesi, bunlar neticesinde ortaya çıkan maddî-manevî hastalıklar gibi temel sorunlara dair fikirlerin, yönetmenler tarafından gerek görüntü estetiği yolu ile gerekse diyaloglar yolu ile izleyiciye aktarılmaya çalışıldığı görülmektedir.

Filmlerde mekânlar da bu temalar çerçevesinde şekillenmektedir. İç mekânlara sıkışmışlık hissi hâkim olurken, dış mekânlarda ise çevresel tahribatın izleri sergilenmektedir. Her iki filmde de insanın "yok oluş" gerçeği ve bunun karşısındaki çaresizliği en az "var oluş" teması kadar yer almaktadır. Var oluş ve yok oluş, yönetmenlerin temel sorunsalları arasındadır. Bu soyut kavramların görüntü diliyle

aktarımı ise tercih edilen mizansen unsurları, kamera açıları, planlar, zaman, mekân, hareket kullanımlarıyla ortaya konulmaktadır. "Yavaşlatılmış kurgu"yu her iki yönetmen de bu soyut kavramların açıklanması için kullanır. Yavaşlatılmış kurgu ve uzun planların birlikte kullanımı, dramatik etkiyi güçlendirmesinin yanı sıra, soyut kavramların açıklanmasını da sağlamaktadır.

Buğday'ın mekânları nispeten daha aydınlıktır ve *Stalker*'da olduğu gibi tehditkâr değildir. Bununla birlikte Kaplanoğlu da mekânları, karakterler hakkında bilgi vermek amacıyla kullanmaktadır. Örneğin, *Stalker*'ın mutfak sahnesi ile *Buğday*'daki Leo'nun mekânı arasında bu türden bir bağ kurulabilmektedir. Pencereden gelen ışıkla aydınlatılan her iki mekân da karakterler hakkında önemli ipuçları taşımaktadır.

Var oluşun dört elementi ateş, su, hava, toprak hem *Buğday*'da hem de *Stalker*'da olay örgüsü, mizansenin önemli bir parçası olarak yer almaktadır. Su sesi, rüzgâr sesi, böcek sesleri, çeşitli kuş ve hayvan sesleri, atlar, balıklar, köpekler dramatik etki yaratmak amacıyla kullanılır. Bunlar haricinde bazı mekanik sesler de izleyiciyi farklı duygulanımlara manipüle edilmek amacıyla filmlerde duyulmaktadır. Ses bağlamında ele alınabilecek diğer bir konu da müziktir. Tarkovski, aynı müziğin farklı sahnelerde farklı duygulanımlara yol açacağına inanmaktadır. Bu nedenle *Stalker*'da da sürekli aynı elektronik müzik tekrar eder durur. Kaplanoğlu'nun da bu anlayışla hareket ettiği gözlenmiştir. *Buğday*'da aynı müzik farklı sahnelerde, karakterlerin değişen duygu durumlarına işaret etmek amacıyla kullanılmaktadır. *Stalker*'ın final sahnesinde ise Beethoven'ın 9. Senfonisi duyulur.

Resmin ya da diğer sanatsal objelerin sinemada kullanımı konusu da tartışmalı bir konudur. Tarkovski bu konuda diğer filmlerinde olduğu gibi *Stalker*'da da benzer bir yol izlemiştir. Jan Van Ecyk'e ait Ghent Altar panosu, İzsürücü'ye ait olduğu düşünülen bir rüya sahnesinde suyun içerisinde görülmektedir. *Buğday*'da da bu panoya benzer bir pano, Erol Erin'in rüya sahnesinde suyun içinde görülür. Tarkovski, kadim kültürel bağlara değer vermekte, bunların imgesel görünümlerinin sinemaya zaman ve ritim duygusu kazandırdığını düşünmektedir. Tarkovski'nin önceki filmlerinde de Leonardo Da Vinci, Albrecht Dürer, Carpaccio gibi ressamlara

ait resim ve gravürlere yer vermiştir. Bunlar genellikle eserin replikasının ya da kâğıda basılı halinin gösterilmesi şeklinde sahnelenmektedir. Kaplanoğlu ise ünlü ressam ya da heykeltıraşlara ait eserlerin doğrudan gösterilmesini tercih etmez. *Buğday*'da Erol Erin'in evinde modern resme yer verilirken, Cemil Akman'ın evinde duvarda asılı resimler, çeşitli doğa resimleridir.

Kaplanoğlu'nun Tarkovski'yi en fazla sinematografik tercihler konusunda örnek aldığı görülmüştür. Çerçevenin sağından, solundan, altından giren karakterler, kayarak takip, çerçevenin dışına atılan bakış, pencereden görülen manzara, çerçeve içi çerçeve gibi teknikler, başka yönetmenler tarafından da kullanılmakla birlikte bu tekniklerin yer aldığı bağlamlara bakıldığında, Kaplanoğlu'nun Tarkovski ile bir noktada daha buluştuğu gözlenmiştir.

Rüya gerçekliği de yönetmenlerin önem verdiği konular arasındadır. Kaplanoğlu, rüya sahnelerinde de Tarkovski'nin imgeleminden faydalanmaktadır. Rüyanın ve zamanın ele alınışı konusunda da iki yönetmen arasında ciddi bağlar vardır. Çalışmada, Kaplanoğlu'nun rüya sahnelerinde yavaşlatılmış kurgu ve yakın planlara yer vermekle birlikte daha çok "uzun" ve "genel" planları tercih ettiği gözlenmiştir. Her iki filmde de 4-5 dakikalara varan planlar bulunmaktadır. Yakın planlar çoğunlukla karakterlerin iç dünyasına ayna tutmak amacıyla kullanılmaktadır. Aksiyon sahnelerinde hızlı kurgu, genellikle yavaş kurgu tercih edilmektedir. Alan derinliği ve perspektif kullanımı da benzerlikler taşımaktadır. Tarkovski kimi sahnelerde, alan derinliğini çerçeve içinde kameraya göre birbirinden farklı nokta ve açılara yerleştirdiği figürlerle sağlamaktadır. Kaplanoğlu bu tekniği de kullanır. Yönetmenin Tarkovski'den esinlendiği bir başka konu da yeniden doğuş ve ana rahmi sembolizmidir. Tepeler, kuyular, su birikintileri, toprağın üstünde, otların arasında cenin pozisyonunda uyuyan karakterler bu sembolizmin yansımalarıdır.

Stalker'ın bir bölümü sepya tonlarında, bir bölümü ise renkli olarak çekilmiştir. İki renk tercihi, iki ayrı dünyanın ifade edilmesi için seçilen bir yoldur. *Buğday* ise tamamen siyah-beyaz (monochromatic) olarak çekilmiş bir filmdir. Bu durumu aynı zamanda *Buğday*'ın *Stalker*'la kurduğu başka bir bağ olarak da değerlendirmek mümkündür. Tarkovski, filmlerinin renkli bölümlerinde dahi, renklerin etkisini en

aza indirmeye çalışmıştır. Kaplanoğlu'nun filmi siyah-beyaz çekmesinin sebeplerinden biri de budur. Yönetmen, izleyiciye sunulan renkli dünya algısının gerçeği yansıtmadığını, aslında dünyanın renksiz ve ölü olduğunu ifade etmektedir.

Çalışmada elde edilen bulgulara göre, Tarkovski'nin *Stalker* ve Kaplanoğlu'nun *Buğday* filmleri anlatı ve görüntü estetiği yönünden önemli benzerlikler taşımaktadır. Hayat çizgileri, yaşam felsefeleri, inandıkları değerler ve sanatsal anlayışlarında gözlemlenen paralelliklerin, filmlerinde de ortak bir görsel dilin oluşmasına katkı sağladığı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Ahmedî, B. (2016). *Andrey Tarkovski Sineması.* (Çev. Faysal Soysal, Veysel Başçı). İstanbul: Küre Yayınları, 2004

Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arslan, A. (2009). *Felsefeye Giriş.* Ankara: Adres Yayınları.

Arslanyürek, S. (2012). *Tarkovski'den Sinema Dersleri.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Badiou, A. (2010). *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz.* (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Baker, U. (2015). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru.* İstanbul: Birikim Kitapları.

Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak.* (Çev. Gökçe Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Bauman, Z. (2015). *Akışkan Modern Toplumda Kültür.* (Çev. İhsan Çapcıoğlu, Fatih Ömek). Ankara: Atıf Yayınları.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir.* (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.

Bergen, L. (Ocak 2018). "Buğday Kabuğunun Ötesi". *Diyanet Aylık Dergi*, 325: 62-63.

Bergman, I. (2010). *Yedinci Mühür.* (Çev. A.Turan Oflazoğlu). İstanbul: İz Yayıncılık.

Bird, R. (2008). *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema.* London: Reaktion Books Ltd.

Bonitzer, P. (2018). *Bakış ve Ses.* (Çev. İzzet Yasar). İstanbul: Metis Yayınları, 1976

Bordwell, D., Thompson, K. (2012). *Film Sanatı: Bir Giriş.* (Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat). Ankara: DeKi Basım Yayım.

Botton, A. (2011). *Felsefenin Tesellisi*. (Çev. Banu Tellioğlu Altuğ). İstanbul: Sel Yayıncılık, 2000

Botz-Bornstein, T. (2011). *Filmler ve Rüyalar: Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik.* (Çev. Saadet Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları.* İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Brun, J. (2007). *Platon ve Akademia.* (Çev. İsmail Yerguz). Ankara: Dost Kitabevi.

Cauly, O. (2006). *Kierkegaard*. (Çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi, 1991.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayınları.

Cevizci, A., Küçükalp, K. (2010). *Batı Düşüncesi: Felsefi Temeller*. İstanbul: İSAM Yayınları.

Conti, F. (1982). *Rönesans: Sanatı Tanıyalım.* (Çev. Solmaz Turunç). İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.

Cox A.T. (2012). "Sinemanın Ontolojisi Ya Da Şiirsel Gerçekçiliğin Peşinde: Auterist Perspektiften Semih Kaplanoğlu ve Yusuf Üçlemesi". Özlem Güllüoğlu (Ed.). *İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri: Görsel Metin Çözümleme* (s. 69-110). İstanbul: Ütopya Yayınevi.

Cömert, B. (2013). *Estetik.* Ankara: DeKi Yayınları.

Çiçek, D., Gülşen, E. (Ekim 2018). "Semih Kaplanoğlu ile Varlık/Zaman/Mekân Ekseninde Sinemanın Hakikati ve Görsel Düşünme Üzerine". *Düşünen Şehir,* 7: 32-39.

Çüçen, A.K. (2003). *Heidegger'de Varlık ve Zaman*. Bursa: Asa Kitabevi.

Danto, A. (2002). *Nietzsche: Hayatı, Eserleri ve Felsefesi*. (Çev. Ahmet Cevizci). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Deleuze, G. (2000). *Kant Üzerine Dört Ders*. (Çev. Ulus Baker). Ankara: Öteki Ajans.

Deleuze, G. (2016). *Nietzsche ve Felsefe*. (Çev. Ferhat Taylan). İstanbul: Norgunk Yayıncılık

Demirtaş, M.B. (Aralık 2018). "Nefes mi Buğday mı?". *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, e9: 5-21.

Doğan, M.H. (1975). *100 Soruda Estetik*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Dönmez, A. (2017). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Görüntü Estetiği ve Mizansen*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir.

Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi.* (Çev. Bülent Gözkan vd.). İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Eco, U. (1992). *Açık Yapıt.* (Çev. Yakup Şahan). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Eco, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi.* (Çev. Ali Cevat Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Kitap.

Erdönmez, I.Ç. (2014). *Sinemada Mistik Bir Şair: Andrey Tarkovski.* İstanbul: Doğu Kitabevi.

Feyizli, H.T. (2008). *Feyzü'l-Furkan Açıklamalı Kur'ân-ı Kerîm Meali*. İstanbul: Server İletişim.

Foss, B. (2016). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji.* (Çev. Mustafa K. Gerçeker). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Francalanci, E.L. (2012). *Nesnelerin Estetiği*. (Çev. Durdu Kundakçı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2006.

Freud, S. (1989). *Cinsel Yasaklar ve Normaldışı Davranışlar*. (Çev. Muammer Sencer). İstanbul: Ara Yayıncılık.

Gianvito, J. (2009). *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski.* (Çev. Ebru Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Gombrich, E.H. (1997). *Sanatın Öyküsü.* (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gökberk, M. (2010). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Gülşen, E. (2015). *Hakikatin Sineması*. İstanbul: Külliyat Yayınları.

Gülşen, E. (2014). *Sinemanın Hakikati*. İstanbul: Külliyat Yayınları.

Gülşen, E. (2016). *Sinemanın Kökleri.* İstanbul: İnsan Yayınları.

Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları.* (Çev. Uğur Kutay, Metin Çavuş). İstanbul: Es Yayınları.

Hegel, G.W.F. (1982). *Estetik: Seçilmiş Metinler.* (Çev. Nejat Bozkurt). İstanbul: Say Yayınları.

Hegel, G.W.F. (2011). *Estetiğe Giriş. (Çev. Aziz Yardımlı).* İstanbul: İdea Yayınevi,

Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni.* (Çev. Fatih Tepebaşılı). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Heidegger, M. (2001). *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı*. (Çev. Levent Özşar). Bursa: Asa Kitabevi.

Heimsoeth, H. (2011). *Felsefenin Temel Kavramları.* (Çev. Takiyettin Mengüşoğlu). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Heimsoeth, H. (2007). *Kant'ın Felsefesi*. (Çev. Takiyettin Mengüşoğlu). İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 1967.

Hilav, S. (2011). *Felsefe El Kitabı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hünler, H. (1998). *Estetik'in Kısa Tarihi: Modern Kültür ve Sanat Üzerine Felsefi Bir Araştırma*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Jackson, R. (2012). *Nietzsche: Kilit Fikirler*. (Çev. Nevra Yaraç). İstanbul: Optimist Yayınları

Jameson, F. (2013). *Dil Hapishanesi: Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü.* (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1972.

Johnson, V. "Thaw'dan Sonra Rusya". Geoffrey-Nowell Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* (s. 725), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Kagan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri.* (Çev. Aziz Çalışlar). Ankara: İmge Kitabevi.

Kayalı, K. (2015). *Sinema Bir Kültürdür.* İstanbul: Tezkire Yayıncılık.

Kierkegaard, S. (2002). *Korku ve Titreme*. (Çev. İbrahim Kapaklıkaya). İstanbul: Anka Yayınları, 1985.

Kuehn, M. (2011). *Immanuel Kant*. (Çev. Bülent O. Doğan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001

Kula, O.B. (2010). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı 1*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kutay, U. (2004). *Andrei'in Bakışı: Tarkovsky Sineması'nda Psikanalitik-Semiyolojik Açılımlar.* İstanbul: Es Yayınları.

Loewer, B. (2012). "Kant'ın Sol Eli". Barry Loewer (Ed.). *30 Saniyede Felsefe.* (s. 70). İstanbul: Caretta Kitapları, 2009.

Lotman, Y.M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları: Filmin Semiotiğine Giriş.* (Çev. Oğuz Özügül). Ankara: Öteki Ajans.

Lukacs, G. (1978). *Estetik 1.* (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Payel Yayınevi.

Lukacs, G. (1981). *Estetik 2.* (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Payel Yayınevi.

Lukacs, G. (1988). Estetik 3. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Payel Yayınevi.

Martin, S. (2013). *Andrey Tarkovski*, (Çev. Irmak Yavlal). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Mascelli, J.V. (2007). *Sinemanın 5 Temel Öğesi.* (Çev. Hakan Gür). Ankara: İmge Kitabevi.

Mercado, G. (2011). *Sinemacının Gözü: Sinemada Kompozisyon Kurallarını Kullanmayı (Ve Yıkmayı) Öğrenmek.* (Çev. Selçuk Taylaner). İstanbul: Hil Yayın.

Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı.* (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1977.

Murch, W. (2005). *Göz Kırparken. (*Çev. İlker Canikligil). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi Üzerine Düşünceler: Kuram ve Uygulamalar.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mülayim, S. (1994). *Sanata Giriş: Plastik Sanatların Temel Kavramları ve Terminolojisi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi.

Nichols, B. (2017). *Belgesel Sinemaya Giriş.* (Çev. Duygu Eruçman). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2001, 2010.

Özarslan, Z. (2015) "Biçimci Film Kuramcıları". Zeynep Özarslan (Ed.). *Sinema Kuramları 1: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar.* (s. 51), İstanbul: Su Yayınları.

Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi.

Parkan, M. (1994). *Sinema Estetiği ve Godard.* İzmir: İleri Kitabevi.

Pay, A. (2010). *Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu.* İstanbul: Küre Yayınları.

Ranciere, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*. (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ricoeur, P. (2007). *Zaman ve Anlatı-1: Zaman, Olayörgüsü, Üçlü Mimesis.* (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Robinson, J.M. (2006). *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. Maidstone: Crescent Moon Publishing.

Russ, J. (2011). *Avrupa Düşüncesinin Serüveni: Antik Çağlardan Günümüze Batı Düşüncesi.* (Çev. Özcan Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Sütcü, Ö.Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi.* İstanbul: Es Yayınları.

Synessios, N. (2016). "Andrei Tarkovsky-Self, World, Flesh" [Bildiri]. Norbert P. Franz (Ed.). *Beiträge zum Ersten Internationalen Tarkovskij-Symposium,*18-20 Eylül 2014, (ss. 65-83). Potsdam: Universitätsverlag Potsdam

Şirin, U. (2017). *Semih Kaplanoğlu: Yusuf'un Rüyası.* İstanbul: H Yayınları.

Tarkovski, A. (1994). *Zaman Zaman İçinde.* (Çev. Seda Kervanoğlu). İstanbul: AFA Yayıncılık, 1989.

Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman.* (Çev. Füsun Ant). İstanbul: Agora Kitaplığı, 1985.

Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel Sinema.* (Çev. Ebru Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.

Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi 1*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Timuçin, A. (2011). *Estetikte Anlam ve Yorum.* İstanbul: Bulut Yayınları.

Timuçin, A. (2013). *Estetik.* İstanbul: Bulut Yayınları.

Timuçin, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Tokatlı, A. (1983). *Çağdaş Diyalektiğin Kaynağı Hegel*. İstanbul: Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim Kooperatifi Yazko.

Tunalı, İ. (1983). *Grek Estetik'i: Güzellik Felsefesi, Sanat Felsefesi.* İstanbul:

Tunalı, İ. (1998). *Estetik.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (1983). *Dünya Sanat Tarihi.* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ulutaş, S. (2017). *Sinema Estetiği: Gerçeklik ve Hakikat.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yalsızuçanlar, S. (1998). *Rüya Sineması*. İstanbul: Kırkambar Yayınları.

Yergebekov, M. (2003). *Tarkovski Sineması*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Yetkin, S.K. (1938). *Estetik.* İstanbul: Devlet Basımevi.

Yıldız, E. (2017). *Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Warburton, N. (2016). *Felsefenin Kısa Tarihi.* (Çev. Güçlü Ateşoğlu). İstanbul: Alfa Yayınları.

Zizek, S. (2009). *Sanat: Konuşan Kafalar.* (Çev. Mine Yıldırım). İstanbul: Encore Yayınları.

Zizek, S. (2017). *Tarkovski: İçsel Uzamdan Gelen Şey.* (Çev. Mehmet Öznur). İstanbul: Encore Yayınları.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur'u beyaz perdeye taşınacak, Erişim: 17 Mart 2019, *https://www.trthaber.com/m/?news=ahmet-hamdi-tanpinarin-huzuru-beyaz-perdeye-tasinacak&news_id=376703&category_id=9*

Yönetmen Kaplanoğlu: Film yapmak ahlaki bir iştir, Erişim: 18 Mart 2019, *https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/yonetmen-kaplanoglu-film-yapmak-ahlaki-bir-istir/956218*

https://tr.sputniknews.com/kultur/201904191038818741-semih-kaplanoglu-andrey-tarkovskiy-benim-sinema-yapmamin-sebebi-olan-kisi/, Erişim Tarihi: 06.05.2019

ÖZGEÇMİŞ

Ankara'da 1978 yılında doğdu. Lisans eğitimini 1997-2001 yılları arasında Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nde yaptı.