T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SİNEMADA ZAMAN KAVRAMI VE HİROSHİMA MON AMOUR FİLMİNİN ZAMAN KAVRAMI AÇISINDAN ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CAN HAKMAN

ANABİLİM DALI : GAZETECİLİK
PROGRAMI : GAZETECİLİK

KOCAELİ – 2008

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SİNEMADA ZAMAN KAVRAMI VE HİROSHİMA MON AMOUR FİLMİNİN ZAMAN KAVRAMI AÇISINDAN ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CAN HAKMAN

ANABİLİM DALI : GAZETECİLİK
PROGRAMI : GAZETECİLİK

DANIŞMAN: YRD. DOÇ. DR. KERİM KARAGÖZ

KOCAELİ – 2008

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SİNEMADA ZAMAN KAVRAMI VE HİROSHİMA MON AMOUR FİLMİNİN ZAMAN KAVRAMI AÇISINDAN ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: CAN HAKMAN
Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Tarihi ve No:22.09.2008 - 2008/23

Yrd. Doç Dr. Kerim KARAGÖZ

Yrd. Doç Dr. Betül PAZARBAŞI

Yrd. Doç. Dr. Selma BAŞ

KOCAELİ – 2008

ÖNSÖZ

Yardımlarından ötürü danışmanım Yrd. Doç. Dr. Kerim Karagöz'e, Olcay Ulus'a ve aileme, sağladığı kaynaklardan ötürü Bahar Karatay'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ……...: i
İÇİNDEKİLER…….. : ii
ÖZET……..……: iii
ABSTRACT……...: iv

GİRİŞ…….…: 1
1. ZAMAN KAVRAMI……...…….: 6
1.1 Fizikçilere Göre Zaman Kavramı…….……: 6
1.2 Felsefe Açısından Zaman Kavramı…..…….: 10
1.3 Zamanı Tanımlayan Diğer Felsefeciler ve Edebiyatçılar…..……...: 15
1.4 Zaman Kavramının Tarihsel Olarak Açıklanması…….…..: 17

2. FİLMSEL ZAMAN…….…….: 22
2.1 FİLMSEL ZAMANI OLUŞTURAN ÖĞELER …….……..……..: 33
2.1.1. Görüntü Boyutu……: 33
2.1.2. Ses Boyutu……...…….....: 38
2.1.3. Mekan Boyutu…….....: 40

3. HIROSHIMA MON AMOUR FİLMİNİN ZAMAN KAVRAMI AÇISINDAN ANALİZİ: ……: 42

SONUÇ…….....……: 52
YARARLANILAN YAYINLAR…….....: 55
ÖZGEÇMİŞ……:

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK ANA BİLİM DALI

SİNEMADA ZAMAN KAVRAMI VE HİROSHİMA MON AMOUR FİLMİNİN ZAMAN KAVRAMI AÇISINDAN ANALİZİ

ÖZET

İnsanların yüzyıllardır üzerine düşündüğü zaman kavramı, her alanda etkili olmaktadır. Sinema gibi görsel sanatlarda da zaman kavramının oluşturulması ve bunun topluma hissettirilme kaygısı bu sanatların önemli sorunlarından biri olmuştur. Araştırmada zaman kavramının ne olduğu ele alınarak filmsel zaman ve filmsel zamanın öğeleri incelenmiştir. Alain Resnais'in Hiroshima Mon Amour filmi görüntüde zaman boyutu açısından açıklanmıştır.

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK ANA BİLİM DALI

CONCEPT OF TIME ANALYSIS FOR HIROSHIMA MON AMOUR MOVIE AND CONCEPT OF TIME WITH CINEMA

ABSTRACT

The concept of time affects every aspect of life. Human beings have been thinking about it throughout the centuries. One of the important issues of visual arts like cinema is the formation of the time concept. In the research, as discussing time phenomenia with a historical manner, filmic time and the elements of time are investigated.This research discusses the film of Alain Resnias called Hiroshima Mon Amour.

GİRİŞ

Toplumların yüz yıllardır üzerinde düşündüğü zaman kavramı, her alanda etkili olmaktadır. İnsanoğlu tarihin ilk günlerinden itibaren zaman kavramını tanımlamaya ve yorumlamaya çalışmıştır. Zamanın varlığı ve yokluğu, kökeni, varlığının mahiyeti, zamansız bir mekan ve hayat düşünülen konuların başındadır. Zamanın zihnin algılaması mı, saatin ölçtüğü süre mi, hareketin sayısı mı olduğu, varlıktan soyutlanıp soyutlanamayacağı daima sorulmuştur. İnsan hayatı açısından zamanın önemi, gelişen toplumların zaman anlayışı, geçmiş ile gelecek kavramlarının gerçekliği, zaman yönetiminin hayata pozitif ya da negatif etkileri, bireysel ve toplumsal anlamda gündemi oluşturan konuların başında gelmektedir. Zaman üzerine düşünmek, onun soyut ve somut karşılıklarını oluşturmak, insanın kendi varlığı ve çevresi üzerine, düşünme tarihine koşut görünür. Bu nedenle zaman, temel bilimler, kültürel çalışmalar, sanat ve özellikle bütün alanlara öncül görünen her alanda en temel araştırma ve çalışma konuları arasında yer alır. Özellikle fizik ve felsefe alanlarında zaman kavramını tanımlamaya yönelik çalışmalar ağırlıktadır.

Günümüzde zaman bir işin değerini ölçmek bakımından önemli bir faktör olarak karşımıza çıkar. Örneğin bir fabrikada bir işçinin ne yaptığı kadar neyi ne kadar sürede ya da ne kadar çabuk yaptığı da randımanı ölçmek bakımından önemli olmaktadır. İnsanlar eylem ve faaliyetlerinde kararlar alabilmek, durumlarını belirleyebilmek, işlerini, yaşamlarını toplumun bütünüyle bir uyum içine sokabilmek için saat kadranı üzerindeki sembolleri kullanmaktadırlar. Hatta uygarlaşma söz konusu olduğunda toplumların iş ve sosyal yaşamlarını zamana ve saat kadranındaki sembollere ne kadar bağlı ve uyum içinde oldukları karşılaştırılarak kıyaslama yapılmaktadır. İnsanların kendilerini zamana göre ayarlama biçimindeki sosyal alışkanlıkları, toplumsal zaman ihtiyaçları sanayi toplumlarındakine göre çok daha az olan basit toplumların alışkanlığı ile karşılaştırıldığında, her dakika uyanık, tetikte ve bütün topluma yayılmış bir zaman duyarlılığının bir uygarlaşma sürecinin belirtilerinden olduğu iyice belirginleşmektedir.[1]

Zaman kavramı bir sanat eserinden, edebiyat eserinden veya kısaca bir kültür objesinden söz ederken de karşımıza çıkar. Kronolojik özellikte olan bu zaman, genellikle yıl ile ifade edilir ve kültürel objelerin değerlendirilmesinde bir etken

[1] Norbert Elias, **Zaman Üzerine**, (Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000), s.25.

olarak kullanılır. Bu tür objelerin algılanan çeşitli özellikleri o nesneyi tasvir etmede ne kadar önemliyse, sahip olduğu kronolojik değer de o kadar önemli olabilir. Bir tablonun, mimari bir eserin veya bir mobilyanın değeri, onun eskiliği, yani kronolojik değeri ile de ilişkilidir.

Zaman, hareket ve mekan kavramlarını da içinde barındırır. Zaman ancak mekandaki değişim ve hareketle algılanabilir. Zaman, bu açıdan sanatın da konusu haline gelmiştir. Güzel sanatlarda zaman boyutunun yaratılması ve bunun izleyiciye hissettirilmesi önemli bir durumdur. Bu konuda sinema, zaman ve mekanı bir araya getirerek, bir zaman ve mekan sanatı olur.

Sinemanın ortaya çıkması teknolojinin gelişmesiyle paralel bir biçimde gerçekleşmiştir. İnsan gözünün ağ tabaka izdüşümünün bilinmesi, fotoğrafçılığın geliştirilmesi, filmin ve gerekli aletlerin bulunarak 1888 yılında Thomas Alva Edison'un (1847-1931) kineteskopu icat etmesiyle sinemanın temelleri de atılmıştır. Bu ilk hareketli resim sesliydi. Hareketli resim terimi filmin aynı zamanda zamansal bir nitelik kazandığını da göstermektedir. Belli bir sıraya göre gözümüzün önünden geçen kareler belli bir zaman içinde olan ya da olup biten bir hareketi yansıtırlar. Burada sözü edilen zaman, nesnel olarak ölçülebilir özelliktedir. Saat, saniye veya duruma göre salise ya da ışık yılı, kullanılan ölçme birimlerinden bazılarıdır. Bu birimler, basit gözlemler veya bilimsel bir yasa söz konusu olduğunda hareketin zamana bağlı ölçüsü olarak kullanılır.

Kineteskopun bulunmasından sonra kinetografın geliştirilmesi fotoğrafçılıkla uğraşan Fransız Lumiere kardeşlerin 28 Aralık 1895'te ilk gösterilerini yapmaları sinemanın doğuşuna işaret eder. Lumiere kardeşler filmlerinde sıradan insanın hallerini göstermişlerdir. Sinemanın daha ilk yıllarında gündelik, sıradan olayları perdeye yansıtması seyircinin bu hareketli görüntülere bir süre sonra ilgisinin kaybolmasına yol açmıştır. Daha sonra sinemada ortaya çıkan yönetmenlerle birlikte öykü anlatma ve kurmaca da sinemanın içine girmiştir. Sinemada öykü oluşturma George Melies adındaki Fransız bir sihirbaz sayesinde olur. Melies çevreyi tanıtan film karelerinin yerine sahnelenmiş yanılsamayı, kurmaca olayları koyarak sinemayı farklı noktalara taşıyacak bir adım atmıştır. Öykü anlatmak, bir öyküyü kurmak sinemanın zamansal boyutunun önemini çoğaltır. Çünkü, öyküleri oluşturan olaylar belli bir zaman içinde olup biterler ve bu olaylar anlatılırken seçilen biçim filmin zamansal kuruluşunu etkiler.

Zaman insan yaşamında meydana gelen her şeyin anlatımında bir süreklilik, bir form ortaya koyar. Basit bir anlatımda bile zamanın yok sayılması düşünülemez. Filmin yönetmeni de zamanla özgürce oynar. Onu gerçek yaşamda mümkün olmayan yöntemlerle işler. Filmsel zamanı oluşturan öğeler de bu bağlamda önem kazanır ve incelenmesi gerekir. Filmsel zaman kavramı, sinemada zaman konusuyla ilgilenen hemen herkesin üzerinde durduğu, fakat üzerinde tam bir görüş birliğine varılamamış bir zaman türüdür. Filmsel zaman, filmik zaman, dramatik zaman gibi değişik başlıklar altında hemen hemen aynı şeylerin söylediği görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında zaman kavramı ile birlikte filmsel zaman kavramının ne olduğunun ortaya konulması gerekmektedir.

Bu nedenle bu çalışmanın amacı öncelikle zaman kavramının anlamından bahsederek ve zamanı tarihsel olarak açıklayarak sinemada filmsel zamanın nasıl oluşturulduğunu ve zamanda atlamaların nasıl gerçekleştirildiğini ortaya koymaktır. Bu araştırma ile zaman kavramının ne olduğu ve tarihsel süreç içerisinde ele alınışı ve filmsel zaman kavramının ne olduğu ve bununla beraber filmsel zamanı oluşturan öğeler inceleneceği için araştırmanın zaman ve filmsel zaman konularını açıklaması açısından yararlı olacağı ve sinema alanında kişilere bu konu ile ilgili genel bir bakış açısı sunarak konuyu değerlendirme, eleştirme ve geliştirmede katkı sağlayacağı umulmaktadır.

Bu araştırmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir:

1) Sinema bir mekan ve zaman sanatıdır.

2) Görüntü ile sinemada zaman kavramı oluşturulur.

3) Hirsohima Mon Amour çağdaş anlatı sinemasına örnek bir filmdir.

Bu araştırma zamanın ne olduğu, filmsel zamanın kavram olarak neyi ifade ettiği, filmsel zamanın kuramcılar tarafından nasıl ele alındığı, filmsel zamanı oluşturan öğelerin açıklanması ve Alain Resnais'in 1959 yılında çektiği Hiroshima Mon Amour filminin zamansal açıdan incelenmesi ile sınırlıdır. Filmin zaman ve filmsel zaman konusuyla ilgili olduğu ve incelenen örneğin bütünü temsil yeterliliğine sahip olduğu kabul edilmiştir.

Alain Resnais'in Hiroshima Mon Amour adlı 1959 tarihli filminin seçilme nedeni çağdaş anlatı sinemasına bir örnek teşkil etmesidir. Geleneksel anlatı sinemasında zaman homojen bir yapıdadır ve kronolojik bir sırada ilerler. Bu anlatı

yapısına İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra karşı çıkışlar başlar ve çağdaş anlatı sineması adı verilen yeni bir sinema anlayışı doğar. Yönetmenler kronolojik zamanı reddederler. Bu devirde parçalanmış bir zaman anlayışı hakimdir ve bu dönemin sinemasına da yansır. Hirsohima Mon Amour bu dönemde çekilmiş ve özellikle savaşı parçalanmış bir zaman anlayışıyla anlatan bir film olduğu için incelenmeye uygun görülmüştür. Filmsel zaman boyutuna örnek teşkil edebilecek filmlerin içinde parçalı zamana ilk örnek oluşturulabilecek bu film yargısal örnekleme ile seçilmiştir. Yargısal örneklemenin sebebi ise, filmlerde aranan göstergelerin seçilen filmde net bir şekilde verilmesine dayanmaktadır.

Çalışmada yöntem için belirlenmiş, sorular ve göstergeler, sadece araştırmacının literatür taraması sonucunda vardığı sonuçla ve araştırmacının gözlemleriyle sınırlıdır. Çalışmada elde edilen veri ve sonuçlar ise, araştırmacının gözlemi ile sınırlıdır.

Hiroshima Mon Amour filmi betimleyici yöntemle görüntüde zaman boyutunu oluşturan öğeler açısından incelenmiştir. Bu öğeler ses, kurgu ve görüntü boyutu olarak üç kısımdan oluşmuştur. Filmdeki bu unsurlar, filmsel zaman içinde zamanın geçişini gösteren hangi yöntemlerin kullanıldığını ve zaman içinde ileriye gidiş ve geriye dönüş teknikleri nasıl ele alındığını ortaya koyulduğunu anlamak amacıyla incelenmiştir. Bu amaca ulaşabilmek için ise, öncelikle literatür taraması yapılmış, zaman kavramı anlam ve tarihsel süreç içerisinde incelenmiş ve çağdaş sinemadaki karşılığı ortaya konulmuştur. Araştırmada olgusal ve yargısal nitelikteki veriler toplanmıştır. Veri kaynakları kitap, dergi ve tez olup bunların toplanması sırasında belgesel tarama yapılmıştır. Filmde, zamana ait unsurlar gözlenerek veri toplanmıştır. Bu unsurların zaman karşısındaki anlamları, literatür çalışması çerçevesinde verilmeye çalışılmış, analiz bölümünde betimleyici yöntem ile yorumlanmıştır.

Betimleyici yöntemi uygulamak için filmde zaman açısından aranan unsurlar şu başlıklar altında toplanmıştır;

1) Zaman anlayışı
2) Kamera teknikleri
3) Karakterler
4) Mekan
5) Bellek

Bu başlıklar, araştırmacının kendisi tarafından belirlenmiştir ve verileri toplamak için, zaman kavramını çevrelediği düşünülen başlıklardır. Filmde, yukarıda belirtilen temalar çeşitli sorular tarafından incelenmiştir. Filmde aranacak sorular ve göstergeler de şu şekilde sıralanmaktadır:

1) Karakterler üzerinde ne tür bir zaman anlayışı hakimdir? (Çizgisel/Döngüsel)
2) Filmde kullanılan mekanlar filmsel zamanı nasıl oluşturmaktadır?
3) Mekanlar görüntüde oluşturulan hangi yöntemlerle dile getirilmektedir?
4) Karakterlerin sunumunda filmsel zaman boyutu nasıl ortaya çıkar?
5) Filmde geri dönüşlere ve ileri gidişlere başvurmak filmde zaman boyutunu oluşturmada ne gibi kolaylıklar sağlar?
6) Karakterlerin bellekleri filmsel zamanı nasıl oluşturur?
7) Filmde hangi çeşit zaman anlayışı egemendir?

Bütün bu verilerden yola çıkarak araştırmanın birinci bölümünde zaman olgusu fizik bilimine ve felsefeye göre felsefe adamlarının zamana bakış açısı yönünden incelenmiştir. Bu doğrultuda zaman hakkında söz söylemiş edebiyatçılara ve diğer felsefe adamlarının görüşlerine de yer verilmiştir. Zaman kavramının ele alınışının ve algılanışının tarih içerisinde nasıl bir gelişim gösterdiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde sinemada zaman olgusu nesnel ve öznel zaman kavramlarıyla birlikte açıklanmıştır. Görüntüde zaman boyutunu oluşturan öğeler ortaya konmuştur. Bunlar görüntü boyutu, ses ve mekan olmak üzere üç tanedir. Üçüncü bölümde seçilen Hiroshima Mon Amour adlı Alain Resnias'in 1959 tarihli filminin görüntüde zaman boyutu ile olan ilişkisi çözümlenmeye çalışılmıştır. Filmde zamanın kullanılışı, filmde kullanılan zaman atlamaları, zamanda geçiş yöntemleri ve ileri gidiş ve dönüşlerin nasıl gerçekleştirildiği incelenmiştir.

1. ZAMAN KAVRAMI

Zamanın ne olduğu ile ilgili soruya tek bir cümle ile yanıt vermek oldukça güçtür. Türkçe sözlük, zamanı bir iş veya oluşun içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu süre, vakit ya da belirlenmiş an olarak açıklar.[2] Orhan Hançerlioğlu'nun Felsefe Ansiklopedisi'ne göre zaman, tüm varlıkların birbirinin yerini alarak sıralandığı sonsuz süredir.[3] Mitolojide ise zaman, efsane tarafından anlatılan gerçeğin ortaya çıkmasından önce olamayacağından ötürü, başka bir zaman tarafından öncelenemeyecek, aniden fışkırması anlamında kökenseldir diye açıklanmaktadır.[4]

Zaman sözcüğü belirtilen tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere herkesin ve her şeyin içinde bulunduğu, hissedilebilen ve durağan olmayan sürekli akıp giden soyut bir kavramdır. Zaman kavramı bu denli zor tarif edilebilir olmasına karşın her şey zaman içinde gerçekleşir ve anlamını bulur. Zaman konusu fizik ve felsefe alanlarında anlaşılmaya çalışılan bir kavramdır. Bu nedenle de değişik alanlardan pek çok kişi zaman ile değişik açılardan ilgilenmişlerdir.

1.1. Fizikçilere Göre Zaman Kavramı

Fizik bilimi açısından zaman kavramına bakıldığında, zaman mekan ilişkisi dikkat çeker. Zaman kavramına ilk kez Anaksimandros'ta (M.Ö. 610-546) rastlanır. Martin Heidegger'in (1889-1976) Batı düşünmesinin en eski özdeyişi dediği Anaksimandros'a göre nesneler meydana gelişlerini nereden edinmişlerse, zorunluluk gereği, yine oraya giderek yok olmalıdırlar; çünkü onlar, zaman düzenine göre cezalarını ödemek ve doğru olmayışları için doğrultulmak zorundadırlar.[5] Burada zaman nesnelerin varoluş yokoluş sırası olarak anlaşılır.

Daha sonra Elealı Zenon aşağıdaki soru ile M.Ö.5.yy.da hareket ve zamanın rölativitesini ortaya atmıştır:

---

[2] Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**. (Ankara,2005), s.2004.
[3] Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi**, (Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1980), s.356.
[4] Mircea Eliade, **Kutsal ve Dindışı**, (Gece Yayınları, Ankara, 1991), s.52.
[5] Sami Solmaz ve diğerleri, **Zamanın Kitabı**, (YGS Yayınları, İstanbul, 2003), s.19.

"Eğer uçan bir ok, uçuşunun her anında, uzunluğuna eşit bir şekilde uzayda hareketsiz ise, ne zaman hareket etmektedir ?"[6]

Hareketin noktalardan oluşan bir çizgi boyunca ilerlemesi, çizginin hareketiyle yüzeyin oluşması, yüzeyin de cismi meydana getirmesi, tüm cisimlerin uzayda noktalardan ya da birimlerden ibaret olması biçiminde özetlenebilecek Pythagorasçı savları çürütmek isteyen Elea Okulu, bu görüşten yola çıkarak onun sonuçlarının saçma olduğunu göstermekle, hareketin, dolayısıyla zamanın olmadığını kanıtlamak ister. Elealı Zenon ünlü bilmecelerini bu amaçla oluşturur. Çizginin noktalarla, zamanın anlarla kesikli oluşumu söz konusu ise Yunan mitolojik kahramanı Achilles, biraz önünden yarışa başlayan kaplumbağaya hiçbir zaman yetişemeyecektir. Çünkü bunun için Achilles'in, Pythagorasçı kurama göre önünde sonsuz sayıda noktadan oluşan çizgiyi kat etmesi, sonsuz bir uzaklığı geçmesi gerek. Bu ise olanaksızdır. Başka bir bilmece de şöyledir: Pythagorasçılara göre, zamandaki an çizgideki bir noktadır. Buna göre uçan ok durmaktadır. Çünkü ok her bir anda bir noktada bulunur. Bulunmak da bir dinginliği gösterir. Böylece ne hareket ne de zaman vardır.[7] Zenon zamanın varlığı hakkında kendisi bir sav ileri sürmemiş, onun varlığını öne süren Pythagorasçıları eleştirmiştir.

Platon'un öğrencisi Aristoteles (M.Ö. 384-322) zamanla ilgili olarak ilk önce iki şeyi ele almamız gerektiğini söyler. Birincisi onun varolandan mı varolmayanlardan mı olduğu, ikincisi ise zamanın doğasının ne olduğudur. Ona göre zaman birdenbire varolan bir şey değildir, kaygan ele avuca gelmez bir şeydir. Zamanın bir parçası varolmuştur artık yoktur, öteki parçası ise olacaktır, henüz yoktur. Zaman içinde olayların geçtiği şeydir. Aristo doğal varlığın temel varlık biçimi olarak zamanı görmüş (değişme, yer değiştirme, ilerleme) ve zamanın kendisinin devinim olmadığı için devinimle bir biçimde ilgisi olması gerektiğini öne sürmüştür.[8]

Zamanın gerçekliği ile ilgili teori ve tartışmalar; zamanın dış dünyada bir varlığı olup olmadığını, eğer dış dünyada bir varlığa sahip değilse zaman sadece zihinde mi vardır şeklindeki soruları beraberinde getirmektedir. Aristoteles zamanın tek başına bulunmadığını, uzay, zaman, devinim ve maddenin birbirleri ile ilişki

[6] Murry Hope, **Zaman Enerjisi**, (Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul, 1997), s.171.
[7] Solmaz ve diğerleri, a.g.e., ss.19-20.
[8] Aristoteles Augustinus Heidegger, **Zaman Kavramı**, (İmge Kitabevi, İstanbul, 1996), ss.10-41.

içinde olduklarını ve maddenin olmadığı yerde zaman ve uzaydan da bahsedilemeyeceğini yüzyıllar önce ileri sürmektedir. Aristoteles, zamanın gerçek oluşunu şöyle kabul eder: Hareketle birlikte zamanı sayacak olan, zihindir. Dolayısıyla zamanla zihin arasında bir ilişki vardır. Bu ilişki zihinde bir takım değişmelere sebep olur. Değişme ise zamanın idraki için yeterlidir. Bunun için hareket ve zaman birbirinden ayrılamaz. Zihni, zamanın kaynağı sayıp; anıyı, geçmişteki bir hadiseden geriye kalan bir resim olarak düşünmek, zamana başka bir anlam yüklemektedir.[9] Bu ise söz konusu kavramın zihnin ürünü olduğunun başka bir açıklamasıdır.

Hareketi, zamanın sayısı kabul eden Aristoteles hareketi icat eden varlığı, hareketle birlikte düşünerek onu hareketsizlikten ayırır. Ona göre hareketin olmadığı yerde zaman yoktur. Aristoteles'in zamanla ilgili görüşlerinin değerlendirildiği bir açıklama, onun, dünyadaki zamanında, hareketin de eski olduğu düşüncesini taşıdığını göstermektedir. Aristoteles'e göre bir uçtan başlamayan bir şey, diğer uçta son bulmaz. Sonu olmayan bir şeyin başı da yoktur.[10]

Aristoteles'in; hocası Eflatun (M.Ö.347) ile bu noktada ters düştüğü anlaşılmaktadır. Çünkü Eflatun zamanı hadis olarak kabul etmektedir.[11] Eflatun (M.Ö. 428-347) "Devlet Adamı" adlı eserinde; gidip gelen, periyodik olarak zaman okunu geriye döndüren ve bazen gelecekten geçmişe doğru hareket eden evrenden söz etmiştir. Platon, biri değişmez, devinimsiz ideal zaman, diğer ise değişim içindeki oluş dünyasında hareket demek olan, "geçmiş" ve "gelecek"ten oluşan iki boyutlu zaman olmak üzere iki ayrı zaman kavrayışını ortaya koyar.[12] Sonuçta Aristoteles'de ne zamanın varlığı yokluğu ne de nasıl olduğu doğası konusunda kesin bir yanıt bulunmaz.

Diğer taraftan Newton'un da öncülüğünü yaptığı diğer bir açıklama da zamanın doğal fiziksel dünyanın nesnel bir öğesi olduğu görüşüdür. Hançerlioğlu, Newton'un doğada insan bilincinden bağımsız bir uzay ve zaman bulunduğunu kanıtladığını belirtmektedir.[13] Newton mutlak zaman ve tek uzay kavramlarını ileri

[9] Ludwig Wittgenstein, "**Zaman Üstüne**", Cogito Dergisi, sayı:11, s.85.
[10] Aristoteles, **Fizik**, (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997), s.211.
[11] Faiz Kalın**, Felsefe ve Bilim Işığında Kuran'da Zaman Kavramı**, (Rağbet Yayınları, İstanbul, 2005), s.65.
[12] Hope, a.g.e., s.172.
[13] Orhan Hançerlioğlu, **Toplumbilim Sözlüğü**, (Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986), s.453.

sürerken, zaman ve uzayı insandan bağımsız olduğu kadar, içeriktende bağımsız saydığını ifade eder.

Yüzyıllar sonra Albert Einstein (1879-1955) ile birlikte artık zamanın gözlemciye gözlemcinin koordinat noktalarına göre olduğu ortaya çıkar. Albert Einstein, zaman ve uzam konusundaki en önemli kuramlardan Bağıntılılık Kuramıyla maddenin varolabilmesi için zaman, uzam ve hareketin varolması gerektiğini kanıtlamıştır. Einstein, evrenin dört boyutlu olduğunu, uzamdaki bir noktanın konumunu belirleyen x, y, z koordinatları yanında zamanını belirleyen bir de t boyutu, yani zamanının olduğunu fizik denklemleriyle kanıtlamaktadır.[14] Einstein'ın teorisi hareketin göreli olduğunu ve mutlak hareketsizliğin anlamsız olduğunu önerir. Ya da daha basit olarak açıklamak gerekirse, hareket ve hareketsizlik kendiliğinden var olmaz; bu, bir cismi diğerine göre kıyaslamaya bağlıdır. Tüm bu öneri; uzay zamanının eğriliğini, zaman genişlemesini ve ayrıca hem İç hem de Dış Zaman ile ilişkili, örneğin birinin diğerine dönüşebildiği kesişme noktaları gibi diğer fenomenleri hesaba kattığından her türlü özel zaman araştırması için bilhassa geçerlidir. Kütlenin enerjiye dönüştüğü sürece katılan üçüncü faktör yalnızca bir saniye bile olsa zamandır. Genel rölativitenin bazı yorumlarına göre; zaman, dairesel veya spiral olabilir; bu da teorik olarak, geçmişe ve geleceğe yolculuk mümkündür anlamına gelir.[15]

Ünlü fizikçi Stephen Hawking (1942-?) Einstein'ın kuramından yola çıkarak zamanın ve uzamın da bir sonu olduğunu bulmuştur. Hawking'e göre, zaman başlangıcı ve bitişi olan kesintisiz bir doğruya benzemektedir. Fakat zamanın bittiği noktada evren de son bulacaktır.[16] O, zamanın en azından üç değişik okunun bulunduğundan söz eder. Termodinamik zaman oku entropinin[17] arttığı zaman yönünü gösterir. Psikolojik zaman oku ise bizim zamanın geçtiğini hissettiğimiz yöndür. Son olarak kozmolojik zaman oku ise evrenin daralmaktan ziyade sürekli olarak arttığı zaman yönünü belirtir.[18]

---

[14] Albert Einstein, **İzafiyet Teorisi**, (Say Yayınları, İstanbul, 2001), s.51.
[15] Hope, a.g.e., s.35.
[16] Stephen Hawking, **Zamanın Kısa Tarihi**, (Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000), s.31.
[17] Entropi bir sistemdeki düzensizliğin ölçüsü anlamına gelir. Örneğin bir akışkan ısıtıldığında molekül hareketleri düzensizleştiği için entropisi artar.
[18] Hope, a.g.e., s.40.

1.2. Felsefe Açısından Zaman Kavramı

Zaman fizik biliminin olduğu kadar aynı zamanda felsefenin de konuları arasındadır. İnsanların evrenin hareketlerini inceleyerek, güneşin dünya etrafındaki dönüşlerini izleyerek çeşitli anlamlar ve dizgiler ortaya çıkartmaları çok uzun bir sosyal gelişmeyi arkalarında bırakmalarını gerektirmiştir. İnsanın olmadığı yerde takvim, saat gibi nesneler ve zaman gibi kavramlardan söz etmek anlamsızdır. Bu açıdan bakıldığında zamanın bir düşünce ya da bir gerçeklik mi olduğu konusu felsefe ile açıklanabilir.

Zaman kavramı ile ilgilenen felsefecilerden ilki 354-430 yılları arasında yaşamış olan Augustinus'tur. Augustinus zamanla ilgili olarak kendisine sorulan soru üzerine şu cevabı verir:

> "Hiç kimse benden bunu sormasa biliyorum ama sonra kişiye açıklamak istesem bilmiyorum. Gene de kesinlikle şunu söyleyebilirim: Hiçbir şey olmamış olsaydı geçmiş zaman olmazdı; hiçbir şey olacak olmasaydı gelecek zaman olmazdı; hiçbir şey olmasa şimdiki zaman olmazdı. O halde şu iki zaman (yani geçmiş ve gelecek zaman) geçmiş artık olmadığına göre gelecek de henüz olmadığına göre, ne biçimde vardır?"[19]

Augustinus zamanın, dünya ile birlikte Tanrı tarafından yaratılmış olduğunu söylemektedir. Zaman, sadece Tanrının yaratmış olduğu evrenin bir özelliğidir.[20] Augustinus'a göre zaman, aynen bir ırmak gibi oluşan olaylardan yapılmıştır ve akıntısı güçlüdür. Bir şeyin görünmesiyle, sürüklenmesi bir olur.[21]

Bu düşüncelerden yüzyıllar sonra Immanuel Kant (1724-1804) zaman kavramını sistemli bir şekilde ele alan ilk filozof olmuştur. Akılcılık ve deneyciliği bir araya getiren Alman felsefesinin en önemli isimlerinden biri olan Kant'ın Prolegomena (!783) ve Pratik Aklın Eleştirisi (1788) kitaplarında uzay ve zaman kavramlarına yer vermektedir.

Kant zamanı ve mekanı, insana doğuştan verilmiş birer "görü", aklın salt birer biçimi olarak kabul eder. Onların ne varlığı ya da yokluğunu ne de doğasının ne olduğunu sorgular. Onun sorunu, Newton'cu zaman ve mekan anlayışına bağlı

---

[19] Aristoteles Augustinus Heidegger, a.g.e., s.47.
[20] Kalın, a.g.e., s.65.
[21] Hope, a.g.e., s.175.

kalmaktan, yani evrenin her yerinde aynı zaman ve mekanın olduğu kabulünden kaynaklanan, her akıl için, her insan için doğuştan aynı zaman görüsünün olduğu anlayışına sahip olmasındandır. Kant zamanı saf zaman, subjektif zaman ve objektif zaman olmak üzere üçe ayırır. Saf zaman iç duyunun şeklidir. Subjektif zaman hayallerin sıralanmasıdır. Objektif zaman ise fenomenlerin sıralanmasıdır. Ona göre duyulara ait a priori bir şekil olan zaman sebeplikten çıkarılamaz. O halde sebeplik teorisi saf zamanla ruhi akış zamanından ayrı olarak objektif zamana tatbik edilebilir. Aristoteles ve Kant aslında farklı açılardan zamanı açıklayıp aynı nokta üzerinde durmaktadırlar. Aristoteles hareketi zamanla zamanı hareketle ölçerken Kant sebepliği zamanla ölçer.[22]

Fransız felsefeci Henri Bergson (1859-1941) ise süre zamanı açıklamaktadır. Zamanın asıl gerçekliği süresidir. O, uzamda geçip gitmiş olan zamanı ölçmek için süreyi doğrudan bir yol olarak görür. Görüldüğü üzere Bergson'a göre süre, zamanın ölçülebilen kısmıdır. Süre, yaşamı açıklama özelliğinden ötürü önemlidir.[23]

Bergson zamanı felsefenin temel kavramı olarak ele alır. Ona göre zaman yalnız bireysel anların sürüp gitmesi değil, insanın bilincinde ve ruhunda oluşan değişmedir. İnsanın bilinci ve ruhu açısından algılanan zaman, yani varoluşun zaman içinde gerçek yaşamla biçimlenmesi ve insanın dışında oluşan soyut zaman arasındaki ayrıma işaret eder. Süreyi, ruhsal ve gerçek yaşamda süreklilik ve ölçülmezlik özelliğiyle öznel, zamanı ölçülebilir bakımından nesnel ve soyut bir kavram olarak belirtir.[24] Bergson temel olarak gerçek sürenin bizim içsel hayatımız olduğunu, bilincimizin ve hayatımızın özünü teşkil ettiğini ve düşünülemeyip ancak yaşanabileceğini ifade eder. Başka bir ifadeyle, öznel zamanın var olduğunu bunun da saatin gösterdiği zamanla ilişkisi bulunmayıp, kişinin kültürüne ve yaşadıklarına dayanarak hissettiği süre olduğunu kısacası insanın zamanda yaşamadığını tersine zamanın insanda yaşadığını belirtir:

> "Bergson'a göre olgusallık, her zaman bir oluş durumundadır. Hiçbir zaman durgun veya dinginlikte değildir; onu matematik olarak ölçemeyiz. Olgusal süre içinde, sürekli bir evrimsel değişme durumundadır. Başlıca oluşturucu niteliği yaşam ya da bilinç olarak kavranan bir dirimsel dürtüdür, ancak insanın sezgisiyle anlaşılabilir. İnsanın zekası duruk

[22] Hilmi Ziya Ülken, **Genel Felsefe Dersleri**, (Ülken Yayınları, İstanbul, 2000), s.405.
[23] Kalın, a.g.e., s.59.
[24] Sevim Akten, **Romancı Yönüyle Marguerie Duras**, (Doruk Yayınları, Ankara, 1996), s.15.

gerçeklerden başka hiçbir şeyi kavrayamaz, ama sezgisi sürekli değişen yaşam sürecinin kendisini ayrımsar."

Gerçek yaşamda iki tür zamandan söz edilebilir. İlki gerçek yaşamdaki kronolojik sırada ilerleyen geri dönülemez zamandır. İkincisi ise belleğimiz yoluyla geçmiş, şimdi ve gelecek içinde gidip geldiğimiz, kronolojik olmayan heterojen bir sırada gerçekleşen zamandır.[25] Bergson bu ikinci zamana süre adını vermekte ve gerçek zaman olarak kabul etmektedir.

Ona göre süre, her şeyden evvel yaratıcılıktır, kainattaki oluş ve realitenin kendisidir. Dışımızda yani mekanda tasarladığımız zaman matematik zamandır, o gerçek zaman değildir, bizim tarafımızdan uydurulmuştur. Bir yerden kalkıp bir yere giderken "3 saat geçti" deriz. Gerçekte eşyada hiçbir şey geçmemiştir. Bizim şuurumuzda geçen olaylar arasında bir yaşanma, olgunlaşma, yığılma, zamanın geçmesi tasavvurunu bizde yaratmaktadır. Eşyada ancak zaman beraberliği, ruh da ise süre bulunmaktadır. İç deney bize doğrudan doğruya süre fikrini vermektedir. Süre yegane realitedir. Eski filozofların dediği şey neyse Bergson'a göre süre odur. Şuurun süresinin dışında hiçbir şey kendiliğinden mevcut değildir. Hatta uzay ve varlıklar bile şahsi süreye ait sayılmalıdır."[26]

Bergson, doğa bilimsel açıdan zamanın tanımlanmasına karşı çıkar. Ona göre doğa bilimleri, devinimi hiçbir zaman göz önünde tutmaz, yalnızca cisimlerin art arda gelen konumlarını düşünür. Dünyanın bilimsel çizelgesi, her türlü devingenlikten, yaşamdan yoksundur. Bilimin gördüğü açıdan zaman, uzamdan başka bir şey değildir. Bilim zamanı ölçtüğünü ileri sürdüğünde, gerçekte uzamı ölçmekten başka bir şey yapmamaktadır. Saf süre, ilkesi gereği sürekli bir akış halindedir. Hiçbir zaman var değildir, ama hep var olmaktadır.[27]

Evrende her şeyin kesintisiz bir değişim içinde olduğunu öne süren Bergson için şimdiki anın kendisi de bir değişmedir. Bu değişme içinde geçmiş hiçbir zaman yitip gitmez. Belleğin geçmişten bir şeyleri şimdiki ana taşıyıp getirmesi nedeniyle her zaman bellek içinde varoluşunu sürdürür. Geçmişin şimdiki an ile bellek yoluyla birleştirilmesini süre olarak ifade eder.[28] Sürenin bilgisini kavramak için ise bu süreyle birlikte yaşamak, onun içinde olmak ve onunla birlikte akmak gerekir. Bunu

[25] Yalçın Demir, **Filmde Zaman ve Mekan**, (Turkuaz Yayıncılık, Eskişehir, 1994), s.49.
[26] Nurettin Topçu, **Bergson**, (Hareket Yayınları, İstanbul, 1968), ss.20-21.
[27] Józef Maria Bocheński, **Çağdaş Avrupa Felsefesi**, (Yazko Yayınları, İstanbul, 1983), s.127.
[28] Demir, a.g.e., s.6.

ne akıl ne de bilim gerçekleştirebilir. Akıl ve bilim, durgun ve bölünebilir olan madde üzerinde bilgi edinebilir, yaşam üzerinde bilgi edinemez. Nicelik bölümü, nitelikse bölümsüzdür, bundan dolayı nitelik süreye uygun olandır. Gerçek süre nitelikseldir. Biz her değişikliği bölünmez olarak tasarlarız. Zaman uzay gibi özdeksel değildir, zamanı bölen onu aylara ve yıllara ayıran akıl ve bilimdir. Zaman, yaşamsal akışın, sürenin kavranmasıyla özdekleştirilmeden gerçekleşmelidir.[29]

Bergson süreyi tanımladıktan sonra, onun bellek ile olan ilişkisini ortaya koyar. Belleği geçmişimizi tamamıyla saklayan bir realite olarak tanımlar. Geçmişin hayatımızda teşkil ettiği tepelerden kayarak haldeki ben'e kendiliğinden geleceğini ifade eder. Hatırlama ise geçmişin lazım oldukça kendiliğinden gelip halle yani şimdiyle kaynaşmasıdır.[30] Ona göre süre kendini bellekte ortaya koyar. Çünkü geçmişin şimdi içinde yaşadığı yer bellektir. Bellek, maddeyle zihnin kesişimidir. Geçmiş bellekte iki ayrı şekilde yaşamaktadır. Bunlar devindirici mekanizmalar ve bağımsız anımsamalardır. Bir şiiri ezbere okuyan bir kişiyi ele alınırsa bu kişi şiiri tekrarlama yeteneği ile öğrenmiştir. Bu nedenle bu tür bellekte geçmiş olayların bilinci yoktur. Gerçek bellek ise, kişinin şiiri okumuş olduğu, tarihi belli vesilelerin anımsanmasıdır. Burada bellek bir alışkanlık sonucu değildir. Çünkü her olay bir kez ortaya çıkmış ve kendi izlenimini yaratmıştır. Anımsanan şeyler bellekte yaşar ve böylece şimdiki şeylerle girişim halindedir. Geçmiş ve şimdi karşılıklı dışsal değildir. Bilincin birliği içinde karışmıştır. Geçmiş artık devinmeyendir şimdi ise devinendir. Geçmiş eylem geçmişte olan şeydir. Şimdinin eylemekte olan şey olduğu söylenir. Geçmiş, sadece bir düşüncedir. Şimdi ise bu düşünceye karşılık olarak girişilen devinidir.[31]

Bellek bir hayaller ağı olmadığı gibi, beynin bir fonksiyonu da değildir. Beyin belleğin genellikle de ruhun yalnızca aletidir. Bellek, geçmişten şimdiye, yaşanan gerçeğe doğru gergin, dinamik bir güçtür. Hayaller belleğin akışı üzerinde gerçekle temas noktalarıdır. Mutlak unutma yoktur, yaşayış yönüyle ilgisi olmayan hayaller bilinçaltında beklemektedir. Ona göre somut ya da yaşanan zaman şuurumuzun bir oluşu ve yaratıcı bir evrimdir:

---

[29] Orhan Hançerlioğlu, **Düşünce Tarihi**, (Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993), s.420.
[30] Henri Bergson, **Yaratıcı Tekamül**, (Milli Eğitim Yayınları, İstanbul, 1986), ss.17-18.
[31] Bertrand Russell, **Batı Felsefesi Tarihi III**, (Say Yayınları, İstanbul, 2000), ss.160-172.

Canlı zaman ancak şuurda görülebilir. Onun her anında değişme ve keyfiyetten ibaret bir yenilik vardır. Canlı şuurumuzun her anında geçmişin bütün şuur halleri çınlar, geleceğin sesleri duyulur. Yaşanan zaman, şuur hallerinin akışı, daimi oluş ve değişmelerdir. Gerçek zamanın ne olduğunu anlamak istesek şuur hallerimizin akışını bilmek yeter. Değişmelerin birinde şuurun bütün geçmişi yoğunlaşmış bir şiddet halinde bulunur. Gerçek zaman şuur halleridir. Bunlar arasında hiçbir boşluk yoktur. Ruhun bütün geçmişi, şuur hallerinin her birinde tamamıyla vardır. Şuur halleri hesap ve ölçü kabul etmez, keyfiyetlerden ibaret bir çokluktur.[32]

Bergsoncu zaman kavramı, çağdaş sanat içinde bir yoruma uğrar. Bilinç içindekilerin eşzamanlılığı, geçmiş zamanın şimdiki zaman içindeki varlığı, farklı zaman dönemlerinin birlikte sürekli akışı, zaman ve mekanın göreceliliği, aklın içinde hareket ettiği ortamın belirlenme ve ayrımlanmasının olanaksızlığı önem kazanır. Çağdaş sanatın temelini oluşturan tüm öğeler bu yeni zaman kavramı içinde birleşir.[33]

Çağdaş felsefenin bir diğer temsilcisinden biri olan Alman filozof Martin Heidegger (1889-1976) zamanın hiçbir şey olmadığını zamanın varolma olduğunu söyler. Zaman yalnızca içinde geçen olaylar sonucu vardır. Zaman için hep iki değişik andan biri önce, öteki sonra olacak şekilde, içinde herhangi bir an saptanabilen bir şeydir demiştir. İlk başta sorduğu zaman ne sorusu, zaman kim sorusuna dönüşür. Biz kendimiz mi zamanız yoksa benim zamanım ben miyim sorularını sorar.[34]

Zamansallık Heidegger'de içinde insanın varlığı bulduğu bir insani yapılanıştır. Heidegger bu zamansallığı, içinde oradaki varlığın sonunun unutulduğu asli olmayan bir zamansallıktan ve insani oradaki varlığı tümüyle karartan kaba bir zamansallıktan yani saatlerden ayırmak için asli zamansallık olarak adlandırır:[35]

> "Asli zamansallıkta içerileni, yani asli şimdiyi biz 'an' olarak adlandırırız. Bu terim aktif anlamı içinde esrime olarak anlaşılmalıdır. O, kaygılanabilir olabilirlikler durumunda

[32] Bergson, a.g.e., s.16.
[33] Demir, a.g.e., s.7.
[34] Aristoteles Augustinus Heidegger, a.g.e., s.59-101
[35] Martin Heidegger, Sein und Zeit, (Halle a.d. Saale, 1927), s.27'den çeviren Ayşe Şentürk ve diğerleri, **Zaman-Mekan**, (Yem Yayınları, İstanbul, 2008), s.53.

çevresel olaylarla karşılaşan oradaki varlığın kararlılığı, fakat kararlılık içinde tutulan esrimesi anlamına gelir."

Heidegger ayrıca Augustinus'un ruhun kendisinin bir zaman olup olmadığı sorusunu sorduğuna dikkat çekmiştir:

> "Sende ruhum, zamanları ölçüyorum: seni ölçüyorum, böylece zaman ölçüyorum. Şu sorguyla çıkma karşıma: Nasıl oluyor bu? Yanlış bir soruyla gözlerimi senden başka yere çevirmem için yoldan çıkarma beni. Sana ilişkin olanların karışıklığı ile kendi yolunu tıkama. Sende, hep yeniden söylüyorum, sende ölçüyorum ben zamanı. Karşımızdaki gelip geçici nesneler kendileri yitip giderken seni kalıcılık taşıyan bir duruma getiriyorlar. Ben şimdiki Varolmada bu durumun ortaya çıkabilmesi için gelip geçen nesneleri değil, durumun ortaya çıkabilmesi için gelip geçen nesneleri değil, durumun kendisini ölçüyorum. Yineliyorum, zamanı ölçtüğümde kendi bulunduğum durumu ölçüyorum."[36]

Heiddeger'e göre zaman kavramı ile varlık kavramının özdeş olduğu anlaşılmaktadır. Zamanı geçici kabul eden Heidegger varlığın da zaman değil geçicilik olduğunu ortaya koymaktadır. Varlığa bağlı olarak da birçok zaman olduğunu, zamanın kendisinin anlamsız olduğunu ve geçici olduğunu yinelemektedir.

1.3. Zamanı Tanımlayan Diğer Felsefeciler ve Edebiyatçılar

Augustinus, Heidegger, Bergson gibi zaman konusuna hayatlarının belirli dönemlerinde kafa yormuş felsefecilerin yanı sıra bu konuyla ilgili görüşlerini açıklayan felsefeciler edebiyatçılar ve önemli düşünce adamları da vardır.

William Shakespeare (1564-1616) zamana, yaşlı ortak arabulucu demiştir.[37] Alman filozof Gottfried Wilhelm Leibniz'e (1646-1716) göre zaman, olayların sıralanmasından doğar; mekanın hiçbir noktasının, diğerine önceliği yoktur. Gazali'nin (1059-1111) ise yaklaşımı farklıdır. O, zamanı fenomenal dünyaya ait niteliklerden biri sayarak psikolojik zamanı objektifleştirmek çabasındadır. Zamana bir başlangıç arar ve zamandan önce gelenin sadece Tanrı olduğunu düşünür.[38]

[36] Aristoteles Augustinus Heidegger, a.g.e., s.69.
[37] Hope, a.g.e., s.255.
[38] Kalın, a.g.e., s.48.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), zamanı, sonlu şeylerin değişme süreci olarak tanımlarken, hareketle süreyi birlikte ele alır. Zamanı hareketin saydığı süre olarak tanımlayıp, hareketi varlıktan ayrı düşünememek, varlığın kendini gerçekleştirdiği sürece, zaman demekle aynıdır. Aristocu düşüncenin, zamanı anlardan meydana gelmektedir diye tanımlanmasından dolayı uğradığı hücumlar sonucu, yeni söylemi, zamanın, süre ve aralıkla aynı sayılmasına zemin oluşturmuştur.

Birçok zaman araştırmacısına 1927 yılında yazdığı An Experiment With Time adlı çalışması ile yol gösteren John William Dunne (1875-1949), şöyle bir sonuca ulaşmıştır: Zaman, sade bir kronoloji olmaktan çok, diğer daha seyyal şekiller içinde var olmaktadır. Bir havacılık mühendisi olan Dunne, fikirlerini 1920 yılında yayınladığında rağbet görmemiştir. Daha ileriki tarihte ise gözlemlerinin geçerliliği; kuantum fiziğinden parapsikolojiye yayılan bir sürü araştırma alanında teyit edilmiştir. Dunne'nin önermesine göre zaman, tam olarak sonu olan ve ölçülebilen türden görünmüyor ve bir enerji olarak standart kronoloji kavramı ile uyuşmayan açılarda veya frekanslarda var oluyor. O, zamanı, kendi başına bir varoluş olarak görmüştür. 19. yüzyılın sonuna doğru teozofi düşünürü George Robert Stowe Mead'in (1863-1933), Yunan teozofisinden bölümler toparlayıp yazdığı Hermes Trismegistus adlı üç ciltlik kitabının ilk cildinde zaman konusuyla ilgili düşünceler vardır. Mead üç zaman ile ilgilenmek gerektiğini ve bunların ne kendi başlarına ne de birlikte olduklarından bahseder. Fakat yine de bu üç zaman yine de birdirler ve bir o kadar da kendi başlarınadırlar. Ona göre geçmiş zaman şimdiye geçer ve gelecek şu anda var olmadığından yoktur. Şu an bile, devam ederken şu an değildir. Ona göre sabit kalmayan fakat duracak merkezi bir noktası olmaksızın dönen zaman, sabit kalacak güce sahip olmadığını göre göre şimdi diye tanımlanamaz. Tekrar, şimdiyle birleşen geçmiş ve gelecekle birleşen şimdi birdir; çünkü aynılıklarında, tekliklerinde ve devamlılıklarında birbirlerinden ayrı değillerdir. Böylece zaman, bir ve aynı zaman olmasına rağmen hem süreklidir hem de kesintilidir.[39]

Jacques Derrida (1930-2004), Heidegger'e dayanarak zamansallığı "differance" kavramıyla birlikte konu edinir. Differance ayrımların kökenidir, onları kurar. Kendisi ne var oluşa ne de öze sahiptir, fakat şimdi var olanların şimdiliğini

[39] Hope, a.g.e., s.177.

olanaklı kılar. O zamanlaşmadır. Mevcut olmayan bir şeyleri gösteren ve ayrıca temsil eden işarete karşıt olarak differance varlığın yayılmasının hareketidir, mevcudiyettir.[40]

Bu açıklamalar çerçevesinde kısaca ifade etmek gerekirse; zaman kavramı tekdüze, tek biçimli veya tek anlamlı bir özellik taşımamaktadır. Günlük yaşantımız içerisinde bu kavramın sahip olduğu anlamlar hiçbir şekilde dikkatimizi çekmez. Sonuçta zaman kavramı, sanki herkes ondan aynı şeyi anlıyormuş gibi kullanılır. Augustinus'un deyişiyle zaman ne olduğu sorulmadığı sürece herkesin üzerinde uzlaştığı ve sorunsuzca kullandığı bir kavramdır.

1.4. Zaman Kavramının Tarihsel Olarak Açıklanması

Zamanın kavram olarak gelişimine tarihsel bir süreç içerisinde ele alınacak olunursa iki tarz zaman anlayışı vardır. Biri doğal, döngüsel, diğeri geçmiş, şimdi, gelecek boyutlarını, ilerleyen, ama geriye dönmeyen bir çizgi üstüne oturtan çizgisel zaman kavrayışıdır. Doğal zaman, güneşin doğuşu batışı, mevsimlerin daima birbirini izlemesi gibi doğal olaylara dayanır. Bunun ebedi bir döngü olarak anlaşılması, hep aynı şeyin yinelenmesi, büyük ölçekte yeni bir şeyin olmadığı görüşünü ortaya koyduğu gibi aynı zamanda bir ilerleme düşüncesine de yer vermez. Doğadaki döngüselliğin insan dünyasına aktarılması, bir tarih bilincinin oluşmasını da engeller. Tarih bilincinin oluşması için çizgisel zaman anlayışına ihtiyaç vardır. Döngüsel zaman anlayışlı yaşamda saat olsa da saate gerek yoktur. Örneğin buluşma zamanının kararlaştırılmasında yarın, öğleden sonra gibi, buluşma için çok geniş bir zaman dilimini gösteren bir deyimin kullanıldığını çevremizde sık sık işitiriz.[41]

Farklı kültürlerin zaman ile ilgili yorumlarının da farklı olduğu, bu farkın ise toplumsal olayların farklı şekillerde anlamlandırılmasına yol açtığı bilinmektedir. Zamanı döngüsel olarak tasarlayan kültürler, kötü olayların geçmişte de benzerlerinin yaşandığına ve her türlü olayın çevrimin bir parçası olduğuna inanmaktadırlar. Böylece her türlü felaketi bu çevrim içinde bir basamak gibi

[40] Jacques Derrida, **Khöra**, (Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2008), s.15.
[41] Solmaz ve diğerleri, a.g.e., s.14.

algılamaktadırlar. Dinlerin de kendilerine özgü zaman tanımları, olayların farklı yorumuna izin vermektedir.[42]

Eski dönemlerde, zamanın algılanışı konusunda temel belirleyen ritm duygusuydu. Eski insanlar süreklilik duygusu taşımıyordu ve doğadaki değişimlerin bir süreklilik içinde değil de aniden hatta mucizevi bir biçimde gerçekleştiğini düşünüyorlardı. Farklı zaman birimlerini birbirinden kopuk birimler olarak algılıyorlardı. Ayrıca döngüsel, kendisini tekrarlayan bir zaman duygusu hakimdi. Kısacası eski çağlarda zaman büyülü, heterojen ve döngüseldi. Zaman kavramının değişiminin tarihinde en önemli dönüm noktalarından biri Hristiyanlığın yaygınlaşmasıdır. Hristiyanlar İsa'nın çarmıha gerilmesini tarih içinde bir daha tekrarlanması mümkün olmayan biricik bir olay kabul ediyordu, bu ise döngüsel zaman anlayışının terk edilip, yerine doğrusal bir zaman anlayışının geçirilmesi anlamına geliyordu.[43]

Mekanik saatin 13. yüzyılda icat edilmesiyle zaman kavramı önemli bir değişime uğradı. Mekanik saatin icadından önce zamanı ölçmekte en yaygın olarak güneş, su ya da kum saatleri kullanılıyordu. Zamanın bölündüğü birimler birbirinin aynısı değildi. Mekanik saatin icadına kadar, gün, yani güneşin doğuşu ve güneşin batışı arasında geçen süre genellikle on ikiye bölünüyordu, dolayısıyla bir "saat"in uzunluğu bir günden ötekine bir mevsimden diğerine farklılık gösteriyordu. Saatler yazın uzarken kışın kısalıyordu. Yazın gündüzün saatleri daha yavaş geçerken geceninkiler kısalıyor, kışınsa tam tersi oluyordu. Gecenin ve gündüzün yirmi dört eşit birime bölünmesi, gece ve gündüz ya da yaz ve kış her zaman her saatin birbirine denk olması ancak mekanik saatin icadından sonra gerçekleşmiştir.[44]

Zamanın ölçülüp biçilen, hesaplanan bir metaya dönüşmesi, hiç şüphesiz zamanın algılanışını da değiştirmiştir. Zaman artık büyük ölçüde doğrusal, sürekli, homojen ve standarttır. Mekanik saatle tüm dünya toplumları için zaman standardize edilmiş evrensel bir zaman algısı oluşturulmuştur. Harita ve buhar makinesinin icadıyla giderek sınırları kaybolan dünyada, mekanik saat modern ve modern öncesi toplumlar arasında bir sınır oluşturmuştur.[45]

[42] Ayşe Şentürk ve diğerleri, a.g.e., s.22.
[43] Solmaz ve diğerleri, a.g.e., s.69.
[44] Solmaz ve diğerleri, a.g.e., s.69.
[45] Solmaz ve diğerleri, a.g.e., s.118.

Rönesans dönemine gelindiğinde zaman ve mekan kavramlarında oluşan değişiklik, doğa üzerindeki egemenliğin insanın özgürleşmesinin temel koşulu olarak görmektedir. Mekan doğal bir olgu olduğuna göre, mekanın ele geçirilmesi ve rasyonel biçimde düzenlenmesi modernist düşüncenin de ilk atılımıydı. Rönesansın perspektife dayalı tarzı, doğanın kurallar çerçevesinde düzenlenmesini temel alan, zamanda belirlenmiş mekan kavramını ortaya atmıştır.[46]

Aydınlanma döneminde, Isaac Newton'un saltık zaman ve uzayın metafizik biçimler olduğu görüşünden etkilenen Kant, bilincin içe dönük olayları zaman boyutunda, dışa dönük olayları ise mekan boyutunda algıladığını öne sürerek zaman ve mekanın doğruluğunun gözleme bağlı olmaksızın bilinen olduğunu söyler. Kant, zamanı ve mekanı tekdüze görür. Aydınlanma döneminin Kantçı zamanın ve mekanın insan doğasının doğuştan gelen öğeleri olduğu görüşünün ardından söz konusu olan kavramların kökten değişime uğrayacağı yeni bir döneme girilmiştir.[47]

1850 yılından sonra demiryolu şebekesinin genişlemesi, telgrafın ilk kez kullanılması, buhar gemiciliğinin büyümesi, Süveyş Kanalı'nın açılışı, yüzyılın sonunda radyo yayını, bisiklet ve otomobil ile ulaşımın ilk adımları zaman ve mekan duygusunu değiştirmiştir. Mekan ve harekete bakışın (fotoğraftan türetilen ve perspektivizmin sınırlarının araştırılmasına yol açan) yeni tarzları düşünülmeye ve kentsel mekanın üretimine uygulanmaya başlandı. Balon yolculuğu ve yukarıdan çekilen fotoğraflar, yeryüzünün algılanışını değiştirirken yeni basım ve çoğaltma teknikleri, haberin, bilginin ve kültürel ürünlerin gittikçe daha geniş halk kesimlerine yayılmasını olanaklı kılmıştır.[48]

Albert Einstein'ın 1905 Özel Görelilik ve 1916 Genel Görelilik kuramları zaman ve mekan kavrayışları üzerine geliştirilen en önemli kuramlardır. Stephen Hawking'in açıkladığı gibi ışık hızının her gözlemciye göre aynı kaldığının keşfi, görelilik kuramına yol açmıştır. Bu kurama göre, tek bir saltık zaman düşüncesi bir kenara bırakılmalıdır. Bunun yerine, her gözlemcinin kendi yanında taşıdığı saate göre kaydettiği bir zaman ölçütü olacaktır. Değişik gözlemciler tarafından taşınan saatlerle zamanı aynı biçimde ölçmeleri gerekmeyecektir. Böylece zaman, onu ölçen

[46] David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Birinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1998), s.279.
[47] Yavuz Aksoy, **Bilim Tarihi ve Felsefesi**, YTÜ Yayını, İstanbul, 1994), s.334.
[48] Harvey, a.g.e., ss.297-298.

gözlemciye bazlı kişisel bir kavram olur.[49] Görelilik kuramı, bir yandan zamanın göreceliğini kanıtlarken, diğer yandan zaman ve mekan kavramlarının birbirlerinden ayrı algılanışı üzerine kurulu düzeni yıkmıştır. Görelilik kuramı, uzayın da üç boyutlu olmadığını göstermiş ve buna ek olarak zamanın da ayrı ve bağımsız bir varlık olarak düşünülemeyeceğini ortaya koymuştur. Her ikisi de ayrılmaz ve bütünsel bir biçimde birbirleriyle bağlanmışlardır ve uzay zaman denilen bir sürekliliği oluşturmaktadır. Hepimiz için aslında geçmişi, şimdiyi ve geleceği oluşturan her şey, uzay zamanda bütün bir blok biçimine dönüşür.[50]

Önceleri kozmik, mekanik saatin icadı ile birlikte kamusal yaşanan zamanın, günümüzde ise tamamen kişiselleştiğinden söz edebiliriz. Endüstri Devrimi'nden sonra seri üretimle ucuzlayarak yaygınlaşan kol saatinin zamanı tekil bireye bildirme durumu, günümüz eş zamanlılığında dönüşerek dijital ortamlarda farklı bir boyut kazanmıştır.

İçinde bulunduğumuz yapay zeka çağında kentlerle ve mekanlarla kurduğumuz ilişkilerimiz de dönüşmektedir. Kozmik, kamusal ve kişisel zamana dair bütün elemanların eş zamanlı olarak bir arada bulunduğu günümüz kentlerinde artık dijital zaman yaşanmaktadır. 20. yüzyılın getirdiği pek çok yenilik, zaman ve mekan kavramlarına yüklenen anlamların hızla değişmesine yol açmıştır. Teknolojik gelişmeler, insanlara yeni bir toplumsal düzen ve yeni kavrayışlar getirmiştir.

Son zamanlarda ise zaman; dördüncü, beşinci veya altıncı boyut, bir süreç, bir seviyeler dizisi vs. olarak görülmüştür. Eski günlerin insanlarından farklı olarak birçoğumuz, ona belirli bir kimlik bulamamışızdır. Elektronik kitle iletişim araçlarının sağladığı eşzamanlılık, 20. yüzyılın başında geliştirilen çoğaltım teknolojilerinin gelecekteki zorunlu sonucu olarak küreselleştirme yapılanmıştır. Bu durum, zaman ve mekan kavramlarının bulunulan yerden soyutlanarak bir üst boyut yani bir beşinci boyut oluşturmasına yol açmıştır. Eşzamanlılığın ortaya çıkışı ve yaygınlaşması, zamanın ortak ve genelleştirilmiş kavranışı kendi toplumsal mekanını yaratır. Zamanın varlığı hakkında "geçen zaman", "belirleyici zaman", "zaman, bir düşman", "zaman ve gelgit insanı beklemez" ve daha birçoğu gibi günlük deyimlerle yorumda bulunmamız yukarıdaki saptamayı değiştirmez. Zaman, yaşayan şuurlu ve kendi kendini düzenleyen bir varlıktır. Damarları; enerjisinin içinde yürüdüğü

[49] Hawking, a.g.e., s.183.
[50] Fritjof Capra, **Fiziğin Taosu**, (Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1991), ss.238-239.

devirlerdir; tıpkı evren gibi, o da algılanabilen her boyutta birbirini takip eden kaos ve düzen, madde ve anti maddeyi kapsar.[51]

[51] Hope, a.g.e., s.250.

2. FİLMSEL ZAMAN

Sinemanın çok çeşitli tanımlara sahip olan tanımlarından birini de sinema zamanda ve mekanda süreklilik içeren bir zaman ve mekan sanatıdır[52] şeklinde verilebilir. Çünkü filmde mekan parçaları zamansal bir sıra içinde düzenlenir. Zamanın değişimi mekanda olan değişime bağlıdır. Böylece mekan zamansal yapının parçası haline gelir. Erwin Panofsky filmi diğer sanatlardan ayıran benzersiz özelliği, filmde zamanın tıpkı zaman gibi dinamik bir nitelik kazanması olarak görür.[53] Bu durumda sinema, kendine özgü mekan ve zamanı yaratma için başka hiçbir sanatta bulunmayan olanaklara sahiptir.

Tarkovski'ye göre sinema dışsal duygusal ve ulaşılabilir özellikleriyle zamanı sabitleştirmeye çalışır, böylece sinema için temellerin temelini oluşturur. Ona göre sinematografinin gücünün kaynağı onun, zamanı, bizi her gün hatta her saat saran gerçekliğin maddesine çözülmez ve hakiki bağlarla bağlamış olmasıdır.[54] Yirmili yıllarda sinemaya; plastik şekil, dondurulmuş zaman veya hayallerimizin temposundaki senkronize durum gibi yeni tanımlamalar getirilmektedir.[55]

Gerçek yaşam içinde zamanın değiştirilmesi; kısaltılması ya da uzatılması olanaklı değildir. Bir dakika her zaman altmış saniye, bir saatte altmış dakikadır. Gerçek yaşamda zaman sabitttir. Ancak filmde günler, haftalar, aylar hatta yıllar boyu süren olaylar yaklaşık bir buçuk iki saatte anlatılır.

Bu gerçek mekan ve zamanı, filmik boyutlara dönüştürmek olanağı, sinemasal yaratının sanat eseri olarak temel öğelerini oluşturur. Artık burada bir olayı olanca sadakatiyle kaydeden bir makinenin tanıklığıyla bir alıcı aygıtın sırf pasif objektifliği değil, olayın süjesinin yeni bir gerçeğin yaratıcısına dönüştürülmesi söz konusudur.[56] Böyle olunca, burada filmsel mekanın, zamanın ne olduğunun incelenmesi gereklidir. Filmsel zaman kavramı kuramsal olarak ilk defa Pudovkin'in çalışmalarıyla başlar.

---

[52] Demir, a.g.e., s.8.
[53] Demir, a.g.e., s.11.
[54] Andrei Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, (Afa Yayınları, İstanbul, 1986), s.138.
[55] J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, (İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000),s.18.
[56] Alim Şerif Onaran, **Sinemaya Giriş**, (Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1999), s.13.

Alıcı tarafından yaratılarak, yönetmenin isteğine boyun eğerek –ayrı ayrı selüloit parçalarının kesilmesi ve birleştirilmesinden sonra yeni bir filmsel zaman doğmaktadır. Bu, alıcının önünde meydana gelen olayın içinde geçtiği gerçek zaman değil, sadece algının hızıyla belirlenen, olgunun filmsel anlatımı için seçilmiş ayrı ayrı öğelerin sayı ve süresiyle sınırlanan yeni bir filmsel zamandır.[57]

Her olgu yalnız zamanda değil, aynı zamanda uzayda meydana gelir. Filmsel zaman, gerçek zamandan sadece film yönetmeninin birleştirdiği ayrı ayrı selüloit parçalarının uzunluğuna bağlı olmasıyla ayrılır. Zaman gibi filmsel uzay da, film yapımının başlıca işlemine, yani kurguya bağlıdır. Yönetmen bu ayrı ayrı parçaları birleştirmekle doğrudan doğruya kendine özgü bir filmsel uzay kurar. Yönetmen belki de kendisi tarafından gerçek uzayın ayrı ayrı noktalarında çevrilmiş başka başka öğeleri birleştirip yoğunlaştırarak, tek bir filmsel uzay haline getirir. Geçiş ve ara noktalarının atılması olanağı sayesinde filmsel uzay, alıcının toparladığı gerçek öğelerin bir bireşimi olarak ortaya çıkar.[58]

L. V. Kuleşov'un 1920 yılında yaptığı deneyden bahseden Pudovkin; Kuleşov'un aşağıdaki sahneleri bir deney olarak birleştirdiğinden söz eder:

1. Bir delikanlı soldan sağa yürür.
2. Bir kadın sağdan sola yürür.
3. Delikanlıyla kadın karşılaşır ve el sıkışırlar. Delikanlı bir yeri gösterir.
4. Büyük, beyaz bi yapı görünür, önünde geniş merdivenleri vardır.
5. Delikanlıyla kadın merdivenlerden çıkarlar.

> "Ayrı ayrı çevrilmiş olan bu parçalar, belli bir düzenle birleştirilip perdeye yansıtıldı. Bu yolda birleştirilmiş olan parçalarla seyirciye açık ve kesiksiz tek bir olgu gösterilmekteydi: İki gencin karşılaşması, yanındaki eve yapılan davet ve eve giriş. Oysa bu parçalardan her biri ayrı yerlerde çevrilmişti: Örneğin delikanlı G. U. M. Binası yakınında, genç kadın Gogol heykeli yakınında, el sıkışma Bolşoy Tiyatrosu yakınında, beyaz ev de bir Amerikan filminden alınmıştı (gerçekte de bu ev Beyaz Saray'dı), merdivenlerden çıkış Saint Saviour Katedralinde olmuştu. Sonuç ne olmuştu ? Çevirim başka başka yerlerde yapıldığı halde seyirci sahneyi bir bütün olarak algıladı. Alıcının saptadığı gerçek uzay parçaları, perdede bir araya getirilmiş olarak göründü. Böylelikle Kuleşov'un "yaratıcı

[57] Pudovkin, **Sinemanın Temel İlkeleri**, (Üçüncü Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995), s.90.
[58] Pudovkin, a.g.e, s.90.

coğrafya" adını verdiği sonuç ortaya çıktı. Selüloit parçalarının birbirine eklenmesiyle, gerçekte var olmayan yeni, filmsel bir uzay meydana geldi. Birbirinden binlerce kilometre uzaktaki yapılar, oyuncuların birkaç adımıyla ulaşılabilecek bir uzay haline geldi."[59]

Fiziksel olarak gerçek yaşamda her deneyim ya da deneyimler zinciri her gözlemcinin karşısına kesintisiz bir uzamsal ve zamansal dizi olarak çıkmak durumundadır. Gerçek yaşamda zamanda ve uzamda atlamalar olmaz. Zaman ve uzam, süreklidir. Fakat filmde görüntülenen zaman dilimi herhangi bir noktada kesilebilir ve ardından başka bir zaman ve uzamda geçen bir sahne gelebilir.[60]

Sinemada zaman boyutunun yapılandırılmasında nesnel ve öznel zaman olmak üzere iki türlü zaman tipi vardır.

Nesnel zaman ile ilgili olarak Zettl, "Nesnel zaman kesinlikle saat zamanıdır."[61] demektedir. Nesnel zamanın, yıldızların hareketleri, dünyanın güneş etrafındaki dönüşü veya ayın dünyanın etrafındaki dönüşü gibi fiziksel olaylardaki gözlemlenebilir değişikliklerle ölçülebildiğini, gece gündüz değişiminin, yıl içindeki mevsim değişikliklerinin de nesnel zamanı ortaya çıkardığını ifade etmektedir. İnsanoğlu nesnel zamanı ölçebilmek için daha kullanışlı aygıtlar icat etmiştir.

Öznel zaman, görsel olarak ya da psikolojik olarak hissedilen zamandır. Saatin gösterdiği zamana aldırmaksızın kültürümüze, yaşadıklarımıza dayanarak birey olarak hissettiğimiz süredir. Olayın kısa ya da uzun olduğu konusunda yargıda bulunmaktır. Öznel zamanın ölçülmesi mümkün değildir.Bu nedenle öznel zaman nicelikten çok niteliktir. Dişçi koltuğundaki bir dakika çok uzun hissedilirken, dostumuzla birlikte olduğumuz bir dakika çok kısa hissedilir. Bir sanat eserini düşünürsek bu eser nesnel zaman içerisinde gerçekleşiyor bile olsa asıl önemli olan eserde ortaya konulan olayın bizi hangi düzeyde etkilediğidir. Bizim esere katılım süremiz önemlidir.Eser bizi hangi yoğunlukta kendine çekiyor ise işte bu öznel zamanla ilgilidir. Bu anlamda sanat eserinin eğer bir nesnel zamanı varsa onun süresi çok önemli değildir. [62]

Zamanımızın bir biyoloğu şöyle demektedir: "Homo sapiens'in o acınası elli bin yılı, yeryüzündeki organik yaşamın tarihiyle karşılaştırıldığında, yirmi dört

[59] Pudovkin, a.g.e., s.91-92.
[60] Rudolph Arnheim, **Sanat Olarak Sinema**, (Öteki Yayınevi, İstanbul, 2002), s.35.
[61] Herbert Zettl, **Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics**, (Wadsword Publishing Company, California, 1998), s.211.
[62] Levend Kılıç, **Görüntü Estetiği**, (Dördüncü Basım, İnkilap Yayınevi, İstanbul, 2003), s.75.

saatlik bir günün sonundaki iki saniye gibidir. Uygarlaşmış insanlığın tarihi bu ölçüte vurulduğunda, ancak son saatin son saniyesinin beşte birini dolduracaktır." Mesihçi zamanın dev bir özeti olarak tüm insanlığın tarihini kapsayan şimdiki zaman, insanlığın tarihinin evrendeki yeriyle tamamen örtüşmektedir.[63]

Zettl nesnel ve öznel zamanları vektörlerle açıklamaya çalışır. Saat zamanı yatay vektör büyüklüğü ve deneyimin şiddeti de dikey vektörlerle açıklanabilir. Bazı olaylar diğerlerine göre daha çok enerji taşıyormuş gibi gözükür. Sürü şeklindeki sığırların koşuşması bir tek ineğin otlamasından daha fazla enerjiye sahip bulunmaktadır. Genellikle insanlar, kendileri için özel bir anlam taşımıyorsa, isteyerek yüksek enerjili olaylara düşük enerjili olaylardan daha fazla tepki göstermektedir. Bu şekilde, yüksek enerjili bir olay, düşük enerjili bir olaya göre daha olası bir şekilde yoğunlaşmaya sebep olmaktadır ve dolayısıyla öznel zaman vektörünün büyüklüğü yükselmektedir. Zettl, öznel zaman vektörünün düşey düzlemde doğru derecede durduğunu ve büyüklüğünde bir kazanç olduğunu, çok geçmeden yatay zaman vektörünün yüzeyinde bir yer oluşturduğu ardından da zamanda sıfır noktasına ulaştığı durumu bir örnek vererek açıklar. Roller coaster e binen bir insanın, zamanın nasıl geçtiğini anlamaktan çok yaşamına daha kararlı bir şekilde sarılmakta olduğunu burada da zaman vektörünün daha dikey bir duruma geldiğini ve vektörün büyüklüğünün arttığını söyler. Bunun da, roller coastera binmekle meşgul olan kişinin saat zamanıyla ilgilenmediği için oluştuğuna işaret eder.[64]

Zettl zaman boyutunun bizim tecrübelerimizle yönlendiğini belirterek filmdeki geçmiş, şimdi ve gelecek zamanın filmik şimdiki zamanı nereye kurmak istediğimize bağlı olduğunu yani filmin kalanının geçmiş ve gelecek olarak bölündüğünü ifade eder. Zettl, bir izleyicinin bir görüntü dizisini izlerken zihninde bilişsel haritalar yarattığını söyler. Zettl'e göre izleyici, görüntüdeki nesneleri bu haritalarda konumlandırır ve bir sonraki görüntüde de nesnelerin uzamsal ve zamansal olarak bu haritaya uygun bir yerde bulunacaklarını düşünür. Görüntüler, bilişsel haritaya uydukları sürece zaman ve uzamdaki devamsızlık izleyiciyi rahatsız

[63] Walter Benjamin, **Pasajlar**, (Dördüncü Basım, YKY Yayınları, İstanbul, 2002), s.48.
[64] Zettl, a.g.e., s.219.

etmez. İzleyici, o nesnenin görünmese bile o zaman ve uzamda yer aldığını düşünür.[65]

Alfred Hitchcock ise kendi filminden verdiği bir örnek nesnel ve öznel zamanı açıklamaya yardımcı olacak niteliktedir:

> "Bir kanapede oturmaktayız. Altımızda bir saatli bomba var. Beş dakika sonra patlayacak. Seyirci bunu biliyor, fakat oyuncular bilmiyor. Bu yüzden gereksiz şeylerden uzun uzadıya konuştukları ağır planlarda gösterilirler. Oysa o sırada seyircide heyecan çoğalmaktadır. Bu beş dakika onlara çok uzun gelir. Bundan dolayı "Çok Şey Bilen Adam" filmindeki senfoni, bize bitmez gibi gelir ve her ölçünün sonunda katilin ateş etmesini bekleriz."[66]

Andre Bazin perspektifin bir sistem olarak ortaya çıkışıyla birlikte sanatçıların üçüncü boyutu yakalamada önemli bir yol aldıklarını söylemektedir. Bazin'e göre bu noktada sanatçı kendisine iki eğilim belirlemiştir. Bunların birincisi dış dünyanın psikolojik olarak tekrar edilmesi diğeri de estetik kaygılarla gerçekliğin yansıtılmasıdır. Bu eğilimlerden etkilenen sinema da perspektifin sadece biçim sorunlarını çözdüğü görülmüştür. Sinemanın bir aksiyon sanatı olarak hareket ile ilgili olarak fiziğin dördüncü boyutu olan zaman ve hareket sinema estetiğinin önde gelen elemanlarından olmuştur.[67]

Sinemasal zaman ile gerçek zaman arasındaki farklılaşma, sinematik temsilin bütün tabanını teşkil eder. Filmdeki bir sahne ya da durumun biçimlenmesinin, görüntülerin yapıcı bir şekilde yayınlanmasıyla mümkün olduğu anlaşılırsa, film yönetmeninin kendi yeri olduğu kadar, kendi zamanını da oluşturduğu görülecektir. Bir sahne, değişik açılardan çekilen bir dizi ayrı kareden oluşur ve karelerin üzerlerine kaydedildiği selüloit parçalarıyla, yönetmen sahneyi ekranda görüneceği şekilde kurar. Sahnenin, birbirinden ayrı değişik karelerle oluşturulması, gerçeğin doğrudan kaydedilmediğini ve bu nedenle perdeye yabancı olmadığını kanıtlar. Film yönetmeninin çalıştığı malzemenin, duygusal anlamda gerçekliği, aslında kaydedilmiş zaman ya da mekan değil; birçok gerçek hareketlerin kaydedildiği selüloit parçaları olmasıdır. Sinemasal zamanın oluşturulması, bu şeritler arasındaki

[65] Zettl, a.g.e., s.212.
[66] Onaran, a.g.e., s.21.
[67] Andre Bazin, **Sinema Nedir?, (**İzdüşüm Yayınları,İstanbul, 2000), s.55-60.

bağların değiştirilmesiyle olur. Gerçek bir olayla bu olayın ekrandaki sinemasal temsili arasında büyük bir fark olduğu dikkati çekecektir: yönetmenin ya da senaristin emrindeki kamera, olayın sadece ekran temsili için gerekli olan en iyi görüntülerinin seçilmesine işaret eder. Senarist tarafından önerilir, kamera tarafından kaydedilir, yayında yönetmen tarafından yaratılır ve sinemaya özgü bir öğe olan sinemasal zaman ortaya çıkar. Bu sinemasal zaman bütünüyle, çekim senaryosunun üç yapımcısı tarafından kontrol edilir. Dahası, öykudeki her olayın, sadece süresi ile değil; geçtiği mekanla da karakterize edildiği açıktır. Bir sahnedeki hareketin, birbirinden uzak pek çok değişik yerden çekilmesi tamamen mümkündür, ama sahne, sinemasal bir biçimde kurulduğunda bu çeşitli yerler, aynı yermiş gibi görüneceklerdir. Çekim senaryosunda önceden düşünülen bir yayınla, sinemasal zaman olduğu kadar, sinemasal mekan da yaratılmış olacaktır.[68]

Zaman kavramının film sanatında, diğer sanat dallarından daha kolaylıkla ifade edilebildiği göze çarpmaktadır. Demir, Zaman ve Mekan isimli kitabında filmde zaman akışı devam ederken, bir yandan da zamanın farklı hissettirilebileceğini belirtmektedir. Bunun oluşabilmesi için yapılabilecek yapısal değişiklikleri aşağıdaki gibi sıralamakta ve zaman mekan ilişkisini ortaya koymaktadır:

> "Geriye dönüşler kullanılarak, durağanlaştırılabilir, anımsamalar kullanılarak, tekrarlanabilir ya da gelecek ile ilgili görüntülerle ileriye atlatılabilir. Yine filmin imkanları aynı anda olan olayları birbiri ardından zamansal olarak farklı olaylar üst üste bindirilerek ve birbirinin yerini alacak şekilde aynı anda gösterilebilir. Olaylar filmin konusu gereği önceki olay sonraki olay zamanından önce görünebilmektedir. Zamandaki bir değişiklik mekandaki değişiklikle bağlantılı olabildiği için zaman ilişkilerine mekansal nitelik kazandırabilmektedir. Böylesi bir durumda mekan zamana özgü özellikler üstlenebilmektedir."[69]

Bir filmin yapıldığı malzeme; insanların, eşyaların ve yapıların, senaristin temasını açıklamak amacıyla, istediği harekette toplanabilecek durgun ya da hareketli fotoğrafik görüntülerini içerir. Gerçek insan, eşya ve yapı öğeleri, geçici ve mekansal durumlarıyla, senaristin isteğine göre değiştirilmek üzere, yayınlamanın

[68] Paul Rotha, **Sinema Yazıları**, (İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2001), s.22.
[69] Demir, a.g.e., s.7-8.

yaratıcı bir yöntemi kullanılarak, fotoğrafik bir şekilde kaydedilir. Ekranda, asıl zaman, sinemasal zamana; asıl mekan, sinemasal mekana; asıl gerçeklik, sinemasal gerçekliğe dönüşür.[70]

Film, çekimlerden oluşur. Spottiswoode çekimi "mekan ya da zamanda kopukluk olmaksızın fiziksel nesnelerin tanımlandığı bir film parçası" olarak tanımlar. Filmin bütünü, bu zaman parçacıklarından oluşur ve bu da filmde zamanı kurmaya, bozmaya ve yeniden kurmaya olanak sağlar.[71] Bu eyleme kurgu adı verilir.

Sonuçta kurguyla yaratılan filmsel dünya ile gerçeklik arasında önemli bir farklılık olur. Filmsel dünyada zaman ve uzam süreksizdir. Fakat fizikçilerin de kanıtladıkları gibi gerçekte zaman ve uzamda kesinti olamaz. Zaman ve uzamda süreksizlik olgusu, sinemayı bir zaman ve uzam sanatı yapmıştır.

Filmsel zaman gerçek zaman gibi sabit değildir. Bu durum yönetmene zamanla özgürce oynama olanağı sağlar. Bir olayı değişik açılardan görüntülenen çekimlere bölmek, her çekimi gerçek zamanın değişik bir anı yapar. Bu zaman, doğası gereği sabit, değişmez bir doğrusal gelişim gösterir. Daha sonra yönetmen, kurguda bazı çekimleri çıkarır, diğerlerini özgün olayı yeniden kurmak için değişik yöntemlerle kurgular. Yeni bütünü oluşturmak için seçilmiş çekimlerin değişik sürelerinden yeni bir zamansal sıra ortaya çıkar.[72]

Film, geniş bir zaman örgüsü içinde gelişir. Arnold Hauser bu konuyla ilgili olarak;

> "Bir filmin dünyasal ortamında, yönümüzü seçmek konusunda özgürce, bir zaman evresinden diğerine geçebiliriz, tıpkı bir odadan diğerine geçer gibi. Burada zaman, bir yandan kesintisiz sürekliliğini, diğer yandan geri dönülmez yönünü yitirmiş durumdadır.. Önce olan bir olay sonra, sonra olan biriyse olmadan önce gösterilebilir. Sinemadaki bu zaman kavramı tamamen özneldir. Zamanın bu süreksizliği nedeniyle konunun ileri ya da geriye dönük gelişimi herhangi bir kronolojik bağ olmaksızın, yinelenen dönüşler ve hareketlerle tam bir özgürlük içerisindedir."[73]

Onaran, fiziksel zamanın bir tek boyutu; lineal (doğru çizgi üzerinde); bir tek doğrultusu ve bir tek yürüyüşü (marcha: düzenli yürüyüş) olduğundan bahseder.

---

[70] Rotha, a.g.e., s.22.
[71] Demir, a.g.e., s.71.
[72] Lewis Jacobs, **The Movies As Medium**, (First Edition, Octagon Books, New York, 1973), s.125.
[73] Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, (Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994), s.413.

Bu zaman çabuklaştırılamaz ve bu düzeni bozulamaz. Zamanın gidişi tek düzedir (uniform) ve geriye dönüşü yoktur. Ancak sinemada zamanın farklı olduğunu, değişken olan bu zamanın yönetmenin ve senaryocunun elinde gerçek bir oyuncak olduğunu savunmaktadır. Onaran sinemasal diye adlandırdığı zamanın başlıca kullanılış şekillerini şu şekilde sıralar: Tetabuk (Uygunluk), yoğunluk (condensation), gerilme (Distention), süreklilik (continuation), zamandaşlık, geriye dönüş ve psikolojik zamandır.[74]

Tetabuk'un anlamı, olgunun temposuyla gösterimin temposu arasındaki eşitliktir. Yoğunluk az zamanda çok olguya yer vermek demektir. Dolayısıyla sinemada sık rastlanır ve kurgu ve eksiltme (ellipse) ile sağlanır. Bu yollardan yıllar ve aylar, dakikalara sığdırılır. Gerilme bir olgunun objektif süresinin sübjektif olarak genişletilmesidir. Gerilme saniyeleri genişleterek ve onları olgularla doldurarak fizikman olanaksız bulunan bir durum yaratmaktır. Bir sınavda, zamanın, dostlarla birlikte geçirilen hoş bir şenlikte olduğundan daha ağır geçtiğini hisseden insanın durumudur bu. Süreklilik gerçekteki zaman, sinemasal zamanla aynı doğrultuda geçmekte ise söz konusudur. Bu sistemde yaşamsal iki zaman, olgunun birinden diğerine geçtiği gösterilerek belirtilir. Herhangi bir gerilim filmi buna örnek oluşturur. Bu bakımdan zamandaş gelişimi: "Birbiriyle ilişkili ya da daha çok olgunun ve ayrımlarının aynı zamanda ortaya çıktıklarını belirtecek yolda anlatılması yöntemi" olarak tanımlanabilir. Geriye dönüş olgunun ikinci bölümde ya doruk noktasında ya da vakanın ortasında başlatılabilmesi ve daha önceki dönemlerde geçtiğinin hatırlatılması yöntemidir. Psikolojik zaman çoğu kez, bir saatlik sınıfta geçen zamanın, bize, iki saatlik dinlencede geçen zamandan daha uzun geldiği, ortaklaşa yaşadığımız bir deneydir. Bu durumda saatle saptanan gerçek zamandan farklı olarak her birimizin ayrı ayrı yaşadığımız bir psikolojik zaman vardır denebilir. Sinema da bu psikolojik zamanı ifade etmek ister. Böylece pek ilgisiz geçen, iş görülmeyen, zayıf zamanlar ve ilginç birçok şeylerle dolu geçen kuvvetli zamanlar vardır. Zayıf zamanları vurgulayan bir seri geniş plan, izlenimini arttırabilir. Aksine kısa planlarla kuvvetli zamanlar vurgulanabilir.[75]

Filmsel zaman dört bölümde incelenebilir. Bunlar, şimdiki zaman, geçmiş zaman, gelecek zaman ve şartlı zamandır. Bir film, bu zaman öğelerinden birini ya

[74] Onaran, a.g.e., s.19.
[75] Onaran, a.g.e., s.23-24.

da birkaçını tek olarak ya da birleştirerek kullanabilir. Film olayları şimdiki zamanda oluyor gibi gösterebilir, daha sonra ileriye ya da geriye gidebilir.[76] Ancak anlatımda zaman atlamaları çok önemlidir. İzleyiciye zamanın geçtiği, değiştiği farkettirilmelidir. Bunun için zincirlemeler, bindirmeler, kararma – açılmalar ya da silmeler çekimler arası zaman geçişini gösterir. Çağdaş yönetmenler geriye dönmek ya da ileriye atlamak için kesmeden yararlanırlar.[77]

Şimdiki zaman devamlılığında izleyici öykünün gelişimine, geçişlere devamlılıktaki atlamalara önem vermeden olayı sürekli olarak şimdiki zamanda oluyor gibi izler.[78]

Alain Robbe Grillet'in Yeni Roman adlı kitabında belirttiği gibi,

"Sinema tek bir gramer kipi tanır: Şimdiki zaman."[79]

Görsel sanat türleri, yalnızca şimdiki zamanı tanımaktadır, dilsel sanatlardan farklı olarak. İnsan, geleceği bir resim üzerinde betimleyebilir ama gelecekte bir resim çizemez. Sinema başlangıçtan bu yana, zincirlemeye ve bugün benimsenmeyen çeşitli tekniklere başvurarak, rüyaların, anıların, özgün olmayan dolaysız konuşmanın yansıtılması için bir araç bulmaya uğraşmıştır. Bugün ise, şimdiki zamanın araçlarıyla çeşitli edimsel zamanları ve reel kip aracılığıyla gerçekdışı bir olguyu yansıtmak için zengin bir deneyime sahiptir.[80]

Örneğin Alain Resnais'in Geçen Yıl Marienbad'da filmindeki olgu, kişinin anlattığı şeyleri yeniden üretmektedir. Anca konuşucu anlatmamakta, olaylar üzerinde düşünerek gerçeklikte nelerin geçtiğini anımsamaya ve kavramaya çalışmaktadır. Tolstoy'un Sivastapol Öykülerinden bir bölümü örnek olarak alabiliriz: Praskuhin'in ayaklarının dibinde dönen bir bombayı gördüğü anla, "göğsüne çarpan şarapnel parçası oracıkta öldürmüştü onu" tümcesi arasında, nesnel zamana göre yalnızca bir saniyenin bulunduğu bölüm ("gözlerinin önünde tüm anılar canlanana kadar bir saniye, tam bir saniye geçmişti") ama öyküde bu bir

[76] Joseph V. Mascelli, **Sinemanın 5 Temel Öğesi**, (İmge Kitabevi, Ankara, 2002), s.68.
[77] Seçil Büker, **Sinemada Anlam Yaratma**, (İmge Kitabevi ,Ankara, 1991), s.108 – 140.
[78] Mascelli, a.g.e., s.69.
[79] Alain Robbe Grillet, **Yeni Roman**, (İstanbul, Ara Yayıncılık, 1989), s.94.
[80] Yuriy M. Lotman, **Sinema Estetiğinin Sorunları**, (Öteki Yayınevi, İstanbul, 1999), s.123.

saniye iki sayfalık bir metindir, yani öykünün başka yerlerinde gerçek zamanın saatlerine günlerine ya da aylarına uygun düşen sanatsal zamandır.[81]

İzlediğimiz her kare o an oluyormuş gibidir ve geçmiş de gelecek de izlenildiği anda vardır. Olaylar, kişiler perdede göründüklerinde varolurlar. Sinemasal anlatım, bizi film izlerken zamansal bir süreklilik olduğuna inandırmıştır. Geçmiş zaman devamlılığında ise olay ya tamamen geçmiş zaman içinde olur ya da olay şimdiki zamandan geçmiş zamana yapılan bir geri dönüşle anlatılır. Gelecek zaman devamlılığı da iki bölümde toplanabilir:[82]

1. Gelecek zaman içinde olayların sunumu.
2. Şimdiki zamandan gelecek zamana yapılan bir ileri atlayışla olayların sunumu.

Şartlı zaman devamlılığı gerçek zaman ile ilgili değildir. Şartlı zaman, bir olayı gözlemleyen bir kişinin zihinsel davranışlarını, anımsamalarını, düşüncelerini ya da gözlediği bir olayı çarpıtılmış şekilde algılayan kişinin düşüncelerini kapsar. Şartlı zaman gerçek zaman olmadığı için sunulma yönteminde ya da süresinde bir sınırlama yoktur.[83]

Semir Aslanyürek, Senaryo Kuramı kitabında filmde zamanı dörde ayırır: Birincisi, süjesel zamandır. Bu, anlatı zamanına denk düşer: filmdeki olayların geçtiği zamandır. İkincisi, kameranın film üzerinde kaydettiği zamandır; kamerayla saniyede kaç kare kaydedildiğiyle ilgilidir. Üçüncüsü, izleyici tarafından algılanan zamandır. Aslanyürek, buna şu örneği verir: İstanbul – Ankara arasındaki tren yolculuğu filmde birkaç dakika gösterilebilir; ama bu yolculuğun izleyici tarafından algılanan süresi 6 – 8 saattir. Dördüncüsü, sinema izleyicisinin filmi izlerken salonda tükettiği gerçek zamandır.[84]

Her film öykü anlatımına uygun olarak kendi zaman ve mekanını yaratır. Tek bir mekan içinde gelişen bir film sadece zaman devamlılığı içerir. Bir yarışı, bir

[81] Lotman, a.g.e., s.123.
[82] Mascelli, a.g.e., s.71.
[83] Mascelli. ,a.g.e., s.72.
[84] Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, (Yedinci Basım, Gri Yayıncılık, İstanbul, 1998), s.169.

yolculuğu gösteren bir filmde de sadece mekan devamlılığından söz edilebilir. Ancak filmlerin çoğunluğunda ise, sıra ile hem zaman hem de mekan devamlılığı kullanılır.

2.1. FİLMSEL ZAMANI OLUŞTURAN ÖĞELER

Film zaman içinde geçen bir olayı, bir yaşamı anlatır. Film yönetmeni, zamanla özgürce oynar. Onu gerçek yaşamda mümkün olmayan yöntemlerle işler. Filmde, birbirinden kopuk ve değişik zaman dilimleri de bir araya getirilebilir. Filmde zamanı hissedişi etkileyen teknik kullanımlar bulunur. Film yönetmeni zamanla oynarken görüntü boyutu, ses, mekan gibi filmsel zamanlı oluşturan öğelerden yararlanır.

2.1.1. Görüntü Boyutu

Görüntü, yirminci yüzyılda görsel sanatların zihinsel bir süreci olduğundan yola çıkarak irdelendiğinde kamera ya da başka bir görüntü kaynağı ile bu zihinsel süreç eyleme dönüşür. Görselleştirme diye adlandırılan bu zihinsel sürecin amacı iki boyutlu ekranda yanılsama olarak, gerektiğinde üçboyutlu görsel yapı oluşturmaktır. Görselleştirmeden görüntülemeye geçiş, görselleştirme kağıdında sanatçının tahayyül ettiklerini görmesiyle olur. Böylece zihinsel süreç, ekrana uyarlanmadan önce; insan, nesne ve kamera ilişkileri kağıt üzerinde ortaya çıkar. Ekranla ilgili görüntüler fiziksel anlamda belirmeye başlar. Görselleştirme sanatçının üslubu olduğundan nesneyi farklı kamera açıları, farklı kamera konumlandırması, farklı çekim ölçeği ya da kurgu olarak kullanmak mümkündür.[85] Hepsinin de zaman üzerindeki etkileri birbirinden farklıdır.

Kamera bir iletişim aracı olarak çeşitli iletişim kurallarını ve işlevlerini gerçekleştirir. Daha genel bir deyişle, kamera konuya bakar, konunun içine girer ve konuyu yeniden yaratır. Kameranın konuya bakması, konuyu mümkün olan en açık şekilde kamerayla anlatmaktır. Kameranın konu içine girmesi, kameranın özenli bir şekilde konunun belirli bir parçasına bakmasıdır. Konuyu normal gözle görülemeyen bir açıdan görmedir. Konuyu yeniden yaratmak, kameranın gerçek konuyu bir ham malzeme olarak kullanarak yeni bir nesne yaratmasıdır. Görselleştirme süreci içinde

[85] Kılıç, a.g.e., ss.51-52-53.

düşünüldüğünde kameranın bakması; kameranın nasıl bakması ve nereden bakması sorularının karşılıklarıdır.[86]

Kamera hareketleri ekran zamanını uzun süre kullanmaktadır. Herhangi bir sahnenin dinamizmini yavaşlatabilmekte, akış hızını kesebilmektedir. Ancak hareketli nesne ya da figürleri izleme çekimleri, bakış noktasının çevrinme, kayma, dikey yükseliş ve alçalışlarla ve optik kayma hareketleriyle sürekli değişmesi nedeniyle zamanı uzunca süre kullanmalarına, aksiyonun yavaş gelişimine neden olmalarına karşın etkili de olabilmektedirler.[87]

Görüntülemeyle birlikte ortaya çıkan diğer bir hareket ise yapımın en küçük parçası olan farklı çekim ölçeğine ve uzunluğuna sahip çekimlerin arka arkaya gelmesinden oluşan üçüncü hareket'tir. Bu hareket çekimlerin değişmesinden doğar ve sadece çekimin kendisi değil, değişim anı, yani çekimden çekime değişimdeki görüntüsel geçişle oluşur. Görüntüsel geçişler kesme, kararma-açılma, zincirleme ve diğer görüntüsel geçiş öğeleridir. Görüntüsel geçişlerle sanatçı ekrandaki görüntüyü açıklar ve güçlendirir.[88]

Kesme, bir görüntüden öbürüne en basit, en hızlı geçiştir. Kesme temanın yoğunluğunu etkiler ve temayı, şimdiki zaman, geçmiş ve geleceğe yönlendirir. Kesmeyle yapılan geçişler çekimlerin, sahnelerin ve ayrımların nesnel saat ve öznel psikolojik zamanını belirlediğinden temanın ritmini ortaya çıkartır. Görüntünün giderek kararıp görünmez duruma gelmesi kararma, tersi ise karanlıktan giderek görüntünün belirmesi açılma'dır. Kararma ya da açılma sahne ve ayrım sonunda değil de bir çekimden ötekine geçerken kullanılıyorsa geçiş yapılıyor demektir. Bu tür kullanılan kararmalar bir olayın ya da zamanın sonuna gelindiğini, belli bir sürecin geçtiğini belirtir. Bir görüntünün yok olmadan ikinci görüntünün birincinin üstünde belirmesine de zincirleme geçiş denir. Bu geçiş süreklilik ve ritm düzenlemek için, yaygın olarak da hareket mekan zaman değişiminde köprü olarak kullanılır.[89]

Görselleştirme sürecinde ele alınabilecek çekim ölçekleri ise ülkeden ülkeye, yönetmenden yönetmene az çok farklılıklar göstermekle birlikte, uzak çekim, genel

[86] Kılıç, a.g.e., ss.51-52.
[87] Demir, a.g.e., s.36.
[88] Kılıç, a.g.e., s.59.
[89] Kılıç, a.g.e., s.60.

çekim, boy çekim, diz çekim, bel çekim, göğüs çekim, omuz çekim, baş çekim ve ayrıntı çekim şeklinde sıralanmaktadır.[90]

Uzak çekim ile çekimi yapılan alanın geniş görüntüsü verilmektedir. Genel çekimler ise ayrıntılı bilgilerle doludur. Uzak çekim genel çekime oranla daha fazla bilgi içerir. Boy, diz, bel çekim ölçekleri vücutla ilgili çekimlerdir. Bu çekimlerde izleyicinin ağırlıkla dikkatini çeken vücuda ait bilgiler olmaktadır. Bu çekimler ekranda genel çekime oranla daha az bilgi içermektedir. Bu çekimlerde iki veya üç kişi de ekranda yer alabilmektedir. Baş, omuz ve göğüs çekimleri yüz ile ilgili çekimlerdir. Ekranda görünen kişinin yüz anlatımının öne çıktığı, mimiklerinin, tepkilerinin, psikolojik durumlarının izlenebildiği çekimlerdir. Mekan içinde bir yerin, bir ayrıntının vurgulanmasında da kullanılan bu çekimler izleyici tarafından daha kolay kavranabildiğinden ekranda kalma süreleri daha az olabilmektedir.

Ayrıntı çekimi ise alıcının konuya en yakın durumda elde edebildiği çekimdir. Konunun ancak ufacık bir bölümü çerçeveyi doldurabilecek büyüklükte görüntülenmektedir. Benjamin'in bu konudaki saptaması ilgi çekicidir. Sinemadan önce çevremizdekilere standart bir görüş ile bakmakta olduğumuzu, sinema ile birlikte çevremizin detayları yakın çekimler sayesinde gözümüzün önüne geldiğini, bu şekilde de yeni bir zaman ve mekan yaratılmış olduğunu ifade etmektedir.[91]

Görüntü ile zamanda yeni bir boyut oluşturmanın bir başka yöntemi de görüntü efektlerinden olduğu kabul edilen ağır çekim ve hızlı çekimdir. Pudovkin, yavaşlatılmış hareketle çalışmanın çok eskiden beri kullanıldığını ifade eder. Değişik hızdaki çekimlerin birleşmesinden doğan ve gerçektekinden ayrı olan yeni ritmin perdede gösterilen harekete daha derin bir anlam kazandırdığını savunur.[92]

> "Yavaşlatılmış hareketin perdedeki şaşırtıcı acayipliği, normal olarak belli olmayan, görünmeyen ama gerçekte yine de var olan biçimleri bu hareketle görmek olanağı seyircide öylesine güçlü bir etki yaratıyordu ki, filmlerine yavaşlatılmış hareketle alınmış çekimler sokuşturmak yönetmenler için artık alışkanlık sayılıyordu. Burada şunu da belirtmek gerekir: herhangi bir resimde ustaca "yakalanmış" bir hareketin tatlılığı da yine çok kez aynı "yavaşlatılmış hareket" etkisine dayanır. Ancak burada yavaşlatılmış hareketle çalışan alıcının rolünü sanatçının gözü oynar."

[90] Nijat Özön, **Sinema Sanatı**, (Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1972), s.47.
[91] Walter Benjamin, **Pasajlar**, (YKY Yayınları, İstanbul, 1993), s.64.
[92] Pudovkin, a.g.e., s.193.

Yavaşlatılmış hareketle alınmış kısa bir çekimin bir an için seyircinin dikkatini istenilen noktaya çekmek üzere, normal hızla alınmış iki daha uzun çekim arasına yerleştirilebileceğini ve kurgudaki "yavaşlatılmış hareket"in gerçek bir harekete uygulanmış hareket bozumu olmadığını, seyircinin dikkatini daha derin ve kesin, bilinçli yönetimi olduğunu açıklamaktadır.[93]

Teknik olarak hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış çekim, donmuş görüntü ve zamanda atlama yapılarak gerçekleştirilen çekim olarak bilinen tüm bu kamera oyunları, dikkat çeken süreleri yavaşlatır, hızlandırır, kısaltır ya da uzatır. Bu yöntemlerle, bir çiçeğin giderek açılması, bir tomurcuğun gelişerek yaprağa dönüşmesi bulutların gökyüzünde hızlı akışı gibi görsel açıdan güçlü etkiler yaratılır.

Bu geçiş hareketlerine koşut olarak görüntü boyutunda kurgu da zamanı etkileyen faktörler arasındadır. Kurgu, temanın gelişimine koşut olarak ilk çekimden son çekime kadar sürekli ileri bir hareketle birbirlerini izleyen çekimler dizisi olarak görülebilmektedir.[94] Kurgu kullanımı ile daha önceden gerçekleştirilen çekimler birleştirilebilmektedir. Bu yolla bir olaydan bir başka olaya, bir zaman diliminden bir başka zaman dilimine geçişler yapılabilmektedir. Filmin kendi yapısı içerisinde bir sürekliliği bulunmaktadır. Kurgu, film içerisinde ilerlemekte olan aksiyonu çekimler arasında bir ilişki kurarak devam ettirmektedir. Gerçek zamanda bir insanın sabah kalkıp işe gitmesi; uyanıp giyinmesi, kahvaltı edişi, yolda geçen sürenin en az bir saatini aldığı düşünüldüğünde, film için gerçekleştirilen çekimlerin kurgu yolu ile bir araya getirilmesinden sonra bir dakikada bile anlatılabilmektedir. Bu tür bir uygulamada çekimler arasında zaman açısından hiçbir kopukluk olmamaktadır. Olay akışı kesintisizce sürmektedir. Kurgu çekimleri birbirleriyle birleştirirken, gereksiz zaman bağlantılarını çıkartabilme olanağı sağlamaktadır ve bu yolla zamanda ileri bir hareket sağlamaktadır.

Filmde zaman yakın çekimlerle durağanlaştırılabilir, geriye dönüşlerle tersine hareket ettirilebilir, anımsamalarla tekrarlanabilir ve gelecek ile ilgili görüntülerle ileriye atlayabilir. Aynı anda olan eş zamanlı olaylar, koşut kurgu ile birbiri ardından; zamansal olarak farklı olaylar, üst üste bindirilerek ve birbirinin yerini

[93] Pudovkin, a.g.e., s.197.
[94] Demir, a.g.e., s.56.

alarak aynı anda gösterilebilir. Önceki olay sonra, sonraki olay zamanından önce gösterilebilir.[95]

Kurgu ritm yaratmak için de kullanılmaktadır. Çekimlerin uzunlukları arasındaki ilişki ritm açısından önem taşımaktadır. Uzun, kısa ya da orta boy kesmeler tamamen yaratılmak istenen atmosfer tarafından belirlenmektedir. Tarkovski, özellikle bir planın içine yerleştirilen zamanın, yönetmene söz konusu uygun kurgu ilkesini kabul ettirdiğini, film bölümlerinin "kurgulanamaz" olmasının, yani bir araya getirilememesi demenin bu bölümlerin farklı zaman dilimlerine ait olmalarından başka bir anlama gelmediğini ifade etmektedir. "Real-time" ile yapay olarak yaratılmış zamanı birleştirmeye kalkışılmasını da "farklı çaplardaki su borularını birbirlerine bağlamaya kalkmaktan farklı bir şey değildir"[96] benzetmesi ile açıklar. Tarkovski, bir plan süresince var olan zaman sabitini, zamanın artan ya da hafifleyen gerilimini, bir plan içindeki zaman basıncı diye adlandırır. Ona göre kurgu film bölümlerini, içlerinde hüküm süren zaman basıncını göz önüne alarak birleştirmenin bir iç biçimidir.[97]

Görüntü boyutunda ritim sağlamada kurgu bir balyoz olarak kabul edilmiştir. Ritmi tam anlamıyla kurgunun sonucu görmek, diğer öğeleri göz ardı ederken kurguyu tek başına belirleyici bir konuma getirmektir. Oysa bir yapımda, hatta en küçük görüntü parçasında bile, zamanın ilerleyişi yani zaman boyutu hissedilir. Yapımın ritmi, kurguda arka arkaya eklenen görüntü parçalarının uzunlukları ve bu parçaların diğer özellikleri göz önünde tutularak birleştirilmiş olmalarından ortaya çıkmaz. Bu görüntü parçalarının zaman akışlarının arka arkaya eklenmesinin yarattığı zaman boyutu sonucunda yapımın ritmi belirir. Görüntüleme sürecinde sanatçının amacı başarılı bir kurgu yapmak olmamalıdır. Zaman boyutu yaratmak olmalıdır. En küçük görüntü parçası bile izleyiciyi, görüntünün nesnesini oluşturan temanın nesnel zamanı dışında, içerik ve estetik açıdan görüntü parçasının sınırlarını da aşan bir zamana yani psikolojik zamana yönlendirebilmelidir.[98]

[95] Hauser, a.g.e., s.228.
[96] Tarkovski, a.g.e., s.137.
[97] Tarkovski, a.g.e., s.137.
[98] Kılıç, a.g.e., s.62.

2.1.2. Ses Boyutu

Ses çevremizi anlamlandırma açısından günlük yaşantımızın en önemli öğelerinden birisidir. Bildiğimiz nesneler ve olaylar ekranda bir tema içinde görüntü olarak belirirken bunların sesleriyle birlikte ekrana gelmeleri, gerçeği ifade etme açısından son derece önemlidir. Öte yandan ses, görüntü boyutunun psikolojik olarak tamamlayıcı bir öğesidir.[99]

Film ve televizyon yapımlarının temel bir öğesi olan ses, yapımın atmosferini ya da estetik yapısını kurma, bilgi sağlama ritmik yapısını belirleme işlevlerine sahiptir. Ses yardımıyla ekran üzerindeki nesnelere bir kimlik kazandırılabilmekte, hareket ya da bir boyut verilebilmektedir. Birbirinden bağımsız görünseler de görüntü ve ses birbirlerini tamamlayıcı bir unsurdur.[100] Ses estetik bir öğe olarak kabul edilmektedir. Belli bir amaca yönelik olan ses ve rastlantısal olan gürültü teknolojik olarak birbirinden ayrılmaktadır. Ses boyutu görüntü boyutu ile birleşerek yapımın bütününde bir estetik enerji meydana getirmektedir. Elbette bu sanatçının, bu araştırma kapsamında da yönetmenin yorumu ile birleştiğinde bir ifade kazanmaktadır.[101]

Göz görüş alanı içinde bulunan her şeyi nasıl aynı seçicilikte görmeyip, sadece seçilen nesneyi net görüyorsa, kulak da sadece duymak istenilen seslere karşı bir yönelme göstermektedir. Dikkati çerçevedeki seslerden sadece bazılarına yöneltme, diğerlerine karşı bilinci kapama işlemi, yönetmenin filmde sesi kullanma tarzına ışık tutmaktadır. Anlatım açısından önemli sesi ya da sesleri güçlendirirken, diğerlerini düşük düzeyde tutmaktadır. İşitme duyusunun diğer duyular arasında en az denetlenebilir olması nedeniyle televizyon yapımlarında da ses öğesinin başarı ile kullanılması gerekmektedir. Bu durumda yönetmen, görüntülerde yaptığı seçme ve düzenlemeyi ses öğesi için de yapacak işitme duyusunun özelliklerinden dramatik etkiler sağlamakta yararlanmaktadır.[102]

Ses dalgalarının kaynağı insan sesi olabileceği gibi müzik aletlerinden doğadan ya da çevreden kaynaklanan sesler olabilmektedir. Canlı ya da kaydedilmiş sesler de kullanılabilmektedir. Bu kaynaklar çok çeşitli olabilmekle beraber temelde

[99] Kılıç, a.g.e., ss.65-66.
[100] Zettl, a.g.e., s.56.
[101] Kılıç, a.g.e., s.75.
[102] Demir, a.g.e., s.54.

üç grupta toplanabilmektedir. Yaratıcı elemanlar, müzik sesi veya ses efektleri, teknik elemanlar yeniden üretilmiş veya mikrofon gibi araçlarla elektrik sinyalleri kullanılarak dönüştürülmüş, değiştirilmiş ses dalgaları ve yapım elemanları, bindirme (mixing) ve üzerine okuma (playing back) olarak sıralanabilmektedir.[103]

Bazı durumlarda yönetmen sesi gerçekçi bir tarzda kullanabilmek için de ses ile görüntüyü birbiriyle eşlemektedir. Ekrandaki kişiler arasındaki konuşmaların ya da oyuncuların konuşmaları eş zamanlı sesler olmaktadır. Dudak hareketleri, sözcüklerin işitilmesi ile aynı olmaktadır. Burada konuşma süresi, görüntünün süresini belirlemede etkin bir rol oynamaktadır.[104]

Ses ile görüntü arasındaki bir ilişki de olayların gelişiminde zamanda atlama yapmaya olanak sağlamaktadır. Sesin görüntüdeki olaylarla ilgisi bulunmadığı zamanlarda kullanılan ses, eş zamanlı olmayan ses olarak tanımlanmaktadır. Eş zamanlı olmayan ses görüntüden önce ya da sonra olabilmektedir. Bu ilişki, sesin eşzamanlı sesten daha farklı bir tarzda bir zaman belirleyicisi olarak ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Görüntü şimdiki zamandaki gelişimini sürdürürken, daha önce olmuş olaylarla ilgili sesler görüntüye eşlik edebilmektedir. Sesin görüntüden önce geldiği durumlarda, ses hem o olaylarla ilgili bilgiler vermekte hem de zamanda atlamaya neden olmaktadır. Sesin görüntüden ilerde olması durumunda, görüntüler geçmiş zaman ile ilgiliyken, ses şimdiki zamanda; görüntüler şimdiki zamandayken ses gelecek zamanda olmaktadır. Anımasama sesleri ya da geleceğe ait sezilerin görüntülerine eşlik eden durumlar örnek gösterilebilir.[105]

---

[103] Donald Macrae, Television Production an Introduction, (Methuen, London)'dan alıntılayan Hakan Uğurlu, **Canlı Yayınlanan Televizyon Programlarında Zaman Olgusu**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir, 2002), s.35.
[104] Demir, a.g.e., s.54.
[104] Teun Van Dijk. **News as Discourse**. Aktaran: Ömer Özer., New Jersey: Lawrence Earlbaum Associates Publication.1988a. ss.76-78.
[104] Teun Van Dijk. "**The Irterdisciplinary Study of News as Discourse**." Aktaran: Ömer Özer. A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass Communication Research. (Der.) K.B. Jensen ve N.W. Jankowski İçinde. London: Routledge. 1991., s.116.
[105] Demir, a.g.e., s.54.

2.1.3. Mekan Boyutu

Zaman ve mekan kişilerin günlük hayatta yan yana kullandıkları iki sözcüktür**.** Birçok düşünür ve bilim adamı da zaman ve mekanın toplumsal ve kültürel bir veri olduğunu savunmuşlardır. Onlara göre homojen olan zaman ve mekan, insan aklının doğal verileri değildir. Yapılan araştırmalar ne zamanın ne de mekanın ilkel toplumlarda bizde olduğu gibi algılanmadığını ortaya koymuştur.

Yüzyıl önceki bilimsel düşünceye göre, zaman mekandan ayrıydı ve her ikisi de farklı sıralama oluşturuyordu. Öklidyen yapıda mekan katıydı, zaman ise sınırsız bir akış içindeydi. Günümüz biliminde zaman ve mekan birleşerek içinde bir evren yaratacakları çerçeve bir form ortaya koyarlar. Bu evrende mekan içinde nasıl hareket ediliyorsa, zaman içinde de öyle hareket edilir. Mekanda bir ökçüde zamanın akıcı niteliğine sahiptir.[106]

Birçok araştırmacıya göre zaman kavramının kaynağı toplumdur. İnsanlar doğadaki gözlemlerine dayanarak zamanı gün, ay, yıl, mevsim gibi bölümlere ayırmış ve yaşamlarını buna göre düzenlemişlerdir. İnsanlar mekanı ruhbilimsel olarak duyu organları aracılığıyla algılarlar. Böylece görsel, işitsel, dokunsal, kokusal, ısısal mekanlar ortaya çıkar. Mekanı algılama kişiden kişiye değişebildiği gibi toplumdan topluma da değişiklikler göstermektedir. Batılıların kişisel mekana Doğuluların ise görsel mekana daha duyarlı oldukları gözlemlenmiştir.[107]

Bu evrende mekan içinde nasıl hareket ediliyorsa zaman içinde de öyle hareket edilir. Mekan da bir ölçüde zamanın akıcı niteliğine sahiptir.[108] Görüntüde, zaman mekan ile ilişki içindedir. Görüntünün iki boyutluluğu da göz önünde bulundurulduğunda mekan yapılandırılmasının önemi artmaktadır. Çünkü iki boyut etkisini kırarak üçüncü boyutun yaratılması mekanın oluşturulmasıyla giderilmektedir. Görüntüde mekanın oluşturulması için dekor uygulamalarından yararlanıldığı gibi görüntü açılarının farklılığıyla da mekanın farklı boyutlarının gösterilmesi üçüncü boyutun oluşmasını kolaylaştırmaktadır. Bununla birlikte, göz görüntüde hareketin, rengin, dengenin ve boyutun görünümlerini takip etmektedir. Hareket eden şekil sabit şekillerden daha çok dikkati çekmektedir. Herhangi sabit bir

[106] Demir, a.g.e. s.11.
[107] Güvenç Bozkurt, **Sosyal ve Kültürel Değişme**, (Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1976), s.51.
[108] Demir, a.g.e., s.11.

sahnede en küçük bir hareket, birdenbire dikkatin oraya toplanmasına neden olmaktadır.[109]

Öznel zamanın oluşmasında da mekansal ilişkiler önemli rol oynamaktadır. Dış çekimler açısından bakıldığında görüntülenen ortamdaki çeşitlilik çekim süresini uzun olsa da monotonluğun kırılmasında önemli rol oynamaktadır. Spor karşılaşmalarında bu yüzden kamera konumları düzenlenirken karşılaşmanın yapıldığı alan ve tribünler göz önünde bulundurulmakta, böylelikle evinde bu karşılaşmayı seyreden izleyicide özdeşleşmeyi arttırarak sanki onun tribünde olduğu hissini uyandırmaya çalışılmaktadır.[110]

Stüdyo ortamı içinde aynı düzenlemeler geçerlidir. Stüdyonun fiziksel sınırlılıkları dekor uygulamalarını daha da önemli hale getirmektedir. Fiziki sınırlılık iki boyut etkisini arttırmaktadır. Bu yüzden dekor alan derinliğini arttırıcı nitelikte hazırlanmaktadır. Teknik olarak alan derinliği üzerine odaklama yapılan bir cismin önünde ve arkasında yer alan seçiklik uzunluğu şeklinde tanımlanmaktadır. Fakat alan derinliğinin yüzey – araştırma kapsamında da ekran üzerinde kullanımları ve izleyicinin öznel zamanını pozitif etkilemedeki rolü alan derinliğinin içindeki nesnelerin, hareketli objelerin ve mekan içindeki farklı tasarımların kullanımıyla aralarında bir orantı bulunmaktadır.

[109] Ufuk Küçükcan**, Film Biçeminde Mizansen Çözümlemeleri: Göstergebilimsel Bir Çözümleme**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 1999), s.40.
[110] Uğurlu, a.g.e., s.45.

3. HIROSHIMA MON AMOUR FİLMİNİN ZAMAN KAVRAMI AÇISINDAN ANALİZİ

Hiroshima Mon Amour adlı Alain Resnias'in 1959 tarihli filminin görüntüde zaman boyutu ile olan ilişkisi çözümlenmeye çalışılmıştır. Analizin amacı görüntüde zaman boyutunu oluşturan öğelerin sinema sanatında karşılığını nasıl bulduğunu göstermektir. Filmdeki bu unsurlar, filmsel zaman içinde zamanın geçişini gösteren hangi yöntemlerin kullanıldığını ve zaman içinde ileriye gidiş ve geriye dönüş teknikleri nasıl ele alındığını ortaya koyulduğunu anlamak amacıyla incelenmiştir. İnceleme yöntemi olarak betimleyici yöntem kullanılmıştır. Betimleyici yöntemi uygulamak için filmde zaman anlayışı, kamera teknikleri, karakterler, mekan, bellek gibi zaman açısından aranan unsurlar belirlenmiştir. Bu unsurlar çeşitli sorular tarafından incelenmiştir. Karakterler üzerinde ne tür bir zaman anlayışı olduğu, filmde kullanılan mekanların filmsel zamanı nasıl oluşturduğu, mekanların görüntüde oluşturulan hangi yöntemlerle dile getirildiği, karakterlerin sunumunda filmsel zaman boyutunun nasıl ortaya çıktığı, filmde geri dönüşlere ve ileri gidişlere başvurmanın filmde zaman boyutunu oluşturmada ne gibi kolaylıklar sağladığı, karakterlerin belleklerinin filmsel zamanı nasıl oluşturduğu, filmde hangi çeşit zaman anlayışının egemen olduğu bu sorular arasındadır.

Alain Resnais'in 1959'da çektiği Hiroşima Sevgilim (Hiroshima Mon Amour), çağdaş anlatı özellikleri taşıyan zamanla ilgili bir filmdir. Çağdaş anlatı filmlerinin yönetmenleri kronolojik zamanı önemsemezler. Gerçek sürenin insanın içsel hayatı olduğunu ve düşünülemeyip ancak yaşanabileceğini göstermek isterler. Gerçek sürede hiçbir zaman olaylar kronolojik bir sırayı takip etmezler. Başka bir ifadeyle geçmiş, şimdi ve gelecek birbirinin içine girmiş durumdadır. Yani insan aynı anda hem geçmişi, hem şimdiyi hem de geleceği yaşayabilir.

Çağdaş anlatı filmlerinde, örneğin Hiroshima Mon Amour (1959), Last Year at Marienbad (1961), Juliet of the Spirits (1965), Persona (1967), Hour of The wolf (1968)'da duygular, anılar, düşler, hayaller, istekler, gerçek zaman içindeki olaylar kronolojik zamana önem verilmeden birbirinin içine karışıp yoğrulurlar. Zaman, insanın öznel iç yaşantılarında olduğu gibi dinamik ve özgür bir akış içinde biçimlenir. Önce ve sonra, tümüyle birbirinin içinde karıştırılarak dokunur. Geçmiş,

şu an içinde hemen olacak gibidir. Zaman, bilincin sürekli bir akışının parçası gibi, zaman belirsiz, özgür ve mantıklı bir bileşime sahiptir.[111]

Hiroşima Sevgilim adından da anlaşılacağı gibi atom bombasının atıldığı bir kentin adıyla sevgilim sözcüğünün yan yana getirilmesiyle iki olguyu temel alan bir filmdir.[112] Alain Resnais, geleneksel sinema anlatım biçimlerini değiştiren, sinemasal anlatıma özellikle zaman boyutu yani geçmişin, şimdinin ve geleceğin birbirine karışması, sinema dilinin kurguyla aracılığıyla bellek kazanması gibi konularda zenginlik katar. Resnais filmlerinden şöyle söz eder:

> "Benim filmlerim, düşüncenin ve onun mekanizmasının karmaşıklığına ilkel ve kaba bir yaklaşım denemesidir."[113]

Hiroshima Sevgilim filmi bu açıdan, bir hatırlama ve insanın geçmişe uzanmasını anlatan bir filmdir. Bu yapıya filmin senaristi Marguerite Duras'ın da etkisi büyüktür:

> "Duras'ın romanlarında zaman, kesintisiz sürekliliğini kopuk kopuk anlara bırakır, geri dönülmezlik yönünü her an yeniden anımsanması ya da kurulması olanaklı görüntülere bırakır. Olaylar her an yinelenebildiği gibi, gelişmekte olan olayların arasına da sokulabilir. Böylece zamana her açıdan büyük bir özgürlük sağlanmış olur. Yıllar önce yaşanmış olaylar, yaşanmakta olanlarla iç içe geçer. Konu ve anlatı aniden kesilir, araya geçmişe ait anılar, geleceğe ilişkin düşlemler girer, zaman kesintisiz sürekliliğini kaybeder. Zamanı matematiksel olmaktan kurtarıp, soluk alınan süre, duygu ve düşüncelerin oluştuğu somut süre durumuna dönüştürür. Süreyi yoğunlaştırır, somut bir gerçeklik oluşturur. Sık sık bekleme ve rastlantı izleklerine başvurur. Yavaşlatma, esnetme, dondurma gibi işlemlerle zamanı dilediği gibi biçimlendirir."[114]

Film, Hiroşima'ya barış üzerine bir filmde oynamaya gelen otuz yaşlarındaki bir Fransız kadının ülkesine dönmeden bir gün önce Japon bir mimarla tanışması üzerine kuruludur. Film neredeyse tamamlanmış, çekilecek bir sahne kalmıştır. Filmde ne tanışma biçimi ne de bu iki insanın kimlikleri önemlidir. Filmin başında bu rastgele bir araya gelmiş kadın ve erkek görülmez. Bunun yerine film, atom

---

[111] Demir, a.g.e., s.40.
[112] Seçil Büker, **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, (Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985), s.63.
[113] Atilla Dorsay, **100 Yılın 100 Yönetmeni**, (İkinci Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997), s.316.
[114] Atken, a.g.e., ss.13-14.

bombasını yaşayan insanların görüntüleriyle yani, kopmuş başlar, paramparça olmuş gövdelerle ve sakat doğumlarla başlar. Kadın ve erkeğin bir yatakta birbirlerine sarılmış halde tanınmaz halde olan gövdeleri sadece karanlık bir çekimde ve yakın planda Hiroşima görüntüleriyle paralel bir biçimde devam eder. Hiroşima'daki hastane, koridor, merdivenler, hastalar, bir müze, atom bombasıyla ilgili belgeler, yanmış insan derileri ve saçları, saçları dökülmüş kadınlar, cam dolaplarda sergilenen yanık kalıntıları, Hiroşima'yla ilgili belgesellerden görüntüler, haber filmleri, topraktan çıkmış karıncalar ve böcekler gösterilir. Sonra yavaş yavaş bir otel odasında olduğu anlaşılan kadın ve erkeğin bedenleri belirir. Bu otel odasındaki iki sevgili Hiroşima'ya atılan atom bombası üzerine konuşmaktadır. Kadın erkeğe Hiroşima'da her şeyi gördüğünü söyler. Erkekse durmadan kadının Hiroşima'da hiçbir şeyi görmediğini belirtir. Uykuya dalmadan yeniden Hiroşima'dan konuşurlar. Artık Hiroşima'ya atılan bombadan her yerde söz etmek mümkündür. Aralarında şöyle bir konuşma geçer:

> Kadın:Ben de senin kadar biliyorum unutmanın ne demek olduğunu.
>
> Erkek: Hayır, unutmanın ne olduğunu bilmiyorsun sen.
>
> Kadın: Benim de bir belleğim var senin gibi. Biliyorum unutmanın ne olduğunu. Senin gibi ben de vargücümle çırpındım unutmak için. Senin gibi unuttum ben de. Senin gibi avunmak bilmez bir belleğim olsun istedim, gölgelerden, taşlardan bir belleğim
>
> Erkek:Hayır belleğin yok senin.
>
> Kadın: Kendi adıma her gün savaştım, anıların nedenlerini anlayamamnın korkunçluğuna karşı. Senin gibi unuttum ben de.

Kadın da erkek de geçmişte yaşadıkları bazı şeyleri onların hayatlarında önemli yeri olan şeyleri unutmaya çalışırlar. Fakat bellekleri, geçmişlerini sürekli olarak şimdiye taşıyarak buna izin vermez. Şimdideki kimliklerinde geçmiş yaşantılarının izleri net bir şekilde ortadadır. Geçmiş bir anlamda şimdiyi belirleyen bir konumdadır. Kadın seninle karşılaşıyorum seni hatırlıyorum kimsin sen öldürüyorsun beni der. Kadın, Japon mimarı Nevers'de aşık olduğu Alman subaya benzetir, onun yerine koyar. Geçmişte yaşadıkları benzer acılar onları yakınlaştırmıştır.

Kadın ve erkek uyandıklarında kadın kızıl halı hasta bakıcı kılığındadır. Kadının geçmişinden söz açılır. Bir gün Fransa'da bir kent olan Nevers'de kadın çıldırmıştır. Fakat bunun nedenini erkeğe anlatmaz. Öğleden sonra Barış Alanı'nda

film çekenlerin hazırlığı görülür. Kadın dekorların altında bir çimenliğin üzerinde uyumaktadır. Erkek kadını bir daha görmeye gelmiştir. Onu görür, ona doğru gider ve uyuyuşunu seyreder. Kadın uyanır, birbirlerine bakarlar. Bu arada bir geçit töreni başlar. Bu çekilen filmin son sahnesidir. Kadın kendi sahnesinin bittiğini söyler ve erkek kadını kendi evine götürür. Burada kendi yaşamlarından bahsederler. İkisi de evlidir ve evliliklerinde mutludurlar. Mutsuz bir evlilik yüzünden başkalarını aradıkları söylenemez. Kadın erkeğe Nevers'i anlatmaya başlar. Konuşmalarına ırmağın kenarındaki bir kahvede devam ederler. Kadın burada adama Nevers'de aklını neden kaçırdığını anlatır. On dört sene önce Nevers'de yirmi yaşında bir Alman subaya aşık olduğu için saçlarını kazımışlar ve babası da onu bir mahzene kapatmıştır. Bu subay kurtuluş sırasında öldürülmüştür. Kadın ancak Hiroşima'ya atom bombası atılıp savaş sona erince mahzenden çıkabilmiştir. Daha sonra Nevers gösterilir. Kadınla erkek yine kendilerinden söz ederler. Nevers'ten aşktan ve Hiroşima'dan düzensizlikle bahsedilen konular ve zamanlar birbirinin içine karışır. Kadın kahveden çıkar ve adamdan kaçar. Oteline dönüp kendini toparlamaya çalışır, Fakat başaramayıp yeniden kahveye döner. Japon mimar kadını takip etmeye devam eder, şehirde dolaşırken onu izler. Kadına yaklaşıp ona Hiroşima'da kalmasını söyler. Kadın bunu kabul etmez ve tren garına gider. Kadın daha sonra kahvede görülür. Başka bir adam yanına gelir ve masasına oturur. Karşı masada ise Japon mimar vardır ve ikisinin konuşmalarını dinlemektedir. Kadın otele döner. Birkaç dakika sonra adam odanın kapısını çalar. Filmin sonunda bir kez daha seslenirler birbirlerine Nevers ve Hiroşima diye. Aslında artık hiç kimse değildirler. Birbirilerinin gözünde şehir adı olmuşlardır. Nevers'de saçları kazınan kadının yıkımı tam karşılığını Hiroşima'nın yıkımında bulur. Kadın adama "Hiroşima, senin adın bu" der. Mimar "Senin adın da Nevers, Fransa'da Nevers" diyerek ona karşılık verir ve film son bulur. Geçmiş yaşantılarının ağırlığıyla birbirlerine bu şekilde seslenmişlerdir. İkisi de İkinci Dünya Savaşı'nı yaşamış ve bu yaşantıları onları birbirine bağlamıştır. Onları şimdi de bir araya getiren ise geçmişleri ve ruhlarına yansıyan anılarıdır.

Alain Resnais'in Hiroşima Sevgilim adlı filminde, iki karakterin otel odasında yaşamakta olduğu zaman büyük bir belirsizlik ve merkezsizlik içindedir ve zaman bu iki karakterin geçmişe gidip gelmeleri içinde dağılmış olarak bulunmaktadır ya da yalnızca geçmişin bir parçası haline gelmiş olarak

dalgalanmaya bırakılmıştır. Otel odasında, şimdiki zamanın yakalanması ya da sayılması neredeyse mümkün değildir. Geçmiş ve şimdiki an arasında gidip gelen filmde, aşk coşkusu içindeki iki karakterin görüntüleri, atom bombası ve onun doğurduğu felaketlerle sürekli kesintiye uğrar. Sahne Japon sevgilinin Fransız kadına başından geçen olayları anlattığı üç çekimden oluşur. Konuşmanın başında adam yatakta yatmaktadır. Kesme ile adam konuşmasına yatakta oturarak devam eder. Yine aynı şeylerden bahsetmektedir. Son çekimde ise adam aynı arka fon üzerinde bu sefer ayakta konuşmasına devam etmektedir. Fransız kadının görüntü dışında tutulduğu bu sahnede önemsiz zaman dilimlerinin atılmasına örnek oluşturur. Geçmişin şimdiki ana baskın gelmesine şahit oluruz. Bu baskınlığı filmin kendisinde de yakalamak mümkündür. Örneğin, Japon sevgilinin yatakta yatarken kımıldayan eli gösterilirken bu sahne kesilerek kadının gözünden Alman sevgilinin eline geçmektedir. Kadın sırtında sabahlıkla ve elinde bir fincan kahveyle otel odasının balkonunda Japon sevgilisine bakmaktadır. Sevgilisi yüzükoyun uzanmış, beline kadar çıplak, parmakları kıpırdamaktadır. Bu noktada sahne kesilir ve bir başka sahneyle karşılaşırız. Elleri Japon sevgilininkine benzeyen, rıhtımda boylu boyunca yatan ve ölmek üzere olan bir başka erkeğin gövdesine ellerini takip ederek ulaşırız. Ardından, kamera erkeğin kanlı yüzüne döner ve genç bir kadının bu yüzü öptüğü görülür. Bu sahneyle birlikte izleyiciye söylenmeyen fakat artık izleyicinin kaçırmadığı bir nokta ortaya çıkar. İzleyici, kadın kahramanın şimdiki sevgilisinin üzerinden geçerek geçmişteki sevgiliden ve onun akibetinden haberdar olur. Bu geçiş yönetmenin şimdiden geçmişe gitmesinin mükemmel bir örneğidir.

Kadın 1944'te Alman işgalinde bir Alman askerle birlikte olduğu kadının ağzından anlatılırken sürekli kesme ile kadının anlattığı olaylar görülür. Birisi bahçeden ateş etmiş ve Alman askeri öldürülmüştür. Düşmanla birlikte olduğu için kadının saçları kazınmış ve mahzene kapatılmıştır. Burada geriye dönüşe kesme ile geçilir ve kesme ile dönülür. Böylece, geçmiş ile şimdi arasındaki yolculuğun iki ayrı sevgili ile gerçekleştiği görülür. Biri otel odasında rahat ve mutlu bir şekilde uzanmışken, diğeri ölmek üzere acılar içinde kıvranmaktadır.[115]

Hiroshima Mon Amour'da birbirine uymayan iki zaman ilişkisi vardır. Aşıklar arasındaki ilişki ve Hiroshima'nın bombalanması gerçektir. Çünkü, onlar

[115] Büker, 1985, a.g.e., s.63-64.

bombalanma olduğunda şehirdedirler ve zaman içindeki boşluğu kapatan duygu, içinde bulundukları koşullara tepkidir. Nevers ile ilişki özneldir. Kronolojik zaman ile ya da araya giren olaylarla yapılacak hiçbir şey yoktur. Kadın, Alman asker öldüğünde yaşamaktan bıktığını açıklar ve yabancılaşma zamanı yok eder.[116]

Hiroşima Sevgilim filmi, bellek üzerine yapılmış bir filmdir. İnsanın neyi unutup unutamayacağına, unutabilmenin insan hayatında taşıdığı öneme ilişkin bir filmdir. Emanuele Riva'nın belleğinde yaşayan, belleğinde can çekişen doğup büyüdüğü Nevers şehridir.[117] Nevers belleği savaş yıllarına, o yıllarda henüz genç bir kızken bir Alman askeriyle kurduğu yasak ilişkiye ve bu yüzden yaşadıklarına döndürür. Filmde yaşanan zaman, karakterlerin belleğinden süzülerek gelen bir geçmişin izlerini taşır. Riva ile onun Nevers'de yaşadığı zamana gidilir. Geçmişin, şimdinin ve geleceğin kesin sınırları yok olur.

Her insan dönenceli olarak yinelenen kendi kişisel deneyimlerine sahiptir. Çocuk, genç ve büyük insan her zaman aynı şeyi denerler. Bir olayın anlamı çoğu kez aradan birkaç yıl geçmeden önce onlar üzerinde etkiye sahip değildir.[118] Burada insanın geçmişi ve anıları devreye girer. İnsan bunların ışığı altında düşünmeye ve tepki göstermeye başlar. Geçmiş bir anlamda içinde yaşanılan zamandan çok daha gerçektir ve süreklidir. Şimdiki zaman akıp gider ve kaybolur. Zaman, arkasından hiçbir iz bırakmadan ortadan yok olmaz çünkü zaman öznel bir ruh içeren kategoridir. İçinde yaşadığımız zaman ruhlarımıza, zaman içinde kazanılmış deneyimler olarak yerleşir. Geçmiş yaşantılar insan bilincinde kişinin anıları olarak şekillenir. Zaman ve anı birbirine açılır. Bir kimse bize çocukluk anılarını anlattığında o kişi hakkında geniş bir bilgiye sahip oluruz. Anılarını, hafızasını kaybetmiş bir insan hayali bir varlığa gömülmüştür.[119] Fransız kadının anlattıkları bu yapıya örnek olacak niteliktedir. Kadın Nevers'de kapatıldığı mahzende gösterildiği sahnelerde bulduğu bir bilyeyi elinde tutar ve dışarıda oyun oynayan çocuklara verir. Sürekli olarak geçmişe döner, savaş sırasında olanları hatırlar. Onu geçmişe taşıyan bulduğu bilye olmuştur. Bilye onun bir yaşam umududur. Geçmişteki acı yaşantıyı yeniden diriltir ve kadının içindeki yarayı tekrar kanatır. Kadın belleğinde yaşayan

[116] Demir, a.g.e., 33.
[117] Hakan Savaş, **Sinema ve Varoluşçuluk**, (Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2003), s.156.
[118] Hauser, a.g.e., s.62.
[119] Tarkovski, a.g.e., s.62.

yaşattığı bilyeyle hayata bağlıdır. Çünkü onu geçmişe ve şimdiye bağlayan Nevers'te bulduğu bu bilyedir.

Nevers, kendi iç dinamikleri ile alışılmışın dışında bir mekansal deneyime olanak sağlayan metropol olma özelliği taşır. Onun bu mekansal karakteri, her şeye rağmen Nevers'i kendine özgü kılar. Yaşamın paradoksal yapısı içinde devinen kadının bu kente dair deneyimlerinin, anılarının ve hayal ettiklerinin bir birleşimi olan kentsel bellek canlılığını korur. Nevers'te kentsel mekanın gerçekliği, onun kurmaca boyutu tarafından giderek egemen hale gelen bir yanılsamaya dönüşür. O kentte yaşanılan mekan zaman ilişkileri, Hiroşima'daki savaştan farklıdır. Nevers'teki kent algısını sürekli değişken kılan ulaşım, kimi zaman mekan algısında zenginlikler sunarken, kimi zaman da derinliği olmayan dolayısıyla anlaşılmayan yüzeysel bir deneyim yaşatır.

Mekanın kadının zihninde zaman ile birlikte varoluşu, zamanın da mekansal olanı içselleştiren bir an oluşu, birbirini var eden bir entropi oluşturur. Burada söz konusu olan iki karşı duruşun birbirini görünür kılması, mekan zaman ilişkisinde bir dönüşüme işaret eder. Bu açıdan bakıldığında, mekanın zamansallığı ve zamanın mekansallığı olumsuz olanı olumluya çevirme potansiyeli taşır. Harvey'in zaman mekan sıkışması argümanı da günümüzde yeniden biçimlenen mekansal deneyimi anlamada itici bir güç oluşturur. Harvey'e göre, zaman mekan sıkışması bir tür zamansızlık olarak da algılanır. Zaman an gibi kısa bir birimin içine sıkışır. An gibi zamansal konfigürasyon içinde kişinin geleceği şimdi'nin içinde erir.[120]

Resnais, bu filmde, hiçbir merkeze gönderme yapmaz. Filmdeki insanların hiçbiri içinde bulundukları zamanda yaşamazlar. Geçmişin sayfaları arasındaki diyalogda her sayfa bir sonrakine göre yaşamakta olan zamanı temsil etmektedir. Kadın için Hiroşima, Nevers'in yaşamakta olduğu zaman, erkek için ise Nevers, Hiroşima'nın yaşadığı zaman olarak filmde anlam kazanmaktadır. Filmde iki karakter vardır ve her ikisi de diğerininkine yabancı olan birer belleğe sahiptir. Aralarında ortak hiçbir hatıra yoktur. Hiroşima ve Nevers şehirleri adeta aralarında bağlantı kurulamayan farklı iki bölge gibi durur. Bu kopukluk karakterlerin konuşmalarında da belirgindir. Japon genç "her şeyi gördüm her şeyi…sen Hiroşima'da hiçbir şey görmedin, hiçbir şey…" sözleriyle kadının kendi dünyasına

[120] Harvey, a.g.e., s.32.

girmesini reddeder. Kadın ise, Japon genci kendi geçmişine çekmeye çalışır. Bu, her karakterin kendi belleğini unutmasının, kendi kişiliğinden sıyrılmasının ve bu şekilde iki karakter için ortak bir bellek yaratmanın bir yoludur.[121] Filmin sonunda kadının erkeğe "Hiroşima, senin adın bu" demesiyle, erkeğin de kadına "senin adın da Nevers" demesiyle iki şehrin sadece isimleştiğini görürüz. Böylece, filmde iki isim ortak bir bellekte birleşmiş olmaktadır. Resnais'in, filmde Hiroşima'ya atılan bombanın görüntüleriyle işe başlaması, Fransız ve Japon sevgililerin belleğine ortak bir bellekten yöneldiğini daha baştan göstermektedir. Deleuze bunu bir kişi için bir bellek ya da birkaç kişi için bir bellek keşfetme paradoksu olarak ifade eder: Yani, geçmişe ait farklı zaman dilimleri artık tek bir karakter, tek bir aile, tek bir grupla ilişkili değil, farklı olan (mekan, zaman, millet, yaşam…) fakat bir dünya belleğine sahip tüm karakterlerle bağlantılıdır.[122] Dolayısıyla, Resnais, Hiroşima Sevgilim adlı filminde birlikte varolan geçmiş ve şimdiyi yaşanmakta olan zamanları geliştirerek yeni bir sinema diline ulaşmaktadır.

Resnais'in bu filmdeki amacı, bellek mekanizmasıyla geçmişe ait belli bir anı hatırlatmak değil, geçmişin şimdinin içinde yaşadığını göstermektir. Resnais sinemasında farklı iki zaman, karakterlerle veya karakterlerden bağımsız biçimde sırasıyla özümsenerek, tek bir süreklilik ortamına çekip dönüştürülür. Olaylar sadece birbirini izlemekle veya art arda gelmekle kalmamakta; geçmişe ait bir sayfaya ya da bir dönemle ilgili bir süreklilik ortamına ait olup olmadıklarına bağlı olarak sürekli düzenlenmektedir. Hiroşima ve Nevers'de olanların karakterlerin bize anlattığı gibi olup olmadığı, Hiroşima ve Nevers'i kimin ne kadar gördüğü, kime inanmamız gerektiği, tüm bunlar geçmişe ait sayfalar arasında üzerinde kesin karar kılınamayan noktalardır.[123] Çünkü, filmde her şey bulunulan sayfaya göre gerçeklik kazanmaktadır. Bu yüzden, Resnais'de zamanların birlikte dönüşümlerinin ve dağılmalarının sürekli bir parçalanması söz konusudur.

Resnais karakterlerin sunumunda biyografilerini, geldikleri yerin ayrıntılı coğrafi bilgilerini vermeyi de ihmal etmez. Çünkü karakterin geldiği coğrafyayı kullanmak ona zamanı parçalama olanağı verir. Buna ilaveten, her karakterin geldiği coğrafya, geçmişe ait bir sayfa, geçmişe ait bir zamansal harita görevi görür. Bu

[121] Gilles Deleuze, **Cinema**, (University of Minnesota, Minneapolis, 1989), s.118.
[122] Deleuze, a.g.e., s.116-117.
[123] Deleuze, a.g.e., s.117.

durumda, zamansal haritalar filmde bütün oluşturan parçalar olarak varlıklarını sürdürür. Karakterin geçmişinden yola çıkılarak ortaya konulan haritalar, önce bölgelerin, nesnelerin, yerlerin ve manzaraların betimlemeleri olarak filmde anlam kazanırken, daha sonra bunların birer zamansal kesite dönüştüğü görülür. Resnais, coğrafi haritadan yola çıkarak ona karşılık gelen zihinsel haritaya veya düşünce boyutuna ulaşır. Deleuze, Resnais'deki bu özelliği şöyle ifade eder:

> "Resnais sinemayı gerçeği temsil etmek için bir araç olarak değil, zihnin çalışma şekline yaklaşmanın en iyi şekli olarak tasavvur eder."[124]

Coğrafi bilgiler esas itibarıyla Resnais'de zihinsel ve beyinsel sonuçlar doğurur. Bu zihinsel işlevlerle Deleuze, Resnais'in kendisini her zaman ilgilendiren şeye; dünyanın belleğine, dünyanın belleği olarak beyine ulaştığını belirtir. Resnais, bu coğrafi bilgilerden yola çıkarak, filmdeki tek bir karakterle bile, bütünüyle zihinsel işlevlerin, düşüncenin hakim olduğu bir sinemaya ulaşmaktadır. Bu anlamda, geçmişe ait her harita bir zihinsel süreklilik ortamı, yani nesnelerin dağılımına karşılık gelen zihinsel işlevleri yaratan, geçmişe ait bir sayfa olarak anlam kazanmaktadır. Böylece Resnais sinemasında bir dizi dönüşümü tanımlayan, birbiri üzerine konan coğrafi haritalar, zihinsel işlevler olarak yeniden dağılırlar ve zamansal boyutlar olarak kimlik kazanırlar. Bu iki yön yani coğrafi harita ve zihinsel işlevler Resnais'de belleğin vurgulanması için çok önemli bir yer teşkil eder. Bu vurguda daha çok bellek, hatırlama imgesine ve geriye dönüşlere indirgenir. Resnais bellek yaratırken rüyalara, kabuslara, fantezilere, beklentilere, yani hayal gücüne dayalı her şeye geri dönüşler kadar önem verir. Hiroşima Sevgilim'de hem hayal gücüne dayalı her şeyi hem de geri dönüşlerin en iyi örneklerini görmek mümkündür. Resnais'in diğer filmlerinde bunu görmek mümkün değildir, geriye dönüş hiç yoktur. Resnais'in geriye dönüşe başvurmaması modern sinemanın, yani zaman imgesine dayalı sinemanın başarısıdır.[125] Çünkü, geri dönüşlere başvuran yönetmen başka bir yerden gerekçelendirilmesi gereken bir zamana, yani geçmişle ilgili sayfaların aynı anda var olması için şimdiki zamana başvurmuş olur. Ancak, Resnais geri dönüşleri devre dışı bırakarak şimdiki zamanın artık hatırlatma merkezi olarak araya girmediği bir sinemaya ulaşır.

[124] Deleuze, a.g.e., s.121.
[125] Deleuze, a.g.e., s.122.

Hiroshima Sevgilim, çağdaş insanın sürekli şimdiki zamanda yaşamasına bir tepki olarak düşünülebilir. 20. yüzyılın insanı yani çağdaş insan geçmişi unutur ve içinde bulunduğu anı yaşar. Oysa kişinin kimliği, benin sürekli ortaya konmasına, belleğine bağlıdır. Filmde kadın ve erkeğin bellekleri aracılığıyla geçmişe uzanılır. Böylece zamanın geçmişten şimdiye ve geleceğe insan zihninde aktarıldığını, geçmişin bellek aracılığıyla şimdiyi şekillendirdiği görülür. Bu zamansal yapısıyla film çağdaş insanın parçalanmış yaşamını ve zaman algısını yansıtır. Çünkü filmin tekdüze, yani matematiksel bir sırada ilerleyen, düz çizgisel bir zaman yapısı yoktur. Filmin anlatısında flashback yani zamanda geçmişe dönme önemli bir yere sahiptir. Flashback ile kadının Nevers'de yaşadıkları anlatılır. Yönetmen izleyiciyi flashbacke hazırlayan hiçbir şey yapmaz. Herhangi bir ipucu vermeden, doğrudan zaman geçişleri yapılır. Bütün geriye dönüşlere kesme ile geçilir. Seyirci olayı ve zamandaki değişmeyi önceden bilmediği için yabancılaşma yaşar. Ayrıcı insanın şimdide herhangi bir olayla ya da nesneyle karşılaşması sonucunda anında zihinsel olarak geçmişe dönüp yaşadıklarını hatırlamasını yansıtır. Filmin kronolojik zamanı bozar.

SONUÇ

Zaman kavramı üzerine ilk çağdan yirmi birinci yüzyıla kadar çok farklı tanımlar ve yorumlar yapılmıştır. Özellikle felsefe ve fizik alanları zaman kavramına ayrı bir önem vermişlerdir. Fizikçiler zamanı hal değişimleri ve hareket ile açıklamaya çalışırken felsefeciler ise oluş değişme ve süreklilik olarak zamanı ifade etmişlerdir. Sanatçılar ise kendilerini en iyi ifade etme araçlarından biri olarak zamanı kullanmışlardır.

Felsefede, zaman kavramının tanımına yönelik birbirine karşıt iki görüş vardır; birinci anlayışa göre zaman doğanın öteki nesnelerinden farklı değildir. Bu görüşün temsilcisi Newton'dur. İkinci görüşe göre zaman, insan bilincinin kendine özgülüğünde temellenir, her türlü deneyimin ön koşulu olarak deneyimlerden önce gelir. Leibniz ve Kant ise bu görüşün savunucularıdır. Augustinus'a göre ise zamanı şuurda yaşarız. Zamanın kavram olarak gelişimine tarihsel bir süreç içerisinde ele alınacak olunursa iki tarz zaman anlayışı vardır. Biri doğal, döngüsel, diğeri geçmiş, şimdi, gelecek boyutlarını, ilerleyen, ama geriye dönmeyen bir çizgi üstüne oturtan çizgisel zaman kavrayışıdır. Felsefe alanında zaman kavramı nesnel ve objektif olarak tanımlanmış ve cisimlerin hareketlerine bağımlı olarak ölçülebildiği ileri sürülmüştür.

13. yüzyıldan itibaren mekanik saatlerin kullanılmaya başlaması, dini değerler ile yüklü zaman anlayışından bireysel ve toplumsal zaman anlayışına geçilmesine olanak vermiştir. Bu teknik gelişim, yeni zaman anlayışının, geçmiş, şimdi ve geleceği içeren bugünkü zaman kavramının oluşmasında önemli bir dönüm noktasıdır. Daha önceki çeşitli kültürlerin bu kavram ile ilgili görüşleri çerçevesinde, döngüsel olarak, özellikle dini içerikli olayların referans olarak alındığı bilinmektedir.

Bugünkü anlamda ise zaman, sürekli akan, ilerleyen, bir daha geri dönüşü olmayan bir özellikte kurgulanmaktadır. Buradaki zaman, insanların onu tasarlayışından bağımsızdır. Kişiler ve toplumsal değerlerin dışında nesnel bir yapıya kavuşturulmuştur.

Zaman kavramının film sanatında, diğer sanat dallarından daha kolaylıkla ifade edilebildiği göze çarpmaktadır Sinema kendine özgü mekan ve zamanı yaratma için başka hiçbir sanatta bulunmayan olanaklara sahiptir. Zaman ve mekan kişilerin

günlük konuşmalarında sık sık kullandıkları iki sözcüktür. En basitinden bir insanın nerede ve ne zaman doğduğu ya da yaşı ve memleketi sorulduğunda işin içine hemen zaman ve mekan kavramları girer. Kültürel açıdan farklılaşan zaman ve mekan algılarının ve kavramlarının yanı sıra, zamanın ve mekanın kullanım biçimleri de bir toplumdan diğerine ve hatta bir toplum içerisinde toplumsal kategoriler arasında bile değişebilmektedir.

Sinemada zaman boyutunun yapılandırılmasında öznel ve nesnel zaman anlayışı ortaya çıkar. Nesnel zaman saat zamanıdır. Öznel zaman ise psikolojik olarak hissedilen zamandır ve ölçülmesi mümkün değildir. Zettl zaman boyutunun bizim tecrübelerimizle yönlendiğini belirterek filmdeki geçmiş, şimdi ve gelecek zamanın filmik şimdiki zamanı nereye kurmak istediğimize bağlı olduğunu yani filmin kalanının geçmiş ve gelecek olarak bölündüğünü ifade eder. Görsel sanatların hepsinde bir performansın olduğu göz önünde bulundurulmaktadır. Bu yüzden bu sanatlarda öznel zamanın iyi kullanılması eserin başarılı olmasında büyük önem kazanmaktadır. Sinema sanatı öznel zamanın yaratılması konusunda diğer görsel sanatlarda olduğundan daha avantajlı bir konumdadır. Zettl, filmi geçmişe ait görüntülerin bir araya getirilmesi olarak görmekte ve istenilen etkinin görüntülerinin belirli bir plan içinde kurgulanmasıyla yaratıldığını söylemektedir. Bir başka deyişle sinema geçmişin bir görsel anlatımı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Film zaman içinde geçen bir olayı, bir yaşamı anlatır. Film yönetmeni, zamanla özgürce oynar. Onu gerçek yaşamda mümkün olmayan yöntemlerle işler. Filmde, birbirinden kopuk ve değişik zaman dilimleri de bir araya getirilebilir. Filmde zamanı hissedişi etkileyen teknik kullanımlar bulunur. Film yönetmeni zamanla oynarken görüntü boyutu, ses, mekan gibi filmsel zamanı oluşturan öğelerden yararlanır.

Bu öğelerin zamanı nasıl oluşturduğu ile ilgili seçilen Hiroshima Mon Amour filminde geçmiş somut olarak bugün vardır ve farklı zaman dönemleri birlikte ele alınır. Kronolojik zamanın hiçbir önemi yoktur. Geçmiş, şimdide yaşanan bir olay, karşılanan bir nesne vasıtasıyla hatırlanır ve yaşanılan o anı etkiler. Filmde kadının iç yaşantısı anlatılır. İnsanın iç yaşantısı anlatı filmlerinin zaman özelliklerini yansıtır. Zamanda bir bütünlük yoktur. Çünkü İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra insanların o ana kadar taşıdıkları gerçeklik anlayışı yıkılmıştır. Gerçek parçalanmış, insanlarda bütünlük ve süreklilik duygusu yok olmuştur. Bu açıdan her çağın sanatı, o çağın

insanlık durumunu bize gösterir. Çağdaş anlatı sineması da bu zaman yapısıyla çağdaş insanın zamanı algılayışını, onu anlamlandırışını ve yaşamında kullanım biçimini bize aktarır. Geçmişin şimdideki etkisi ve ağırlığı kadının davranışlarında ve düşüncelerinde açıkça görülür. Zamanda bir bütünlük yoktur çünkü İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra insanların sahip oldukları gerçekliktir. Bu açıklamalar ve ilişkilendirmeler zaman anlayışının geçmişten günümüze geçirdiği değişimi ve modern sanat akımlarından sinemada zaman boyutunun nasıl şekillendiğinin önemini gösterir niteliktedir.

YARARLANILAN YAYINLAR

Kitaplar

Aksoy, Yavuz. **Bilim Tarihi ve Felsefesi**. Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1994.

Andrew, J. Dudley. **Sinema Kuramları**, Birinci Basım, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000.

Aristoteles. **Fizik**. Birinci Basım. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.

Aristoteles, Augustinus, Heiddeger**. Zaman Kavramı**. Birinci Basım. İmge Kitabevi İstanbul, 1996.

Arnheim, Rudolph. **Sinemanın Temel İlkeleri**. Birinci Basım. Öteki Yayınevi, İstanbul, 2002.

Aslanyürek, Semir. **Senaryo Kuramı**. Yedinci Basım. Gri Yayıncılık, İstanbul, 1998.

Atken, Sevim. **Romancı Yönüyle Marguerite Duras**. Birinci Basım, Doruk Yayınları, Ankara, 1996.

Bazin, Andre. **Sinema Nedir?**. Birinci Basım. İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2000.

Bergson, Henri. **Yaratıcı Tekamül**. Birinci Basım. Milli Eğitim Yayınları, İstanbul, 1986.

Bocheński, Józef Maria. **Çağdaş Avrupa Felsefesi**. Birinci Basım. Yazko Yayınları, İstanbul, 1983.

Bozkurt, Güvenç. **Sosyal ve Kültürel Değişme**. Birinci Basım. Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1976.

Benjamin, Walter. **Pasajlar**. Birinci Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.

Büker, Seçil**. Sinemada Anlam Yaratma**. Birinci Basım. İmge Kitabevi, Ankara, 2002.

_____ **Sinema Dili Üzerine Yazılar**. Birinci Basım. Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985.

Capra, Fritjof. **Fiziğin Taosu**. Birinci Basım. Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1991.

Deleuze, Gilles. **Cinema.** University Of Minnesota, Minneapolis, 1989.

Demir, Yalçın. **Filmde Zaman ve Mekan**. Birinci Basım, Turkuaz Yayıncılık, Eskişehir, 1994.

Derrida, Jacques. **Khöra**. Birinci Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008.

Dorsay, Atilla. **100 Yılın 100 Yönetmeni**. İkinci Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997.

Einstein, Albert. **İzafiyet Teorisi**. Birinci Basım. Say Yayınları, İstanbul, 2001.

Eliade, Mircea**. Kutsal ve Dindışı**. Birinci Basım. Gece Yayınları, İstanbul, 1991.

Elias, Norbert. **Zaman Üzerine**. Birinci Basım. Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.

Grillet, Alain Robbe. **Yeni Roman**. Birinci Basım. Ara Yayıncılık, İstanbul, 1989.

Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Ansiklopedisi**. Birinci Basım. Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1980.

_____. **Toplumbilim Sözlüğü**. Birinci Basım. Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1986.

_____ **Düşünce Tarihi**. Birinci Basım. Remiz Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1993.

Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**. Dördüncü Basım, Metis Yayınları, 2006 .

Hauser, Arnold**. Sanatın Toplumsal Tarihi.** Birinci Basım. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994.

Hawking, Stephen. **Zamanın Kısa Tarihi.** Birinci Basım. Doğan Kitapçılık, İstanbul, 2000.

Kalın, Faiz. **Felsefe ve Bilim Işığında Kuran'da Zaman Kavramı**. Birinci Basım. Rağbet Yayınları, İstanbul, 2005.

Lotman, Yuriy M. **Sinema Estetiğinin Sorunları**. Birinci Basım. Öteki Yayınevi, İstanbul, 1999.

Mascelli, Joseph V. **Sinemanın Beş Temel Öğesi**. Birinci Basım. İmge Kitabevi, Ankara, 2002.

Özön, Nijat. **Sinema Sanatı.** Birinci Basım, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1972.

Solmaz, Sami. **Zamanın Kitabı**. Birinci Basım. Yazı Görüntü Ses Yayınları, İstanbul, 2003.

Hope, Murry. **Zaman Enerjisi**. Birinci Basım. Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul, 1997.

Jacobs, Lewis. **The Movies As Medium**. Octagon Books, New York, 1973.

Kılıç, Levend. **Görüntü Estetiği**. Dördüncü Basım. İnkilap Yayınları, İstanbul, 2003.

Onaran, Alim Şerif. **Sinemaya Giriş**. Birinci Basım. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1999.

Pudovkin**, Sinemanın Temel İlkeleri**. Üçüncü Basım, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995.

Rotha, Paul. **Sinema Yazıları**. Birinci Basım, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2001.

Russell, Bertrand. **Batı Felsefesi Tarihi III**. Birinci Basım. Say Yayınları, İstanbul, 2000.

Savaş, Hakan. **Sinemada Varoluşçuluk**. Birinci Basım. Altıkırkbeş Yayıncılık, İstanbul, 2003.

Şentürer, Ayşe**. Zaman Mekan**. Birinci Basım. Yem Yayınları, İstanbul, 2008.

Tarkovski, Andrei. **Mühürlenmiş Zaman**. Birinci Basım, Afa Yayınları, İstanbul, 1986.

Topçu, Nurettin. **Bergson**. Birinci Basım. Hareket Yayınları, İstanbul, 1968.

Türk Dil Kurumu. **Türkçe Sözlük**. Onuncu Basım. Ankara, 2005.

Ülken, Hilmi Ziya. **Genel Felsefe Dersleri**. Birinci Basım. Ülken Yayınları, İstanbul, 2000.

Zettl, Herbert. **Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics.** Wadsword Publishing Company, California, 1998

Dergiler

Wittgenstein, Ludwig. "**Zaman Üstüne**", **Cogito,** Sayı:11.

Tezler

Küçükcan**,** Ufuk. **"Film Biçeminde Mizansen Çözümlemeleri: Göstergebilimsel Bir Çözümleme**". Yayınlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi SBE, 1999.

Uğurlu, Hakan. "**Canlı Yayınlanan Televizyon Programlarında Zaman Olgusu".** Yayınlanmamış Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi SBE, 2002.

ÖZGEÇMİŞ

Can Hakman 13 Ağustos 1980 tarihinde Ankara'da doğdu. İlk (Sakarya Atatürk İlkokulu) orta ve lise öğrenimini (Sakarya Anadolu Lisesi) Sakarya'da tamamlamıştır. 2004 yılında Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nden mezun olmuştur.