T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO VE TELEVİZYON BİLİM DALI

SİNEMADA MİLLİYETÇİLİK VE ESTETİK: TÜRK SİNEMASINDAKİ MİLLİYETÇİ FİLMLERİN ANALİZİ

Mustafa ASLAN

DOKTORA TEZİ

Danışmanlar
Prof. Dr. Aytekin CAN
Doç. Halim ESEN

Konya – 2015

T. C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin		
	Adı Soyadı:	Mustafa ASLAN
	Numarası	134123021001
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo ve Televizyon
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☐ Doktora ■
	Tezin Adı	Sinemada Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Mustafa ASLAN

(İmza)

Teşekkürler

2011 yılı Şubat ayında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Anabilim Dalında doktora eğitimine başladığımda Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim görevlisiydim. Ders dönemini her hafta Lefkoşa'dan Ankara'ya giderek iki buçuk yılda tamamladım. Ankara Üniversitesi'ne kayıt olduğum ilk günden üniversiteden ayrıldığım son güne kadar bana bir akademisyen nezaketi ve özeniyle yaklaşan tüm hocalarıma, özellikle beni doktora programına kabul eden Radyo TV Sinema Bölüm Başkanı Prof. Dr. S. Ruken Öztürk'e teşekkür ederim.

Doktora yeterlilik aşamasında beni Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema Ana Bilim Dalı'na kabul eden ve doktora tez sürecinde desteğini her zaman yanımda hissettiğim tezimin birinci danışmanı Prof. Dr. Aytekin Can'a şükranlarımı sunuyorum. Tez izlemelerdeki yorumlarıyla bu çalışmanın son halini almasını sağlayan Doç. Dr. Meral Serarslan'a, ortaya koyduğu önerilerle eksikliklerin giderilmesini sağlayan ve tezimi baştan sona birçok kez titizlikle okuyan Doç. Dr. Banu Terkan'a ayrıca teşekkür etmek isterim. Tüm yoğunluğuna rağmen tez savunmamda bulunarak beni ve tezimi onurlandıran Prof. Dr. Erkan Yüksel ve Prof. Dr. Nedim Gürses hocalarıma da sonsuz teşekkür ediyorum.

Doktora çalışmalarının hazırlanması sürecinde bir öğrencinin motivasyon ve başarısını etkileyen en önemli unsur kuşkusuz tez danışmanıdır. İyi bir danışman; akademik yetkinliği, öğrenciyle birlikte harcadığı emek ve öğrencinin karşılaştığı sorunlara getirdiği çözüm önerileri ile değerlendirilebilir. Bu açıdan oldukça şanslı bir öğrenci olduğumu düşünüyorum. Saydığım özelliklerin yanında ilgisi, içtenliği ve bana duyduğu güvenle bu çalışmanın hazırlanmasındaki emeği ve katkılarından dolayı Doç. Halim Esen'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Bu tezi üniversite hayatımın ilk dersini aldığım hocamla yapmış olmanın bendeki anlamı ve hatırası da çok büyük. 2002 yılında ilk tanıştığımız günden bu zamana kadar her yaptığım işte bana güvenen ve kalbiyle destek olan Halim Esen hocama bir kere daha teşekkür ediyor, saygılarımı sunuyorum.

Uzun ve yorucu bu doktora sürecinde; bunaldığım anlarda sabır gösteren, yorgunluk ve yılgınlıklarımda bana umut aşılayan, varlığıyla hayatıma anlam katan eşim Çiğdem Çan Aslan'a ve onlara ayırmam gereken zamanlarda tezimi yazarak haklarını üzerime çokça aldığım oğlum Azad Taha ve kızım Zelal Mina'ya da teşekkür ediyorum.

'Bana bir harf öğretenin kırk yıl kölesi olurum' anlayışından beslenen genç bir akademisyen olarak bu tezin teşekkür bölümünde, özellikle doktora sürecinde üzerimde emeği olan hocalarımın isimlerini tek tek anmam gerekiyor fakat bu ne yazık ki mümkün değil. Bu vesileyle bu çalışmanın oluşmasına fikirleriyle kaynaklık etmiş, benden önce yaşamış ve yaşayan tüm büyüklerime teşekkür ederim.

T. C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin

Adı Soyadı:	Mustafa ASLAN
Numarası	134123021001
Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo ve Televizyon
Programı	Tezli Yüksek Lisans ☐ Doktora ■
Tezin Adı	Sinemada Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi

ÖZET

Milliyetçilik toplumsal koşulların bir çıktısı olarak değerlendirilmekte ve toplumdan ayrı ve bağımsız bir olgu olarak konumlandırılmamaktadır. Toplumsal yaşamdaki milliyetçi söylemi yeniden üreten araçlardan biri de sinemadır. Aynı anda dünyanın dört bir tarafında vizyona giren sinema filmleri, inşa etmeye çalıştıkları gerçeklikleri geniş kitlelere iletebilmekte ve anlatılar da evrensel gösterge sistemlerini kullanarak ideolojik bir araç haline gelebilmektedirler.

Sinemasal anlatıda kullanılan neredeyse sonsuz sayıdaki gösterge ve estetik anlayış, filmin anlamını doğrudan etkilemektedir. Türk sinemasında milliyetçi temayı işleyen filmlerde kullanılan göstergelerin ve estetik anlayışın tespit edilmesi bu araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır. Araştırmada 2007-2013 yılları arasında vizyona giren ve hikâyesinde Türk milliyetçiliğini merkeze alan yedi film incelenmiştir. Bu çalışmada, Türk milliyetçiliğini ana tema olarak seçen yedi ayrı yönetmenin yedi filminde Türk milliyetçiliğini simgeleyen göstergeler ve estetik öğeler incelenmiş, bu estetik öğelerin anlatıma nasıl katıldıkları tespit edilmiştir. Araştırma ayrıca, milliyetçilik temalı filmlerin estetik yönelimlerinin yanı sıra milliyetçi ideolojinin inşasında simgelerin nasıl kullanıldıklarını da göstergebilimsel yöntemle incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Milliyetçilik, Estetik.

T. C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin

Adı Soyadı:	Mustafa ASLAN
Numarası	134123021001
Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo ve Televizyon
Programı	Tezli Yüksek Lisans ☐ Doktora ■
Tezin Adı	Nationalism and Aesthetic at Cinema: The Analysis of Nationalist Movies at Turkish Cinema

SUMMARY

Nationalism has been evaluated as an outcome of social conditions and positioned as a phenomena that is separate and independent from society. One of the tools that reproduce nationalist discourse in social life is cinema. The movies which come out at the same time in the four corners of the world can transmit the realities which they try to build to large masses, and the stories themselves can be an ideological vehicle by using universal indicator systems.

Almost infinite number of indicators used in the cinematic narrative and aesthetic understanding affects directly the meaning of the movie. The deduction of the indicators used in Turkish Cinema movies functioning nationalistic themes and esthetics understanding constitute the primary objective of the study. In the research, seven movies coming out between 2007-2013 and centering Turkish Nationalism in their stories have been examined. In this study, indicators and aesthetic elements symbolizing the Turkish nationalism in seven films of the seven different directors choosing the Turkish Nationalism as the main theme have been examined, and hereby it has been identified how the aesthetics items participated in the expression. In addition, the research investigates also how the symbols are used in the construction of nationalist ideology as well as aesthetic tendencies of nationalism themed movies with the semiotic method.

Keywords: Cinema, Nationalism, Aesthetics.

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası ii
Tez Kabul Formu iii
Teşekkür iv
Türkçe Özet vi
İngilizce Özet/Summary vii
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM
MİLLİYETÇİLİK VE SİNEMA

1.1. Millet ve Milliyetçiliğin Tanımı 6
1.1.1. Milletin Tanımı 7
1.1.2. Milletin Unsurları 9
1.1.2.1. Dil Birliği 10
1.1.2.2. Kültür ve Tarih Birliği 12
1.1.2.3. Soy Birliği 15
1.1.2.4. Din Birliği 17
1.1.2.5. Birlikte Yaşama İsteği 18
1.1.2.6. Öteki İmajı 20
1.1.3. Milliyetçilik 21
1.2. Avrupa'da ve Osmanlı'da Milliyetçilik 26
1.2.1. Avrupa'da Milliyetçilik 27
1.2.2. Osmanlı'da Milliyetçilik 30
1.3. Türk Milliyetçiliği. 34
1.3.1. Türk'ün Anlamı 35
1.3.2. Türk Milliyetçiliğinin Tarihsel Gelişimi 39
1.3.3. Atatürk Milliyetçiliği 41
1.4. Sinema ve Milliyetçilik… 43
1.5. Türk Sineması ve Milliyetçilik 45
1.5.1. Türk Sinemasının Tarihsel Gelişimi 47
1.5.2. Toplumsal Gerçekçilik 56
1.5.3. Ulusal Sinema 58
1.5.4. Milli Sinema 67

İKİNCİ BÖLÜM
ESTETİK VE SİNEMA

2.1. Estetik ve Sanat 78
2.1.1. Estetiğin Tanımı 79
2.1.1.1. Güzellik 81
2.1.1.2. Yücelik 86
2.1.2. Sanat ve Tanımı 88
2.1.3. Sanat Kuramları 91
2.1.3.1. Taklit/Mimesis Kuramı 92
2.1.3.2. Yaratma Kuramı 94
2.1.3.3. Oyun Kuramı 95

2.2. Sinemada Estetik 96
2.2.1. Sinema Sanatı Bir Taklittir: Lumière Kardeşler ve Sinema Estetiği 97
2.2.2. Sinemanın Yaratıcı Yönü: Georges Méliès ve Sinema Estetiği 100
2.2.3. Biçimci Sovyet Sineması ve Estetiği 103
2.2.4. Dışavurumculuk ve Alman Sineması Estetiği 107
2.2.5. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Estetiği 114
2.2.6. Fransız Yeni Dalgası ve Estetiği 118
2.3. Sinemada Estetiği Yaratan Öğeler 123
2.3.1. Kamera 123
2.3.1.1. Kamera Açıları ve Yüksekliği 124
2.3.1.2. Kamera Hareketleri 127
2.3.1.3. Objektifler.. 130
2.3.1.4. Çekim Ölçekleri 133
2.3.1.5. Alan Derinliği 138
2.3.1.6. Kompozisyon 139
2.3.2. Aydınlatma 141
2.3.2.1. Aydınlatmanın Amacı 142
2.3.2.2. Genel Aydınlatma Yöntemleri 143
2.3.2.2.1. Teknik Açıdan Aydınlatma 143
2.3.2.2.2. Estetik Açıdan Aydınlatma 145
2.3.2.2.3. Psikolojik Açıdan Aydınlatma 149
2.3.2.3. Aydınlatma ve Renk Kullanımı 150
2.3.3. Ses 155
2.3.3.1. Sesin Özellikleri 159
2.3.3.2. Sinemada Sesin Kullanımı 162
2.3.3.2.1. Konuşmalar 164
2.3.3.2.2. Ses Efektleri 164
2.3.3.2.3. Müzik 166
2.3.4. Kurgu 167
2.3.4.1. Kurgunun Önemi 171
2.3.4.2. Temel Kurgulama Yöntemleri 178
2.3.4.3. Görüntü Dilinin Noktalama İşaretleri 179

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
SİNEMADA MİLLİYETÇİ FİLMLERİN ANALİZİ

3.1. Araştırmanın Yöntemi 187
3.1.1. Problem 192
3.1.2. Amaç 192
3.1.3. Önem 193
3.1.4. Varsayımlar 194
3.1.5. Sınırlılıklar 194
3.1.6. Evren ve Örneklem 195
3.1.7. Verilerin Toplanması ve Analizi 196
3.2. Film Çözümlemeleri 198
3.2.1. **Son Osmanlı Yandım Ali** 198
3.2.1.1. Öykü 198

3.2.1.2. Filmdeki Milliyetçi Söylemler 199
3.2.1.3. Temel Anlamın Gösterenleri ve Filmin Estetiği 202
3.2.1.3.1. Kamera. 202
3.2.1.3.2. Aydınlatma 205
3.2.1.3.3. Ses 207
3.2.1.3.4. Kurgu 208
3.2.1.4. Göstergebilimsel Çözümleme 211
3.2.1.4.1. Dizisel Çözümleme 211
3.2.1.4.2. Dizimsel Çözümleme ve Yananlam 213
3.2.2. **120 (Yönetmen: Özhan Eren – Murat Saraçoğlu / 2008) 216**
3.2.2.1. Öykü 216
3.2.2.2. Filmdeki Milliyetçi Söylemler 217
3.2.2.3. Temel Anlamın Gösterenleri ve Filmin Estetiği 224
3.2.2.3.1. Kamera. 224
3.2.2.3.2. Aydınlatma 226
3.2.2.3.3. Ses 228
3.2.2.3.4. Kurgu 230
3.2.2.4. Göstergebilimsel Çözümleme 233
3.2.2.4.1. Dizisel Çözümleme 233
3.2.2.4.2. Dizimsel Çözümleme ve Yananlam 235
3.2.3. **Nefes: Vatan Sağolsun (Yönetmen: Levent Semerci / 2009) 237**
3.2.3.1. Öykü 237
3.2.3.2. Filmdeki Milliyetçi Söylemler 238
3.2.3.3. Temel Anlamın Gösterenleri ve Filmin Estetiği 243
3.2.3.3.1. Kamera. 244
3.2.3.3.2. Aydınlatma 247
3.2.3.3.3. Ses 249
3.2.3.3.4. Kurgu 251
3.2.3.4. Göstergebilimsel Çözümleme 253
3.2.3.4.1. Dizisel Çözümleme 253
3.2.3.4.2. Dizimsel Çözümleme ve Yananlam 256
3.2.4. **Veda (Yönetmen: Zülfü Livaneli / 2010) 259**
3.2.4.1. Öykü 259
3.2.4.2. Filmdeki Milliyetçi Söylemler 229
3.2.4.3. Temel Anlamın Gösterenleri ve Filmin Estetiği 262
3.2.4.3.1. Kamera. 262
3.2.4.3.2. Aydınlatma 265
3.2.4.3.3. Ses 268
3.2.4.3.4. Kurgu 270
3.2.4.4. Göstergebilimsel Çözümleme 273
3.2.4.4.1. Dizisel Çözümleme 273
3.2.4.4.2. Dizimsel Çözümleme ve Yananlam 276
3.2.5. **Kurtlar Vadisi Filistin (Yönetmen: Zübeyr Şaşmaz / 2011) 279**
3.2.5.1. Öykü 279
3.2.5.2. Filmdeki Milliyetçi Söylemler 280
3.2.5.3. Temel Anlamın Gösterenleri ve Filmin Estetiği 285
3.2.5.3.1. Kamera. 285

3.2.5.3.2. Aydınlatma 287
3.2.5.3.3. Ses 288
3.2.5.3.4. Kurgu 290
3.2.5.4. Göstergebilimsel Çözümleme 293
3.2.5.4.1. Dizisel Çözümleme 293
3.2.5.4.2. Dizimsel Çözümleme ve Yananlam 295
3.2.6. **Fetih 1453 (Yönetmen: Fatih Aksoy / 2012) 298**
3.2.6.1. Öykü 298
3.2.6.2. Filmdeki Milliyetçi Söylemler 299
3.2.6.3. Temel Anlamın Gösterenleri ve Filmin Estetiği 304
3.2.6.3.1. Kamera. 304
3.2.6.3.2. Aydınlatma 307
3.2.6.3.3. Ses 309
3.2.6.3.4. Kurgu 310
3.2.6.4. Göstergebilimsel Çözümleme 313
3.2.6.4.1. Dizisel Çözümleme 313
3.2.6.4.2. Dizimsel Çözümleme ve Yananlam 316
3.2.7. **Çanakkale: Yolun Sonu (Yönetmen: Kemal Uzun / 2013) 318**
3.2.7.1. Öykü 318
3.2.7.2. Filmdeki Milliyetçi Söylemler 319
3.2.7.3. Temel Anlamın Gösterenleri ve Filmin Estetiği 324
3.2.7.3.1. Kamera. 324
3.2.7.3.2. Aydınlatma 326
3.2.7.3.3. Ses 238
3.2.7.3.4. Kurgu 330
3.2.7.4. Göstergebilimsel Çözümleme 331
3.2.7.4.1. Dizisel Çözümleme 331
3.2.7.4.2. Dizimsel Çözümleme ve Yananlam 333
SONUÇ VE ÖNERİLER.....336
KAYNAKÇA.....349

GİRİŞ

1789 yılı sadece Fransa'daki mutlak monarşinin devrilip yerine Cumhuriyetin kurulduğu bir tarih değildir. Devrimden sonra Avrupa ve sonrasında ise tüm dünya yeni bir kavramla tanışmıştır. Roma Katolik Kilisesi ciddi reformlara gitmek zorunda kalırken Avrupa'da düşünce sistemi değişmeye başlamış monarşi rejimleri altında ezilen halk feodaliteyi tasfiye etmeyi başarmıştır. Burjuvazi aynı milletten olmanın bir gereği olarak milliyetçilik ideolojisini 'eşitlik, kardeşlik ve adalet' kavramlarıyla desteklemiş ve bununla milletin oluşmasına katkı sağlamıştır (Ekinci, 2004: 21).

Almanlar millete dâhil olabilmek için kan bağını temel alırken (Noi, 2007: 37), Fransızlar vatandaşlık esasına dayanan bir milliyetçilik anlayışını benimsemişlerdir (Aktürk, 2006: 32). Avrupa'da esen milliyetçilik rüzgârından Osmanlı geç de olsa etkilenmiştir. Geniş coğrafyasına hâkim olmakta ve farklı dil, din ve ırka mensup tebaasını bir arada tutmakta zorlanan Osmanlı'nın birincil amacı devletin dağılmasını engellemektir. Böylesi bir durumda Osmanlı entelektüelleri *Osmanlıcılık, İslâmcılık* ve *Türkçülük* düşüncelerini ortaya atarak Osmanlı Devleti'nin bir müddet daha ayakta kalmasını sağlamışlardır. Fakat devletin dağılmasını önlemek için gösterilen tüm çabalar imparatorluğun küçülmesinin önüne geçememiştir.

Matbaanın icadıyla beraber yazının yaygınlaşması, milliyetçi düşüncenin geniş kitlelere ulaşmasını ve milliyetçi ideolojinin kitleselleşmesini beraberinde getirmiştir. Sosyolojik bir kavram olan milliyetçilik, toplumsal koşulların bir çıktısı olarak değerlendirilmeli, toplumdan ayrı ve bağımsız bir yapı olarak görülmemelidir. Milliyetçiliği toplumsal hayattan soyutlayarak sadece bir düşünce biçimi olarak ele almak millet ve milliyetçiliğin anlamını daraltmaktadır. Hâlbuki bu kavramların siyaset dışında hayatımızı etkileme gücü yadsınamayacak kadar fazladır. Söz konusu bu söylem hayatın her alanında kendisine bir karşılık bulur. 'Irk', 'dil', 'din', 'etnisite', 'toplumsal cinsiyet', 'öteki' ve 'biz' gibi kavramlar, milliyetçilik kavramına yüklenen anlama göre şekillenmektedir. Yıldırım, "*Küreselleşen Dünyada Milliyetçilik*" (2006) isimli çalışmasında, milliyetçilik ve modernitenin bağlarını

açığa çıkartmakta, kavramın modern çağın getirdiği gelişmelerden olumlu/olumsuz etkilendiğini söylemektedir.

Bireyin dünyasında, bir topluluğa aidiyeti sağlamak için, milliyetçi ideolojinin güçlü bir geçmişe ihtiyacı vardır. İhtiyaç duyulan bu geçmiş milleti birbirine ve geleceğe kuvvetle bağlar. Milli anlatılar, övünülmesi gereken bir toplumun üyesi olduğunu geçmişine ihanet etmemesi gerektiğini yeni kuşağa anlatarak bireyi milliyetçi ideolojinin çizdiği sınırların içinde tutar. Smith (1986: 66); mitler, efsaneler ve kahramanlık destanlarının uzun vadede zayıflayan dayanışma duygusunu güçlendirdiğini söyleyerek bu anlatıların milliyetçi ideolojiler için vazgeçilmezliğinin altını çizmektedir.

Önceleri panayırlarda, köy kahvelerinde vb. mekânlarda daha çok sözel olarak aktarılan hikâye ve masalların yerini modern çağda kitle iletişim araçları almıştır. Radyo, televizyon, gazete, sinema ve son dönemde sosyal medya toplum adına ve toplum için gündem belirleme ve algı oluşturma görevini en etkili şekilde gerçekleştirmektedirler.

1895'te Grand Cafe'de Lumière kardeşlerin ilk film gösteriminin üzerinden çok zaman geçmemiş olmasına rağmen sinema; edebiyat, tiyatro ve diğer sanat dallarının ulaştığı noktayı geride bırakmıştır. Toplumun kültürel değerlerini, inanışlarını, düşünce sistemini yansıtmanın ötesinde sinema, aynı zamanda tüm bu değerleri (doğrudan ya da dolaylı) etkileme gücüne de sahiptir. Toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) kodlayan sinema, bir aşamadan sonra toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sistemindeki yerini almaktadır (Bilgiç, 2002: 146).

Günümüzde artık filmlerin mitolojiler ürettiği rahatlıkla görülmektedir (Erdoğan ve Solmaz, 2005: 37). Kültürel ürünlerin yaratıcısı ve aktarıcısı olan filmler bir yandan çağdaş mitler yaratırken diğer yandan gerçekliği yeniden kurarak egemen değerleri de yeniden üretmektedir (Gültekin, 2006: 35). Sinema bu yanıyla, 'popüler milliyetçi ideolojinin yeniden-üretim sürecinde en az devlet kadar etkilidir' (Güney, 2006: 224).

Sinema üretilen mitin toplumlar tarafından kabullenilmesi aşamasında da önemli görevler üstlenmektedir. Düşünceler, filmler aracılığıyla deneyime dönüşürken; hayatın içinden karakterler aracılığıyla 'mitler'in hazmı kolaylaşmakta, anlatılanlar belirli bir süre sonra gündelik bir hal almaktadır. Sinema ideolojiyi ve dolayısıyla kültürü; konu seçimi, kamera, aydınlatma, ses, kurgu, anlatı/dil vb. gibi teknik kodları kullanarak üretmektedir.

Türk milletinin tarihi milliyetçi temalı filmler için zengin bir kaynak oluşturmaktadır. Türk sinemasında milliyetçi filmlerde kullanılan klişeleşmiş göstergeler ve filmlerdeki estetik anlayışın tespit edilmesi bu araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır.

Türk sinemasında son yıllarda sayısal olarak artış gösteren bu tür filmlerde milliyetçi söylemin nasıl oluşturulduğu ve hangi sinemasal estetik ögelerin nasıl yaratıldığının belirlenmesi önemlidir.

Araştırmada örnekleme dâhil edilen filmler, göstergebilimsel yöntemle incelenecektir. İnsan, toplumsal bir varlıktır ve yaşadığı toplumsal yapının içinde yüzlerce göstergeye (işaretlere) maruz kalmaktadır. Bu işaretler kavranabilir olmalarına karşın, her zaman açık ve kendini kolayca ele veren sistemler olmayabilir. Göstergebilim, bireyin karşılaştığı bu göstergelerin ne anlama geldiğini açıklamaya çalışır. Göstergebilim, göstergelerin analizi veya işaret sistemlerinin nasıl işlediğini açıklar (Barthes, 1979).

Göstergelerin yoğun kullanıldığı sanat dalları arasında sinemanın yeri ayrıdır. Günümüz film kuramları ve eleştirisi üzerinde önemli bir etkiye sahip olan sinema göstergebilimi, ciddi uğraş gerektiren bir alan olarak görülmektedir. Göstergebilimsel yöntem, film eleştirisi alanında yaygınlık kazanmış durumdadır. Sinema eleştirmenleri ve araştırmacıları tarafından filmin değerlendirilmesinde kullanılan yöntemler arasında göstergebilim en elverişli yaklaşım olarak görülmektedir (Özden, 2000: 118).

Sinemada Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi konulu doktora tez çalışması kuramsal ve örnekleme alınan filmlerin analizi olmak

üzere iki temel aşamadan oluşmaktadır. Araştırmanın kuramsal çerçevesinin daha iyi anlaşılması için, milliyetçilik, ırkçılık, estetik ve sinemasal temsil ile ilgili bir kavramsal çerçeve oluşturulacaktır. Filmlerin anlatıları içerisinde toplumsal anlamın nasıl inşa edildiği, milliyetçilik temasını ele alan filmlerde estetiğin oluşumu için hangi aşamalardan geçilmesi gerektiği gibi bir dizi soruya odaklanılarak bu süreç çözümlenmeye çalışılacaktır. Araştırmada; filmlere bir meta gibi bakılmayacak ve filmlerin kültürün bir parçası olduğu kabulüyle hareket edilecektir.

Araştırmanın birinci bölümünde millet ve milliyetçilik kavramları ile Türk milliyetçiliği ele alınacak ve Türk sinemasının tarihsel gelişimine değinilecektir. Türk sinemasının tarihsel arka planına ait bilgilerle birlikte, 1970'li yıllarda Türk sinemasını etkisi altına alan 'Ulusal' ve 'Milli' sinema tartışmaları ve Türk sinemasındaki milliyetçi damarın beslendiği noktalar çeşitli boyutlarıyla incelenmeye çalışılacaktır.

Tezin ikinci bölümünde; estetik, sinemada estetiği yaratan öğeler ve bunların anlatıma katkısı incelenecektir. Doğadaki ya da sanat eserindeki güzeli araştıran bilim olarak tarif edilen estetik (Tunalı, 1996: 14), güzellik temeli üzerine kurulmuştur. Estetiğe getirilen tanım çalışmaları yanında onun sanat ile olan ilişkisinin ele alındığı bu bölümde, estetiğin güzel, haz ve yüce ile olan bağının kaynağı irdelenecektir.

Estetiğin ve sanat kuramlarının sinema filmlerinde nasıl temsil edildiği, dünya sinemasını etkileyen bazı sinema akımları ve örnek film incelemeleri üzerinden ele alınacaktır. Sinema anlatısının temelleri; görüntü, ışık, ses ve kurgu üzerine kurulmuştur ve filmin öyküsü tüm bunların bileşiminden meydana gelmektedir (Erdoğan ve Solmaz, 2005: 33). Sinemasal anlatının temel ögeleri arasında yer alan; kamera, aydınlatma, ses ve kurgunun anlatıya nasıl katıldıkları ve anlamı nasıl etkiledikleri de bu bölümde ele alınan konular arasındadır.

Tezin üçüncü bölümünde; araştırmanın yöntemi ayrıntılı bir şekilde ele alınacak ve araştırmaya dâhil edilen filmler çözümlenecektir. Türk Sineması'nda 2007-2013 yılları arasında vizyona giren ve milliyetçiliği hikâyesinin merkezine yerleştirmiş

filmler arasından her yıldan bir film olmak üzere yedi film (*Son Osmanlı Yandım Ali, 120, Nefes: Vatan Sağolsun, Veda, Kurtlar Vadisi Filistin, Fetih 1453, Çanakkale Yolun Sonu*) örneklem olarak alınarak niteliksel çözümleme yöntemiyle göstergebilimsel analize tabi tutulacaktır.

Milliyetçi filmlerin, mit ve sembolleri ve sinemanın öğelerinden; kamera, aydınlatma, ses ve kurguyu estetik olarak anlatıda nasıl kullandığı ve bu estetik kullanımın anlatımı ne ölçüde etkilediğine bakılacaktır. Bu çerçevede, araştırmaya konu olan yedi film, birinci ve ikinci bölümde ortaya konulan; milliyetçilik, estetik ve sinamatogtrafik perspektifler doğrultusunda göstergebilimsel analiz yönetimiyle incelenecektir.

Araştırmanın sonuç ve öneriler kısmında ise, çalışmanın kuramsal çerçevesine bağlı olarak Türk milliyetçiliğinin kendisini yeniden inşa etme sürecinde takındığı tavra ve bunun filmlerdeki yansımalarına bakılarak değerlendirilecektir. Toplumun bir anlamda yansıması olan sinema filmlerinden yola çıkarak Türk milliyetçiliğinin kullandığı argümanlar ve bunların hangi estetik anlayışla seyirciye sunulduğu ortaya konulacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MİLLİYETÇİLİK VE SİNEMA

1.1. Millet ve Milliyetçiliğin Tanımı

Bir kavramı tanımlama çabası oldukça sübjektif bir özellik gösterir. Millet kavramı, farklı disipline mensup insanlar arasında çok farklı çağrışımlar yapmaktadır. Bir sosyolog için millet kavramı, 'aynı etnik kökene sahip olan' insanları çağrıştırırken, bir hukukçu için 'devlete vatandaşlık bağıyla bağlı insanlar topluluğunu' anımsatmakta, bir uluslararası ilişkiler uzmanı için ise, 'devlet adını verdiğimiz siyasal birim' anlamına gelmektedir (Noi, 2007: 23). Araştırmacılar, tıpkı 'körler ve fil' hikâyesinde olduğu gibi kavramı yalnızca bir tarafından ele alıp değerlendirmekte ve yorumlamaktadır. Her şeyden önce milletin yaşayan bir kavram olarak sürekli devinim halinde olduğu unutulmamalıdır.

Ünlü edebiyatçı Stendhal'ın 'aşk'ı tarifinden yola çıkarak milliyetçiliğin ne olduğunu okurlarına anlatan Özkırımlı (2008: 5), milliyetçiliğin de tıpkı aşk gibi gerçekliğin ortadan kalktığı, arzuların ön plana çıktığı bir süreçten beslendiğini, daha doğrusu var olmak için böyle bir sürece muhtaç olduğunu söylemektedir.

Kerestecioğlu (2007: 312), milliyetçilik, zaten hep var olan ezelden ebede bir varlık olan milleti fark etmeyi sağlayan, yani 'uyuyan güzeli uyandıran' bir ideoloji midir, yoksa bizatihi milletleri kuran, icat eden bir ideoloji midir? sorusunu sorarak, milliyetçilik üzerine çalışan araştırmacılara bir yol haritası sunmaktadır. Bu çalışma milliyetçiliği; hem tarihsel olarak var olduğu hem de icat edildiği fikrinden hareket ederek ele almaktadır.

1.1.1. Milletin Tanımı

İngilizce karşılığı 'nation' olan 'millet' sözcüğünün, Latince doğmak anlamına gelen 'nasci' kökünden türediğini ifade eden Heywood (2006: 152), ulusun (nation) kültürel, siyasal ve psikolojik faktörlerin bir toplamı tarafından şekillendirilen kompleks bir olgu olduğundan bahseder. Arapça bir sözcük olan 'millet' kavramı, dil yapısında çeşitli dönüşümlere uğrayarak bugünkü yaygın bilinen anlamına kavuşmuştur[1]. Millet; din, mezhep ya da aynı din veya aynı mezhebe mensup insanlar topluluğunu tanımlamaktadır (Ataman 1977: 67). Kerestecioğlu (2007: 317), Osmanlı'da millet sözcüğünün, dinsel/mezhepsel referanslar çerçevesinde kullanıldığını; Müslümanlar için kullanılan 'ümmet' kavramının yaygınlaşmasıyla birlikte, millet kavramının artık gayrimüslim tebaayı tanımlamak için kullanıldığını belirtmektedir.

Kavramı tanımlarken Heywood (2006) sözcüğün İngilizce ve Latince; Gül, Ataman ve Kerestecioğlu (2007) ise, sözcüğün Arapça kökenine bakmışlardır. Sözcüğün etimolojisi genellikle Arapça'da aransa da, 'millet'i tarihsel ve sosyolojik temelli tanımlayan araştırmacılar da vardır. Örneğin Hobsbawn (2006: 30), sözcüğün tarihsel olarak izlediği yolu takip ederek kavramın etimolojisini Batı dillerinde aramıştır. 'Millet' sözcüğüne, İspanya Akademisi Sözlüğü'nde ilk defa 1925 yılında rastlandığını söyleyen Hobsbawn, sözlükte millet sözcüğünün; 'aynı etnik kökene sahip olan, genelde aynı dili konuşan ve ortak bir geleneği paylaşan insanların oluşturduğu' birliktelik olarak tarif edildiğini söylemektedir.

Literatürde 'millet ve milliyetçilik' kavramları üzerine öncü araştırmalarıyla dikkat çeken Kedourie (1971: 5), milletin konuşma dilinde, bir aileden büyük, kabile ve kavimden küçük bir topluluğu; doğuştan benzerlik gösteren bir insan kümesini ifade ettiğini yazmaktadır. Kedourie, tarihsel çalışmalarda Roma halkından (Populus Romanus) bahsedilmesine rağmen; Roma Milleti (Nation Romanorum) sözüne rastlanmadığını; Romalı olmayanların, Romalıları tarif ederken 'Roma Milleti'

[1] Arapçada; koşmak, hızlı yürümek (melv), uzanmak, genleşmek (muluv), yazdırmak, dikte ettirmek (imla), gece ve gündüz (melevan), uzunca zaman (meliyy) anlamlarına gelen 'mly' kökünden gelmektedir (Gül, 2007: 39).

tanımlamasını kullandıklarını söylemektedir[2]. Llobera *Modernliğin Tanrısı Batı Avrupa'da Milliyetçiliğin Gelişimi* adlı kitabında (2007: 29) ise, Britanya tarihini anlatırken 731'den beri bugün İngiltere olan topraklarda yaşayan insanlar için 'İngiliz halkı' ifadesinin kullanıldığını yazmaktadır. Llobera'ya (2007: 29) göre, İngiltere nüfusu hangi etnik kökenden gelirse gelsin belirli bir siyasal kimlik geliştirdiği ve millet olma yolunda önemli bir aşama kaydettiği anlamına gelmektedir.

Millet kavramını daha farklı bir perspektiften tanımlayan isim Anderson'dur. Anderson (1993: 21) milleti, 'hayal edilmiş cemaatler'[3] olarak tanımlayarak, meseleyi farklı bir bakış açısı içinde ele almıştır. Ona göre, yüz yüze temasın geçerli olduğu ilkel köyler dışında bütün cemaatler 'hayal edilmiş'tir. Anderson (1993: 41), bir Amerikalının 240.000.000 küsur yurttaşından ancak bir avuç içi kadarının ismini bilebildiğini, günlük hayatında sadece bir elin parmakları kadar insanla gerçek bir ilişki kurduğunu; böyle bir birlikteliğin ancak 'hayali' bir birliktelik olabileceğini söylemektedir. Birbirlerini tanımayan milyonlarca insanın bir arada yaşadığı mega kentler düşünüldüğünde, Anderson'un haklı olduğu düşünülebilir. Yapılan tüm tanımlama çalışmalarına rağmen millet kavramının eksiksiz ve doğru bir tanımının yapıldığı hala tartışılan bir konudur. Hobsbawn (2006: 33), doğru ve özgün anlamı ne olursa olsun, 'millet' kavramının modern anlamından çok uzak bir yerde olduğunu söyleyerek, kavramın doğru bir tanımının henüz yapılmadığını ifade etmektedir.

Millet; ister *hayal edilmiş*, ister kurgulanmış, isterse kendiliğinden meydana gelmiş bir olgu olarak tanımlansın; milliyetçi ideoloji tarafından ulus-devletin temel yapı taşı olarak varlığına sürekli ihtiyaç duyulmaktadır. Bireyin bir millete mensup olma hissinin nasıl geliştiği, ya da kendisini neden bir millete ait hissetmek zorunda olduğu ancak milliyetçilik düşüncesi ile açıklanabilir.

---

[2] Heywood (2006: 152), millet, ulus, devlet, ülke, etnik grup ve ırk gibi kavramların sıklıkla birbirinin yerine kullanıldığını ve kullanımın yanlışlığına dikkat çekerek Birleşmiş Milletler'in, bir ulusal halklar örgütü değil bir devletler örgütü olması anlamında yanlış isimlendirildiğini söylemektedir.

[3] 'Ulus, hayal edilmiş bir siyasal topluluktur. *Hayal edilmiştir*, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam eder' (Anderson, 1993: 20).

Llobera (2007: 3), Aydınlanma Çağı'ndan sonra milleti yoktan var edilmiş bir gerçeklik olarak kabul edilen Fransız Devrimi'nin bu konuda milat sayılmasının büyük bir yanılgı olduğundan bahseder. Llobera, bu anlayışın 'milleti ve onun tarih içindeki gerçekliğini yok saydığını', adı ulus ve millet olmasa da, ilk çağlardan beri halklar arasında böyle bir yapının varlığının altını çizmektedir. Millet kavramını farklı boyutlarıyla ele alan Heywood (2006: 152), kavramı kültürel açıdan şöyle tanımlar: Millet, 'ortak bir lisan, din, tarih ve gelenekler tarafından bir arada tutulan bir insan grubudur.' Bu çalışmada, ağırlıklı olarak, Heywood'un kavrama getirdiği kültürel tanımlama referans alınmaktadır.

1.1.2. Milletin Unsurları

Millet ve milliyetçilik üzerinde araştırma yapan araştırmacılar, milletin unsurlarını; milleti meydana getiren temel değerler olarak tanımlamaktadırlar (Ataman, 1977: 77; Calhoun, 2007: 5; Hobsbawn, 2006: 55; Heywood, 2006: 152; Smith, 2002: 47). Araştırmacıların, milletin unsurlarını ortaya koyarken iki farklı tutum sergiledikleri söylenebilir. İlk gruptaki araştırmacılar; kendilerinden önceki eserlerin sınıflandırmalarını dikkate aldıkları, ikinci gruptakilerin ise; millet ve milliyetçiliği ele alış biçimine bağlı olarak, milletin unsurlarını yeniden belirledikleri yönündedir. *Ulusların Etnik Kökeni* isimli kitabında Smith (2002: 47-57), bir milletin, millet olabilmesi için altı bileşenin var olması gerektiğini belirtir. Bunlar; kolektif isim, ortak soy miti, tarih, kültür, belli bir teritorya (toprak) ile özdeşleşme ve dayanışmadır.

Calhoun (2007: 5-6) ise *Milliyetçilik* adlı kitabında, milleti meydana getiren unsurları; sınırlı olan bir toprak veya belirli bir nüfus ya da her ikisi, bölünmezlik, egemenlik, üstün bir meşruiyet kavramı, halkın kolektif olaylara katılımı, doğrudan üyelik, kültür, tarih, olarak sıralamıştır. Ataman (1977: 77) millet olmanın gerekliliklerini; dil birliği, kültür birliği, töre ve gelenek birliği, milli görev ve üstünlük duygusu olarak sıralarken; Hobsbawn (2006: 55) toplumun geçmişle

bağının kurulu olması, ana dile sahip olan kültürel elitin varlığı ve kanıtlanmış bir fethin millet olmak için yeterli olduğunu söylemektedir.

Milletin unsurları ele alınırken yukarıdaki çalışmaları da kapsadığı için, Erözden'in sınıflandırması kullanılmıştır. *Ulus Devlet* kitabında, millet kavramının temel olarak dördü içsel, biri dışsal olmak üzere toplam beş temel unsura sahip olduğunu ifade eden Erözden (1997: 106) içsel unsurların (dil, din, soy, kültür ve tarih birliği), milletin oluşumunda olmazsa olmaz olarak düşünüldüğünü; dışsal unsurun ise (öteki imajı), milletin bünyesinde neyin olamayacağını ortaya koyduğunun altını çizmektedir.

Heywood (2006: 153), bir milleti tanımlarken bir unsuru ön plana çıkartmanın yanlış olacağını söyler ve dil unsuru üzerinden İsviçre örneğini hatırlatır. "İsviçre ulusu birçok yerel diyalektlerin yanı sıra Fransızca, Almanca ve İtalyanca olmak üzere üç ana lisanın kullanılmasına rağmen kalıcı ve yaşayabilir olduğunu ispatlamıştır" tespitlerinde bulunur. Bostancı (1999: 58), ne tür bir sınıflandırma ve sıralama yapılırsa yapılsın söz konusu bu unsurların her millet için farklı etkileri olduğunu; her ulusun, bir miktar kültürel, etnik ve dinsel çeşitliliği içinde barındırdığını söylemektedir. Heywood ve Bostancı'nın açıklamalarından yola çıkarak, bireyleri bir millet şemsiyesi altında toplayabilen unsurlar olarak ortaya konulan öğelerin, yegâne öğeler olmadığı anlaşılmaktadır.

Bu çalışmada da açıklanmaya çalışılan unsurlar arasında önem sıralaması yapılmamıştır. Bu unsurların sıralaması ve sınıflandırılmasının ulustan ulusa değişiklik gösterebileceği gerçeği dikkatlerden kaçmamalıdır.

1.1.2.1. Dil Birliği

Latince'de *millet* ve *dil* sözcüklerinin kökenleri birbirine çok yakındır (Llobera, 2007: 4) ve millet denildiğinde ilk önce akla dil gelmektedir. Herder (2002: 66-67), dilin önemine biraz daha vurgu yaparak dili, insan olmanın gerekleri arasında saymaktadır. Dil, bireyin duygu ve düşüncesini karşısındakine aktaran, iletişim için

gerekli bir araç olduğu için milleti meydana getiren unsurlar arasında üzerine en çok tartışılan alan olmuştur. Kaplan (1977: 12)'a göre dil; bireyi yalnızlıktan, grupları ise bir yığına dönüşmekten kurtarmakta ve kitleleri *millet* şemsiyesi altında bir arada toplamaktadır.

Dil, milletin bireylerini birbirine ve geçmişe bağlamada da önemli işlevlere sahiptir. Dil bireyler arasındaki birlikteliğin oluşumu ve yeni nesle aktarılması için son derece önemlidir. Milletin geleceğinin garantisi olan genç kuşakların bu amaç ışığında yönlendirilmesi, eğitim sistemi ile doğru orantılıdır[4]. Yeryüzündeki dillerin belirli bir doğum tarihi yoktur. Her dil uçsuz bucaksız bir geçmişten gelmektedir. Anderson (1993: 162), köklü tarihlerinden dolayı dillerin, toplumdaki her şeyden eski ve köklü olduğunu; zamansal olarak bu kadar eski bir gelenekten gelen dilin, aynı zamanda bireyler için güçlü bir bütünleşme aracına dönüştüğünü söylemektedir.

Dil, milleti başka milletlerden ayırıcı özelliğe de sahiptir. Dilin bu özelliği, millet içinde ayrıcalıklı bir sınıf yaratmak için kullanılabileceği gibi, bir şeyi koruma içgüdüsüyle de kullanılabilir. Örneğin, Ortodoks Yahudiler arasında kutsal bir dil olan İbranice günlük kullanılan bir dil olmamasına rağmen, Yahudiler için dinsel-dilsel bir bağı güvence altına alma amacını taşımaktadır (Smith, 1986: 163).

Dil, aynı zamanda bir milletin fiziki ve siyasi gücünün, sınırlarının göstergesidir (Bostancı, 1999: 64). Hobsbawn (2006: 122), ülkelerin fiziki sınırları, dağlar, nehirler ve ovalar dikkate alınarak çizilirken, yaşayan gerçek milli sınırların dil ile çizildiğini söylemektedir. Dil üzerinden güçlü bir devlet yaratma arzusunu çok iyi dile getiren ünlü Alman tarihçi ve şair Ernst Moritz Arndt[5], meşhur şiiri *Alman Vatanı*'nda okuyucusuna: "Alman'ın anavatanı nerededir? Prusya'da mı? Avusturya'da mı? Kuzey ya da güney Almanya'da mı? Batı ya da Doğu Almanya'da

[4] 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarında Batı'da eğitim müesseselerinde bazı reformların olduğu görülmektedir. Bu reformlar arasında en önemli ve en etkili olanı okullarda standart dil eğitiminin başlamasıdır. Örneğin Britanya İmparatorluğu'nda İngilizcenin türlü şiveleri konuşulur, fakat bugün, herkesin standart kullandığı İngilizce denilen şey 'Kings English'tir. Kralın konuştuğu İngilizce bütün ülkede temel eğitimde öğretilir. Eğitimden geçen herkes bu şiveyi belli ölçüde alır (Belge, 2006: 52).

[5] Şair ve tarih profesörü olan Ernst Moritz Arndt, 1769-1860 yılları arasında yaşamıştır. Vatansever şiirleri sayesinde ülkesinde büyük ün kazandı. "Alman'ın Anavatanı Nerede?", şairin en önemli şiirleri arasında sayılmaktadır. Fikirleri yüzünden 1820'de Bonn Üniversitesi'nden kovuldu. Aradan 21 yıl geçtikten sonra, 1841 yılında kovulduğu üniversitenin rektörlüğüne getirildi (Bakunin, 1998, 207).

mı?" diye sorar. Moritz Arndt şiirinin devamında; "Hayır, hayır, onun anavatanı çok daha geniş olmalıdır. Her yere yayılır. Nerede Alman dili duyuluyor ve göklerde Tanrı'ya ilahiler söyleniyorsa" (Bakunin, 1998, 207) şeklinde yanıtlayarak, vatan sınırlarının fiziki sınırların çok ötesinde, kültürel sınırların varlığını gündeme getirmekte, Alman dilinin konuşulduğu her karış toprak, anavatan olarak görülmektedir.

Millet için dil birliği, kimi milletlerde diğer unsurlardan daha öncelikli olabilir. Dilin, milletler için daha kalıcı bir araç olduğunu iddia eden Akçura (2007: 75); dünya tarihinde bazı milletlerin, yüzyıllar içinde din değiştirdikleri görülse bile, dillerinin değişmediğini belirterek, dilin millet için vazgeçilmez önemine vurgu yapmaktadır. Akçura'nın, dile yüklediği bu öneme karşılık Hobsbawn (2006: 119); dil, millet olmak için gerekli ama yegâne araç değildir demektedir. Yabancı dil bilmenin, yabancı bir topluma ayak uydurmak için yeterli olmadığı gibi; milli birliği sağlamak için sadece aynı dili konuşmak yeterli değildir[6]. Bireyin toplumla entegre olabilmesi için, milleti oluşturan diğer unsurları da benimsemesi gerekmektedir. Bu anlamda, milletin kültür ve tarihinden yoksun olarak; dili millet ile bütünleşmek için yeterli görmek eksik bir bakış olacaktır.

1.1.2.2. Kültür ve Tarih Birliği

Milleti bir arada tutan unsurlardan bir diğeri de kültür ve tarih birliğidir. Milletler kendilerini, dünyanın öbür ucundaki bir topluluktan belirgin bir biçimde ayrışmak ve farklılıklarını ortaya koymak zorunda hissederler. Kültürel anlamda biricikliği sağlamak, yani 'milli kültürü' oluşturmak, kenetleyici bir unsurdur (Bostancı, 1999: 69). Dünyanın kültürel haritasına bakıldığında, her millete ait, anlam, değer ve sembollerin varlığı dikkat çeker. Erözden (1997: 110), kültür ve tarihin, türdeşlik bilincinin mayası olan toplumsal hafızayı oluşturduğunu vurgulamaktadır. Milliyetçi

[6] Bir insanı Fransız yapan şeyin kurumsal olarak Fransızca'nın ana dili olması değil, özgür Fransa halkının diğer özgürlük, yasa ve karakteristikleri yanında bu dili de öğrenmeye istekli olmasıydı. Bir anlamıyla Fransızca öğrenmek, İngilizce öğrenmenin Amerikan yurttaşlığındaki önemi gibi, tam Fransız yurttaşlığına (ve dolayısıyla milletine) kabulün koşullarından birisiydi (Hobsbawn, 2006: 37

ideolojinin, kültür ve tarih birliğiyle toplumsal bilinci yaratmayı amaçladığını dile getiren Kaplan (1977: 32), milletlerin tarihlerinin nesilden nesile kalıtımsal olarak aktarılmadığını, tarih ve kültür birliğinin ancak öğrenmeyle sağlanacağına dikkati çekmektedir.

Millete ait olan anlamına gelen 'milli kültür' Enneli (2013: 28-51)'ye göre, bir milletin kendisine has; ortak dil, folklor, estetik, ahlak, edebiyat, mimari, giyim, beslenme, müzik, sanat, örf ve yasalar hatta fiziksel görünüş farklılıkları vb. gibi tüm alanların toplam mirasından oluşmaktadır. Candan (2006: 383), toplumların kültürel özelliklerinin; dil, din, geçirilen ortak tarihsel süreç, genetik özellikler, gelenek ve göreneklerin bileşkesinden meydana geldiğini söylemektedir.

> …'Batı medeniyeti' denildiği zaman, din bakımından Hıristiyan toplulukların manevî-sosyal değerleri ile müspet ilme dayalı teknik anlaşılır. Hâlbuki Batı medeniyetine bağlı milletlerden her biri ayrı bir kültür topluluğudur: Müspet ilim sahasında benzer anlayış içinde olmalarına, teknik'i ortaya koyma ve kullanmada birbirlerine yakın yollar tâkip etmelerine rağmen, bu milletler başka başka diller konuşurlar; âdetleri, gelenekleri, ahlâk telâkkileri, edebiyatı (şiiri, mecazı, hatta lâtifleri), masalları, destanları, güzel sanatları, folkloru, hatta giyinişleri bir değildir. Hatta hepsi de Hıristiyan inancı içinde bulunmakla beraber din karşısındaki tutumları da farklıdır. İşte bu ayrı ayrı inanış, eğilim, düşünce kullanış ve davranış tarzları her milletin kültür unsurlarını teşkil eder. O hâlde her topluluk bir kültür sahibidir, diğer bir deyişle, her kültür ayrı bir topluluğu temsil etmektedir (Kafesoğlu, 2010: 16).

Kafesoğlu, her toplumun kendine özgü kültürü olduğundan hareketle ortak kültürlerin varlığına şüpheyle yaklaşmaktadır. Bireyleri bir arada tutmak için kültür öğesini kullanan milliyetçi ideoloji, yeri geldiğinde bireyler ve milletler arasında yapay kültürler oluşturmaktadır. Bostancı (1999: 69), kültürün kendisinin doğal değil yapay olduğunu, millet olmanın gereğinin, millete ait bir kültürün varlığıyla mümkün olduğunu, bunun sonucu olarak da yukarıda sayılan kültür unsurlarının milliyetçi ideoloji tarafından sonradan inşa edildiğini söyler. Toplumlar için etnik birlikteliğin ötesinde ihtiyaç duyulan şey, milleti hem içeriden hem de dışarıdan kenetleyecek olan bu inşa edilmiş 'kültür'dür (Smith, 2002: 51).

Geçmiş (tarih), bir zamanlar olmuş olayların basit bir toplamı asla değildir; geçmişi meydana getiren sosyal ve kültürel ilişkilerdir. Geride kalmış olaylara indirgenmeyen böyle bir geçmiş; fertleri bir arada tutan bir güce dönüşmektedir (Enneli, 2013: 28-51). Tarihin kendisinin 'büyük olaylar' ve 'büyük önderler' olarak tasarlandığı bir

çağda, topluluğun geçmişini, imparatorluklardan hareketle okumaya çalışmak; Hutchinson (2008: 90)'a göre büyük bir mitolojinin içinde gezindiğimiz hissini uyandırmaktadır.

Anderson (1993: 226), milletlerin tarihinin 'bir başlatanı' olmadığı için, geriden gelerek değil, bugünden geriye doğru bir tarihsel yazımın söz konusu olduğunu söylemektedir. Hobsbawn (2006: 27), tarihçilerin meslekleri gereği, bir milletin tarihini en objektif şekilde yazmak istemelerine rağmen, millet olmanın gereği olarak, tarih yazımında sübjektif bakış açılarının da olduğunu hatırlatır[7]. Gelecek kuşaklara anlatacakları kahramanlıklarla dolu bir geçmişi olmayan milletler kendilerine yeni bir tarih yazma gayretine girmektedirler. Ergil (1983: 91) tarih yazımında özlemi çekilen şeyin 'altın çağ' olduğunu söylerken, Enneli (2013: 28-51) çadır göçebeliği evresinden akıncı beyliğine, buradan cihan imparatorluğu evresine kadar bu uzun soluklu tarih yolculuğunda önemli olan şeyin, milletin her türlü zorluğu bertaraf ederek anlı şanlı bir geçmişle bugünlere gelindiği vurgusunun yapılması olduğunun altını çizmektedir[8]. Smith (1986: 230) tarihin yeniden yazımı sırasında, gerçeklerle çelişmemesi ve çok dikkatli olunması hususunda milliyetçi entelektüelleri uyarır.

Milletin bireyleri arasında ortak bir tarih ve soy bilincini oluşturmak için gerekiyorsa yeniden tarih yazılabilir, fakat bu da tek başına yeterli değildir. Tarihi yeniden yazarken geçmişte yaşanılan bir takım şeylerin unutulması da gerekebilir. Giddens

---

[7] Geçmişi arayan entelijensiya, canlı bir tarihe ihtiyaç duyar ve bu entelijensiya, milleti adına 'altın çağları ve şiirsel mekânları inşa etmek için arkeoloji ve filoloji gibi disiplinlerden yararlanır' (Smith, 2002: 25).

[8] Yaymayı istedikleri geçmişin organik ve doğal olması gerektiği kadar makul de olması gerekir ve bizim tarihimiz, doğal dünyaya yön verenlere benzer kanunlara boyun eğen toplulukların içinde bulunduğu doğal dünyanın bir uzantısı gibi yorumlanmalıdır. Başka bir değişle, toplumlar, tıpkı ağaçlarda ve bitkilerde olduğu gibi, doğuş, gelişme, çiçeklenme ve bozulma –ve yeniden canlanma– kanunlarına tabidir ve benzer öğelerden beslenir. Bu besleyicilerden herhangi birinin eksikliği bozulmaya sebep olmakta ve onları yeniden sağlamak milliyetçi eğitimcilerin görevi haline gelmektedir. Bu evrimci bakış açısı ile gelişme ve büyüme mefhumuna varılır. Topluluk asla durağan kalmaz, her zaman mutasyonlara tabidir ve bunun sona ermesi söz konusu değildir (Smith, 1986: 230). Bununla birlikte hikâye 'zengin' de olmalıdır; birçok heyecan verici olay içermelidir, canlı detaylardan oluşan bir tablosu olmalıdır. Entelektüellere düşen iş ise, topluluğun kayıtlarındaki sıklıkla üzerinde tartışılan motiflerin ve mitlerin tümüne hakkını vererek, bu birçok parçadan oluşan yapbozu açık ve uyumlu bir örüntüde bir araya getirmektir. (Bir diğer husus ise)... geçmişe hayat verip bütünüyle yaşayan bir geçmiş oluşturma meselesidir. (...) yaşayan geçmişe tekrardan girmek ve ihtiyaçlarımıza yanıt verir bir hale getirmek (Smith, 1986: 231).

(2001: 13) “önemli olan yalnızca kuramsal olarak hatırlanan ve bir takım törenlerle anılan şeyler değil, aynı zamanda geçmişe yeni bir biçim verilirken unutulan şeylerdir” diyerek, geçmişte yaşanılan bir takım şeylerin unutulmasının bir milletin varlığı için gerekli olduğunu hatırlatmaktadır.

Ergil (1983: 90), tarihsizliğin ve kültürsüzlüğün, kısaca belirsizliğin insanları korkuttuğunu söyler. Kedourie (1971: 72)’e göre, milliyetçilik konusunda, geçmişteki siyasi gelişmelerin tatminkâr bir açıklaması mutlaka yapılmalıdır; aksi halde gelecek nesilleri aynı çatı altında tutmak zorlaşacaktır. Bu amaçla milliyetçi ideoloji ortak kültür ve tarih bilincini oluşturmak için durmaksızın çalışmaktadır.

1.1.2.3. Soy Birliği

Milletin varlığını ortaya koyan her türden söylemin dayandığı ortak nokta, bireyler arasında bir bağ kurmaya dayanmaktadır. Bostancı (1999: 60) milliyetçiliğin, milletin varlığını, gerçeklerini ve meşruiyetini ‘soy’un varlığıyla açıklamaya çalıştığını; söz konusu soy birlikteliğinin genetik olmaktan öte, kültürel kodlarca belirlendiğinin altını çizmektedir.

Milletin unsurları arasında soy birliği, somut olarak tanımlanması diğerlerine göre biraz daha zordur. Soy birliğini açıklarken kullanılan; tanımı konusunda araştırmacıların dahi mutabakata varmada zorlandıkları ‘ırk’ ve ‘etnik’ gibi kavramların kullanılması, soy birliğinin anlaşılmasının önündeki en büyük engel olarak görünmektedir (Erözden, 1997: 111-112).

Bireyleri biyolojik kökenlerine göre sınıflandırmak ve millet kavramının odak noktasına bu bakışı yerleştirmek, ırkçılık olarak tanımlanmaktadır. Irkçılık, hiyerarşik bir dünya tasavvuru kurarak milletleri sıraya koymakta ve kendisini de bu hiyerarşinin en tepesine yerleştirmektedir. Irkı koruma, dağılma ve önleme, soyu mitolojik çağlardan beri geldiği şekliyle saf ve temiz tutma, ırkçılığın egemen politikaları arasında sayılabilir (Bostancı, 1999: 61). Balibar (2000b: 73), ırkçılık ve milliyetçiliği değerlendirirken; milliyetçilik ırkçılığın tek nedeni değilse de ortaya

çıkışının belirleyici koşulu olduğunu, milliyetçiliğin ırkçılığı beslediğini dile getirmektedir. Bostancı (1999: 63), "ırkçılığın, milliyetçiliğin içinde ana damarı oluşturduğunu söylemek zordur" diyerek, tarihte ırkçılığın tamamen egemen olduğu ve milliyetçiliğe baskın geldiği örneklerin (Nazi Almanyası ve Musssolini İtalyası hariç) azınlıkta olduğunu hatırlatmaktadır.

'Etnik' kavramı Yunanca 'ethnos' (millet) kelimesinden türemiş olup, belli bir topluluğa mensubiyeti (Gül, 2007: 25) ifade ederken; İngilizce'de etnik grup ya da etnik topluluk kavramını karşılayan bir terim yoktur. Smith (2002: 45)'e göre; aynı topluluk içinde diğer gruplardan dil, din ve kültür bakımından ayrışan her grup, o toplumun *ethni*sidir.

Toplumun genelinden farklı olduğunu düşünen bireyler, benzerleriyle yakınlaşarak etnik grupları meydana getirmektedirler (Gül, 2007: 29). *Türklerin Etnik Kökenleri* kitabında Gül (2007: 48-50), "Özellikle de son on yıldır genetik biliminde elde edilen bulgular, biyolojik açıdan insanlar arasında ırksal farklılıklar olmadığını ortaya koymakta" değerlendirmesini yapmakta ve etnik birlikteliğin sanılanın aksine biyolojik değil sosyolojik bir olgu olduğunu; buradan da etnik milliyetçiliğin[9] doğduğunu vurgulamaktadır.

Etnik kimliklerin sosyolojik bir olgu olduğu düşüncesi, bireylerin zaman içinde bir etnik gruptan diğerine geçebilmesini de mümkün kılmaktadır. Maalouf, etnik kimliğin bu özelliğini *Ölümcül Kimlikler* (2009) isimli kitabında bir örnekle açıklar:

> 1980'e gelirken, bu adam şöyle derdi: 'Ben Yugoslav'ım!', gururla ve gönül koymadan; daha yakından sorular sorulduğundaysa Bosna-Hersek Özerk Cumhuriyeti'nde yaşadığını ve bu arada Müslüman geleneği olan bir aileden geldiğini belirtirdi.
>
> On iki yıl sonra, savaşın en şiddetli günlerinde aynı adam hiç duraksamadan ve bastırarak şöyle cevap verirdi: 'Ben Müslüman'ım!' Hatta belki de şeriat kurallarına uygun bir sakal bırakmış bile olurdu. Hemen arkasından Boşnak olduğunu ve bir zamanlar gururla Yugoslav olduğunu vurguladığının kendisine hatırlatılmasından hiç hoşlanmadığını da eklerdi.
> Bugünse adamımızı sokakta çevirsek önce Boşnak, sonra Müslüman olduğunu söyleyecektir; düzenli olarak camiye gittiğini de belirtecektir; ama ülkesinin Avrupa'nın bir parçası olduğunu ve bir gün Avrupa Birliği'ne katılmasını umut ettiğini söylemeden geçemeyecektir (Maalouf, 2009: 17).

[9] Etnik milliyetçilikte iki başat yol vardır. Bunlardan ilki, kan bağını esas alan, gerektiğinde faşizme kadar gidebilen katı bir milliyetçilik; ikincisi ise, yurttaşlık temelline dayanan ve Fransa'nın temsil ettiği türden etnik milliyetçiliktir (Aktürk, 2006, 25; Gül, 2007: 43).

Gerçekte yukarıdaki alıntıda Maalouf'un örneğinde görüldüğü gibi, bireyin kimliği artık tek bir öğeden meydana gelmemektedir. Farklılık, kimliğin nasıl açıklandığı ve topluma aidiyette hangi yönünü ön plana çıkardığı ile ilgilidir. Yeryüzünde şu anda yaşayan ve daha eski zamanlarda yaşamış tüm insanların birbirleriyle ilişkilerini ve topluma aidiyetlerini akrabalık ve soyla açıkladıklarını söyleyen Calhoun (2007: 52-53), özellikle Fransız Devrimi'nden sonra tartışılmaya başlanan modern milliyetçiliğin, akrabalık ve soydaşlık üzerine bir retorik kurduğunu dile getirmektedir. Smith'e (1986: 180) göre, kendini ulus olarak gören birçok topluluk ortak kök ve soy iddiasını hala sürdürmektedir.

Soy, etnik, ulus, millet ve ırk kavramları literatürde sıklıkla birbirleri yerine kullanılan kavramlardır. Şen (2008: 360), soy kavramının henüz devletleşmemiş ulusları tanımlarken kullanıldığı, devletleşme sürecini tamamlayan uluslarda ise daha çok vatandaş kavramının tercih edildiğini söylemektedir. Soy kavramının yerine vatandaş kavramını öneren bu düşünce aslında, Fransız Devrimi'nden sonra gündeme gelen modern milliyetçilik anlayışına da denk düşmektedir.

1.1.2.4. Din Birliği

Toplum hayatında din, etnik ve siyasal sınırları aşarak fertleri bir araya getiren en önemli unsurdur. Dinler ilahi bir referansla, farklı kültür, tarih ve farklı soydan insanları kolayca bir araya getirme kudretine sahiptir. Dağınık toplulukların bir araya gelmesinde evrensel semavi dinlerin rolü çok büyüktür. Dinler, milli oluşumların katalizörü olarak görev yapmakta (Hutchinson, 2008: 84) ve başka hiçbir ortak yönü olmayan insanları bir araya getirmeyi başarmaktadır.

> Din öylesine bir birleştirici unsurdur ki, başka milletlerden insanları bile bir araya getirme kudretine sahiptir. Günümüzde Arap ülkelerinin milliyetçiliği İslamiyet'le o kadar özdeşleşmiştir ki, dost düşman herkes bu durumu, Mısır'da ve Suriye'nin Türkçe konuşulan bölgelerinde milliyetçiliğe öncülük yapan çeşitli Arap Hristiyan azınlıklar, Kıptiler, Marunîler ve Yunan Katoliklerle bağdaştırmakta zorlanmaktadırlar (Hobsbawn, 2006: 89).

Milletin, kendi içinde ve diğer milletlerle kurduğu ilişkilerde üstünlük söylemleri Smith (1986: 61)'e göre, Tanrı tarafından seçilmiş bir millet olma inancının dışavurumudur. 'Tanrının da onay verdiği bir millet olunduğu' vurgusu (Belge, 2006: 15; Enneli, 2013: 28-51), bireyleri birbirine kenetlemektedir.

Din, devletleşme sürecinden sonra da, milliyetçi ideoloji tarafından çeşitli amaçlar için kullanılmaktadır. Hiçbir ülkede merkezi idare, coğrafi ve kültürel olarak uzak yerlerde, merkezdeki kadar etkili değildir. Çember genişledikçe, halkalarda da zayıflama başlar. Milliyetçi ideoloji, bütün milleti aynı duyguyla bilinçlendirmek için özellikle zayıf halkaların kopmamasına özen göstermektedir. Smith (1986: 63-64), din adamlarının, ozanların ve diğer ruhani kişilerin, merkezden uzak birçok bölgelerde, çoğu zaman merkezi yönetimin ötesinde bir etkiye sahip olduğunu vurgulamaktadır.

> Göreceli olarak okuryazarlığın düşük olduğu çağlarda Azizi Bede'den erken Kiev Rusyası'nda Vladimir Kroniklerinin yazarına kadar keşiş ve rahiplerin topluluk geçmişinin tarihçileri olarak hareket etmeleri tesadüf değildir. Modern dönemde öteki topluluklara özgü dillerin standartlaştırılmasında ve kaydının tutulmasında onların aktif oldukları görülebilir; sözünü ettiğimiz gibi, Doğu Afrika'da Bremen misyoner Protestan rahipleri Anlo dilini düzenlemiş ve ona ebedi bir biçim kazandırmışlardır (Smith, 1986: 64).

Modern çağda, özellikle ekonomik sebeplerin başını çektiği birçok nedenden ötürü, insanlar belli bağlılıklarından kopmaktadırlar. Toplumun zayıflayan birliktelik bağını ayakta tutan ve sosyal alanda meydana gelen boşluğu dolduran bireyler arasındaki din birlikteliğidir.

1.1.2.5. Birlikte Yaşama İsteği

Milleti meydana getiren her bir ferdin, kendi istek ve arzularını hiçbir çıkar gözetmeksizin millet için de istemesi, birlikte yaşama isteğinden ileri gelmektedir. Bireyin bir takım ortak özellikleri paylaştığı diğer bireylerle birlikte hareket etmek istemesi, onun sosyal bir varlık olmasından kaynaklanmaktadır. Ortak özellikleri olan insanlar bir süre sonra birbirlerine yakınlaşarak dayanışma duygusunu

geliştirmektedirler. Bir topluluğun millet olabilmesi için, topluluk üyelerinin birlikte yaşama isteklerinin gelişmesi gerekir. Birey açısından böyle bir isteğin gelişmesi, yukarıda sayılan milletin unsurlarının birini ya da birkaçını benimsemekle mümkündür.

Birlikte yaşama istek ve iradesi meselesine birey ve toplum temelli iki perspektiften bakılmalıdır. Birey, kendi yaşamını garanti altına almak, tehditlere karşı kendisini daha güvende hissetmek için büyük bir grubun parçası olmayı arzu ederken; millet de, kendi geleceğini garanti altına alma düşüncesindedir. Milletin unsurları arasında, karşılıklı istek doğrultusunda gelişen tek unsur birlikte yaşama istek ve iradesidir. Habermas'a (2004: 21) göre, birlikte yaşama isteği, bireyi ortak köken, dil ve tarih anlayışı etrafında 'kristalleştirerek' birbirine karşı sorumluluk duyabilen üyelere dönüştürmektedir.

Bütünleşme, ulusun tek ses ve tek nefes olma halidir diyen Enneli (2013: 28-51), milletin tek ses ve tek nefes olabilmesinin yolları arasında; aynı dili konuşmak, aynı soydan gelmek, ortak bir kültüre, ortak bir karaktere sahip olmak, aynı topraklar üzerinde yaşamak gibi aynılıkları saymaktadır. Millet, kendini diğerlerinden ayıracak kimlik bilinci geliştirmek suretiyle, tehlikelerden korunmaya çalışır. Kimlik, bütünleşme ve sonrasında birlikte yaşama isteğinin bir göstergesidir. Grup üyeleri arasında toplumsal ilişkilerin temelini oluşturan kimlik, ortak bir şuur (bilinç) oluşturarak birlikte yaşamanın yolunu açmaktadır (Ataman, 1977: 19). Habermas (2004: 21), millet fikrinin bireye, bir yere, bir gruba ait olma bilincini kazandıran bir düşünce; bu inanç ve aidiyet duygusunun ise birlikte yaşama istek ve iradesinin tezahürü olduğunu söylemektedir.

Milleti oluşturan bireyleri bir arada tutmak için, grubun dışarıdan tehdit edildiği duygusu sürekli taze tutulur. Birlikteliğin tehdit edildiği duygusu, üyeler arası bağları sıkılaştırmakta ve bir arada yaşama arzusunu güçlendirmektedir (Ataman, 1977: 45).

1.1.2.6. Öteki İmajı

‘Biz’den olmayanı tanımlamak için kullanılan ‘öteki’, grubun aidiyetini ve sınırlarını zorlayarak huzursuzluğu meydana getirmektedir. Her ne kadar, bütün olumlu özelliklerle donatılmış, ‘diğeri’ne karşı üstün ve güçlü bir konumda yerini almış bir milli kimlik oluşturulmuşsa da, ‘öteki’, daha çok tekinsizlik hissi yayarak milli aidiyeti ve onun sınırlarını ‘tehdit’ etmektedir (Çağlayan, 2014: 37).

Baradat (2012: 8), milleti bir arada tutmanın yolunun her zaman birleştirmekten geçmediğini; kimi zaman fertler arasında yapay sınırlar örmenin ve bireyleri bir birinden ayırmanın güçlü bir birliktelik sağlamanın koşulu olduğunu öne sürmektedir. ‘Biz’ ve ‘öteki’ ayrımının, sadece millet aşamasında değil, daha baştan etnik bilincin keşfi sürecinde ortaya çıktığını söyleyen Bostancı (1999: 33), her ‘biz’ bilincinin, kendini diğerlerinden ayıran, sadece ayırmakla kalmayıp çoğu zaman da dışlayan bir sınıra ve ‘öteki’nin varlığına olan ihtiyaçtan bahseder.

Öteki imajı, milletin dışında başka milletlerin olduğunu ve onların aslında muhtemel tehlike oldukları düşüncesiyle, bireylerin birbirlerine daha sıkı kenetlenmesini sağlamaktadır. Bora’ya (2007: 82) göre; milleti pekiştirme ve kaynaştırma düşüncesiyle atılan adımlar, doğal olarak azınlıkları dışlayıcı, ‘ötekileştirici’ bir bakışı da beraberinde getirmektedir. ‘Öteki’ hem içeride, hem dışarıdadır; dışarıdakiler diğer milletler, içeridekiler ise kimi zaman farklı kültürel özelliklere sahip ‘azınlıklar’ ya da herhangi bir nedenle (gelişmemiş) milletin önünde engel oluşturanlardır (Kerestecioğlu, 2007: 319).

Bütünleşmiş gruba tehlikenin, düşmanın, hiç değilse bir rakibin varlığından bahsetmek, grupta rahatsızlığa yol açar. Bir dış tehlikenin, hatta tehlike ihtimalinin olduğunu millete hatırlatmak, bireylerin bağlılıklarını artırmaktadır. Ataman’a (1977: 45-47) göre, birlikteliği sürdürmek için zaman zaman tehlikenin varlığından bahsetmek gerekir. Hobsbawn (2006: 207) biraz daha ileri giderek, düzenbaz numaralarıyla ‘yabancılar yoksa onların da icat edilmesi’ gerektiğini savunmaktadır. Yabancı olanın tekinsiz olduğunu söyleyen Bora (2003: 28), Osmanlıca’da ‘yabancı’

kelimesinin eş anlamlısı olarak ‘garip, tuhaf kişi’ anlamlarına gelen ‘ecnebi’ sözcüğünün kullanıldığını hatırlatmaktadır.

Halliday (2008: 66-67), milliyetçiliğin özünde haklara ilişkin bir çelişki yattığını; milliyetçiliğin başka milletlerin özgürlüğü konusunda cimri olduğunun altını çizmektedir[10]. Kymlicka’ya (2008: 161) göre; kendi milletinin arzu ve istekleri söz konusu olduğunda hoşgörülü olan ve geleceğini garanti altına almak amacıyla başka milletleri fethetmeyi veya onlara hükmetmeyi dahi düşünebilen milliyetçilik; çoğunlukla kendi kaderini tayin hakkını başka milletler için reddetmektedir.

Balibar (2000b: 52), milletlerin, kendinden olmayanı ötekileştirirken aslında bir tür ırkçılık yaptığını; milletin kendinden olmayanlara yaptığı ırkçılığı *dış ırkçılık*; milletin, kendi içinde bir öteki oluşturması ve onu dışlamasını ise *iç ırkçılık* olarak değerlendirmektedir. Enneli (2013: 28-51) milletin, bireyleri bir arada tutmak için gerekirse kendi ötekisini içeride de arayabileceğini, bireylerin, milletin birliğini tehdit eden iç düşmanlardan ‘hayalet görmüşçesine’ kaçtıklarını ifade etmektedir. Ataman’a (1977: 56) göre, iç düşman, milliyetçi ideolojiyi içerden tehdit ettiği için mutlaka kökünün kazınması gerekmektedir. Etnik kültürün ve milli anlatıların ürünü olarak ortaya çıkan ‘öteki’, milleti tehdit eden düşmanlar olarak görülmeye başlanmıştır (Çağlayan, 2014: 37). ‘Öteki’yi milliyetçi ideolojinin olmazsa olmazı olarak gören Milas (2003: 193), milliyetçi ideolojinin ‘biz’ ve ‘onlar’ olarak temel bir ayırım yaptığını, bu ayrım ve anlayışın da zaman içinde kalıplaşmış bir düşünceye dönüştüğünü söylemektedir.

1.1.3. Milliyetçilik

Milliyetçilik, modern toplumlardaki bireyler üzerinde güçlü etkileri olan, son iki yüz yıldır sosyalizm, komünizm, marksizm, demokrasi ve küreselleşme gibi birçok

[10]Halliday (2008: 68), *Evrensellik ve Haklar: Milliyetçiliğin Karşısındaki Tehditler*” adlı makalesinde, ‘kendi kaderini tayin hakkı’nda, sürekli olarak başka halkların millet olup olmadığının tartışıldığını söyler ve Kuzey İrlanda, eski Yugoslavya ve Filistin-İsrail örneklerini verir. Halliday, bu örneklerde tartışılan meselenin kendi başına topraklar ya da kendi kaderini tayin ilkesinin uygulanabilirliği değil, ‘ötekilerin’ gerçekten bir millet olup olmadığıdır diyerek asıl soruna dikkati çekmektedir.

düşünce sistemlerini (az ya da çok) etkileyen, hatta bu düşünce sistemlerine kimi zaman baskın gelen (Baradat, 2012: 62) bir olgu olarak ele alınmaktadır. Sosyal ve siyasal alanda etkisi bu denli güçlü olan milliyetçilik, tek bir perspektifle açıklanamayacak kadar çok derin bir retoriği içinde barındırmaktadır (Calhoun, 2007: 11).

Milliyetçilik üzerine çalışan sosyal bilimcilerin muhtemelen en fazla zorlandıkları yer, kavramların tanımlanmasıdır. Özellikle farklı milliyetçi geleneklerin millet (ulus) kavramına değişik anlamlar yüklemesi, milliyetçiliğin tanımını da zorlaştırmaktadır. Calhoun (2007: 171), milliyetçiliğin tek bir kuramla açıklanamayacak kadar karmaşık olduğunun altını ısrarla çizmektedir. Söz konusu zorluğun en büyük sebebinin kültür ve siyasetin milliyetçilikle olan ilişkisinden kaynaklandığını söyleyen Özkırımlı (2008: 17), milliyetçiliği iki karşıt bakış açısıyla ele almanın daha doğru olacağından bahseder. Bunlardan biri milleti, salt kültürel bir topluluk olarak gören *kültürel bakış*; diğeri ise; kavramı bağımsızlık ya da özerklik temelinde ele alan, vatandaşlığın daha öne çıktığı *siyasal bakış*tır. Calhoun (2007: 7-11) milliyetçiliği ele alırken bakış açılarından kaynaklanan küçük farklılıklar bir kenara bırakıldığında, milliyetçiliğin iki başat kategori etrafında toplanabileceğini söylemektedir. Bunlardan ilki, 'etnik ve kültürel benzerlik' temeli üzerine bina edilirken; diğeri daha çok siyasi ve toplumsal hali bir veri olarak kabul eden ve bireye vatandaşlık temelinde yaklaşan bir milliyetçilik anlayışıdır.

Calhoun'un ortaya koyduğu etnik benzerlik ve vatandaşlık ile Özkırımlı'nın kültürel ve tarihsel bakışı birbirine denk düşmektedir. Bu bölümde milliyetçiliğe; *kültürel* ve *siyasal/tarihsel* bakışın yanında, onun bir tür mitoloji olduğunu öne süren düşüncelere de yer verilecektir.

Yeryüzünde yüzlerce ulusun olmasının, insanlığın uluslara bölünmesinin; bireyin kendine benzer bir kültürü, geçmişi ve yaşam biçimini paylaşan insanlarla bir araya gelmesinin, doğal yakınlaşma eğiliminden başka bir şeyi ifade etmediğini söyleyen Heywood (2006: 154), milliyetçiliğe kültürel bir olgu olarak bakılması gerektiğini vurgulamaktadır. Türk tarihçisi Kaplan (1977: 11), milliyetçiliğin kültür aracılığıyla aktarılan 'benlik şuuru'ndan başka bir şey olmadığını söylerken, aslında kavramın

kültürel yönüne işaret etmektedir[11]. Millet denildiğinde, akla otantik kültürel gelenekler gelmektedir. Herder'e göre her milletin kendine has özellikleri; yaşam biçimi, çalışma şartları, coğrafya ve bu coğrafyanın dayattığı bir takım özellikler tarafından belirlenmektedir. Herder, kültürün aktaranı olarak dili ön plana çıkarır ve her ulusun kendini şarkılarda, mitlerde ve efsanelerde yeniden yarattığını söyler (Herder, 2002). Bu anlamda ulusların doğuşunu, ilk çağlara kadar götürmek olasıdır.

Milleti, salt kültürel birliktelik üzerinden tanımlamanın sakıncalarından bahseden Balibar (2000a: 31-32), özellikle savaş sonrası ırkçılık karşıtı hümanist tezlerin büyük bölümünün, kültürlerin çeşitliliğini, eşitliğini aynı zamanda da bunların tarih boyu *sürekliliklerini* tanımaya yönelen antropolojik kültürcülüğe ait olduğunu; kültürün de bireyleri ve grupları *a priori* olarak bir soy kütüğüne, dokunulmaz ve değişmez bir soy belirlenimine hapsetme yolu olarak iş gördüğünü söylemektedir[12]. Kontrolsüz bir kültürel milliyetçilik, bireyi kültürel ırkçılık tehdidiyle karşı karşıya getirmektedir.

Milliyetçiliği, siyasal bir program çerçevesinde ele alarak daha çok vatandaşlık bağlarına vurgu yapan bakış; tarihselci ve siyasal bir bakıştır. Heywood (2006: 156) milletin; 'kültürel, etnik ve diğer bağlılıklardan bağımsız olarak vatandaşlık bağıyla bağlı bir insan grubu' olduğunu söyler. Milliyetçiliğin günün koşullarıyla şekillenen siyasal bir olgu olduğunu hatırlatan Smith (2002: 30), milliyetçi doktrinlerin bir ulustan diğerine farklılık göstermesini, milliyetçiliğin siyasal alanla kurduğu bu yakın ilişkiyle açıklamaktadır. Milliyetçiliği tekdüze, değişmez bir ideoloji olarak değil, devingen bir akım olarak görmenin daha doğru olacağını söyleyen Ergil (1983: 73-95), toplum ihtiyaçlarına göre milliyetçiliğin de zaman içinde geliştiğini ve biçim değiştirdiğini söylemektedir.

---

[11] 'Kültürel milliyetçilik, ulusun soyut bir siyasal topluluktan ziyade ayrı bir medeniyet olarak yeniden yaratılmasına birincil vurgu yapan bir milliyetçilik türüdür. Kültürel milliyetçiler, devleti, genellikle, yabancı değilse bile çevresel bir varlık olarak görürler. Siyasal milliyetçilik 'rasyonel' ve genellikle ilkeli iken, kültürel milliyetçilik kendi 'ruhu' ile harekete geçirilen eşsiz, tarihsel ve organik bir bütün olarak gördüğü ulusa romantik bir inanç beslemesi anlamında 'mistik'tir. Karakter olarak sıklıkla modern karşıtı olmakla birlikte kültürel milliyetçilik aynı zamanda halkın kendisini 'yeniden yaratmasını' mümkün kılarak bir modernleşme aracı da olabilir' (Heywood, 2006: 155).

[12] Balibar (2000b: 73), ırk ve millet söylemlerinin hiçbir zaman birbirinden çok uzak olmadığını belirterek milliyetçilikle ırkçılığın benzer bir ilişki tarzına sahip olduğunu söylemektedir. Ona göre; 'Irkçılık, milliyetçiliğin bir 'dışa vurumu' değil, milliyetçiliğe bir ektir; daha doğrusu, milliyetçiliğe bir iç ektir; ona oranla her zaman aşırıdır, ama onun inşası için her zaman gereklidir.'

Kuramsal çalışmalar milliyetçiliğin ortaya çıkışını daha çok siyasal ve tarihsel temellere dayandırmaktadır. Milliyetçilik, mutlâkiyetçi devletin çöktüğü, ulus-devletin yükseldiği ve kapitalist endüstrileşmenin gerçekleştiği 18. ve 19. yüzyıl Avrupa'sında ortaya çıkmıştır (Özkırımlı, 2000: 13-52). Milliyetçiliğin gelişimi ve ulus-devlet inşa süreci arasında paralellik bulunduğunu söyleyen Noi (2007: 26), bu dönemde etnik grupların çok uluslu imparatorluklardan ayrılarak yeni bir ulus-devlet yaratma hayalinde olduklarını, milliyetçiliğin de bu hayali beslediğini söylemektedir. Milliyetçiliğin yaptığı tek şey ya da şeylerden biri; insanları, dâhil oldukları ulusal grubun çıkarlarıyla özdeşleşmeye ve bu çıkarların devamının sağlanması için de bir devlet oluşturmaya çağırmaktadır (Baradat, 2012: 62). Bostancı (1999: 50), milliyetçi ideolojilerde, kullanılan dilden milli tarihe kadar geniş bir sahayı denetim altında tutan şeyin devlet olduğunu; böylelikle (devlet sayesinde) milliyetçi ideolojinin önemli ölçüde realize edildiğinden bahseder. Bu anlamda Fransız Devrimi'nin, milliyetçilik fikriyatı için büyük bir önem arz ettiği söylenebilir. Llobera (2007: 163), milliyetçiliğin Fransız Devrimi[13] ile doğmadığını, fakat devrim gibi önemli bir tarihsel olayın, milliyetçiliğe büyük bir hız kazandırdığını söylemektedir. Fransız Devrimi'yle birlikte milli devletlerin zeminini hazırlayan düşünceler Fransa'yla sınırlı kalmamıştır (Bostancı, 1999: 43). Fransız Devrimi'nden doğan milliyetçilik biçimi kendi kendini yöneten bir halk meydana getirmekte; özgürlük, eşitlik ve kardeşlik sloganlarıyla Avrupa'da alışılmışın dışında bir söylemi temsil etmektedir (Baradat, 2012: 75; Heywood, 2006: 157)[14]. Bir yanıyla Fransız Devrimi'nin, diğer Avrupa ülkelerindeki milliyetçi ateşi körüklediği söylenebilir. Llobera (2007: 195), devrimin bu özelliğine vurgu yapmaktadır.

[13] Fransız Devrimi ile ilgili daha detaylı bilgi için bkz: Llobera, R., Joseph (2007). Tarihsel Olayların Kuvveti: Fransız Devrimi ve Etkileri (Çeviren: Emek Akman ve Ebru Akman). *Modernliğin Tanrısı Batı Avrupa'da Modern Milliyetçiliğin Gelişimi*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 195-210.

[14] Fransız Devrimi'nden önce, siyasi bağlanımlar (ve sadakatler) kişiliklere yönelik olduğu için, soyut kavramlara dönük bir yönelime sahip değillerdi. İnsanlar kendilerini bir ulusun üyeleri ya da hatta bir devletin yurttaşları olarak değil, monarkın tebaası olarak düşünüyorlardı. Fakat Jean Jacques Rousseau'nun radikal fikirlerinden esinlenmiş olan Fransız devrimcileri, krala başkaldırıp, kendilerini, devletin onlara karşıt olmadığı, aksine onlara hizmet etmesi gerektiği Fransız erkekleri ve kadınları olarak konumlandırmaya çağırdılar. Bu devrimcilerin solcu milliyetçilikleri, onları, toplumsal kademeleri ve unvanları iptal etmeye götürdü. Monarşik baskıdan özgür olmanın, devlet içindeki her bireyin eşitliğinin ve Fransız ulusuna ait olmaları açısından herkesin kardeşliğinin bir sembolü olarak herkes yurttaş unvanının ortaklığında buluşacaktı (Baradat, 2012: 75).

Milliyetçilik meselesinde alternatif bakışı (kültürel ve siyasal/tarihsel bakışın dışında) benimsemeyen bir üçüncü görüşün varlığından da bahsedilebilir. Hobsbawn ve Anderson'un öncülük ettiği bu alternatif görüş; ulusların gerçekte bir 'mit' ve 'hayali' olduğu düşüncesinden hareketle, milliyetçiliğin bir mitoloji ve hayal ürettiği tezini ileri sürmektedir.

Hobsbawn (2006) ulusların ne derece 'icat edilmiş gelenekler' olduklarını, *Mitler ve Milliyetçilik: 1780'den Günümüze Program, Mit, Gerçeklik* adlı kitabında anlatmaktadır. Hobsbawn (2006, 115-119), ulusların tarihsel derinliği olan etnik topluluklardan gelmediğini, gerçekte ulusların tarihsel devamlılık ve kültürel saflığı da kullanan modern bir mit olduğunu söylemektedir. Buna göre, milliyetçi ideoloji, toplumun kültür kodlarına sirayet ederek kendine yaşam alanı açmaya çalışmakta; tarihi, milli ve dini sembolleri, destanları, kahramanları ve mitolojileri kendisini yeniden var etmek için kullanmaktadır. Smith (1986: 258), ideolojiyi oluşturan milliyetçi entelektüellerin bunu yaparken (her seferinde kendini var ederken), yeniden tarih yazımına kadar, millete ait olan her şeyi baştan kurgulayabileceklerini söylemektedir. Milliyetçiliğin modern bir mit olduğunun altını çizen Hobsbawn (2006: 93), amacın hayali olan cemaati, gerçeklik örtüsüne büründürmek olduğunu söylemektedir. Anderson'a (1993: 23) göre, milliyetçi ideolojinin kullandığı hiçbir sembol, Meçhul Asker mezarları kadar güçlü değildir. Tam da kasten boş bırakılmış olmaları ya da içinde kimin yattığını hiç kimsenin bilmemesi nedeniyle bu anıtlar milliyetçi entelektüellere, mitolojilerin ve hikâyelerin sürekli yenilenmesi ve tazelenmesi için büyük bir alan açmaktadır.

Calhoun (2008: 115), geçmişinin uydurma destanlarının kurgu olduğu gün yüzüne çıksa da millet için, milliyetçilikten vazgeçmenin o kadar kolay olmayacağını söyler. Sonuçta birey kendini güvence altında hissetmek için milliyetçi ideolojinin ürettiği argümanlara sarılma ihtiyacı hissetmektedir. Milliyetçilik çemberinde kalan birey, her geçen gün gerçeklikten biraz daha uzaklaştırılmaktadır.

Milliyetçilik gerek devletin ideolojik araçlarıyla kamusal alanda, gerekse popüler kültür aracılığıyla gündelik hayatta sürekli yeniden üretilmektedir. Çünkü bir milletin varlığını sürdürebilmesi, bireylerin kendilerini milletin bir parçası olarak görmeye

devam etmelerine bağlıdır (Özkırımlı, 2008: 12). Kerestecioğlu (2007: 309-310), milliyetçiliğin içi boş bir ideoloji olduğunu, bu ideolojinin günün koşullarına göre şekillendiğini; bu anlamda milliyetçiliğin sabit, evrensel bir yol haritasının da olmadığını söylemektedir. Özkırımlı ve Kerestecioğlu'nun yorumlarından yola çıkarak, dünyada her bir milletin kendine has milliyetçilik anlayışı olduğu, her milliyetçiliğin kendi içinde anlamlı ve bütünlük arz ettiği söylenebilir.

1.2. Avrupa'da ve Osmanlı'da Milliyetçilik

Milliyetçilik fikrinin gelişmesinde en önemli etki kaynağı, hatta milliyetçiliği tarih sahnesine çıkaran en büyük gelişme, 1789 yılında meydana gelen Fransız Devrimi'dir (Calhoun, 2007, 105-110; Llobera, 2007: 143). Noi (2007: 31), 1789 yılında mutlak monarşi ortadan kalktığında ve cumhuriyet ilan edildiğinde milletin, egemenliğin tek kaynağı olduğunu söyler. İlk defa Fransız Devrimi'nin meşhur 'İnsan ve Yurttaş Hakları Beyannamesi'nde, hükümranlığın millete ait olduğu, hiç kimsenin millete rağmen iktidarda kalamayacağı açıkça bildirilmiş, mutlâkiyetçi felsefenin dayandığı temeller kökünden sarsılmıştır (Kedourie 1971: 4)[15].

1789 Fransız Devrimi'nden sonra dünya siyasetinde köklü değişimler yaşanmış; Avrupa halklarının 'kendi kaderini tayin' hakkı, devletlerin ve ulusların da kaderini değiştirmiştir. Toplumların milletleşme serüvenlerinde *sivil* ya da *etnik* temele dayalı iki temel eğilim göze çarpmaktadır. Fransız milliyetçiliği olarak da bilinen sivil milliyetçilik bireyi; teritoryalite (ülke) ve vatandaşlık temelinde ele alırken; Alman milliyetçiliği olarak da bilinen etnik milliyetçilik ise; bireylere bütüncül yaklaşarak; ırk, kültür ve dil birliğinin önemine dikkat çekmektedir. Sivil milliyetçilik kültürel çeşitliliği vurgularken; etnik milliyetçilik aynılığı temel almaktadır (Akman, 2003: 81).

[15] İnsan ve Vatandaş Hakları Beyannamesi'nin ihtiva ettiği üzere: "Hâkimiyet aslında Millete aittir; hiçbir fert veya teşekkül, sarih olarak bu kaynaktan çıkmayan bir yetkiyi kullanamaz" (Kedourie, 1971: 4).

Avrupa'da yaşanan gelişmelerden tebaasında onlarca farklı milleti barındıran Osmanlı Devleti de etkilenmiş ve yüzyıllardır devam eden yönetim sisteminde köklü değişiklikler yapmak zorunda kalmıştır (Şahin, 2010: 150). Osmanlı Devleti, 19. yüzyıl başlarında bir yandan emperyalist devletlerin saldırılarına karşı koymaya çalışırken bir yandan da milliyetçilik akımından etkilenen, Hristiyan toplulukların çıkardığı isyanlarla baş etmeye çalışmaktadır[16] (Kayalı, 1998: 232).

Bu bölümde, Avrupa'da başlayan ve sonrasında bir domino etkisiyle tüm imparatorlukları etkisi altına alan milliyetçilik düşüncesinin Avrupa'daki izleri takip edilecek ve Osmanlı milliyetçiliğinin temel özellikleri ortaya konulacaktır.

1.2.1. Avrupa'da Milliyetçilik

Avrupa'da milliyetçiliğin, bir ideoloji ve sosyal hareket olarak mutlâkiyetçi devletin çöktüğü, ulus-devletin yükseldiği ve kapitalist endüstrileşmenin gerçekleştiği 18. ve 19. yüzyılda ortaya çıktığı bilinmektedir (Özkırımlı, 2000: 13). Anderson (1993: 113-114) Birinci Dünya Savaşı'nın büyük imparatorluklar çağının sonunu getirdiğini, 'Habsburglar, Hohenzollernlar, Romanovlar ve Osmanlılar' gibi büyük devletlerin yıkıldığını; bunların dışındaki emperyal güçlerin bile 'üniformalarını çıkararak ulusal kostümleri' giymeye başladıklarını söylemektedir. Ulusal kimliklerin inşası meselesini ele alan çalışmalarda, Avrupa'da iki temel yönelimden bahsedilmektedir. Bunları 'Fransız sivil' ve 'Alman ulus' modeli olarak ikiye ayırmak mümkündür.

> Fransız modelinde dil milli kimlikle özdeşleştiriliyor ve (Alsaslı, Beton, Bask, vd. etnik azınlıklara) Fransızca öğretilerek azınlıklar Fransız olabiliyorken, Alman modeli ancak "özü" Alman olanları, yani etnik Almanların, nerede olurlarsa olsunlar (asırlardır Transilvanya'da veya Rusya'da yaşayan Almanlar, vd.) Alman olabilmelerine izin veriliyor, buna karşın etnik Alman olmadıkları halde yüzyıllardır Almanya'da yaşayanların (Lehler, Sorblar, Yahudiler, vd.) Alman milletinin bir parçası olmalarını bu topluluklara atfedilen farklı folklorik-kültürel ("etnik") "öz"e istinaden sorunlaştırıyor ve hatta imkânsızlaştırıyordu (Aktürk, 2006: 32).

[16] Osmanlı'da ilk milliyetçi ayaklanma Sırbistan'da çıkmıştır. Yeniçerilerin ve ayanların baskılarından şikâyetle başlayan Sırp çetelerinin direnişi hükümetin yanlış politikaları yüzünden 1804'te milli bir isyana dönüşmüştür. Osmanlı Devleti, Bükreş Antlaşması'ndan (1813) sonra isyanı kontrol altına alsa da 1816'da Sırplara özerklik verilmiştir (Şahin, 2010: 147).

Birbirlerine taban tabana zıt konumlanan bu iki temel milliyetçilik türünün, Avrupa'da milliyetçiliğin serüvenini kavramak için önemli olduğu düşünülmektedir. Noi (2007: 32-33), Avrupa'da Fransız Devrimi'ni özel kılan şeyin onun etnik kökeni temel alan değil, vatandaşlığı temel alan bir felsefeyi benimsemesi olduğunun altını çizmektedir. Akman (2003: 81), Fransız milliyetçiliğinin, özellikle Alman etnik milliyetçiliği karşısında 'sivil' milliyetçilik veya 'yurtseverlik' olarak algılandığını söylemektedir[17]. Bu bağlamda '*eşitlik, özgürlük, kardeşlik*' sloganlarını milliyetçi ideolojisiyle kaynaştıran Fransa, gayrı-etnik ulus-devlete bir örnek olarak gösterilmektedir[18] (Aktürk, 2006: 49).

Kedourie (1971: 84), Fransız Devrimi'nin dünya tarihinde önemli bir yere sahip olduğunu ve devrimin tüm dünya milletlerine iki şey öğrettiğini söylemektedir. Bunlardan ilki vatandaşlığın milletin temel mayası olduğu düşüncesi artık benimsenmiştir. İkincisi ise; bireyler arasında birliktelik sağlandığında her şeyin mümkün olabileceğine olan inanç artık milletler nezdinde teyit edilmiştir.

1871'de kurulan Alman milli devletinden yarım yüzyıl kadar önce ortaya çıkan Alman milliyetçiliği ise, etnik ve kültürel kodlarla Batı ve Aydınlanma karşıtı olarak ortaya çıkmıştır. (Akça 2003: 30). Fransız milliyetçiliğinin vatandaş/yurttaş anlayışının tersine, kültürel/folklorik yapısıyla bilinen Alman milliyetçiliği, kan bağını önemsemektedir. Özkırımlı (2000: 13), Fransız aydınlanmasının fikir ve ilkelerine karşı gerçekleştirilen entelektüel bir isyan olarak yorumladığı Alman aydınlanmasının, 1871'de Alman ulus-devletinin kurulmasına büyük katkısı

---

[17] Milliyetçilik çalışmalarında temel alınan etnik-sivil karşıtlığı, başka birçok terimle de ifade edilmiştir: Batı/Doğu, mülki/sosyokültürel, ilerici/gerici, akılcı/romantik, liberal/otoriter, iyi/kötü vb. (Kohn, 1944, 1962; Plamenatz, 1976; Davis, 1978). İster değer yargısı vermek, ister analitik çözümleme yapmak için olsun, bu ikiliklerin birleştiği nokta milliyetçilik olgusunun temel olarak iki ana (karşıt) kampa ayrılabileceğidir (Akman, 2003: 81).

[18] Fransız Devrimi'yle birlikte Avrupa'da uzun yıllardır devam eden kast sistemi de darbe almıştı. Kendilerini kanlarının asaletiyle meşrulaştıran monarşistler ve aristokratlar; sadece kendi aralarında evlenmek suretiyle kast sistemini muhafaza etmekteydi. Örneğin, Fransız Kralı gidip de bir Fransız burjuvasının kızıyla, kanın asil olmaması nedeniyle evlenmiyor; Alman ya da Avusturya imparatorunun kızıyla evleniyordu. Aristokratlar tarafından kendisine bir yaşam alanı tanınmayan burjuvazinin devrim yapmadan iktidara gelmesi de mümkün değildi (Belge, 2006: 117-118).
Fransız milliyetçiliği de yüzyıllarca özgürlük, kardeşlik sloganını atmaya devam etmemiştir. Ancak, milliyetçiliğin devrimin demokratik potansiyelini bastıran yeni ruhu su yüzüne çıkınca, modern dünyanın ilk milliyetçi diktatörlüğü yine Fransa'da kurulmuştur Aristokrasiden şikâyetle yola çıkanlar, kendi diktatörlüklerini zaman içinde belki de farkında olmadan kurmuşlardır (Noi, 2007: 31).

olduğunu söylemektedir. Fransızlarların tüm Avrupa'yı tehdit eden işgal politikaları sonucu, Avrupa'da ortaya çıkan nefret, Alman milliyetçiliğinin şekillenmesini sağlamıştır. Otoriter ve katı bir yorumu olan Alman milliyetçiliğinin, görece daha özgürlükçü bir anlayışı benimseyen Fransız Milliyetçiliğine karşı bir tavır sergilediği söylenebilir.

Milliyetçililik fikrinin Avrupa'nın diğer ülkelerine göre Almanya'ya daha geç tesir etmesi, Avrupa'nın diğer ülkelerine göre daha radikal milliyetçilik akımlarının gelişmesine ve kök salmasına neden olmuştur. Alman milliyetçiliği, milleti etnik köken ve doğum temelinde tanımlayan bir etnik milliyetçilik olup, kan bağını gruba katılım için önemsemektedir.

> '...dile yapılan vurguyu muhafaza etmekle beraber, daha halk merkezli, folklorik öğelere çok önem veren (volkisch), etnik ve kültürel bir milliyetçilikti. Her etnik grubun kendine has ve korunması gereken değerli bir folklorik özü olduğu iddiasındaki bu anlayış, etnik-kültürel özcülüğün etkisiyle asimilasyonu hoş görmeyen, 'öze dönüş'çü, doğaya ve köy hayatına hayran bir mecraya girdi' (Aktürk, 2006: 31-32).

Farklı etnik kökenden gelen bireylerin; dili öğrenerek ve millete ait değerleri benimseyerek Alman olmasının mümkün olmayacağı prensibi, Alman milliyetçiliğini diğer milliyetçilik türlerinden ayırmaktadır. Soğuk Savaş'ın sona ermesi ile ortaya çıkan yeni uluslararası sistem, topluluk, kimlik, vatandaşlık ve milliyetçilik gibi kavramların tekrar gündeme taşınmasına neden olmuştur (Noi, 2007: 15).

Alman milliyetçiliğindeki katı etnik yapı, Kasım 1989'da, Berlin Duvarı'nın yıkılışı ile tekrar kendini göstermiştir. Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla birlikte başlayan 'Biz tek halkız' kampanyası, Alman milliyetçiliğinin etnik yapısını hala muhafaza ettiğini göstermektedir (Noi, 2007: 83).

Milliyetçiliğin özü aynı olmasına rağmen, milliyetçiliğin ortaya çıkışı ve kendini meşrulaştırma biçimi bir ulustan diğerine değişiklik gösterebilir. Kendi milliyetçiliklerinin çıkış noktası olarak Fransızların dili, Almanların ise ırkı temel alması buna örnek olarak gösterilebilir. Osmanlı'nın milliyetçilik anlayışında ise

Fransa ve Almanya örneklerinden farklı olarak 'din' olgusunun ön planda olduğu ve milliyetçi duyguların inanç temelinde şekillendiği görülmektedir.

1.2.2. Osmanlı'da Milliyetçilik

Avrupa imparatorluklarının milli devlete dönüşme yönelimlerinden çok sonra, 19. yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı Devleti'nin, hem içeride hem de dışarıda çok çetin mücadeleler verdiği bilinmektedir[19]. Devletin hemen hemen her bölgesinden seslerin yükseldiği ve gün geçtikçe sorunun büyüdüğü bir siyasal ortamda (Bora, 2003: 15) Osmanlı'da düşünce akımlarının ortak hedefi; devletin içinde bulunduğu duruma çözüm önerileri sunmak ve devletin dağılmasını engellemektir.

Osmanlı tarihi içinde çok kısa bir dönem olan İkinci Meşrutiyet (1908-1918), Abdülhamid'in uzun istibdat yönetiminin ardından (32 yıl) sosyal, siyasal ve kültürel yaşamı yeniden düzenleyen reformların gerçekleştirildiği bir dönüm noktası olarak bilinmektedir (Kayalı, 1998: 1-2). İkinci Meşrutiyet ve sonrası dönemde siyasal yaşamda etkin rol oynayan başlıca düşünce akımları; *Osmanlıcılık, İslâmcılık* ve *Türkçülük* olarak sıralanabilir. Osmanlı'da görülen milliyetçilik akımlarının, Avrupa'daki milliyetçi akımlardan farklı olduğunu düşünen Güvenç (1996: 32), bu milliyetçi akımların doğal gelişmediğini, Batı'nın 'Doğu Sorunu'nu çözmeye, yani Osmanlı Devleti'ni yıkıp mirasını paylaşmaya yönelik sömürgecilik politikasının bir sonucu olarak değerlendirmektedir. Devletin dağılmasını önlemek için aydınlarının gösterdiği tüm çabalar, imparatorluğun sınırlarının hızla küçülmesine engel olamamıştır.

19. yüzyılın ilk yarısından itibaren Avrupa'da başlayan milliyetçilik akımıyla birlikte Osmanlı topraklarında da ayrılıkçı hareketler güçlenmeye başlamıştır. *Osmanlıcılık* siyaseti, halkta devlet yurtseverliği yaratarak, ayrılıkçı eğilimleri kontrol altına

[19] Temmuz 1908 olayları, Avrupa'da Bulgaristan'ın bağımsızlık ilan etmesine, Girit'in Yunanistan'la birleşmesine, Avusturya'nın Bosna-Hersek'i ilhak etmesine yol açmıştır. Dört yıl içinde Osmanlı hükümeti Trablusgarp'ı ve Ege Denizi'ndeki On İki Ada'yı İtalya'ya bırakmış, İstanbul'un Rumeli hinterlandı hariç Avrupa'daki tüm egemenlik alanlarını da Balkan devletlerine terk etmiştir. Suriye, Arnavutluk ve Arabistan'da isyanlarla karşı karşıya kalmıştır (Şahin, 2010: 155).

almayı hedeflemektedir[20] (Kayalı, 1998: 232). Karpat (2009: 66), Osmanlıcılık siyasetini; Islahat Fermanı (1856) ile hayata geçen, tüm Osmanlı vatandaşlarının din, dil, mezhep ayrılıklarında kaybolmalarına izin vermeden bütün farklılıkları tek bir kimlik altında toplamayı hedefleyen bir siyaset olarak tanımlamaktadır. 1864 tarihinde Vatandaşlık Kanunu (Tabiiyet-i Osmaniye Kanunnamesi); bireyi; Sultan'a karşı sorumluluktan, vatandaşlık temelinde devlete karşı sorumlu ilan etmektedir (Erdoğdu, 2008: 31). Sultan İkinci Mahmut'un: "Ben tebaamdaki din farkını ancak cami, havra ve kiliselerine girdikleri zaman görmek isterim…" (Akçura 2007: 222; Karpat, 2009: 22–23) sözü; Osmanlıcılık siyasetinin, devletin en üst düzeyinde de benimsendiğinin göstergesidir. Osmanlılık düşüncesi, farklı milletleri -özellikle Amerika örnek alınarak- yeni bir milliyet bilinci ile bir arada tutmayı hedeflemektedir. Akçura'ya (2007: 221-222) göre; Osmanlıcılık siyasetindeki tek amaç, zayıflayan ve toprak kaybeden Devlet'in (Devlet-i Aliye-i Osmaniye), sınırlarını muhafaza etmektir.

Çıkarılan kanunlarla[21], vatandaşı hukuk, devleti de vatandaş nezdinde eşitlemeyi amaç edinen Osmanlıcılık siyaseti, uzun vadede sürdürülebilir bir politika olmamıştır. Söz konusu eşitliğin ne gayri-müslim ne de Müslüman halk nezdinde bir karşılığının olmadığını söyleyen Kayalı (1998: 232), her iki grubun da Osmanlıcılık siyasetiyle sorunlar yaşadığını söylemektedir. Gayri-müslimler Osmanlıcılık siyasetini, kendilerini devlete daha çok bağlayacak bir politika olarak görürken; Müslüman tebaa, siyasal arenadaki psikolojik üstünlüklerinin tehlikeye gireceğine inanmaktadır. Hem gayri-müslim hem de Müslüman halkların Osmanlıcılık politikasını benimsememeleri sebebiyle çember biraz daha daraltılmıştır. Soy farkına bakmaksızın dindeki ortaklıktan faydalanmak ve padişahın halifeliği avantajından

[20] Osmanlı Devleti, Hristiyan toplulukların ayrılıkçı hareketlerine son vermek için, bütün devlet kurumlarında Avrupa'yı model alan yeni düzenlemeler yapmaya karar verir. 3 Kasım 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı bu düşüncenin ürünüdür. Kişisel haklar ve vatandaşlık hukuku açısından eşitlik getirmeyi amaçlayan bu ferman, Müslüman halk tarafından tepkiyle karşılanır. Batılı devletler ise Hristiyanlara tanınan hakları yetersiz bulup, bu hakları genişletmek için Osmanlı Devleti üzerindeki baskılarını artırırlarar. 1856'daki Islahat Fermanı ile gayrimüslimlere yeni haklar verilip devletin her kademesinde görev almaları sağlanmıştır (Şahin, 2010: 150).

[21] 1869 yılında çıkarılan Tabiiyet Kanunu ile Osmanlı tebaası, artık Osmanlı yurttaşları olarak kabul edilmeye başlanmıştır (Kayalı,1998: 26).

yararlanmak suretiyle Osmanlı'da birliğin sağlanması düşüncesi çalışmaları başlamıştır.

Osmanlı coğrafyasında bulunan onlarca farklı milletin, sadece Osmanlıcılık siyasetiyle bir arada tutulamayacağını düşünen, Osmanlı şairleri ve siyasetçilerinden oluşan bir grup aydın, Osmanlı Devleti'ni bir blok halinde muhafaza etmek ve devletin bütünlüğünü sürdürmek için dinin birleştirici gücünden faydalanmak istemişler ve *İslamcılık* fikrini ortaya atmışlardır. Akçura (2007: 223-224), bu aydınların, Avrupa'da din reformu yaparak büyük bir yankı uyandıran Martin Luther'i örnek aldıklarını söylemektedir.

Tunaya (2007: 1), İslamcılık siyasetinin, İkinci Meşrutiyet döneminde sıkça tartışılan siyasal ve ideolojik akımlar (Garpçılık, Türkçülük, Adem-i merkeziyetçilik, sosyalizm vd.) arasında, dağılma tehlikesiyle karşı karşıya olan Osmanlı'yı toparlayacak en güçlü formül olduğunu yazmaktadır[22]. Kayalı (1998: 34) Abdülhamid'in İslamcılık anlayışının aslında İslam'ın ideolojik kavramlarıyla donatılmış tam bir Osmanlıcılık olduğunu, gerçekte İslamcılık siyaseti adı altında Osmanlıcılık yapılmaya devam edildiğini söylemektedir. Ziya Gökalp bu durumu eleştirmektedir. Gökalp (1976: 95), devletin geniş coğrafyaya yayılmış olması ve onlarca milleti bir çatı altında barındırmasının, Osmanlı'ya sağlayacağı yararların aydınlar tarafından anlaşılamadığını, İslamcılık siyasetinin Osmanlı'ya sağladığı gücün gerçek anlamda fark edilemediğini ve Osmanlı açısından büyük bir fırsatın kaçırıldığını söylemektedir.

Avrupa'da yükselen milliyetçilik dalgası da halkları İslamcılık siyasetiyle bir arada tutmaya yetmemiş, gün geçtikçe gücü zayıflayan devlet, İslamcılık siyasetiyle de beklenen toparlanmayı sağlayamamıştır. Belge, İslamcılık siyasetinin Osmanlı açısından bir çare olmadığını şöyle açıklamaktadır:

> Çünkü İslam dağılan devleti tutamadı, tutamadığı kanıtlandı. Önce başta Arnavutlar olmak üzere Balkan Savaşı'nda görüldü bu. Ortodoks ve Katolik, yani Hristiyan olan Arnavutlarla birlikte, 'biz Müslüman olsak da Osmanlı değiliz, Arnavut'uz' dediler. Aynı şekilde

[22] Tunaya (2007: 1) İslamcılık siyasetinin köklü bir İslam geleneğine dayandığını, Kur'an esasları üzerine yükselmiş olan bu medeniyetin, yüzyıllar boyunca kıtalara hükmetmiş, derin bir felsefi alt yapıya sahip olduğunun altını çizmektedir.

> Boşnaklar da Müslümandı, ama Avusturya idaresine sessiz sedasız girdiler, bir dertleri olmadı, ama şimdi, Bosna kepazeliğinden sonra, daha çok üzüntü duymuş olabilirler. Sırplar onlardan daha çok tepki gösterdiler. Yani orada da İslamiyet bir ağırlık koymadı. Panislamizm'in güçlü bir cereyan olması mümkün değildi… (Belge, 2006: 46).

İslam'ın menfaati yani İslamcılık siyasetinin Osmanlı Devleti'nin menfaatine tamamen uymadığını söyleyen Akçura (2007: 230), İslamcılık düşüncesinin, Osmanlı topraklarında yaşayan gayrimüslimlerin varlığını 'tehdit' olarak gördüğünü hatırlatmaktadır. Akçura, bunun sonucu olarak da farklı millet ve dinden milyonlarca insanı aynı çatı altında bir araya getirmeyi başaran Osmanlı'da başka türden[23] çatlakların görülmeye başlanacağını konusunda uyarıda bulunmaktadır.

Tunaya (2007: 62), İslamcılık siyasetini savunan aydınların, özellikle Balkan savaşları ve Rumeli'nin kaybı üzerine, Hristiyan Avrupa'ya karşı daha keskin tavır aldıklarını; bu aydınlar arasındaki Hristiyan düşmanlığının İslamcılık siyasetini, Türkçülük siyasetine yaklaştırdığını söyler[24]. İslamcılık siyasetini savunan aydınlar daha sonra özellikle Gökalp'in etkisiyle Türkçülük siyasetine daha da yaklaşacaklardır.

Güçlü *Osmanlıcılık* ve hatları netleşmemiş olan *İslamcılık* siyasetinden sonra, Osmanlı aydınları, *Türkçülük* fikri etrafında toplanmışlardır. Georgeon'a (1935: 42) göre, Osmanlı idarecilerinin, bütün halkları bir arada tutarak çözülme buhranının önünün alınabileceğine olan inançları, Türkçülük siyasetinin gecikmesine sebep olmuştur[25]. İslamcılık siyasetinin sonuç vermemesi üzerine, Osmanlı Devleti'nin sınırları içindeki Arnavut, Arap, Kürt, vd. alt kimliklerinin seslerinin duyulmaya başlamasıyla beraber Türkleri bir arada tutmanın önemine inanan aydınların Türkçülük görüşü ağırlık kazanmıştır (Ünal, 2008: 69). Bu çerçevede Georgeon

[23] Gayrimüslimlerin ayaklanmaları buna örnek olarak gösterilebilir.

[24] İslamcılık siyasetinde kavmiyetçiliğin yeri olmadığını, her ne şartla olursa olsun İslamcılık ile milliyetçiliğin yan yana gelemeyeceğini savunanlar ve Türkçülük siyasetini benimseyemeyenler de olmuştur (Tunaya, 2007: 69-76).

[25] Yusuf Akçura'nın 1904 tarihinde *Üç Tarz-ı Siyaset*' makalesinde ortaya koyduğu Türkçülük siyaseti, gerçekte birçok çevreyi rahatsız etmiştir. Buna ilk karşı çıkanlar, siyasal hâkimiyetlerinin hukuken ve fiilen bitecek olmasından rahatsız olan siyasi elitler olmuştur. Osmanlı topraklarında yaşayan Müslümanlar da, Türkçülük siyasetinden memnun değillerdir. Çünkü bu yeni siyaset, vatandaşlar arasında din üzerinde bir ayrımcılığı öngörmemekte, Müslüman ve gayrimüslimlerin hukuk önünde eşit olduğunu ilan etmektedir (Akçura, 2007: 232).

(1935: 113), Türkçülük siyasetini 'Osmanlı toplumunun temellerinin yıkılmakta olduğu bir sırada Türklerin umudunu canlandıran' ve böylece toplumun kendisine olan güvenini ayakta tutan yeni bir siyasi hareket olarak değerlendirmektedir.

Türkçülük düşüncesinin gelişmesinde Akçura[26] ve Gökalp'in hem siyasi hem de edebi çalışmaları oldukça önem arz etmektedir. Akçura, Mısır'da yayımlanan *Türk* gazetesine yolladığı *Üç Tarz-ı Siyaset* denemesinde, bilinen *Osmanlıcılık* ve *İslamcılık* düşüncesine ek olarak yeni bir siyaseti, 'Türkçülük' siyasetini öneriyordu (Güvenç, 1996: 31). Akçura, *Üç Tarz-ı Siyaset*'te Türk milliyetçiliğinin İslamiyet'ten çok daha üstün bir ilke haline geldiğini ortaya koyarken[27]; Gökalp (1996: 12-14, 60-68), 'Millet mefkûresi, devlet mefkûresi ve ümmet mefkûresi' kavramlarıyla, Türkçülük siyasetinin, Osmanlılığın ve İslâmiyet'in karşıtı değil, bilakis en büyük destekçisi olduğunu söyleyerek, Müslüman Osmanlı halkına, Türkçülük siyasetini anlatmaktadır.

Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura'nın yazıları çerçevesinde şekillenen Türkçülük düşüncesi, Osmanlı Devleti sınırları içinde yaşayan Türkleri milli değerler etrafında bir araya getirerek dağılmayı önlemeyi amaç edinmiştir. Türkçülük düşüncesi, diğer akımlara oranla daha geç ortaya çıkmasına karşılık Milli Mücadelenin başarıya ulaştırılması ve Cumhuriyetin örgütlenmesinde etkin rol oynamıştır. Osmanlı topraklarındaki bütün Türkleri tek bayrak altında birleştirmeyi amaç edinen bu düşünce, Türkiye Cumhuriyeti'nin ideolojik yapısının oluşmasında etkili olmuştur.

1.3. Türk Milliyetçiliği

Osmanlı aydınlarının, *Osmanlıcılık* ve *İslamcılık* siyaseti güderken zaman kaybedildiğini söyleyen Akçam (2003: 52-55); aydınlar ve devleti yönetenler

[26] Kayalı (1998: 234), "Türkçülük akımın en kuvvetli taraftarlarının, Türkçülüğün Osmanlı İmparatorluğu içindeki Türklerden daha geniş ve evrensel bir etkinlik boyutunda düşünen İstanbul'daki Türk kökenli göçmen Rus aydınları olmuştur" derken Yusuf Akçura'yı kast etmektedir.

[27] Türk ulusal bilincinin gelişmesini öngören Akçura, uzun vadeli köklü bir değişim önererek, Osmanlı'dan coğrafi ve kültürel açıdan Asya'ya yönelerek Türklüğün başına geçmesini istemektedir (Georgeon 1935: 112).

arasında Türkçülük siyasetinin benimsenmesinin önünde çeşitli engellerin olduğundan bahsetmektedir. Akçam (2003: 54) *Türk Ulusal Kimliği Üzerine Tezler* adlı makalesinde; Osmanlı'da çok uluslu kimliğin yok olmaması için bazı yöneticilerin Türk kimliğini geri plana ittiklerini ve *Osmanlıcılık* düşüncesine sarıldıklarını; bunun yanında Osmanlı'daki ümmet bilincinin de, Türkçülük siyasetinin gecikmesinde etkili olduğunu söylemektedir.

Osmanlı Kozmopolitizminden Avrupa Kozmopolitizmine Giden Yolda Ulus Parantezi adlı makalesinde Türk Milliyetçiliğinin ilk dönem reflekslerini değerlendiren Aktar (2003: 78), onlarca farklı ulusu barındıran Osmanlı'nın içinden Türk ulusunu canlandırmaya çalışan aydınların, yüzyıllardır süregelen İmparatorluk geleneği ile İslam'ın evrensel ilkeleri arasında sıkışıp kaldıklarını; aydınların önünde hukuksal ve evrenselci Fransız modeliyle katılımcı, tarihsel ve kültüralist Alman modeli olduğunu söyler. Aktar'a (2003: 78-79) göre Cumhuriyetçi aydınlar, Türkçülük siyasetinin ilk yıllarında sırtlarında bulunan *Osmanlılık* ve *İslamlık* yüklerinden kurtulmak için katı Alman modelini uygulamışlar, daha sonra "kendine Türk diyen herkes Türk'tür" diyerek, evrensel ve vatandaşlığa dayalı Fransız modeline geçiş yapmışlardır.

1.3.1. Türk'ün Anlamı

Türk sözcüğü; isim olarak türeyen, çoğalan, sıfat olarak güçlü, kuvvetli, olgun anlamlarına gelmektedir ve topluluk adı olarak ilk defa Göktürkler tarafından kullanılmıştır. Sözcük daha sonra Türk soyuna mensup ve Türkçe konuşan bütün toplulukların genel adı olmuştur (Şahin, 2010:1).

Niyazi (2005: 139), *Millet ve Türk Milliyetçiliği* kitabında Altay dağlarının güneyinde demircilikle uğraşan Göktürkler'in yaşadığı bölgede bulunan dağın miğfere (tolgaya) benzemesi yüzünden, bu bölgede yaşayanlara Tukiu ya da Tu-kuef denildiğini, Türk sözcüğünün de buradan türetilmiş olabileceğini anlatmaktadır. Gül (2007: 58-60) *Türklerin Etnik Kökenleri* isimli kitabında, Türk sözcüğünün izini sürerken, İran'ın milli destanı Şehname'de Türk sözcüğünün geçtiğini söyler.

Şehname'ye göre Türk sözcüğü; dünyayı üç oğlu arasında paylaştıran Feridun'un, Türkistan ve Çin gibi doğu ülkelerini Türklerin atası olarak kabul edilen Tur veya Turac'a verdiği, sözü edilen yerlere bundan ötürü 'Turan' adı verilmiş olduğu, bu bölge de yaşayanlara *Turan* ve sonrasında *Türk* denildiğini yazmaktadır.

Tarihte ilk Türk adı, Göktürk Hükümdarı Bilge Kağan'dan, dünya kültür tarihine miras kalan Orhun Yazıtları'nda yer almaktadır[28] (Aksan, 2000: 20; Güvenç, 1996: 90; Kışlalı, 2003: 136). Hükümdarın milletine öğütlerinden oluşan altı adet yazılı taşta, Türk adı, 'Türük' olarak kullanılmıştır. Yazıtlarda geçen Türk, devletine bağlı halk, tebaa, güçlü kuvvetli ulus anlamında kullanılmıştır (Güvenç, 1996: 22). Aksan (2000: 142), yazıtların Türkçe'nin dil yönünden zenginliğinin bir göstergesi olduğunu; kullanılan dilin kısıtlı bir dil olmasına karşın, yazıtların Türkçe'nin soyutlama gücünü ortaya koyduğunu söylemektedir.

> Üstte mavi gök, aşağıda yağız yer yaratıldığında, ikisinin arasında insanoğlu yaratılmış. İnsanoğlunun üzerine, atalarım Bumin Kağan, İsmet Kağan tahta çıkmış. Tahta çıkarak Türk ulusunun ülkesine ve yasasına sahip çıkıvermiş, düzenleyivermiş. Dört bucak hep düşmanmış. Ordu göndererek dört bucaktaki ulusları hep almış, hep bağımlı kılmış. Başkaldıranlara baş eğdirmiş, dizlilere diz çöktürmüş… (Aksan, 2000: 21).

Kışlalı (2003: 136), Orhun Yazıtları'nın ayrıca, eski Türklerde 'ulusal bilinç'in var olduğunun en büyük kanıtı olduğunu yazmaktadır. "Sekizinci yüzyıldan kalmış olan bu anıtların üzeri arı bir Türkçe yazılmıştı ve bütün Türkleri birleştirmek gibi bir ülküyü yansıtıyordu. Oysa aynı tarihlerde Avrupa'da yaşayan toplumlarda ne böyle gelişmiş bir arı dil, ne de bu düzeyde bir ulus bilinci vardı."

Orhun Yazıtları'nın yanında Türklerin kadim geleneklerini bu günlere aktaracak bir diğer unsur da Türk destanlarıdır. Şahin (2010: 24), destanları; 'milletlerin din, hayat felsefesi ve milli kahramanlıklarını anlatan hikâyeler' olarak tanımlar. Dünya tarihinde Türkler, destanlarının çeşitliliğiyle övünmektedirler. Türklerin bilinen en

[28] Günümüzden 100 yıl kadar önce Finli arkeologlar tarafından bulunup okunan yazıtlar, bugünkü Moğolistan'da, Baykal gölüne dökülen *Orhun* (ya da *Orhon*) nehri yakınlarında bulunmaktadır ki, Orhun Yazıtları adı buradan gelmektedir (Aksan, 2000: 20). Göktürklere atfedilen ilk Türk Yazıtları, Bilge Kağan (716-733) döneminde dikilmiştir. Kağan'ın kardeşi Kültegin Yazıtı 732'de, Kağan'ın kendi yazıtı ise ölümünden sonra 735'te dikilmiştir. MS 720'de ölen Bilge Vezir Tonyukuk Yazıtı'nın ise ne zaman dikildiği kesin değildir (Güvenç, 1996: 90).

önemli destanları arasında Oğuz Kağan, Türeyiş, Bozkurt ve Ergenekon Destanları gelmektedir (Şahin, 2010: 24).

Dünyanın en eski ve büyük milletlerinden biri olan Türkler, çok geniş coğrafyalarda yaşamışlardır. Kafesoğlu (2010: 41), nüfus olarak oldukça kalabalık bir toplum olan Türklerin Orta Asya'daki anayurtlarından sürekli göç hareketlerinin[29], kalabalık ve faal durumda olmalarından dolayı dünya tarihinde önemli rol oynadıklarını söyler. Sürekli göç ettikleri için Türkleri, tespit ve analiz etmenin zorluğundan bahseden Kafesoğlu (2010: 41), dağınık yaşamaları sonucu Türk halkının farklı kültürleri tanıma ve kendi kültürlerini zenginleştirme fırsatı olduğunu belirtmektedir. Türkler, tarihleri boyunca ya çok uluslu imparatorluklar kurmuşlar, ya da Moğol İmparatorluğu gibi büyük imparatorlukların içine entegre olmuşlardır. Ancak bağımsızlıklarına olan düşkünlükleri nedeniyle başka devletlerin altında yaşadıkları dönemler çok kısa sürmüş, her fırsatta kendi devletlerini kurmaya çaba göstermişlerdir (Gül, 2007: 55)[30]. Ulus-devlet olarak tanımlayabileceğimiz tarihteki en eski oluşum, 6. yüzyıl ortalarında Yukarı Orhon vadisinde kurulan Turkiyu olmuştur[31] (Georgeon, 1935: 14). Buradan yola çıkarak 'Türk'ün 6. yüzyıl ortalarında tarih sahnesine çıktığını söyleyen Baykara (2007: 43), 6. yüzyıldan önceki bir zaman için, Türk tarihinden veya Türk ile bağlantılı herhangi bir şeyden bahsetmenin spekülatif olacağını hatırlatmaktadır.

Türkler hakkında bilgi alınacak yazılı kaynaklarından belki de en önemlisi, Yusuf Has Hacib'in (MS 1069), *Kutadgu Bilig*[32] adlı büyük eseridir (Dilaçar, 1972: 71;

[29] Kavimler Göçü.
[30] Tarihte, imparatorluk, devlet, atabeylik, beylik, hanlık gibi değişik biçimlerde kurulan Türk devleti sayısı, araştırmacıların sınıflandırmasına göre 120-160 arasında değişmektedir (Gül, 2007: 55-85). Tarihte çokça Türk devleti tespit etme arzusunun, Türk devleti sayıları konusunda evvelden beri karışıklığa yol açtığını söyleyen Bora (2007: 48); Türk Devletleri sayısının; Türk Tarihini Tetkik Cemiyeti'nin 1932'deki *Tarih 1* kitabında 17; 1934'te Genelkurmay Başkanlığı'nın bastırdığı *Askerin Ders Kitabı*'nda 40 olduğunu ve son olarak Türk-İslam Sentezi müellifi İbrahim Kafesoğlu'nun verdiği rakama göre ise bu sayının 110 olduğunu aktarmaktadır. Kaynaklarda sayısı 160'a kadar çıkabilen Türk devletleri aynı zamanda geniş coğrafyalarda hüküm sürmüşlerdir. Hunların iktidarı (Büyük Hun, Ak Hun ve Batı Hun) sırasında, Türk devletlerinin sınırı Doğu'da Çin seddine; Batı'da ise Büyük Britanya'ya kadar uzanmış; ayrıca Göktürkler 250, Hunlar ise yaklaşık 500 yıl tarih sahnesinde kalmışlardır (Gül, 2007: 55-85).
[31] Türk kelimesini devletin resmi adı olarak ilk kullanan, Göktürk Devleti'dir (Sahin, 2010: 6).
[32] İlk Türk mesnevisi olan *Kutadgu Bilig* MS 1069'da, Malazgirt Savaşı'ndan sadece bir-iki yıl önce, Kaşgar'da tamamlanmış ve Karahanlı Hakanı Ebu Ali Hasan bin Süleyman Arslan Han'a sunulmuştur (Güvenç, 1996: 113).

Güvenç, 1996: 113). *Kutadgu Bilig*'de Musa'dan, İsa'dan, Büyük İskender'den, Lokman'dan ve Türk büyüğü Alp Er-Tunga'dan söz edilmekte ve yapıtın içinde sık sık Türk atasözlerine rastlanmaktadır (Dilaçar, 1972: 148).

Türk adının nereden geldiği hususunda araştırmacıların en önemli kaynaklarından biri de 11. yüzyılın ikinci yarısında Kaşgarlı Mahmut'un, Türkçe'yi övmek için yazdığı, *Divan-ı Lügat'it Türk* adlı eseridir. Kaşgarlı Mahmut eserinde, Türk sözcüğünü hem bir topluluk adı, hem de Türk dilinde bir sözcük olarak görmüş ve kelimeye üç ayrı anlam vermiştir. Kaşgarlı Mahmut 1074-1077'de yazdığı eserinin Türk maddesi şöyledir (Kaşgarlı Mahmut, 1991: 350-352).

> *Türk* Tanrı yarlığayası (bağışlamak, affetmek) Nuh'un oğlunun adıdır. Bu Tanrı'nın, Nuh'un oğlu Türk'ün oğullarına verdiği bir addır... Türk sözü Nuh'un oğlunun adı olduğundan bir tek kişiyi bildirir: Oğullarının adı olduğuna 'beşer' kelimesi gibi çokluk ve yığını bildirir. Nitekim Rum kelimesi İshak oğlu Iysu'nun oğlu Rum'un adıdır; oğulları da bu adla anılmıştır. *Türk* kelimesi de böyledir.
>
> Bize ad olarak *Türk* adını Ulu Tanrı vermiştir dedik... Çünkü Yalavaç'a (Peygambere) dayandırılan bir hadis şöyledir: Yüce Tanrı 'benim bir ordum vardır, ona *Türk* adını verdim, onları doğuda yerleştirdim. Bir ulusa (kavme) kızarsam Türkleri o ulusun üzerine musallat kılarım' diyor. İşte bu Türkler için bütün insanlara karşı bir üstünlüktür. Çünkü Tanrı onlara ad vermeyi kendi üzerine almıştır. Onları yeryüzünün en yüksek yerinde, havası en temiz ülkelerinde yerleştirmiş ve onlara 'Kendi Ordum' demiştir. Bununla beraber Türklerde güzellik, sevimlilik, tatlılık, edep, büyüklerini ağırlamak, sözünü yerine getirmek, sadelik, öğünmemek, yiğitlik, mertlik gibi övülmeye değer sayısız iyilikler görülmektedir…

Türk Dil Kurumu resmi internet sitesindeki Türkçe sözlükteki tanımlara bakıldığında, "Asya ve Doğu Avrupa'da yaşayan, Türkçenin lehçelerini konuşan soy ve bu soydan olan kimse" olarak tanımlandığı görülmektedir (www.tdk.gov.tr). Hobsbawn, (2006: 122) dilin bir milletin coğrafi sınırlarının göstergesi olduğunu, ülkelerin yaşayan gerçek milli sınırlarının dil ile çizildiğini söyler. Hobsbawn'ın bu tanımlaması, Türk Dil Kurumu tanımı ve açıklamalarıyla birlikte yorumlandığında; Türk'ün varlığının, Türkiye Cumhuriyeti sınırlarını aştığı söylenebilir. Türk'ü tanımlarken coğrafi sınırları dikkate almayan bir diğer araştırmacı da Akçura'dır. Akçura'ya (2007: 25) göre; araştırmacıların bazen 'Türk-Tatar', bazen 'Türk-Tatar-Moğol' diye bahsettikleri; adetleri, dilleri birbirine pek yakın, tarihi hayatları

birbirine karışmış olan kavim ve kabilelerin bütününü içine alan bir tanım yaparak tarif ettikleri bu topluluk, Türk topluluğudur.

1.3.2. Türk Milliyetçiliğinin Tarihsel Gelişimi

Türk milliyetçiliğinin doğuşu ve tarihsel gelişimi üzerine yazılmış pek çok kaynağın da işaret ettiği gibi (Candan, 2006; Kafesoğlu, 2010; Köseoğlu, 2003; Roux, 2007) 'Türk milliyetçiliği' Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde etkili olan düşünce akımlarından yalnızca birisidir ve üstelik kronolojik olarak en son ortaya çıkmıştır. Türklük düşüncesinin yeniden gündeme gelmesi ve aydınlar arasında Türkçülük siyasetinin bir çare olarak kabul edilmesinde özellikle Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura'nın fikirleri etkili olmuştur.

Türk Milliyetçiliği ideolojisini kurarken, milletin tarihsel ve dinsel bağlarını etkili kullanmış ve milliyetçiliğin temellerini dil, din, kültür ve tarih temelleri üzerine oturtmuştur. Gökalp, bir babanın oğluna vereceği üç temel eğitimden bahsederken, milliyetçi ideolojinin temel esaslarını da ortaya koymaktadır. Gökalp'e (1976: 58) göre; bir baba Türk olmanın gereği olarak çocuğuna güzel Türkçe konuşmayı, okuyup yazmayı ve Türk tarihini öğretmeli; Müslüman olmanın gereği olarak da, İslami usulleri ve ibadetlerle birlikte mutlaka İslam tarihini de öğretmelidir. 'Türk terbiyesi, İslam terbiyesi ve asır terbiyesi'nin bir Türk için zorunlu eğitimler olduğundan bahsetmektedir. Gökalp, bu terbiyelerle aslında bireyde kültür ve ahlak bilincinin oluşmasını amaç edinmektedir.

Türkçülük siyasetinin en önem verdiği konuların başında, milletin öz dilini konuşması ve yabancı dillerden alınan bazı sözcüklerin dilden temizlenmesi düşüncesidir. Dilde Türkçülük fikriyle Türk milliyetçiliğine farklı bir boyut getiren Gökalp (1996: 115-118), Arapça, Farsça ve diğer dillerden Türkçe'ye girmiş sözcüklerin, temizlenmesi gerektiğini; özellikle konuşma dilinde, başka dillere ait sözcüklerin varlığının Türkçe için zararlı olduğunu ve yabancı sözcüklere mutlaka

karşılık bulunması gerektiğini savunmaktadır[33]. Türk tarihi üzerine araştırmalar yapan Roux (2007: 28), Türkleri tanımlarken dilbilimsel tanımın daha doğru olacağını, Türk'ün en öz ifadeyle Türkçe konuşan kişi olduğunu, başka herhangi bir tanımın, Türk'ü tanımlarken son derece yalın kalacağını söylemektedir.

Türk milliyetçiliğinin tutum ve düşünce biçimlerini belirleyen temel öğelerden biri de dindir. Türk aydınlarının, tarihi ve kültürel birikime dayanan bu köklü geleneğin derin izlerini üstlerinde taşıdıklarını söyleyen Köseoğlu (2003: 222) Cemalettin Efgani'den beri bütün milliyetçi yazarların, milliyetçilik düşüncesinin İslam felsefesiyle çatışmadığını, bu yeni siyasetin İslam dünyasına güç katacağını her vesileyle açıklamaya çalıştıklarını dile getirmektedir. Gökalp (1996: 91-92) dinlerin, birçok milletleri içine alarak, onları tıpkı birleşik kaplardaki sular gibi birleştirdiğini, Türk halkının da din birliği etrafında kenetlediğini ifade etmektedir. Ataman'a (1977: 34) göre, Türkler, Tanrı tarafından 'âleme nizam vermek' üzere seçilmiş bir topluluktur. Tanrı tarafından seçilmiş olunan millet düşüncesinin izleri Orhun yazıtlarında görülmektedir: "*Dört bir tarafa ordular gönderir. Başıyla baş eğdirir, diziyle diz çöktürür. Az budunu çok eder, açları doyurur, çıplakları giydirir"* (Aksan, 2000: 21). Türkler, İslamiyet'le 9. yüzyıl ortalarında Abbasi ordusundaki görevleri sırasında tanışmıştır. Arap halklarla yakınlaşan Türkler zaman içinde kültürel olarak da kendilerine yakın bulmuşlar ve İslamiyet'i din olarak kabul etmişlerdir (Şahin, 2010: 27-28)[34]. Eski Türk inancında, Türk'ün Gök Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olduğu inancı, Türklerin Müslüman olduktan sonra da inanmaya devam ettikleri bir düşünce olarak varlığını sürdürmüştür. Türklerin İslam'a ileride çok büyük hizmetleri olacağı ve bu yüzden üstün tutulmaları gerektiği şeklindeki İslam

[33]Bir milleti oluşturan ve bir arada tutan en büyük unsur sadece dil değildir. Yunus Emre, Mevlana Celaleddin Rumi ve İbn-i Sina, Türk tarihinin önemli şahsiyetlerinden yalnızca üç tanesidir. Bu üç isimden sadece Yunus, eserlerini Türkçe yazmış; Mevlana, Farsça, İbni-Sina ise Arapça dilini kullanmıştır. Buradan yola çıkarak dili, milletin olmazsa olmaz unsuru olarak görmek yanlıştır (Gül, 2007: 40).

[34] Türklerin Müslümanlarla ilk temasları, İslam ordularının 7. yüzyıl ortalarında İran'ı fethetmeleriyle olmuştur. Çinlilere karşı Türklerle Arap Müslümanların birlikte olduğu Talas Savaşı sonrasında, Türkler Müslümanlarla ve İslam dini ile tanışmışlardır (Şahin, 2010: 27-28). Ancak, ilk Müslüman Türk milleti Maveraünnehir bölgesindeki Türkler değil, 922 yılında topluca Müslüman olan İtil Bulgarlarıdır (Gül, 2007: 132-134). Türklerin Müslüman olma serüvenleri hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Candan, Ergun (2006). Türkler'in Kültür Kökenleri. (6. Baskı). Türkler Nasıl Müslüman Oldu? İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları, 281-382.

peygamberine atfedilen görüş, İslam coğrafyasında Türkleri ayrı bir yerde tutmaktadır (Enneli, 2013: 28-51). Roux (2007: 41), Türklerin İslam'a güç kattığını, Türklerin İslam'ın önce kılıcı, sonra da kalkanı olduklarını söylemektedir.

Milletler, tarihlerini eskilere kadar götürmek suretiyle ne kadar köklü bir geleneğe ve gurur duyacakları bir tarihlerinin olduğuna ilişkin söylemi milliyetçiliğin en sık kullandığı argümanlardandır. Türk tarihçilerinin de bu amaçla, Türklerin geçmişini daha da gerilere götürmek gibi bir misyon üstlendikleri görülmektedir (Kaplan, 1977: 38). Bora (2007: 49), Türk Silahlı Kuvvetleri'nin, Türk ordusunun kuruluş tarihini Mete Han ile başlatmasını tarihin devamlılık ilkesinin simgesel bir örneği olarak okumaktadır. İlk Türk devletini eski tarihlerde arama çabası, çok eski zamanlardan beri (ilk devletten başlayarak), millette aynı ruhun devam ettiği kabulünü de içermektedir aynı zamanda. Enneli (2013: 28-51), milliyetçi ideoloji için önemli olanın Türk milletine, gurur duyabilecekleri kendilerine ait bir geçmiş anlatmak olduğunu söylemektedir. Milliyetçi ideoloji, dil, din ve tarih argümanlarını kullanarak Türk kültürünün[35] diğer kültürlerden üstün olduğu düşünesini yaymakta ve toplumsal birliği sağlamaya çalışmaktadır. Medeniyetin kaynağının Türklüğe özgülenmesi ve en eski kültür sahiplerinin Türkler olduğu inancı ve medeniyetin aslında Türklüğün ruhunda zaten var olduğu ön kabulünü de beraberinde getirmektedir.

1.3.3. Atatürk Milliyetçiliği

Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde Avusturya-Macaristan ve Osmanlı İmparatorluklarının yıkılmasıyla birlikte uluslararası dengelerin değiştiği, büyük imparatorluklardaki etnik grupların vakit kaybetmeden ulus devlet kurma yönünde çalışmalara başladıkları görülmektedir. Farklı dil ve dinlere mensup halkları bir arada tutabilmek, devletinin dağılmasını engellemek için öne sürülen kurtuluş reçetelerinin (Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük ve Batılılaşma) sonuç vermemesi üzerine, özellikle gayrimüslimlerin bağımsızlıklarını ilan etmeleri ve imparatorluk içindeki

[35] Türk Kültürü hakkında ayrıntılı bilgi isteyen okurlar için: Candan, Ergun (2006). *Türkler'in Kültür Kökenleri*. (6. Baskı). İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları.

Türk olmayan Müslüman toplumların milliyetçi gayeleri sonucu Türk milliyetçiliği doğmaya başlamıştır (Sarınay, 1990: 20).

Dünya siyasal konjonktürünün imparatorluklardan küçük ulus devletlere doğru yöneldiği bir dönemde Atatürk, bütün dünyayı hummalı bir şekilde saran milliyetçilik akımının gücünü görmüş, milli egemenlik mücadelesinde konjonktürü çok iyi okumuştur (Eroğlu,1992: 60). Atatürk'ün bu dönemde ortaya koyduğu milliyetçilik anlayışı, Alman milliyetçiliğinde olduğu gibi ırk ve etnik temele değil, sivil ve vatandaşlık temeline dayanan Fransız Milliyetçiğine daha yakındır. Türkiye'de vatandaşlığa dayalı milliyetçilik anlayışının geniş kitlelerce kabul görmesinde, vatan topraklarının itilaf devletleri tarafından paylaştırılmasının etkisi olmuştur. Ülkenin her bir yanının işgal edildiği, kurtuluş için güçlü bir devletin himayesi altına girilmesinin konuşulduğu bir anda Atatürk, etrafındakilere milli mücadele düşüncesini aşılamaktadır. Bu şartlar altında 19 Mayıs 1919'da Samsun'a çıkan Atatürk, Türk milletini tek bir amaca yöneltmek için çalışmaktadır.

> Esas, Türk milletinin saygın ve onurlu bir millet olarak yaşamasıdır. Bu esas ancak tam bağımsızlığa sahip olmakla sağlanabilir. Ne kadar zengin ve refah içinde olursa olsun, bağımsızlığından yoksun bir millet, uygar toplumlar karşısında uşak olmaktan yüksek bir konumu hak edemez. Yabancı bir devletin korumasını ve sahipliğini kabul etmek, insanlık niteliklerinden yoksun olmayı, güçsüzlüğü ve miskinliği itiraftan başka bir şey değildir. Gerçekten bu derekeye (en aşağı derece) düşmemiş olanların isteyerek başlarına bir yabancı efendi getirmelerine asla ihtimal verilmez. Oysa Türk'ün saygınlığı, onuru ve yeteneği çok yüksek ve büyüktür. Böyle bir millet tutsak yaşamaktansa yok olsun daha iyidir. Bundan dolayı, ya istiklal ya ölüm! (Atatürk, 2007: 48).

Umutların giderek tükendiği bir dönemde millete umut ve azim aşılayan Atatürk, milli mücadele sürecini bu konuşmayla başlatmıştır. Uluslararası olmaktan çok milletin öz değerleriyle yoğrulan Atatürkçülük düşüncesi; sınırları bizzat Atatürk tarafından tespit edilmiş, Türk milletinin sosyal, siyasi ve iktisadi ihtiyaçlarına çözüm getirmeyi amaçlayan yeni bir dünya görüşüdür. Onun ortaya koyduğu bu yeni ideoloji; Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Laiklik, Devletçilik ve İnkılapçılık temelleri üzerine kurulmuştur (Keskin, 1999: 70-98).

Atatürk'ün millet anlayışı, fertlerin ortak kültür, tarih ve ahlak anlayışına dayanırken (Feyzioğlu, 1987: 46) Misak-ı Milli ile sınırları tespit edilen topraklar üzerinde

yaşayan insanların refah ve saadetlerini yükseltmeyi amaç edinmektedir (Keskin, 1999: 103). Egemenliğin padişaha, bir sınıfa veya bir aileye değil, Türk milletine ait olduğu düşüncesini savunarak milletin kendi kendini yönetmesinin önünü açan bu yeni ideoloji, o güne kadar yönetimde hiçbir söz hakkı olmayan milletin kendisini öncelemektedir (Şenoğlu, 2009: 72). Atatürk milliyetçiliğinin barışı önceleyen yapısı, onu diğer milliyetçiliklerden ayıran en önemli unsurdur. Ulusların barış içinde yaşamaları, birbirlerinin toprak bütünlüklerine karışmamaları, her birinin bağımsız olarak varlıklarını devam ettirmeleri Atatürk milliyetçiliğinin temelleri arasında sayılmaktadır (Keskin, 1999: 115). Atatürk'ün ülke içinde ve dünyada barışa verdiği önem onun "Yurtta Sulh, Cihanda Sulh" sözünde özetlenmektedir.

1.4. Sinema ve Milliyetçilik

Sinemanın geniş halk kitlelerine, çok kısa sürelerde ulaşabiliyor olması, verdiği mesajların doğası ve toplumsal kültür sistemi içindeki rolü onu, bilimsel yönü çok iyi anlaşılması gereken bir nesne yapmaktadır (Güçhan, 1992: 58)**.** Klapper (1967: 15-18) *The Effects of Mass Communication* adlı kitabında; kitle iletişim araçlarının bireyin fikir ve davranışlarında köklü değişikliklere yol açmasa da davranışlarını etkilediğini söylemektedir. Sinema alanında yapılan toplum bilimsel araştırmalar göstermektedir ki; bireyin karar verme mekanizmasına etki eden sinema, bu gücünü, filmlerinin kültürel kodlara hitap etmesinden almaktadır (Kalkan, 1992: 17).

Sinema toplumsal bir olgu olarak, deneyimleri zenginleştirmenin ve paylaşmanın önemli bir yoludur. İnsanlara yalnız eğlence değil, düşünce de sağlayan bu büyülü perdenin, toplumsal değişmelere yön verme gücü oldukça yüksektir. Film içeriklerinin değişmesi, toplumun geniş bir kesiminin değer yargıları, inançları, bakış açılarının da değiştiğini göstermektedir (Güçhan, 1992: 70-71). Büyük toplumsal değişmelere öncülük etmesi, onun gerçekliği[36] tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Diğer sanat dalları içinde gerçekliği en fazla yansıtabilme özelliğine

[36] Sinema ve Gerçeklik için bkz. Bazin, Andre (2011). *Sinema Nedir?* (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları; Siegfried Kracauer (2012), *Caligari'den Hitler'e* (Çeviren: Ertan Yılmaz). De ki Yayınları, İstanbul.

sahip bir sanat olan sinemanın en büyük avantajı, kameranın konumlanış biçimi ne olursa olsun, ham gerçekliği kaydediyor olmasıdır (Çakmak, 2008: 32).

Gerçekliğinin yanında, aslında modern bir hikâye anlatma aracı olan sinema, bu anlamıyla bir düş makinesidir. Düşler yolculuğunda özellikle tiyatro, edebiyat, resim, fotoğraf, müzik, mimari vs. gibi alan ve türlerden beslenen sinema; doğrudan insanın duygularına seslenmesinin yanında, özel bir gösterim ortamında (tıpkı bir düş görür gibi) seyircisiyle buluşması, onu, insan için vazgeçilmez ve üstün kılmaktadır (Yalsızuçanlar, 2010: 367).

Kendi kültüründen aldığı verileri işleyerek yeniden o kültüre aktaran sinema, içinden çıktığı toplumun bir ürünüdür ve toplumdan bağımsız düşünülemez. Bir ülke sinemasının, yine o ülkenin sorunlarını anlatmalı ve aktarmalıdır.

> Sinema, iletileri ile geniş kitlelerde ortak bir görüş yaratma işlevine sahip olan, kültürel yaşama biçim(ler)i verebilen güçlü bir sanattır, kitle iletişim aracıdır; ait olduğu toplumun/kültürün bazen doğrudan, bazen de dolaylı ve karmaşık bir yansımasıdır (Güçhan, 1993: 5).

Milliyetçi ideoloji için sinema; provakatif, etkileyici ve kitleleri tek tipleştiren tutumu sebebiyle vazgeçilmezdir. Ulus kimliğinin şekillenmesi, muhafazası ve devamlılığı için ulusal hafızaya seslenen kültür ürünlerinin içerisinde sinema mesajının rahatlıkla anlaşılabilmesi sebebiyle büyük ilgi odağı olmaktadır (Yedidal, 2009: 99). Sinema ve milliyetçiliğin birbirinden beslenmesini Fundalar (2007: 85), ‘zekice ve stratejik bir hareket’ olarak değerlendirir. Bu iş birliği gerçekte daha çok milliyetçi ideolojinin yararına çalışmaktadır.

> Sinema bütün diğer araçlar gibi, ideolojik amaçlarla da kullanılabilir. Nitekim pratikte, egemen ideoloji sinemayı kendi ideolojisini yaymak için kullanmaktadır (Özellikle de gösteri sinemasını). Öte yandan, alıcı her ne kadar ideolojik bir araç değilse de, sinema (daha doğrusu her film) bir ideoloji iletme aracıdır. Gerçekten sinema, her filmde ayrı bir ölçüde ideolojiyi yeniden üretir. Eğer sinema 'doğal olarak' egemen ideolojiyi yansıtıyorsa, bu, alıcının doğal bir sonucu değildir. Egemen ideolojinin sinema üzerindeki egemenliğinin bir sonucudur (Yılmaz, 2008: 79)

Sinemayı, sadece görüntülerden oluşmuş bir eğlence aracı olarak görmek, onun bir yaşam biçimi, bir kişilik ve toplumsal sistemin pazarlama gücü olduğunu yok saymak anlamına gelir ki; bu sinemanın gücünün tam manasıyla algılanmadığının bir göstergesidir (Fundalar, 2007: 81). Onun bu özelliğini çok iyi kavrayan siyasal iktidarlar, sinemayı propaganda aracı olarak kullanmaktadır. Scognamillo (1997: 183) siyasi buhranda sinemanın egemen güçler tarafından toplumu ikna etmede ustalıkla kullanıldığını söyleyerek sinemanın kamuoyu oluşturabilme yönüne dikkat çekmekrtedir.

Sinemanın, bireyin duygu ve düşüncelerine etki etme gücü, Türkiye açısından çok sonraları keşfedilmiştir. Yeni kurulan Cumhuriyet, kültür ve sanata önem vererek kültürel bir inşa içindeyken, sinema deyim yerindeyse bu süreçte unutulmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında sinema, sanat olarak yeterince anlaşılmamıştır (Güçhan, 1992: 74). Elbette zamanın siyasal ortamında ne olduğu henüz çok da net olmayan bu oyuncağı ilk fark eden, Erkân-ı Harbiye-i Umumiye Reisliği (Genel Kurmay Başkanlığı) olmuştur. İcra Vekilleri Heyet-i Riyaseti'ne (Bakanlar Kurulu), Genel Kurmay Başkanı imzalı, 21 Mayıs 1923 tarihli yazıda "Sinemalar bütün dünyada en birinci propaganda aletleridir" denilirken bunlardan milli olarak istifade edilmesi gerektiği vurgulanmıştır (Tunca, 2010: 14).

Milliyetçiliğin oluşum aşamasında siyasal iktidarın rolünün ağırlığı kabul edilmekle birlikte, devlet kontrolünden uzak olan alanlarda popüler kültür devreye girmektedir. Sinema aracılığıyla yeni bir milletin yaratılacağına inanan Güney (2006: 210-224), Türk sinemasının, 1960'lı yıllarda milleti yeniden ayağa kaldıracak milliyetçi ideolojiyi üretmeyi başardığını söylemektedir.

1.5. Türk Sineması ve Milliyetçilik

Türkiye'de, sinema anlamında Batı'ya göre[37] birçok eksiklik olmasına rağmen, kendi sosyo-kültürel çerçevesi içinde ulusal değerlerini yansıtmaya çalışan, daha çok

[37] Çalışmada sinemanın Batı'da doğmuş olduğu tezinden hareketle Batı bir karşılaştırma nesnesi olarak ele alınmıştır.

popüler filmlerin hâkim olduğu bir sinema sistemi kurulmuştur. Çekilen bütün filmler, Türk toplumunun kimliğini ve toplumsal belleğini oluşturması açısından önemlidir.

> Hafıza olmadan bir kimliğin yaratılması mümkün olmayacaktır, dolayısıyla arzu edilen bir ulusal kimlik yaratmak için öncesinde ulusal bir hafıza yaratmak gerekir. Toplumsal hafıza bu anlamda yeterli değildir, çünkü toplumsal hafıza o toplumda yaşayan bireylerin kişisel geçmişi ve tarihinin tüm boyutlarıyla ve tüm renkleriyle bir arada olabilmesi ile şekillenir. Oysa ulusal hafıza Sancar'ın tanımlamasıyla; "topluma yukarıdan dayatılan, büyük ölçüde homojen ve değişmez/ebedi olması hedeflenen bir kurguyu ifade eder. Bu kurguda tarihsel olaylara tek açıdan bakılır, farklı anlama/anlamlandırma biçimlerine tahammül edilmez (Yedidal, 2009: 100).

Türk sineması, gerçek anlamda kendisini 1960'lı yılların ikinci yarısından sonra bulmaya başlamıştır. Daha öncesi, Türk sinemasının emekleme ve kendini keşfetme dönemi olarak görülebilir. Çünkü toplumsal gerçekçilik, halk sineması, ulusal sinema, milli sinema, beyaz sinema gibi kuramsal tartışmaların bu tarihten sonra yapıldığı görülmektedir. Bu kuramsal tartışmalar, sinema emekçilerinin ve eleştirmenlerinin katıldığı çeşitli toplantılar[38] ve dergilerde[39] yazılan yazılarla sürdürülmüştür. Çalışmanın bu kısmında Türk sinemasının tarihsel gelişimi kısaca özetlendikten sonra Toplumsal Gerçekçilik, Ulusal ve Milli Sinema tartışmaları üzerinde durulacaktır. Ulusal Sinema kavramı, Toplumsal Gerçekçilik anlayışından ayrılan ve milli değerleri savunan yönetmenler tarafından kabul görürken Milli Sinema kavramı dini hassasiyeti öne çıkaran milliyetçiler tarafından desteklenmiştir.

1.5.1. Türk Sinemasının Tarihsel Gelişimi

Sinemanın Osmanlı Devleti'ne Batı'yla neredeyse aynı yıl geldiği söylenebilir. Osmanlı'da ilk film gösterimi, Bertrand adlı bir Fransız'ın II. Abdülhamit

[38] Sinema üzerine toplantılar arasında Ant Dergisi toplantıları önemlidir. Ant Dergisi hakkında daha geniş bilgi edinmek için bkz: Songül, Aydın (2008). *12 Mart 1971 Öncesi Ant Dergisi*. Yüksel Lisans Tezi, Yıldız, Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

[39] Nijat Özön ve Halit Refiğ'in öncülüğünde sadece sekiz sayı yayınlanan *Sinema* (1956); Doğan Avcıoğlu ve arkadaşlarının yayınladığı *Yön* (1961-1967); Sinematek Derneği'nin yayın organı olan *Yeni Sinema* (1966-1970) dergileri, dönemin kuramsal tartışmalarının yapıldığı önemli dergilerden birkaçıdır.

zamanında, 1896'da, sarayda yaptığı bir gösterimle başlar (Onaran, 1999: 11). Aynı yıl Romanya uyruklu Polonyalı Weinberg, Sponeck Birahanesi'nde 1897 başlarında sinemayı İstanbullularla buluşturmuştur[40] (Özön; 1985: 334).

Bu dönemde ilk çekimler Lumière kardeşlerin kameramanları tarafından, İstanbul'da ve İmparatorluğun diğer kentlerinde yapılmıştır. Lumière kardeşlerin operatörlerinden Eugene Promio'nun Haliç ve Boğaziçi'nde yaptığı çekimler (Tunca, 2010; 14), dünya sinema tarihi açısından da büyük önem arz etmektedir[41]. Bu ilk çekimleri takiben, Türkiye hakkında gezi ve haber filmleri çoğalmaya başlamıştır. Türkiye ile ilgili film çekimlerin yaygınlaşması, aslında İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonraya rastlamaktadır. Örneğin, Meşrutiyet'in ilk yıl dönümünde (23 Temmuz 1909), İstanbul'da *Genç Türk Devrimi* adlı bir belgesel gösterilmiştir. Bu dönemde İngiliz, Fransız ve Amerikalı yönetmenlerin (kameraman) Türkiye hakkındaki filmleri şöyle sıralanabilir: *Costantinople / İstanbul* (1909), *İstanbul'da Büyük Bir Yangın*, *Göbek Dansı*, *Sirkeci*, *Beşinci Mehmet ve Türk Donanması* (1910); *Sultan Reşat'ın Manastıra Gelişi* (1911) ve *Türk Hükümdarı İstanbul Sokaklarından Geçiyor* (1914) (Özön, 1985: 336-337). Ülkede çekilen filmlerin giderek artması ve gösterilen filmlerin ilgi görmesi çeşitli kentlerde sinemaların açılmasını sağlamıştır. Halkın sinemaya olan bu ilgisini gören Weinberg, 1908'de Türkiye'deki ilk sinema salonu olan Pathé Sineması'nı açmıştır. Türklerin sinema işletmeciliğine girmeleri ise, ilk sinema salonunun açılmasından altı yıl sonrasına rastlamaktadır.

Manaki Kardeşlerin 1907'de çekmeye başladıkları belge filmleri bir kenara bırakılırsa, Türkiye'de bir Türk'ün çektiği ilk film, bir belge filmi olan, Uzkınay'ın *Ayestafenos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* (1914) filmidir (Onaran, 1999: 12). Türk sinema tarihinin ilk filmi olarak kayıtlara düşülen bu filmin kopyası olmadığından ve film hakkında kesin bilgilere ulaşılamadığından filmin ilk Türk filmi olup olmadığı uzun yıllar tartışılmıştır. Uzkınay ile yakın arkadaş olan ve aynı kurumda çalışan

[40] 'İstanbul'un Beyoğlu (Pera) semti henüz var olmayan sinemayı tanımadan önce 'Diorama'ya (1843), 'Cosmorama'ya (1855), 'Diaphanorama'ya (1855) ve benzer 'büyülü fener' ve 'optik tiyatro' gösterilerine tanık olmuştur' (Scognamillo, 1987: 11).

[41] Lumière'lerin kameramanlarından Promio, 1896 yılında Venedik'te bir gondol üzerinde denediği kaydırma hareketini, Haliç'te bir kayık üzerinde ikinci kez denemiştir (Makal, 1991: 1).

Gafuri Akçakın bu konuya ilişkin son değerlendirmeleri yapmıştır. Esen, *Türk Sineması'nın Kilometre Taşları* adlı kitabında Akçakın'ın filme ve filmin çekimine dair sözlerini şöyle aktarır:

> Fuat Uzkınay üzerine ilk ayrıntılı çalışmayı Sayın Nijat Özön yapmıştı. Özön, Türk Sinematek Derneği tarafından 1970 tarihinde yayınlanan 51 sayfalık Fuat Uzkınay kitabında benzer bir kuşkuyu dile getirmişti. Bu kitap o yıllarda K. K. Muh. Dairesi Foto Film Merkezi'nin kurucuları arasında bulunan ve Fuat Uzkınay'la aynı kurumda, birlikte uzun yıllar yan yana çalışan Gafurî Akçakın'ın da dikkatini çekmiş ve satır satır okumasını sağlamıştı. Fuat Uzkınay'ın çok yakın dostu Akçakın'ın kitabı okurken, eksik ya da yanlış bulduğu birçok bilgiyi de kitabın sayfalarına el yazısıyla eklemiş. Bu el yazısı eklemelerden biri de ilk Türk filmi olarak iddia edilen *Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı*'yla ilgili. Akçakın'ın bu filmle ilgili notu aynen şöyle: "Yeşilköy'de ilk çekilen Rus Abidesi filmi, Film Çekme Merkezi'ne girdiğim 1930'da 150 metre kadar civarında idi. Birkaç defa kumandanlara gösterdim. Bu film 1941'de Ankara'ya nakil edilirken ambalaj yapılırken üst üste sarılmasından ötürü diğer arşivdeki filmlere karışmıştır (Esen, 2010: 13).

Osmanlı'da sinema adına 1910'lu yıllarda başlayan ufak tefek çekimlerin, Muhsin Ertuğrul'a kadar kayda değer bir başarısı görülmez. Bu filmlerin sinema tarihi açısından önemi sadece 'ilkleri' (İlk Türk Filmi, İlk Türk Yönetmen, İlk Türk Kadın Oyuncu gibi) ortaya çıkarmasıyla doğru orantılıdır. Çam (2011) ilklerin Türk olması gerektiği gibi bir algının, o döneme sirayet ettiğini söyler:

> Bugün bile ulusal sinema tarihinin yazımına bakıldığında ilk olanların "Türk" olması gerektiği gibi bir yaklaşımın hâkim olduğu görülür. Belki de bu yüzdendir ki Yanaki ve Milton Manaki Kardeşlerin Haziran 1911'de V. Sultan Mahmut Reşat'ın Manastır ve Selanik ziyaretlerini belgeledikleri filmleri yerine Fuat Uzkınay'ın 14 Kasım 1914'te çektiği "*Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*" belge filmini ilk Türk filmi kabul etmek gibi bir yaklaşım söz konudur (Çam, 2011: 133-138).

Birinci Dünya Savaşı'nda Türk Ordularının Başkomutanı Enver Paşa, Almanya ziyaretinde, Alman ordusunun sinemacılık kolunun çeşitli cephelerde çevirdiği haber filmlerini izleyince, sinemanın propaganda gücünü anlamıştır. Enver Paşa yurda döndüğünde Merkez Ordu Sinema Dairesini kurar (Özön, 1985: 339) ve dairenin başına Pathé firması temsilcisi sinemacı Weinberg'i getirir. Daha sonra siyasal

düşüncelerle bu görevden uzaklaştırılan Weinberg'in[42] yerine, yardımcısı Fuat Uzkınay geçmiştir (Onaran, 1999: 13).

İlk uzun metrajlı Türk filmi, ilk film gösteriminden neredeyse yirmi yıl sonra yapılabilmiştir. Weinberg, 1916'da Merkez Ordu Sinema Dairesi için *Leblebici Horhor*[43] (1916) ve *Himmet Ağanın İzdivacı*[44] (1918) filmlerini çekmeye başladıysa da filmler çeşitli sebeplerle yarım kalmıştır. Türk sinemasının tamamlanan ilk uzun metrajlı filmi, Milli Müdafaa Cemiyeti tarafından yapılan; genç gazeteci Sedat Simavi'nin yönettiği *Pençe* (1917) ve *Casus* (1917) filmleridir (Kaplan: 2003: 740; Makal, 1991: 4) Sinemanın bu ilk döneminde yalnızca altı konulu film çekilebilmiştir. İlk özel yapımevi olan Kemal Film'in[45] kurulması ve Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğe başlamasıyla Türk sinemasında yeni bir süreç başlar (Maraşlı, 2010: 106). Ertuğrul'un sinema dili yoksunu ve sinema konusunda yeteneksiz olduğunu çok açık biçimde dile getiren Özön (1985: 351), Onun, tiyatronun sadece oyuncularını değil, dekorunu, abartılı makyajını, kostümünü ve tiyatro oyununun kendisini de olduğu gibi sinemaya taşıdığını belirtir. Türk sinemasında on yedi yıl süren Ertuğrul döneminin yönetmenlik ve oyunculuk anlayışı; ustadan çırağa aktarılmak suretiyle, uzun süre etkisini hissettirmiştir.

> Dönemin tek film yönetmeni olan Ertuğrul, İstanbul Belediye Tiyatrosu'ndaki arkadaşlarıyla, sadece tiyatro sezonu kapandığında film yaparak çalıştı. O sırada Türk tiyatrosu, büyük ölçüde Batı tiyatrosunun etkisi altındaydı ki bu durum, bütün Türk yazarları ve entelektüellerini, Batı toplumunun kültürel, toplumsal ve siyasal yapılarını yansıtan bir "tasarlanmış topluluk" yaratmaya yönlendiren resmi ideolojiye uygundu. Bu dönemin filmlerinde Batı tiyatrosunun tüm öğeleri kullanıldı. Fransız ve Alman vodvilleri, operetleri ve oldukça abartılı Alman melodramları, sadece karakterlerin adları değiştirilerek kamera için yeniden canlandırılmaktaydı. Bu eğilim, üzerinde ulusal bir Türk sinemasının temelleri

[42] "Romanya 28 Ağustos'ta İtilaf Devletlerinin yanında Osmanlı Devleti karşısında savaşa girmişti. Romanya uyruklu olan Weinberg de düşman uyruğu durumuna geçmişti. Bunun üzerine Weinberg görevinden alındı" (Özön, 1985: 340).

[43] "Merkez Ordu Sinema Dairesi başkanı Weinberg, yalnızca belgesel filmlerle yetinmek istemedi: öykülü filmler çevirmek için de izin aldı. Weinberg sinema işletmeciliğinin yanı sıra uzun süre tiyatrolarda da yöneticilik yaptığı için, bir tiyatro yapıtını sinemaya aktarmak istiyordu. Bu amaçla, Şehzadebaşı'nda çalışan Banliyan'ın "Milli Operet Kumpanyası" ile anlaştı: Bu topluluğun dağarcığında önemli bir yer tutan *Leblebici Horhor* (1919)'u çevirmeye başladı. Ancak, çalışmalar ilerlediği bir sırada başrol oyuncularından birinin ölmesi, filmin yarım kalmasına yol açtı" (Özön, 1985: 340).

[44] "Filmin çekimlerinin ilerlediği bir sırada, Çanakkale Savaşı dolayısıyla oyunculardan çoğu askere çağırıldı. Bundan dolayı film yarıda kaldı; ancak savaş bittikten sonra Fuat Uzkınay filmi 1918 yılında tamamladı" (Özön, 1985: 340).

[45] Türkiye'nin ilk özel film şirketidir. 1922'de Kemal Seden ve Şakir Seden tarafından kurulmuştur.

> inşa edilebilecek zengin ve benzersiz müzikal, görsel ve teatral geleneklere sahip Türkiye'de gerçek bir ulusal sinemanın yaratılmasını önledi (Kaplan: 2003: 740).

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte toplumsal yapıda çok büyük değişimler oluşturacak yenilikler yapılırken, sinema kendi kaderine terk edilmiş, adeta yok sayılmıştır. Bu dönemde sinemanın eğitim, sanat, kültür, propaganda alanındaki gücünden yararlanılamamıştır (Esen ve Kayador, 2009: 52). Türkiye Cumhuriyeti geçmişiyle bağlarını tamamen kopartmak, geçmişi hafızasından silmek; geleceğini ise Batı uygarlığı temeli üzerinde kurmak istemektedir. Bu yeniden yapılanma sürecinde, toplumun o güne dek alıştığı değerler sisteminin karşısına Batılı değerler sistemi konulmakta ve Batı tarzı yaşam benimsetilmeğe çalışılmaktadır. Yeni çıkan Kıyafet ve Şapka İnkılabıyla birçok yeniliğe alışmaya çalışan Türk insanı gibi, Türk sineması da Batı'yı aynen kopyalama eğilimindedir. Bu bağlamda Ertuğrul'un filmlerinin, dönemin koşulları içinde tutarlı olduğu bile söylenebilir (Güçhan, 1992: 75). Makal (1991: 7), dar bütçelerle film üretilmeye çalışılan bu dönemde; dekor, oyuncu ve kostüm gibi kalemlerde görece daha ucuz olan tiyatroya yönelmenin doğal karşılanması gerektiğini söyler.

Ertuğrul'un sinemada kurduğu 'tekel' tüm eksikliklerin nedeni sayılmıştır (Makal, 1991: 6-7; Onaran, 1999: 20-31; Özön, 1985: 348). Bu görüşün bir bakıma doğru, bir bakıma yanlış olduğu, yapılan eleştirilerde, Ertuğrul'dan kapasitesinin üstünde bir performans beklendiği görülür. Tiyatroyu olduğu gibi sinemaya taşımakla suçlanan (Özön, 1985: 348) Ertuğrul'un yaptığı iş; aslında tüm ülkenin her anlamda yüzünü döndüğü Batı'ya olan hayranlığı nedeniyle ve sinemayı da Batı kalıplarına uydurmak olmuştur. Scognamillo'ya (1987: 37-39) göre asıl eleştirilmesi gereken, onun bu aşırı Batıcı tavrıdır ki bu tavır, Türk sinemasında sonraki yıllarda bir salgın haline gelecek olan, Batı filmlerini uyarlama alışkanlığını kazandırmış olmasıdır. Ertuğrul, sinema dilinden anlamadığı, sinemayı tiyatrolaştırdığı yönündeki bu eleştirilere şöyle cevap vermiştir:

> Avrupa tiyatrolarında çıraklık yapabilmek için sinemada figüranlık, aktörlük, rejisörlük ederek geçimimi sağlamam gerekiyordu. Onun için filmlerde kalabalıklar arasında başlayarak sırasıyla aktörlüğe, rejisörlüğe geçtim. Memlekete dönünce dışarıda öğrendiklerimi burada da uygulamaya çalıştım. Tek bir çekim makinesi, tek bir projektör, tek bir stüdyo, tek bir

> sermayedar, tek bir teknisyen yokken en ilkel araçlarla, en az harcamalarla işe başladım. Amacım, bu yokluk içinde bir şeyler yapılabileceğini göstermekti. Zaman sınırı ve para kazanma hırsı olmadan bir film çevirmeyi elbet ben de istedim ama olmadı (Aktaran: Scognamillo, 1987: 40).

Dönemin getirdiği tüm bu olumsuzluklara rağmen, bugünkü film türlerinin ilk örnekleri- polisiye, tarihsel film, dram, melodram, güldürü- bu dönemde ortaya çıkmıştır. Ses ile görüntünün eş zamanlı kaydı gibi teknik bir gelişmenin yanında, kültürel olarak bir başka olumlu gelişme ise Müslüman Türk kadınının ilk kez sinemada rol almasıdır[46]. Ertuğrul'un bu dönemde yaptığı filmler arasında *Ateşten Gömlek* (1923), *Ankara Postası* (1928) ve *Bir Millet Uyanıyor* (1923) milliyetçi söylemi en iyi yansıtan çalışmalar olarak sayılabilir (Özön, 1985: 351).

1923 yılında Türk Sineması'nın ilk konulu Kurtuluş Savaşı filmi *Ateşten Gömlek* (1923)'in [47] çekilmesi bu dönemin en kayda değer gelişmesi olarak dikkati çeker. Halide Edip Adıvar'ın yaşadıklarını ve gördüklerini kaleme aldığı, aynı zamanda ilk Kurtuluş Savaşı romanı da olan aynı isimli eserden uyarlanan film; Kemal Film'in yapımcılığında gerçekleştirilmiştir. Yönetmen ve senaristliğinin yanında Ertuğrul filmin başrolünde de kendisi oynar (Özön, 1985: 347; Onaran, 1999: 22; Scognamillo, 1987: 45). İşgal kuvvetlerine direnen Türk insanının acılı günlerini anlatan film, gösterime girdiğinde olağanüstü bir ilgiyle karşılanır. Cumhuriyetin ilan edildiği, ulusal duyguların doruk noktasına ulaştığı o günlerde, halk, kazandığı bağımsızlık savaşının perdedeki yansımasını gördükçe daha da coşar (Güçhan, 1993: 74; Makal, 1991: 6). Halkın milli duygularını harekete geçien film, milliyetçiliği inşa eden asker, millet ve vatan kavramlarını üzerine yoğunlaşmaktadır.

Tiyatro ve sinema çalışmaları yapmak üzere Rusya'ya giden Muhsin Ertuğrul, yaklaşık beş yıl aradan sonra ülkeye döndüğünde vakit kaybetmeden yeniden bir

---

[46] Türk Sinemasının ilk kadın oyuncusu olan Cahide Sonku, Muhsin Ertuğrul'un *Söz Bir Allah Bir* (1933) filmiyle sinemayla tanıştı. 1934'te oynadığı *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminden sonra ünlenen Sonku, daha sonra hemen her filmde erkeklerin kalbini kırıp kaçan güzel kadın rolüyle izleyicinin karşısına çıktı. 1950 yılında kurduğu Sonku Film, 1963 yılında bir yangın sonucu iflas etti. Cahide Sonku, Türk sinemasında onlarca filmde rol almasının yanında *Fedâkar Ana* (1949) filmiyle yönetmenliği de denemiştir.

[47] Oğuz Makal, Ertuğrul'un Ateşten Gömlek filmini, 'Cumhuriyetin ilanına, o güne dek çevrilmiş en iyi öykülü film' olarak değerlendirir (Makal, 1991: 6).

Kurtuluş Savaşı filmi çeker. 1928 yılında vizyona giren *Ankara Postası*, François de Currel'in La Tene Inhumain (Acımasız Dünya) adlı yapıtıyla, Reşat Nuri Güntekin'in *Bir Gece Faciası* oyununun sinemaya uyarlanmış halidir (Scognamillo, 1987: 48 & Odabaş, 2006b: 210).

Başrollerini Muhsin Ertuğrul, Neyyire Ertuğrul, Behzat Butak, Ercüment Behzat Lâv, İsmet Sim, Kemal Küçük, Sait Köknar, Emin Beliğ Belli'nin paylaştığı film, Kurtuluş Savaşı sırasında vatan uğruna çalışanlarla, düşmana hizmet edenler arasında yaşanan mücadeleyi konu edinmektedir (Ormanlı, 2005: 28, 29).

İnkılâpların bütün hızıyla sürdüğü, Türkiye'nin büyük değişim geçirdiği yıllarda Cumhuriyet yönetimi ile sıkı ilişkiler içinde olan Muhsin Ertuğrul, 1932 yılında *Bir Millet Uyanıyor*'u da çekerek Türk Sinema tarihinin üçüncü Kurtuluş Savaşı filmini çekmiş olur. Çoğunlukla film senaryolarını kendisi yazan Muhsin Ertuğrul bu filminde Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun özgün senaryosunu sinemaya uyarlamayı tercih etmiştir. İstanbul'a gizli bir görevle gelen Kuvayı Milliyeci Yüzbaşı Davut'la ona âşık olan öğretmen Nesrin'in öyküsü üzerine kurulan filmde, şair Nazım Hikmet asistan olarak görev alırken, filmin görüntü yönetmenliğini Cezmi Ar yapmıştır.

Film, eleştirmenler tarafından çerçeveleme, sahne düzenlemesi, müzik kullanımı ve kurgu bakımından başarılı bulunurken; filmin en büyük eksikliğinin senaryosunun dağınıklığı olduğu söylenmektedir (Ormanlı, 2005: 30). Filmin sinemasal zaaflarına rağmen, ele aldığı konu ve milliyetçi söylem seyirci tarafından beğenilmiştir.

Ertuğrul'un *Ateşten Gömlek* (1923) ve *Bir Millet Uyanıyor* (1923) gibi ulusal bilinci uyandıracak bu yapımlarına rağmen, Türk sineması hala olgunluk aşamasına gelememiş; Cumhuriyetin onuncu yılı için yapılacak olan, *Türkiye'nin Kalbi Ankara* (1934) adlı belgesel, Yutkeviç yönetimindeki bir Sovyet film ekibine çektirilmiştir[48] (Çam, 2011: 137).

[48] 1933 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin 10. kuruluş yıldönümü dolayısıyla Atatürk'ün isteği üzerine Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği'ne ısmarlanan ve bir yıl sonra da yapımı tamamlanan belgesel filmdir. Belgesel, Sovyetler Birliği Milli Savunma Bakanı Kliment Voroşilov'un başkanlığını yaptığı bir Sovyet delegasyonunun vapurla önce İzmir sonra da İstanbul'a gelişleri sırasında halk

İkinci Dünya Savaşı ve sonrası, Türkiye'nin siyasal anlamda zor yılları olması kadar, eğitim, kültür ve sanat açısından önemli adımların atıldığı bir dönemdir. O yıllara ve sonrasına büyük etkileri olan bazı gelişmeleri Esen ve Kayador (2009: 55) şöyle özetler: Bu dönemde; 1940 yılında Köy Enstitüleri kurulmuş, Ankara Devlet Konservatuvarı Kanunu'nun kabulüyle Tatbikat Sahnesi temsilleri başlamıştır. Aynı yıl Milli Eğitim Bakanlığı 'Divan Edebiyatından Tercümeler' dizisini yayınlamaya başlayarak, eğitim ve kültür alanında yeni bir hamle yapmıştır. 1946'da Ankara'da Milli Kütüphane kurulmuş, Üniversiteler kanunu TBMM'de kabul edilmiş ve Ankara Üniversitesi'nin temelleri atılmıştır. 1949 yılına gelindiğinde ise, Devlet Tiyatroları (Genel Müdürlük) kurulmuştur. İkinci Dünya Savaşının ve ağır etkilerinin devam ettiği bu yıllarda Türkiye'de eğitim ve kültür alanında böylesi önemli atılımlar gerçekleştirilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği maddi sıkıntılar, Türk Sineması'nda film yapımını olumsuz etkiler. Kapanan Avrupa pazarının yerini, savaş propagandası korkusuyla, tarafsız olan ABD filmleri ve Doğulu bir ülke olan Mısır filmleri alır. 1938-1944 yılları arasında yerli film sayısı, aynı dönemde Türkiye'de gösterime giren Mısır filmlerinin sayısına eşittir. Mısır filmleri, dönemin sinemacıları üzerinde olumsuz etkilerini artırırken, izleyicinin de beğeni düzeyinin düşmesine yol açmıştır. Sinema seyircisinin Mısır filmlerini bu kadar sevmesinin nedeni, halkın bu filmlerde kendi insanına benzer karakterleri görüyor, dini inançlarına yakın konuları izliyor olmasıdır.

> Seyirci, Mısır filmlerini bu denli tutunca, ithal şirketleri, bazı filmleri Türkçeleştirerek gösterime soktular. Öyle ki bunların içinde kovboy filmleri bile vardı. Türk izleyicisi alt yazı okumak yerine kendi dilini konuşan oyuncuları seyretmeyi tercih eder olmuştu. Kovboy yapımlarının bile, sırf Türkçe olduğu için tutulması, sinemacılara apaçık bir mesajdı: Türk seyircisi, artık beyaz perdede kendi diliyle (ve kendi sanatçısıyla) temsil edilen filmler görmek istiyordu. Bir müddet sonra, ihtiyaca karşılık olarak bir başka yöntem gerçekleştirildi; yabancı filmlerin oyuncularına "Türk isimleri" verildi, konuşmaları ve esprileri tamamen Türk sinemasının alışkanlıklarına çevrildi. Bunlar yapılırken, dublaj esnasında senaryoya sadık kalınmıyordu (Maraşlı, 2010: 107).

---

tarafından coşkulu karşılanış görüntüleriyle başlar. Filmin Ankara bölümü görüntülerinde ağırlıklı olarak onuncu yıl kutlamaları vardır. Anadolu bozkırının dört bir yanından Ankara'ya doğru yürüyen izciler, askerler, gaziler, köylüler, hipodromdaki coşkulu geçit resmi, ayrıca Atatürk, İsmet İnönü ve Fevzi Çakmak da filmde görüntülenmiştir. (Odabaş, 2006b: 209)

10 Şubat 1942'de devletin Mısır filmlerinin ithalini yasaklamasının ardından, yapımcılar çok tutan yabancı filmleri dublaj yöntemiyle yerelleştirmeye yönelmiş; bunun öncülüğünü ise seslendirme sanatçısı Ferdi Tayfur yapmıştır. Seyirci, Amerikan filmini sanki bir yerli yapıt seyreder gibi seyretmektedir (Maraşlı, 2010: 108). Bu filmlerdeki şarkılara Türkçe söz yazılmakta, böylelikle 'arabesk' müziğin zemini oluşmaktadır.

1940'ların sonunda Türk sinemasında yeni arayışların başladığı görülür. Lütfi Ö. Akad yaratıcı yetenekleriyle kendine özgü sinema dilini uyguladığı *Vurun Kahpeye* (1949) filmini çeker. Onaran (1999: 51), Türk sinemasında yeni bir dönemin *Kanun Namına* (1952) filmiyle başladığını söyler. Onaran gibi Özön de sinemasal değerinden ötürü, yeni dönemi bu filmle başlatır.

> Akad, *Kanun Namına*'yı çevirirken yurdumuzda ilk kez, salt bir sinemacı çalışması ortaya koymaktaydı: Günlük bir olayı ele alıyor, bu olayı tipleri, çevresi, bezemiyle en uygun biçimde yeniden kuruyordu. Büyük bir kentin havası içinde, kendilerini çevreleyen koşullarla yazgıları şu ya da bu yöne dönebilen küçük insanların yaşayışı ustalıkla canlandırılmaktaydı. İstanbul'un çeşitli görünümleri ilk kez yerli yerinde kullanılıyordu. Oyuncular da tiyatro dışından ve role en yakın kimselerden seçilmişlerdi (Özön, 1985: 357).

Esen ve Kayador'un (2009: 59), Akad hakkında söyledikleri bir cümle, Akad'ın Türk sinemasındaki önemini anlamak açısından çarpıcıdır. Önceki dönemde Ertuğrul sinemayı ne denli tiyatrolaştırmışsa, Akad da tam aksine ona sinemasal özellikler kazandırmıştır.

Bu yeni dönem Türk sinemasının en parlak dönemidir. Bu yıllardan itibaren seyirci sayısı hızlı bir artış göstermiş, bu artışa paralel olarak il ve ilçelerde pek çok sinema salonu açılmıştır. Başka bir deyişle sinemanın 'koltuk kapasitesi' de bu dönemde büyümüştür (Abisel, 2005: 104). Türk sinemasının gerçek anlamda sinema hüviyeti kazanmaya başlaması da bu döneme rastlar. Kamera bu dönemde ilk defa hareket kazanırken kamera öznel bir açıyla kullanılmaya başlanır. Filmde kullanılan mekânın, sadece olayı resimlendiren bir fon, bir manzara olmaktan çıkarak hikâye için önem kazanmaya başlaması da yine bu dönem içinde gerçekleşmiştir. Bu gelişmelerden belki de en önemlisi, sinema için vazgeçilmez olan kurgunun gerçek

değerinin bu dönemde anlaşılmaya başlanmış olmasıdır (Esen ve Kayador, 2009: 59, Scognoamillo, 1987: 113).

Bu yıllarda Türk siyasal yaşamında da önemli gelişmeler yaşanır; bunlardan en önemlisi çok partili siyasal düzene geçilmesidir. Bu döneme kadar üretim açısından bir süreklilik gösteremeyen, toplumun gerçeklerinden bir hayli uzak görünen Türk Sineması, ülkedeki önemli değişmelerden etkilenmiş, gerçek anlamda bir sinema olma yolunda önemli gelişmeler kaydetmiştir (Güçhan, 1992: 78). Türk Sineması için önemi giderek artan Antalya (1963) ve Adana Film Festivalleri (1969) bu dönemde düzenlenmeye başlanmıştır.

Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Atıf Yılmaz Batıbeki de *Gelinin Muradı* (1957) filmiyle bu dönemde sinemaya başlar. Memduh Ün, 1955-1958 yılları arasında kötü melodramlar çektikten sonra *Üç Arkadaş*[49] (1958) filmiyle başarılı bir çalışma ortaya koyar. İlk defa bu dönemde toplumsal sorunlar beyazperdeye taşınır. Metin Erksan, *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü*[50] (1962), *Acı Hayat* (1963) ve *Susuz Yaz* (1963) gibi önemli filmlerini bu yıllarda tamamlar. Bu dönemde Türk sineması yurt dışında ilk defa çok önemli iki ödül alır; *Yılanların Öcü* (1962) Kartaca (Tunus) Şenliği'nde Onur Ödülünü, *Susuz Yaz* (1963) ise Berlin Sinema Şenliği'nde Altın Ayı Büyük ödülünü kazanır. *Yılanların Öcü* (1962) filmi denetleme engeline takılarak sinemalarda gösterimi yasaklanır, film, Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in müdahalesi ve sansür yasağının kalkmasıyla seyirciyle buluşur (Esen ve Kayador, 2009: 60-61).

Yaklaşık on yıllık bir dönemi değerlendiren Özön (1985: 361) "her şeyden önce gerçek anlamda sinemanın başladığı, sinema terimleriyle düşünmek ve sinema diliyle anlatmak çabasının gösterildiği, son 37 yılda yapılanların kat kat aşıldığı" bir dönem olduğunu söylemektedir. 1960 Devrimi ve 1961 Anayasası ile "Sinemacılar için nasıl anlatmak sorunu çözülmüş, şimdi neyi anlatmak gerektiği sorusu ortaya çıkmıştır"

[49] Film, "yaşamda olup bitenleri rastlantılar üzerine kuran, yazgıcı Chaplin'in *City Ligths* filmini anımsatmaktadır" (Makal, 1991: 11).
[50] Türk sinemasında siyasal yaşamdaki çatışmaları yansıtan ilk filmdir. Fakir Baykurt'un romanından uyarlanan film, köy sorunlarına gerçekçi bir yaklaşımla bakar (Güçhan, 1992: 82).

(Özön, 1985:3 63) diyen Özön, aslında Toplumsal Gerçekçilik anlayışının artık başladığını haber vermektedir.

1.5.2. Toplumsal Gerçekçilik

27 Mayıs 1960 ihtilali, değişen toplumsal ve siyasal yaşam, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük havası, Türk Sinemasına o döneme kadar neredeyse 'sırtını döndüğü' toplumsal gerçeklerle ilgilenme fırsatını getirmiştir. 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük havası, daha önceki politik yaşamda dillendirilemeyen düşüncelerin dile gelmesine olanak tanımakta, ülkenin sorunlarına değişik görüş açılarından bakabilmenin zeminini oluşturmaktadır. 1961 Anayasası'nın getirdiği bu siyasal canlılığın sinemaya etkisi 'toplumsal gerçekçilik' olarak adlandırılmaktadır (Güçhan, 1992: 81).

Özön (1985: 364) , 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük havasıyla toplumun sorunlarının sinemaya yansıtılması çalışmalarına 'yarım gerçeklik' der ve Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960)[51] filmini yarım gerçeklik çabasını başlatması yönünden önemli görür. 1960-1965 arasında Türk sineması ilk kez toplum sorunlarını perdeye yansıtmaya başlamış (Coşkun, 2009: 38), o güne kadar ele alın(a)mayan konular işlenmeye başlanmış ve sinema kitlelerin sorunlarını tartışmaya açmıştır (Kalkan, 1992: 105-106).

1960 sonrası, ekonominin planlanmaya başlandığı ve sanayileşme hamlelerinin yapıldığı yıllardır. Artan sanayi yatırımları, fabrikalardaki işçi ihtiyacını doğurmuş, bu da köyden kente göç akımını hızlandırmış, büyükşehirlerde yepyeni bir yaşam tarzının (gecekondu) temelleri atılmıştır. Göç ile birlikte toplumun tüketim alışkanlıkları değişmiş, gelenekler sarsılmış, günlük yaşam, değerler ve davranışlar hızlı bir değişme sürecine girmiştir (Güçhan, 1992: 83). Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı* (1963) filmi ilk kez işçi sorunlarını ve entelektüel/aydınların yabancılaşması

[51] Mayıs devriminden beş ay sonra gösterime giren *Gecelerin Ötesi,* 1950-60 döneminde "her mahallede bir milyoner yetiştirmek" felsefesinin yol açtığı büyük ekonomik ve toplumsal sarsıntı içinde, suçlu gençlik sorununu ele almaktaydı (Özön, 1985: 364)

konusunu işleyen film olmuştur. Refiğ'in *Şafak Bekçileri* (1963) filmi ise, 27 Mayıs Devrimi aktörlerini (silahlı kuvvetlerin rolünü) ve ülkedeki ilerici-gerici tartışmalarını beyazperdeye taşımıştır (Güçhan, 1992: 83). Türk sinemasının toplumsal sorunlara ilgi duyduğu bu hareketli dönemde, toplumun gündeminde önemli bir yeri olan iç göç olgusuna ilk kez tutarlı bir şekilde yaklaşan yapımlar, Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları*[52] (1964) ve Duygu Sarıoğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmleridir (Özön, 1985: 366; Güçhan, 1992: 84). Refiğ, 'Toplumsal Gerçekçilik Akımı' olarak nitelediği bu dönem filmlerini 1960 darbesinden ayrı olarak düşünülemeyeceğini söyler:

> 1961 Anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasi canlılık sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi. Zaman zaman Toplumsal Gerçekçilik diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleriyle münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağladı (Refiğ, 1971: 24).

Özön (1985: 367) bu dönemde sanıldığının aksine 1961 Anayasası ile sinemada özgürlük rüzgârının esmediğini söyler. Tek partili düzenden, çok partili düzene geçişte olduğu gibi, 27 Mayıs Devrimi'nden sonra da 1939'un denetleme tüzüğü işlemiştir. Devrimden sonra bu tüzüğün kaldırılmasına yönelik çabaların arkası gelmemiş ve sansür tüzüğü yürürlükte kalmıştır. Kendilerini toplumun 'gardiyanları' olarak gören çeşitli kuruluş ve baskı gruplarının gözü sinemanın üzerindedir. 1961 Anayasası'na rağmen sansür kurulu sinemayı, toplumsal ahlakı ve moral değerleri sarsan bir araç olarak görmekten kurtulamamıştır (Kalkan, 1992: 105).

Toplumsal Gerçekçiliğin bir akım olduğunu düşünen araştırmacılar yanında, Toplumsal Gerçekçiliği bir akım olarak görmeyen araştırmacılar da vardır. *Türk Sinemasında Akım Araştırmaları* kitabında Coşkun, Toplumsal Gerçekçiliği bir akım olarak değerlendirmenin doğru olmadığını söylemektedir.

---

[52] Orhan Kemal'in aynı isimli romanından sinemaya uyarlanan film, Kahramanmaraş'tan büyük umutlarla İstanbul'a göç eden bir ailenin trajedisini anlatır. Konusu ve hikâyeyi işleyiş yönünden Visconti'nin *Rocco ve Kardeşleri* (1960) adlı filminden önemli ölçüde etkiler taşıyan film; 1. Antalya Film Şenliği'nde "En İyi Yönetmen" ve "En İyi Film" ödüllerini alır. Türk sinemasında köyden kente göçü bir sorunsal olarak ele alan ilk filmdir (Makal, 1991: 69).

> Türk sinemasında 1960'dan sonra yapılan ve köylülerin sorunları, iç göç olgusu, sosyal adaletsizlik, ekonomik sorunlar gibi toplumsal bir takım sorunlara değinen filmlerin bir akım yaratamadığı görülmektedir. Bu filmler, her kesimi etkisi altına alan dönemin özgürlükçü havasında yapılmış, bir takım gerçekleri göstermeye çalışan iyi niyetli çabalar, 'moda'lardır. Ama kesinlikle bir akım değildir. Hiçbir kuramsal temele dayanmadığı gibi, anlatım biçimi olarak da yenilik getirmemiş çoğu Yeşilçam sineması kalıplarında yapılmış filmlerdir (Coşkun, 2009: 48).

Bu dönem üretilen filmlerin içeriklerinin oluşmasında 1960'ların siyasi ve toplumsal ortamı oldukça önemlidir. Marksist düşünceden temellenen Toplumsal Gerçekçilik, dine ve dini temsil edenlere karşı sert bir tavır benimsemiştir (Tunca, 2010; 20). İlk olarak Refiğ, Osmanlı-Türk toplumunun, Marks'ın söz ettiği gibi bir sınıfsal yapıya sahip olmadığını dile getirmiştir: "*Toplumsal Gerçekçi Sinema* yapmaya çalıştığım zamanlarda klasik Marksist sinema yapmaya çalışmadım. Toplumsal gerçekçiliğimiz neyse onu anlatmaya çalıştım ve gördüm ki o gerçeklerde çok büyük sınıf çatışmaları yoktu" (Aktaran: Karaosman, 2010: 290) demiştir. Refiğ daha sonra, Toplumsal Gerçekçi sinemaya karşı Ulusal Sinema hareketini başlatacaktır (Tunca, 2010; 20).

1.5.3. Ulusal Sinema

Nusret Kemal'in 1933 yılında *Ülkü* dergisinde yayınlanan Muhsin Ertuğrul'un *Söz Bir Allah Bir* (1933) filmine ilişkin eleştirisi, 'Türk filmi nedir?' tartışmasının fitilini ateşlemesi bakımından önemlidir. Kemal, bu eleştiri yazısında ayrıca Türk sinemasına bir misyon çizmeyi de ihmal etmemiştir.

> İnkılabı memlekete yaymak milli kültürün yeni telakkilere [kabullere] göre kurulmasında ve inkişafında [açılmasında] amil olmak halka bilhassa bedii [güzel] zevkleri inkişaf ettirici terbiyevi eğlence vermek, Türk memleketini, Türk halkını, Türk kültürünü ve Türk inkılabını dışarıya tanıtmak (Aktaran: Mutlu, 2001: 201-202).

Nusret Kemal'in 1933 yılında çerçevesini çizdiği bu misyon tam olarak anlaşıldığında, 'Türk filmi nedir?' sorusu da cevap bulacaktır. Türk sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan 'Ulusal Sinema' düşüncesinin özünde, bu soruya yanıt bulma çabası yatmaktadır.

‘Ulusal Sinema’ kavramı Halit Refiğ tarafından ortaya atılmış, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Atıf Yılmaz ve Lütfi Ö. Akad gibi yönetmenlerce de desteklenmiş sinema yapma biçimidir. Türk Film Arşivi tarafından çıkarılan *Ulusal Sinema Dergisi* etrafında toplanan bu yönetmenler, kuram oluşturabilmek için, çektikleri filmlerin yanında yazılar yazarak, seminerler ve toplantılar düzenleyerek, toplumsal bilincin oluşması için çalışmışlardır. 1971 yılında Halit Refiğ bu amaçla *Ulusal Sinema Kavgası* kitabını yayınlamıştır. Refiğ’in çeşitli dönemlerde yazdığı yazılardan oluşan kitap, Ulusal Sinema meselesi üzerine çalışan araştırmacıların başucu kitabı niteliğindedir. Ulusal Sinema kavramı tartışmaları çerçevesinde, Refiğ ve arkadaşlarının ortaya koydukları görüşleri dört ana başlıkta toplamak mümkündür.

1. Doğu İslam ve Batı Hristiyan toplumlarının farklılıklarının belirlenmesi.
2. Medeniyetlere göre estetik oluşum ve Doğu-Batı sanatlarındaki şekillenme.
3. Aydın yabancılaşması ve Batılılaşmanın seyri.
4. Türk Sinemasının bir çeşit ‘Halk Sanatı’ olduğunun tespiti (Kırbaş, 2010: 258).

Ulusal Sinema kavramının bir yandan halk sinemasına olan ihtiyaçtan, bir yandan da Batı sineması hayranlığına karşı bir tepkiden doğduğunu dile getiren Refiğ (1971: 91), Türk insanının özellikleri nelerdir? Türk kimliğinin oluşmasında tarihsel ve sosyal şartların etkinliği nedir? Türk kültürünü diğer kültürlerden ayıran başlıca özellikler nelerdir? gibi bir dizi soruya aradıkları cevapların, kendilerini Ulusal Sinema düşüncesine götürdüğü söyler (Coşkun, 2009: 60).

Refiğ’in kitabının ismi; Ulusal Sinema değil; *Ulusal Sinema Kavgası’*dır. Kitabın ismi ulusal sinema fikrinin aslında bir kavganın sonucu oluştuğu gerçeğine bir gönderme de içermektedir. Refiğ ve arkadaşları; Türk sinemasının Batı sineması örnek alınarak değerlendirilmesinin yanlış olduğunu, yüzünü Batı’ya dönmüş aydınlara anlatmaya çalışmışlardır (Sekmeç, 2010: 250).

1960’lı yıllarda Kemal Tahir ve Sencer Divitçioğlu, Marks’ın Doğu toplumlarındaki üretim ilişkilerinin Batı’dakinden farklılık gösterdiği savına dayanarak, Osmanlı

toplumundaki üretim tarzının 'Asya Tipi Üretim Tarzı' (ATÜT)'na[53] yakın olduğu yönünde bir tez ileri sürmüşlerdir. Kemal Tahir'in desteğiyle ulusal sinemacılar, önce 'halk sineması' daha sonra 'ulusal sinema' düşüncelerine kuramsal bir dayanak sağlamak amacıyla bu tezleri kullanmışlardır (Coşkun, 2009: 57). Ulusal sinemacılar; Osmanlı toplumunun sınıfsız bir toplum yapısına sahip olduğu düşüncesinden hareket etmişlerdir.

> Osmanlı sınıflı bir toplum olmadığı için, Türk halk sanatlarını Batı sanatları gibi değerlendirmemek gerekir. Batıdaki feodal düzen, özel mülkiyetin kişilere ait olmasından dolayı sınıflı bir toplum ve bireye dayalı bir sanat yaratmıştır. Oysa Osmanlının sınıfsız toplumu, kamusal bilincin ön planda olduğu, kişilerin ancak toplumun temsilci tipleri olarak yer aldığı bir sanat yaratmıştır. Türk sineması da, ulusal bir sinema olabilmek için, kamusal bilincin ön planda olduğu Türk halk sanatlarına dayanmak zorundadır (Coşkun, 2009: 58).

Batı'nın toplumsal tarihine bakıldığında, özellikle Antik Yunan ve Roma toplumlarında toprak köleliğine dayanan feodal sistemin hâkimiyeti dikkat çekmektedir. Toprak politikasında özel mülkiyetten sonra, sanayi ve ticarette belli bir sınıfın egemenliğine dayanan Batılı toplumların sanatları ve estetik anlayışlarıyla; tarihin hiçbir devrinde Batı'da olduğu gibi toprağa dayalı kölelik sisteminin olmadığı, Türk toplumunun sanat ve estetik anlayışı arasında çok fark vardır (Kırbaş, 2010: 258).

Güçhan (1992: 86), ATÜT modeli üzerine çalışan araştırmacıların bir süre sonra, Osmanlı hayranlığına dönüşen fikirlerinden ötürü, sinemacıların bu kez 'Ulusal Sinema' kavramını ortaya attıklarını söyler.

Refiğ'e (1971: 90-102) göre, Türk sineması, dışarıdan bir yönlendirme olmaksızın doğrudan Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğduğu ve sermayesi tamamen

---

[53]'Asya Tipi Üretim Tarzı'" kuramı, Doğu tarımının temelini büyük kanal ve suyollarının oluşturduğu savından hareket eder. Doğa koşulları başka türlü tarım yapılmasını zorlaştırmaktadır. Suyu iktisadi ve ortak kullanma, önemli bir zorunluluk olarak ortaya çıkar. Teknoloji geri, oysa topraklar çok geniştir ve yeterli yağış alamamaktadır. Toprağın ortak mülkiyeti devlette olunca da, bazı Marksistlerin "Doğu despotizmi" olarak nitelendirdikleri yönetim biçimi ortaya çıkar. Bu modelin çözülmeye ve ekonomik evrime, diğer sistemlere göre daha çok direndiği öne sürülürken, Osmanlı toplumunun zamanla Batı'nın gerisinde kalması da bu kuramsal çerçeveden hareketle açıklanmaya çalışılır (Coşkun, 2009: 57).

emeğe dayandığı; ekonomik anlamda herhangi bir yere bağımlı (devlet/özel) olmadığı için ‘halk sineması’dır.

Emperyalizm, kapitalizm ve burjuvazinin hiçbir desteğini almadan yılda 200-300 film üreten bir sektör haline gelen Türk sineması, kendi üretim pratiklerini süreç içinde yine kendisi geliştirmiş; daha doğrusu kendisi geliştirmek zorunda kalmıştır. Türkiye’de sinema, kapitalist burjuvazi tarafından kurulmamış; Cumhuriyet ve sonrasında darbelerle uğraşan devlet ise, TRT’nin kurulmasına kadar sinemaya yabancı kalmıştır. Bu, yüzlerce filmin, herhangi bir kaynak tarafından desteklenmeden yapıldığı anlamına gelmektedir (Hiristidis, 2007: 183).

Refiğ, sermayenin yarattığı, pazar ekonomisine hitap eden Amerikan tipi sinema ve esas itibariyle ticari kazancı merkeze almayan, devlet sineması olarak iki farklı sinemadan bahseder. Türkiye’de büyük sermayenin olmayışı ve devletin başlangıçta sinemaya itibar etmemesi, Türk sinemasının sektör olamamasının sebebidir (Hiristidis, 2007: 182). Batı toplumlarından farklı bir gelişme gösteren Türk sineması, yapısı itibariyle, Batı’ya endeksli düşünülmemelidir.

Türk sineması dünya sinema tarihinde örneği görülmemiş, patenti Yeşilçam’a ait bir sistemin geliştirilmesiyle ekonomik sorunlarını aşmaya çalışmıştır. Bu sistem; filmlerin maliyetlerinin, büyük ölçüde seyredildikten sonra ödenmesine dayanan ‘bono sistemi’dir. Bu dönemde filmler, seyircinin sinemaya geleceği, yapılacak filmi seyretmek için bilet alıp para ödeyeceği hesabı üzerinden yapılmaktadır (Hiristidis, 2007: 183). Tamamen bu topraklara özgü bir çözüm olan ve seyircinin doğrudan desteği ile yürüyen bu sistemi Refiğ (1971: 75-76), Türk sinemasının halk sineması olduğuna bir kanıt olarak göstermektedir. Çünkü Türk sineması, sosyal ve ekonomik anlamda tamamen halka dayanan bir sinemadır.

Halk sineması denilen sinemada halkın ülke gerçeklerini duymak/görmek gibi bir talebi yoktur. Bu dönemde sinema, seyirlik bir eğlence aracı olarak görülürken, sinema salonları gerçeklikten kaçışın mekânıdır. Tam da böyle bir ortamda ‘halk sineması’ fikri yerini ‘Ulusal Sinema’ya bırakır. Refiğ; sinema aracılığıyla ülkenin içinde bulunduğu koşulların anlatılmasının önemini hisseder. Ulusal sinema, halkın

temel değerlerine karşı olmadan, ülkenin içinde bulunduğu durum konusunda bilinç aşılama misyonunu üstlenmektedir (Hiristidis, 2007: 184-185).

Halit Refiğ 'halk sineması' kavramını ve başarısızlıklarını şöyle açıklamaktadır;

> Türkiye'de hiçbir dış müdahale, ya da devlet desteği olmadan halkın kendi bünyesinden doğan sinema, 1960-65 devresinde bir aydınlar sineması olmak gayretinde ve dış dünyaya açılma çabasında kesin başarısızlığa uğramıştır. Bu başarısızlık Türk sinemacıların kişisel yeteneksizliğinden çok Türkiye'nin tarihi şartlarının eseridir. Dış dünyadan ve aydınlardan umudunu kesen sinemamızın kaynağına, halkına dönmesi kaçınılmaz bir sonuçtur. Türk düşüncesi ve sanatının yeniden doğuşunun kaynaklarını kendi tarihinde ve halkında aramak zorundadır (Refiğ, 1971: 41-42).

Halit Refiğ, Metin Erksan, Lütfi Ö. Akad'ın sinemada öncülük ettikleri ulusal sinema düşüncesi, Türk sinemasının özde bir halk sanatı olduğu savından hareket etmektedir. Batılılaşma yönünde değil, yerelleşme yönünde ilerlenmesi gerektiğini düşünen bu yönetmenler, toplumda Tanzimat'la beraber başlayan Batılılaşmaya karşı yaptıkları filmleriyle bir duruş sergilemişlerdir. Ulusal sinemacılar, Türk sinemasının Batı egemenliğinden tamamen kurtulduğunda gerçek anlamda ulusal bağımsızlıktan bahsedilebileceğini düşünmektedirler (Maraşlı, 2010: 109-110).

Batı sineması hayranlığına önceden beri tepkili olan Refiğ'in bir dönem destek verdiği ve bazı filmlerinin örnek olarak gösterildiği 'halk sineması' tepkisi, yabancı filmlerden uyarlamaların yaygınlaşmasının ardından gelişmiştir. Refiğ, Türk sinemasının giderek ulusal özelliklerini kaybettiği düşüncesi ile 'halk sineması'na karşı olduğunu *Ulusal Sinema Kavgası* (1971) kitabında açıklamaktadır.

Türk sinema tarihinde Batı sinemasına referansla yapılan ilk değerlendirme, Muhsin Ertuğrul'un 1918'de *Temaşa* dergisinin Ağustos sayısından yayınlanan Sedat Simavi'nin *Pençe* (1917) filmine ilişkin eleştirisidir[54]. Ertuğrul bu eleştiri yazısında, filmin teknik yetersizliğinin yanı sıra, daha önce İtalyan, Fransız ve Alman sineması

[54]Muhsin Ertuğrul'un yayınlanan eleştirisinden bir bölüm şöyledir: "*Pençe* namıyla ortaya atılan o saçma sapan şeylerin birbirine eklenmesinden mütehassıl şerif, memleketimizde yalnız sanayi-i nefise müntesipleri değil, her Türk'ü utandırmıştı. Mevzudaki bayağılık ve budalalıkla tarz-ı tertip ve icradaki cahillik tabiatsizlik bu eserde ele verilmiş, belahat ve vukufsuzluğumuzun edebi bir numune ve timsali diye raksediyor. Elhasıl, gerek tav'an, gerek kerhen Cemiyet bu *Pençe* namındaki sefil şeritle kendisini olduğu kadar izzet-i nefs-i milliyi ve hatta orada temsile iştirak eden sanatkârları olduğu kadar seyredenleri terzil etmiştir"(Scognamillo, 1987: 27).

örneklerini görmüş Türk izleyicisinin film karşısında yaşadığı düş kırıklığından bahseder (Mutlu, 2001: 201). Sinema sanatının Türkiye'ye Batı'dan gelmiş olmasının da ötesinde, film eleştirilerinde Batı'yı referans alma, tiyatronun mirasıdır. Türk sineması, hem hikâyenin yapısı hem de biçimsel açıdan Batı tiyatrosundan beslenmiştir (Refiğ, 1971: 89).

Onat Kutlar'ın başkanı olduğu Sinematek Derneği ve derneğin yayın organı *Yeni Sinema Dergisi*, sinemanın evrensel bir sanat olduğunu, evrenselliğinden ötürü bu sanatın değerlendirme biriminin Batı olduğunu iddia etmektedir. Dernek etrafında toplanan sinemacılara göre; "İyi film yapmak ancak Batılı gibi film yapmakla olur." Türkiye'de iyi filmlerin yapılabilmesi için öncelikle Türk seyircisine Batı'dan gelen filmleri sevdirmek ve benimsetmek şarttır (Refiğ, 1971: 39) düşüncesi bu sinemacılar arasında yaygın bir inançtır. Türkiye'nin gerçeklerinin Batı'nın gerçeklerinden farklı olduğuna inanan Refiğ ise, 'bizim kendimize mahsus gerçeklerimiz' dediği gerçekliği, sinema yoluyla halka anlatma çabasındadır (Hiristidis, 2007: 184).

İkinci Viyana Kuşatması'ndan bugüne kadar süren toplumsal çözülmenin önüne geçilmesi gerektiğine inanan Refiğ (1971: 69-70), kültürel anlamda Batı'ya olan bağımlılıktan Türk halkının kurtulması gerektiğini düşünmektedir. Sanatta yerli kaynaklara dönüşün, bu kurtuluş için gerekli olduğunu, bunun için Türk düşünürleri ve sanatçılarına büyük görevler düştüğünü söylemektedir. "Türk toplumunu ekonomik ve sosyal yapısının Batı toplumlarından ayrı olduğu artık bugün dogmatik Marksistlerden başka herkesin kabul ettiği bilimsel bir olgudur. Bu bakımdan değişik alt yapılara sahip toplumların üst yapı olaylarının da değişik olması gerekmektedir" (Refiğ, 1971: 95).

Türk toplumunun ekonomik yapılanmasının diğer tüm ülkelerden farklı olduğunu gören Refiğ, ulusal değerlere sahip çıkarak 'bize ait olan'ın peşine düşer. Taş (2010: 304) Refiğ'in en büyük hayalinin, Avrupa ve Amerikan sinemaları karşısında dimdik durarak, Türk sineması yaratabilmek olduğunu söyler. Batı'nın sanat eserleri, estetik felsefesi ve kendine özgü üretim ilişkileri Türk halkına dayatılmamalıdır (Kırbaş, 2010: 258).

Ulusal Sinema kavramının önemli isimlerinden Akad, özeleştiri niteliğinde değerlendirilebilecek sözleriyle durumu şu cümlelerle özetler: "Batı özentisi filmler yapıyor, kendimiz seyredip kendimiz beğeniyorduk. Batıcılık yanlışında sinema yazarları da suç ortağımızdı..." Akad, özeleştirisinin devamında "...biz, milli kültür kaynaklarımıza dönmek, kendi halkımızın dokusundan davranarak (hareketle) filmler yapmak istiyoruz" diyerek çareyi ulusal sinema yapmakta bulduğunu dile getirir (Refiğ, 1971: 111).

Gürpınar (2010: 299), Batı tarzı eğitim alan Refiğ'in; Mustafa Kemal Atatürk, Kemal Tahir, Yunus Emre, Âşık Veysel, Mevlana, Adnan Saygun vd. düşünürlerden etkilenerek Doğu'nun maneviyatının farkına vardığını söylemektedir. Güçhan (1992: 87), Refiğ'in, Doğu-Batı karşıtlığı hakkında, kuramsal görüşlerinin *Bir Türk'e Gönül Verdim*[55] (1969) filminde rahatlıkla görülebileceğini; Refiğ'in bu filmle, Doğu-Batı karşılaştırması, yabancı bir kadının karşısında Türk köylüsünün erdemleri vb. gibi, tartışmaya açık savları kanıtlamaya çalıştığını yazmaktadır. Batılı bakışa karşı olduğunu her fırsatta dile getiren Refiğ (1971: 97), geleneksel Türk sanatlarında bireyin önemli olmadığını, buna karşılık Batı sanatlarının bireyin dramı üzerine temellendiğini, söz konusu çatışmanın da buradan çıktığını söylemektedir.

Metin Erksan'a göre "ulusal olmak demek, başka ulusların düşüncesinden ayrı ve özgür düşünmek" demektir. Filmlerini bu anlayışla çeken Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1966) filmi; Refiğ tarafından 'ruhunun milli olması sebebiyle' ulusal sinemanın en başarılı örneği olarak gösterilir (Maraşlı, 2010: 111).

> *Sevmek Zamanı* (1966)'nı benim birinci derecede örnek alışımın sebebi, dışarıdan bakıldığında hiçbir milli unsur yokmuş gibi görünmesidir. Çünkü insanları özel milli kıyafetler giymiş değil. İnsanların kılık kıyafetleri son derece olağan kıyafetler. Olay katiyen milli özellikler gösteren yerlerde çekilmemiş. Tabiat, sokaklar, herhangi bir yerde, herhangi bir memlekette geçebilecek gibi. Fakat filmdeki duyuş, filmdeki insan münasebetine bakış, filmdeki tabiata bakış, yaşayış ve ölüm konularında rejisörün davranışı; bunlar başka bir milletin sanatçısının bakamayacağı, getiremeyeceği belli bir duyuş ve heyecanı getirmiş oluyor. Bence *Sevmek Zamanı'*nı şaheser yapan, olağan üstü büyüklükte bir film yapan, işte bu içyapısının doğruluğu; içyapısının özünde bulunan ve dış yapısını son derece aşan yerlilik ve milliliği (Coşkun, 2009: 68-69).

[55]Filmin öyküsü 1967 yılında çıkan bir habere dayanır. Almanya'daki Türk işçisi olan İsmail Usta, kendisinden bir çocuğu olan Alman kadına, iki yıl sonra geri döneceğini söyleyerek Kayseri'ye gider; ama dönmez. Film Eva'nın İsmail ustayı bulmak için Kayseri'ye gelmesi ve sonrasında yaşanan olayları anlatır. Özön (1985) camili, ezanlı, namazlı sahnelerle filmi çağ dışı olarak niteler

Filmlerinde ulusal sinema anlayışını işleyen Refiğ, *Vurun Kahpeye* (1966) filminde, yaptığı ufak değişikliklerle 'Ulusal Sinema'yı nasıl tesis ettiğini Hristidis'e verdiği bir demecinde şöyle anlatmaktadır:

> Milli mücadelede benim esas kabul ettiğim, milli mücadeleyi bana göre en iyi temsil eden, Mehmet Akif'in 'İstiklal Marşı'dır. *Vurun Kahpeye*'nin üçüncü çevrimini yaparken Mehmet Akif'in bu anlayışını bilhassa belirgin hale getirecek bir şey yaptım. Bir şeyden istifade ettim; Orhan Aksoy, *Vurun Kahpeye*'de, Lütfi Akad'ın ya da Halide Edip'in orijinal *Vurun Kahpeye*'sinde olmayan bir motif eklemişti senaryoya. Orhan Aksoy'un filmindeki madalyon olayı vardı, sevgi bağı olarak bir madalyon hediye ediyordu Tahsin, öğretmen Aliye Hanım'a. Ben o madalyonu Kur'an-ı Kerim haline getirdim. Fettah Hoca, öğretmen kadını Yunan kumandanlarının sevgilisi olmakla suçlayıp onu linç ettirdiğinde avcundan Kur'an-ı Kerim çıkıyordu. Orada iki anlam vardı; onlarınki sadece kadın-erkek arasındaki bir gönül bağı değil bir de birleştirici inanç, iman vardı (Hristidis, 2007: 209-210).

Ulusal Sinemacılar arasında, biçim ve öz konusunda ciddi ayrılıklar vardır. Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz 'Ulusal Sinema'nın biçim yönünü ön plana çıkarırken, Halit Refiğ biçimden çok içeriğin daha önemli olduğunu savunmaktadır. Biçim olarak Batılı anlatım tekniklerine yakın olan *Sevmek Zamanı (*1966)'nı tam bir Ulusal Sinema örneği olarak göstermesinin altında, sinema diline verdiği bu önem yatmaktadır (Coşkun, 2009: 76).

Ulusal sinema anlayışında Refiğ'in özcü tutumuna karşı, Akad'ın biçimciliği zaman zaman karşı karşıya gelmektedir. Akad, *Hudutların Kanunu* (1966) filminde sinema dilini ustalıkla kullanmış ve Refiğ (1971: 112), filmi "Türk sineması için bir anlatım zaferidir" diyerek övmüştür.

> '...Bütün bunların dışında Akad malzemesini kullanmadaki ustalık ve birbiri peşine dizdiği canlı görüntülerle senaryonun sınırlarını aşan gerçeklikte etkili bir dünya kuruyor. Hudutların Kanunu'nun asıl değeri ise bir sinema eseri olarak üstünde çok durulması gereken biçim ve deyiş özelliklerinde… Filmin büyük bir kısmı olayların geçtiği yerlerde çekilmiş. Tabi mekânların bu kadar ustalıkla kullanıldığı pek az Türk filmi sayılabilir. Hudutların Kanunu'nda mekân olayların arkasında görünen, çoğu zaman güzel ya da etkili olsun diye kullanılan manzaradan değil. Filmin kişileriyle birlikte kaynaşan, onlarla birlikte yaşayan dramatik temellerden biri' (Refiğ, 1971: 112-114).

1960'ların ikinci yarısında, toplumsal gerçekliği anlatan sinema, devrimci sinemaya; halk sineması ise ulusal sinemaya doğru evrilir. Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz ve Lütfü Ö. Akad gibi yönetmenler, edebiyatın daha erken kavradığı, öz

kültüre dönüş gerçekliğini biraz geç kalmış olarak filmlerinde işlemeye başlar. Türk sinemasına uzunca bir dönem hâkim olan halka yabancı, toplumun öz kültürüne uzak tutumlardan rahatsız olan (Karaosman, 2010: 281) yönetmenler tarafından yapılan, bu dönemin önemli filmleri arasında; Halit Refiğ'in; *Şehirdeki Yabancı* (1962), *Haremde Dört Kadın* (1965), *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) ve *Fatma Bacı* (1973); Metin Erksan'ın İslami mistizmin simgelerini kullanan ve düşüncelerinden esinlenen başyapıtı *Sevmek Zamanı* (1966.); Akad'ın *Hudutların Kanunu* (1966), *Kızılırmak Karakoyun* (1967), *Irmak* (1972), *Gelin* (1967), *Düğün* (1974) ve *Diyet* (1975); Atıf Yılmaz'ın *Kozanoğlu* (1967) ve *Köroğlu* (1968)'su sayılabilir (Kaplan: 2003: 742).

Yeşilçam filmlerine adeta bağışıklık kazanmış olan seyirci, alışık olmadığı tarzdan bu filmlere yeterince ilgi göstermemiştir. Gişedeki başarısızlık üzerine yönetmenler, 'Ulusal Sinema Kavga'larında umutsuzluğa düşerler ve ticari sinemanın isteklerine uygun filmler yapmaya yönelirler (Güçhan, 1992: 85). Ulusal Sinema düşüncesinin en büyük savunucusu olan Halit Refiğ, ticari film yaptığını, fakat ticari olanlar dâhil hiçbir filminde ulusal devlet inancına aykırı bir şey yapmadığının altını özellikle çizmektedir (Karaosman, 2010: 287).

Halit Refiğ, sinemacılar, edebiyatçılar ve eleştirmenler arasında Türk sineması üzerine yapılan tartışmaların faydalı olduğunu, bu tartışmaların sinemayı olgunlaştırdığını ifade eder. Refiğ, Türk sinemasında neden ulusal bir kavgaya girdiğini de şu sözlerle açıklamaktadır.

> Ben Türkiye'nin asıl meselesinin içindeki değil, dışındaki kavga olduğu inancını taşımaktayım. Benim, Rum'la, Ermeni'yle, Boşnak'la Çerkez'le, Müslüman'la, Yahudi'yle, Kürt'le hiçbir kavgam yok, bunların hepsine aynı sevgiyle sarılabiliyorum. Ama bunların birisi ülkeme veya bana bir tehdit teşkil edecek hale gelirse o zaman tavır da koyuyorum. Türkiye'yi Türkiye yapan unsurların hiçbirine peşinen hiçbir karşıtlığım yok. Ne etnik, ne de dini olarak. Ama onlardan bu birliği bozmaya yönelik bir tavır görürsem o zaman buna karşıyım. Burada benim ülkemin sinemasına, kültürüne ve bana bu çerçeve içinde hayati bir tehdit gördüğüm için ben o kavgaya girdim. Benden daha dindar iseler, dini vecibelerini çok daha ciddi yerine getirebiliyorlarsa benim peşinen hiçbir düşmanlığım yok. İşte Ulusal Sinema Kavgası'nı çıkartan arkadaşlar böyleydi. Benim yaşam tarzımda, çalışma tarzımda hiçbir değişiklik teklif etmediler ve daha önce de belirttiğim gibi, o gün kurulan o dostluk şu konuştuğumuz güne kadar pürüzsüz devam etti. Burada benim için öncelikli mesele, dışarıdan gelecek tehlike, tehdit, baskı, onlara karşı içeride sağlam olabilmek. Milli görüşü savunan arkadaşlar ise, İslami ahlakı öncelikli konu olarak düşündüklerini gördüm (Hiristidis, 2007: 210- 211).

Tüm bu tartışmalar ışığında, ulusal sinema düşüncesinin bir akım olmadığının hatırlanması gerekir (Coşkun, 2009: 76). Ulusal Sinema yapan yönetmenlerin aralarında tam bir görüş birliğinin yakalanamamış olması ve sinemaya yeni bir anlatım dilinin kazandırılamamış olmasının, bu hareketin bir akıma dönüşmesini engellediği söylenebilir.

1.5.4. Milli Sinema

Türk sinemasının buhrana girdiği 1970'li yıllarda, sinemacılar çareyi, yabancı kaynaklı edebi eserleri ve filmleri uyarlamakta arar. Filmlerinin hikâyelerinde yerli kaynaklardan beslenen yönetmenler olsa da bu yönetmenlerin sayısı oldukça sınırlıdır. Tam da böyle bir ortamda ulusal sinema tartışmalarına ek olarak; Necip Fazıl'ın[56] Büyük Doğu fikrinden etkilenen Yücel Çakmaklı 'Milli Sinema' tartışmalarını başlatan isim olur (Tezcan, 2010: 329; Yalsızuçanlar, 2014).

Milliyetçilerin ve özellikle de Türk-İslam sentezcilerinin saygı duyduğu, şair Necip Fazıl, Büyük Doğu Dergisi'nde[57] sinema ile ilgili 17 Eylül 1943 tarihinde 'Beyaz Perde' başlıklı bir yazı kaleme alır. Kısakürek'in bu yazısı, Yücel Çakmaklı gibi birçok muhafazakâr sinemacıya ilham kaynağı olmuştur. Kısakürek yazısında dönemin sinema anlayışını şu cümlelerle eleştirir:

> Sinema, fikir ve ruhun emrine geçtiği takdirde, şüphesiz ki azametli bir imkân ve inşa planı... Fakat bugün bu planı dolduran cevher, bütün hüneri, körkütük nefisleri lif lif cezbetmekten

[56] Necip Fazıl Kısakürek'in sinemaya çekilen ilk hikâyesi, eski İstanbul'daki tulumbacılar ve kabadayıları konu edinen Yangın Var'dır. Öykü, Yönetmenler Çağı'nın usta ismi Lütfi Ömer Akad tarafından senaryoya alınır ve filme çekilir (Hazar, 2013. Aksiyon Dergisi). Kısakürek'in "Nam-ı diğer Parmaksız Salih" hikâyesini Turgut Demirağ, *Parmaksız Salih* (1968) olarak sinemaya uyarlar. "Deprem" adlı hikâyesini Yücel Çakmaklı, *Çile* (1972) ismiyle filme alır. Filmin başrollerinde Türkan Şoray ve Ediz Hun oynamıştır. Çakmaklı, 1973'te, "Sen Beni Ölümden Döndürdün" isimli senaryosunu *Zehra* (1973) ismiyle sinemaya aktarır. Kısakürek'in en bilinen eserlerinden olan "Bir Adam Yaratmak", 1977'de aynı adla Yücel Çakmaklı tarafından çekilirken; yine en çok bilinen bir diğer eseri *Reis Bey'*i yönetmen Mesut Uçakan 1988'de filme alır. Uçakan'ın *Lanet* (1978), *Rahmet ve Gazap* (1980) filmleri yine Kısakürek'in hikâyelerinden beyaz perdeye aktarılmıştır. Necip Fazıl Kısakürek'in "Siyah Pelerinli Adam" gibi sinemaya uyarlanması zor olan piyesini 1992 yılında İsmail Güneş sinemaya aktarmayı başarmıştır. Aynı yıl Yücel Çakmaklı da, *Mümin ve Kâfir*'i filme alır. (Yalsızuçanlar, 2014).

[57] 1943-1978 yılları arasında, Necip Fazıl Kısakürek'in öncülüğünde yayınlanan dergide Sait Faik, Özdemir Asaf, Oktay Akbal, Salih Murad Uzdilek gibi pek çok isim yazı yazmaktaydı.

> ibaret bacak ve vücut hazretleridir. Gerisi, sadece bu (hüdayi nabit) kıymetin etrafında, bir yüzüğün ana taşını halkalayan kırıntı mücevherler gibi bir şey (Enderun, 2011: 25-26).

Büyük Doğu Dergisi'nin kısa bir süre sonra kapatılması nedeniyle bu tür yazıların arkası gelmese de Necip Fazıl'ın bu çıkışı, milli sinema anlayışının temelini oluşturur, İslami hassasiyeti taşıyan milliyetçi camiada sinema fikri böylece temellenir (Enderun, 2011: 26).

Osmanlı döneminde Türkçü, İslamcı, Batıcı fikirler etrafında başlayan aydın/sanatçı ayrışması Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türkçülük ve Batıcılık ekseninde işlemiştir (Çokyiğit, 2010; 97). Tanzimat'ın ilanıyla birlikte, toplumda görülen Batılılaşma düşüncesi, hayatın her alanına sirayet ettiği gibi sinema alanında da kendisini hissettirmektedir. Bu yıllarda sinema seyircisi, perdede kendi kültüründen, dininden, ruhundan bir şey göremez, kısacası beyaz perdeye yabancı kalır (Uyar, 2010: 336). O dönem Türk sinema salonlarında ağırlıklı olarak iki tür film vardır; bir tarafta Batı etkisinde, kapitalist dünya düşüncesiyle üretilmiş filmler, diğer tarafta 1960'larda gelişen sosyalist akımların sanattaki karşılığı olan toplumsal gerçekçi filmler. Bazı yapım şirketleri sırf ticari kaygılarla; film uyarlamaları yoluyla Batı modelini Türkiye'de karşılığı olmamasına rağmen piyasaya sürer (Doğan, 2010; 364). Türk sinemasının içinde bulunduğu bu durumdan rahatsız olan ve Halit Refiğ'in 'ulusal sinema' görüşünden de güç alan Yücel Çakmaklı, milli sinema tezini dillendirmeye başlar. Çakmaklı, devrimci, ulusal ve kozmopolit sinemanın dışında o güne kadar perdeye yansıtılan memleket hikâyelerinden tamamen farklı (konuyu ele alış biçimi açısından) bir memleket hikâyesi anlatmanın peşindedir; ona göre, sinemada anlatılacak hikâyeler her yönüyle 'milli' olmalıdır (Tunç, 2010: 169). Bu düşüncesini 1964 yılında *Tohum* dergisinde yayınlanan 'Milli Sinema İhtiyacı' başlıklı yazısında şöyle özetlemektedir:

> Filmlerimizin büyük kısmı, sinemayı sadece bir ticaret vasıtası telakki eden tüccar prodüktör ve rejisörlerin yaptıkları uydurma Amerikan filmlerinin taklidi veya piyasa romanlarından aktarılmış bayağı komediler, ağdalı melodramlardır. (…) Türk sineması ancak köylüsü ve şehirlisi ile manevi kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeklerini yansıtan filmler vererek *milli sinema* hüviyetine kavuşabilecektir (Çakmaklı, 1964: 3).

‘Milli sinema, milli kültürün sinema diliyle anlatılmasıdır’ (Doğan, 2010: 353) diyen Çakmaklı, milli sinemanın bir ideolojik yaklaşım olmadığının altını çizmektedir: “Özü şudur milli sinemanın: Taklitçi olmasın, kendi kültürümüzden, kendi hayatımızdan kaynaklansın... İşte bunlar son yıllarda yapılmaya başlandı. Sayı itibariyle az ama içerik bakımından kendi değerlerine yaslanan taklitçilikten uzak filmler” (Çokyiğit, 2010:103).

Her türlü toplumsal sorunun panzehri olarak görülen, İslam ahlakının ve geleneksel bakış açısının perdeye yansıtılması şeklinde özetlenebilen milli sinema, teorik olarak kesin bir şekilde tanımlanamamasına karşın, pratikte bir takım ilkeleri içermektedir. Bu ilkeler; dini kaygıların filmlerin temelini oluşturması, filmlerde ahlaki unsurların ağır basması ve geleneğe ters düşülmemesi olarak özetlenebilir (İnci, 2010, 378-380). Özön’e (1985: 376) göre ise milli sinema; Yeşilçam’ın ahlak bozucu ürünleri ile sol görüşlü sinemacıların ideolojik ürünlerine karşı öne sürülen bir kavramdır.

1960’ların ikinci yarısından itibaren, İslami düşünceleri temel alan ’milli sinema’ anlayışı, Milli Türk Talebe Birliği’nde[58] (MTTB) bir araya gelen yönetmen ve eleştirmen Çakmaklı ile arkadaşları Salih Diriklik ve Mesut Uçakan tarafından başlatılmıştır. Bu anlayış, 1970’lerin başında *Birleşen Yollar* (1970) ve *Memleketim* (1974) de dâhil olmak üzere birkaç önemli filmin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ulusal sinema anlayışından daha farklı bir anlayışı benimseyen bu yönetmenler, önemli filmler üreterek, Türk sinemasında farklı bir film kültürünün oluşmasına katkıda bulunmuşlardır (Kaplan: 2003: 742-744).

Milli sinemanın bir ekol olması gerektiğini düşünerek MTTB çatısı altında bir Sinema Kulübü kuran Çakmaklı; sinema gösterimleri, söyleşiler, açık oturumlar, seminerler ve toplantılar düzenleyerek, fikirlerini kulüp üyeleriyle paylaşır. Çakmaklı’nın bu çalışmaları, milli sinema düşüncesinin temellerini teşkil etmektedir. Sinemaya meraklı üniversiteli gençler arasında; başta Dr. Salih Diriklik ve Mesut

[58] Yükseköğrenim gençliğine hitap eden MTTB, ilk olarak 14 Aralık 1916 yılında İttihat ve Terakki tarafından, İttihat ve Terakki’nin Pan Türkist siyaseti çerçevesinde kurulmuştur. 1926-1936 yılları arasında da MTTB, cumhuriyet kadrosunun resmi görüşü doğrultusunda, devlet desteğiyle birtakım çalışmalar yaptı. Turancı çizgide kalarak kozmopolitliği reddetti. “Vatandaş Türkçe Konuş” kampanyası başlattı. Hatay’ın Türkiye’ye ilhakında toplumu bilgilendirmek için aktif görevler aldı. 22 Kasım 1936 da kapatıldı. 1946 yılında yeniden kurulan MTTB’ne milliyetçi muhafazakâr düşüncenin hâkim olduğu görülmektedir (http://www.mttb.org.tr/?page_id=86)

Uçakan olmak üzere, Osman Sınav, İsmail Güneş, Metin Çamurcu, Nazif Tunç, Cem Ertürk, Mehmet Tanrısever isimleri öne çıkmaktadır (Maraşlı, 2010: 113).

Ulusal sinema ve milli sinema tartışmalarının yaşandığı 1973 yılında, MTTB sinema kulübü, Metin Erksan, Halit Refiğ, Üstün İnanç, Yüksel Çakmaklı, Duygu Sağıroğlu ve farklı düşünce topluluklarından sinemacıların da katıldığı *"Milli Sinema Açık Oturumu"* adıyla bir toplantı organize eder. MTTB Sinema Kulübü Başkanı Mehmet Kılıç konuşmasında, milletler mücadelesinde ve kültür savaşında sinemanın, şüphesiz en önemli silah olarak kullanıldığını, Türk sinemasının Batı'nın bombardımanı altında olduğunu söyleyerek dikkatleri üzerine çekmiştir. Devletin milli kültür politikası bulunmayışının normal bir sonucu olarak bizzat Türk sinemasında Batı filmlerinin kötü kopyalarını görmenin üzücü olduğunu söylemiştir (Hazar, 2010: 214). Aynı toplantıda söz alan Yücel Çakmaklı ise sinemada ne yapmak istediğini ve milli sinema anlayışını şöyle anlatmıştır:

> Milli Sinema, Milli Kültür'ün sinema diliyle anlatılmasıdır. Milli kültür bir toplumun, yani milletin, tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimi ile oluşturduğu değer hükümleridir. Mücerret olarak bu değer hükümleri ilim, sanat ve dindir. Müşahhas olarak da tarihi geçmişimiz içinde incelediğimizde özellikle Selçuklularda ve Osmanlılardaki yaşayış biçiminde teşekkül eden değer hükümlerinin oluşturduğu kıymet hükümleridir. Şimdi burada gayet önemli bir mesele olarak *milli sinema* anlayışında yabancı kültür ile şartlanmamak ve yabancı kültürün emperyalist siyasetine mağlup olmadan kendi öz kültürümüzü müdafaa edebilmek (yani kendi kültürümüzü müdafaa ederek olaylara, hadiselere, yaşayışlara bu görüş açısından bakmak) durumu ortaya çıkarmaktır. Ben şimdiye kadar yaptığım filmlerde biraz önce tarifini verdiğim *milli sinema* anlayışı içinde, Türk insanının yaşayışını ve bir takım olaylar karşısındaki davranışını aksettirmeye çalıştım (Tezcan, 2010: 330).

MTTB Sinema Kulübü öğrencilerinden yönetmen Salih Diriklik, Çakmaklı'nın, *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973) ve *Garip Kuş* (1974) filmlerinin kendilerini hayat kırıklığına uğrattığını, özellikle bu filmlerin milli sinema olarak değerlendirilemeyeceğini söyler. Diriklik, "Milli Sinema milli bir koalisyon değildir" diyerek Çakmaklı'ya olan tavrını net bir şekilde ortaya koyar (Tezcan, 2010: 330-331). Milli sinema (hareketinin) kavramının teorik temellerinin atıldığı MTTB Sinema Kulübü öğrencisi olan pek çok genç, Çakmaklı'nın, 'milli'lik vurgusunu öne çıkarıp dini ikinci planda gördüğü iddiasıyla, ustalarından farklı bir çizgide yol almaya başlarlar. Diriklik'in makalesi ve sonrasında; 'İslami Sinema' ve 'Beyaz

Sinema' kavramları da tartışılmaya başlanır. Bu haliyle milli sinema hareketi, sinema tarihimizde oldukça ilginç bir yapıya sahiptir (İnci, 2010:383).

Türk sinemasında, modernleşmenin Batılılaşma biçiminde algılandığı fırtınalı dönemde, geleneksel-ahlaki değerleri kurtarma telaşı (Yalsızuçanlar, 2010: 375) içinde film üreten Çakmaklı, hikâyelerini son derece gerçekçi ve şehirli dindar kahramanlar üzerinden anlatmayı tercih etmiştir. Filmlerinde sıklıkla Batılı hayat tarzı eleştirisi yapan yönetmen, şehirdeki modern hayatın; insani duyarlılıklardan, toplumun değerlerinden bireyi nasıl uzaklaştırdığını anlatır. Yönetmen kahramanları aracılığıyla Batıya özenilen hayatın aslında bireyi mutsuz ettiğine dikkati çeker (Tezcan, 2010: 328).

Bu uzun soluklu yola, Şule Yüksel Şenler'in *Huzur Sokağı* romanından uyarlanan *Birleşen Yollar* (1970) filmiyle çıkan Çakmaklı; filmde, iki ayrı hayat yaşayan karakterlerin kesişen yollarının hikâyesini anlatır. Türk toplumunun geçirdiği modernleşme süreci ve bu süreçte geleneksel değerleri sahiplenen bir gençle, Batılı hayat tarzını tercih eden bir genç kızın aralarındaki duygusal ilişkiyi ve hayat tarzları arasındaki çatışmayı konu alan film, Türk sinemasında geleneksel değerleri ve aileyi kutsamaktadır (Tezcan, 2010: 328). Çakmaklı, iki ayrı dünya görüşüne sahip karakterler üzerinden Doğu-Batı ilişkileri üzerine derin okumaların da önünü açar. Batılı hayat tarzı ile İslami hayat tarzını diyaloglarda karşılaştırmalı bir şekilde ele alan yönetmenin bu çabası, 'Milli Sinema'nın ipuçlarını vermektedir (Kabil, 2010: 125).

Tam olarak çerçevesi çizilemeyen milli sinema kavramı, bu filmden sonra sanat çevrelerinin de tartışmasına açılmıştır. Öyle ki neredeyse bir tarafta bu filmi savunan milli sinema taraftarları, diğer tarafta ise bu filme karşı olanlar şeklinde bir kutuplaşma yaşanmıştır (İnci, 2010: 379 - 381).

Milli sinema düşüncesinin önemli filmleri arasında bulunan *Minyeli Abdullah I* (1989) ve *Minyeli Abdullah II* (1990)'yi, Hekimoğlu İsmail'in aynı adlı romanından sinemaya uyarlayan Çakmaklı; Mısır'da Kral Faruk zamanında inançları yüzünden zulüm gören bir kahramanı anlatır. Çakmaklı, ülkenin siyasi durumunun oldukça

karışık olduğu bir dönemde çektiği bu filmlerle, dönemin Türkiye'sine bazı göndermeler yapmayı da ihmal etmez (Vardan: 2003: 747-748).

Türk sinemasının bir nevi krizde olduğu bir dönemde, *Minyeli Abdullah I* (1989) 403 bin seyirciye ulaşarak (Tunca, 2010; 27) halkın büyük beğenisini toplamıştır. Özel TV kanallarının sayısının[59] ve dizilerin izlenme oranlarının arttığı bu dönemde *Minyeli Abdullah I* (1989) filmi, her zamankinden farklı olarak o zamana kadar sinemaya hiç gitmemiş insanları sinema salonlarına çekmiş; yeni bir seyirci profilinin doğması anlamında sektör için büyük bir umut olmuştur. İlk defa sinema salonlarına gelen seyirci, filmin mesajını anlamakta güçlük çekmemiş, filmin mesajını kendisine çok yakın hissederek heyecanlanmıştır (İnci, 2010: 385-386).

Halktan gördüğü bu teveccühün aksine film, sinema eleştirmenleri tarafından beğenilmemiştir. Eleştirmenler arasında Ömer Lütfi Mete gibi fikir olarak milli sinema düşüncesine yakın isimlerin de olması dikkat çekmektedir. Özden (2010: 482) *Minyeli Abdullah I* (1989) filminin, milli ve İslami sinemanın bir örneği olmadığını, filmin siyasal propaganda filmi olduğunu söyler. Çokyiğit *Milli Sinema Mı, Milli Estetik Mi?* adlı makalesinde filmi estetik açıdan eleştirmektedir:

> Yücel Çakmaklı sineması ile ilgili ilk rahatsızlığım 1989 yılında *Minyeli Abdullah* filmini seyrettikten sonra başladı. Baklava ile salatayı karıştırarak yiyen bir Müslüman karakterin varlığı (ve böyle bir Mecnun'un İslam'ı ne kadar temsil edeceği sorusu) bir yana, Kahire Tren Garı'nda İstanbul Büyükşehir Belediyesi damgalı çöp tenekelerinin görüntüye girmesi diğer yanaydı... Oyuncular neden bu kadar kötü yönetilmişti? Mesela *Minyeli Abdullah* portresinin çizilmesi, neden Ah Güzel İstanbul'un (1966) eski zamanlarına takılıp kalmış Haşmet İbriktaroğlu'undan (Sadri Alışık) daha geriye düşmüştü? Yani terazinin kefesi estetik sorunsalının hiç dikkate alınmamasından tarafa ağır basmıştı (Çokyiğit, 2010:101).

Kıraç da genel olarak milli sinema düşüncesine yakın duran yönetmenlerin estetik sorunları olduğundan bahsetmektedir: "Bu filmlerin ortak yönü estetikten uzak, grotesk bir yapıyla, doğrudan propaganda yapan filmler olmasıydı. Bu filmler sinemamızın estetik gelişimine bir katkıda bulunmadığı gibi, herhangi bir konuyu hikâye etme açısından bir yenilik de getirmiyordu" (Kıraç, 2008: 128).

[59] Türkiye'nin ilk özel TV kanalı olan Star TV, 1989 yılında Ahmet Özal ve Cem Uzan tarafından kurulmuştur.

Milli sinemaya yöneltilen bir diğer önemli eleştiri, MTTB Sinema Kulübü üyelerinden ve filmleri 'Milli Sinema'ya örnek gösterilen İsmail Güneş'ten gelmektedir. Güneş öncelikle yaptığı sinemanın milli sinema olmadığını, böyle değerlendirilmek istemediğini söylemekte, ardından milli sinemaya içeriksel bir eleştiri getirmektedir:

> (Milli sinema akımı), tamamen taklit üzerine kurulu bir durumdur o. Batı'da ne var bakıyor, kilise var. Ben bunun yerine ne koymalıyım? Cami koymalıyım. Kilisede adam dua ediyor, benim kahramanın nerede edecek? Benim kahramanım da camide edecek. Böyle bir şey var mı sosyal hayatta? Özellikle bizim kültürümüzde cami dua edilen bir yer değil, cemaatle namaz kılınan bir yerdir. İlle de namaz kılınan bir yer de değil, cemaatle namaz kılınan bir yerdir. Duanı evde yaparsın, tek başına. Otobüste giderken yaparsın. Bütün bunları unutan bir bakış, çünkü motomot bir yerin kontrastını yapma duygusundan kaynaklanıyor ve asıl orada kaybediliyor (Güneş, 2010: 65).

Yapılan en büyük ve en sert eleştirilerin yine bu düşünceden beslenen yönetmen ve sinema eleştirmenlerinden gelmesi, 'Milli Sinema'nın, sinema tarihinde özel bir yere konulmasını zorunlu kılmaktadır. Yaptıkları filmlerle insanları 'Allah yoluna çağırmayı', 'dürüst ve ahlaklı olmayı' amaçlayan yönetmenler, sinemasal kaygıları da gözetme çabalarına karşın, sinema çevrelerinde daha çok içeriğine uygunluğu açısından 'İslami sinemacılar' olarak da adlandırılmaktadırlar (İnci, 2010: 378).

Çakmaklı'nın, *Birleşen Yollar* (1970), *Minyeli Abdullah I* (1989), *Minyeli Abdullah II* (1990); Uçakan'ın *Lanet* (1979), *Reis Bey* (1988), *Kelebekler Sonsuz Uçar* (1993) filmleri ile birlikte sinema yazarları, önceden beri dillendirdikleri 'İslami sinema' tabirini daha rahat kullanmaya başlamışlardır. Üç kuşağın birbirinden çekinmeden izleyebileceği, iyiliğe aracı olan, kötülüğe ise alet olmamaya gayret eden filmler, 'İslami sinema' olarak adlandırılmaktadırlar (Özden, 2010: 479). 'İslami sinema' ve 'beyaz sinema' tabirlerini kullanmayı reddeden Yücel Çakmaklı, kötülüklerle dolu bir ortamda yetişmiş bir nefisle İslami sinema yapılamayacağının altını çizerek, yapmayı düşündüğü şeyin 'milli' değerleri yansıtmak olduğunu hatırlatır (Maraşlı, 2010: 113). Milli sinemacı olarak anılan ve son dönemde *The İmam* (2005) ve *Sözün Bittiği Yer* (2007) filmiyle adından söz ettiren İsmail Güneş de tıpkı Çakmaklı gibi, İslami duyarlıklı film tanımlamasının kendi filmlerine yapılamayacağını; sadece film

yönetmekle uğraştığını, belirli kategoriler içine itilmeye zorlanmaktan rahatsız olduğunu belirtir (Özden, 2010: 482).

Milli sinema düşüncesinin hızlı yükselişi ancak 4-5 sene devam etmiş; 90'lardan sonra vizyona giren filmlerin ardı kesilmiş, yapılan az sayıdaki filmlerde ise öz kaybolmaya başlamıştır. Çakmaklı, 90'lardan sonra yaşanan sessizliği ve film üretimlerini dönemin şartlarına bağlamaktadır.

En son filmini *Mümin İle Kâfir'i*[60] 1992 yılında çeken Çakmaklı, yeni dönem sinemacılar arasında milli sinema çizgisinde olan yönetmenlerin olduğunu söylemektedir. Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak,* Yavuz Turgul'un *Gönül Yarası*, Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum* filmlerini, yabancı taklitçiliği ve hayranlığından uzak oldukları gerekçesiyle milli sinema için iyi birer örnek sayan Çakmaklı, bu filmlerin içerik olarak halkın değerleriyle ters düşmediğinin altını çizer (Maraşlı, 2010: 116). 2000'li yıllarda film yapmaya başlayan ve Türk Sinemasında *Susuz Yaz* (1963)'dan bu yana ikinci kez Altın Ayı ödülünü *Bal* (2010) filmiyle kazanan Semih Kaplanoğlu da milli sinemacılar içinde değerlendirilmektedir. "Allah rızası için film yapıyorum" diyen Semih Kaplanoğlu, film yapmanın kendisi için nasıl refleks olduğunu şöyle anlatıyor:

> Dünyaya gelmeden önce Rabbime verdiğim sözü, sorumluluğu bilerek hareket etmem gerektiğine inanıyorum. Tabii ki hatalar da yapacağız. Fakat bizi her zaman doğru yola çekecek bir şeyler vardır içimizde. Fıtri olana kulak verdiğimiz sürece yanlış da yapsak doğru yola gideriz. Film yapmak da benim için böyle bir şey (Aktaran: Miyasoğlu, 2010: 164-165).

Genelde milli sinema, özelde ise Çakmaklı sinemasına yöneltilen; biçimsel ve estetiksel eleştirilerin haklılık payı vardır. Çakmaklı, sinema yaparken kendi kabuğunu kırıp, kendine has bir estetik oluşturmada başarılı olamamış ve biçimsel değişiklik yapmayı denememiştir. Onu, sinema tarihimizde önemli yapan; sert ideolojik tartışmaların yaşandığı 70'li yıllarda, 'milli görüş sahibi' insanları sinema ile tanıştırması ve böyle bir zamanda sinema yapmaya karar vermiş olmasıdır (Çokyiğit, 2010; 99-101).

---

[60] Çakmaklı'nın en son sinema filmidir. Bundan sonra televizyona film ve diziler çekmiştir: *Cumbadan Rumbaya* (2005), *Emir Sultan* (1997), *Son Türbedar* (1996), *Bosna, Mavi Karanlık* (1994).

Ulusal sinema anlayışı ile Milli sinema anlayışı ilk bakışta aynı şey gibi görünse de Milli sinema ile ulusal sinema farkı, sadece bir tutum farkıdır. Bu iki anlayışın özellikle, gayri milli olana karşı birleştiği aşikârdır. Fakat sadece bu onları bir kefeye koymak için yeterli değildir. Çakmaklı'dan sonra milli sinema örneklerini, Salih Diriklik, Mesut Uçakan ve İsmail Güneş'in filmlerinde görmek mümkündür.

Yumurta, Bal ve *Süt* üçlemesiyle son anda kervana katılan Semih Kaplanoğlu da yerli, dini ve kadim öykülerden beslenerek, tasavvufi göndermeleri güçlü, insancıl ve evrensel filmleriyle ilk kez Türk sinemasında İslami duyuşun yüksek ve güzel örneklerini vermiştir (Tunç, 2010: 170).

Ulusal ve Milli sinema düşüncelerinin ortaya çıktıkları sosyo-politik ortam ve Türk sinemasının genel durumu değerlendirildiğinde, bu düşüncelerin sinemaya katkısı yadsınamaz. Her iki arayış da, sinemada yerlilik ve öz'e dönüşü sağlamak için hem teorik hem de pratik anlamda çok değerli eserler üretmiş; bu düşünceler seyircide karşılığını bulmuştur (Güneş, 2010: 66). Her iki düşüncenin de filizlendiği sosyo-politik ortama bakıldığında, Türkiye'nin çetrefilli yollardan geçmekte olduğu görülecektir. Türkiye'de Batılı gibi olma sevdası, kendisini sinemada da hissettirmeye başladığında; ulusal sinemacı Refiğ ve milli sinemacı Çakmaklı, Batılılaşma politikalarına karşı öz kültüre dönüşün çare olduğunu savunmuşlardır. Kemal Tahir'den beslenen ve belli bir Osmanlıcılığı öngören Refiğ'in *ulusal sinema* anlayışı*;* Çakmaklı'nın dini ve ahlaki değerlerden beslenerek oluşturduğu *milli sinema* anlayışı, milliyetçi ideolojinin değişim karşısında yeni bir pozisyon belirlemesi ve gardını alması olarak değerlendirilmelidir. "Yenilik ya da değişimin olduğu her yerde projeler ya da kurguların da olması kaçınılmazdır ve ulus-devletin daima bir öze, bir kurucu millete ihtiyacı vardır" (Arslan, 2010: 473).

Ulusal Sinema ile Milli Sinema arasında ancak nüans vardır denilebilir. Ulusal ve milli sinemanın birbirlerinden ayrıldıkları noktaların başında; Çakmaklı'nın "milli" ve "yerli" olandan *dini* olanı anlaması, Refiğ'in ise *halk*ı anlamasıdır (İnci, 2010, 377-378). Kendilerini tanımlamada Çakmaklı'nın *Milli* ve Refiğ'in *Ulusal* kavramlarını seçmesi tesadüfi değildir. "Arapça bir kökenden gelen *Millet* kelimesinin hem kökeni hem de İslami literatürdeki kullanımı 'din' demektir. Ulus

ise dağılmış cemaatlerin yerine bireylerden müteşekkil bir ‘toplum’ ve buna bağlı olarak siyasi ve hukuki alamda ‘ulus’a işaret etmektedir” (İnci, 2010:378-379).

Ne Ulusal, ne de Milli Sinema hareketi; fikri bir temel üzerine düşünmek ve eserler ortaya koymak anlamına gelen akım kavramını, isimlerinin sonuna ekleyememişlerdir. Bu hareketler (düşünce/yönelim) arzu edildiği gibi geniş bir karşılık bulamamışlardır. Zaten seyircide karşılığını kaybettikleri vakit, sinemadaki bu arayışlar eriyip gitmiştir (Güneş, 2010: 66).

Ulusal ve Milli Sinema tartışmalarının yoğun olarak yaşandığı 1970’li yılların ardından 1980’den sonra durgun bir sürece giren Türk sinemasında 1990’larla birlikte bağımsız filmlerle bir hareketlenmenin başladığı görülmektedir. Farklı disiplinlerden gelen ve kendi olanaklarıyla sinema yapmak isteyen yönetmenlerin sinemaya ilgilerinin artması, Türk sinemasına bir soluk getirmiştir. Türk sinemasında bağımsızlar adı verilen ve daha önceki dönemlerle hiçbir ortak yanı olmayan radikal yapımlarla yeni bir süreç başlamaktadır. Çoğunlukla Yeşilçam geleneğinden gelen ya da o geleneğe alternatif görüşlerden hareket eden genç yönetmenlerin; senarist, yapımcı, kameraman ve hatta oyuncu olarak kendi filminde görev almaları, bağımsız filmlerin karakteristik özelliğini oluşturmaktadır. Bu dönemde sinemaya güvenen, tüm riskleri göze alan ve tüm görevleri üstlenerek, küçük bütçeli, dar oyuncu kadrolu minimalist filmler Türk sinemasında Yeşilçam’dan boşalan yeri doldurmaya adaydır (Evren, 2010: 57-58).

> Bağımsız yönetmenlerin küçük sermayeli, az seyircili ama bol ödüllü ve övgülü filmleri bir anda Türk sinema ortamını canlandırmış ve giderek dışarıdaki sermaye ve kişilerin sinemaya kanalize olmalarında itici bir güç olmuştur. Ayrıca bağımsız yönetmenler, yalnızca farklı bir sinema ve dilini değil, onunla örtüşen yeni bir oyuncu kadrosunu da beraberinde getirmişlerdir. Bu oyuncu kadrosunun çoğunluğunun bir önceki dönem oyuncuları değil de çoğunluğunun amatör düzeydeki kişilerden seçilmesi de bağımsızların bir diğer özelliğini oluşturmuştur (Evren, 2010: 57-58).

1996 yılında Yavuz Turgul’un *Eşkıya* (1996) filmi ile Türk sineması yeni bir döneme girmiştir. Türk kültürüne ait konusu, karakteri ve bakış açısıyla film, yaklaşık 2,5 milyon kişi tarafından izlenip Türk sinemasında ‘Rönesans’ı başlatmıştır (Tunca, 2010; 27). *Eşkıya* (1996) filminden sonra Türk Sineması birçok yönden

profesyonelleşmeye başlamış, Yeşilçam'ın derme çatma yapımlarının yerini işini bilen teknik personel ve yönetmenlerin eserleri almıştır. Suner'e (2006: 33) göre son dönem Türk sineması 'popüler' ve 'sanat' filmi olarak iki kolda eserler vermeye devam etmektedir. Yeni Türk sinemasını birbirine parelel gelişen iki düzlemde tanımlamak mümkündür. Bir yanda büyük bütçeli, yıldız oyuncuları öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan 'popüler' sinema; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ya da tanınmamış oyuncular kullanan, Türkiye'de sınırlı dağıtım ve gösterim imkânı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir 'sanat' sineması vardır (Suner, 2006: 33).

İKİNCİ BÖLÜM:

ESTETİK VE SİNEMA

2.1. Estetik ve Sanat

Felsefenin içinde; doğruluk temeli üzerine kurulmuş *mantık*, iyilik temeli üzerine kurulmuş *ahlak* ve güzellik temeli üzerine kurulmuş *estetik* olmak üzere üç temel normatif bilim vardır (Ergün, 2014: 1). Bir nesnenin estetik olup olmadığı konusu, estetik felsefecilerin uzun yıllar üzerine tartıştıkları bir konudur. Çoğu insan, bir resim sergisine ya da bir müzeye gittiğinde, sergilenen her resmin sanat yapıtı olup olmadığını merak eder (Townsend, 2002: 66). Estetik bilimi, genel hatlarıyla müze içinde gezerken bir tablonun sanat eseri olup olmadığı konusunda şüpheleri olan insanların, şüphelerini giderecek argümanları sunmaktadır. Çünkü estetik bir objenin güzellik duygusu yaratabilmesi için, ne gibi şartların olması gerektiğini araştırmaktır (Tunalı, 1983: 30).

Estetik bilimi her ne kadar sanat felsefesi tartışmaları içinden doğmuşsa da; sanat felsefesi ve estetik ayrı değerlendirilmelidir. Sanat felsefesi; sanatın kökenini, doğasını, sanatla tüketici, sanatla dış gerçeklik, sanatçı ve eser arasındaki ilişkileri incelerken; estetik, sanatın değerini, güzel kavramını ve sanatın 'ne'liği ve 'niteliği'ne ilişkin tespitler yaparak varlık dünyasını anlama ve nesneler üzerinde yeni yargılar oluşturmak için deneyim ve bilgi üretmektedir (Aykut, 2012: 31).

Estetiğin kaynağı konusunda değişik görüşler bulunmaktadır. Lipps'ın başını çektiği psikolojik estetik yaklaşımı, estetiği doğrudan doğruya psikolojiye bağlayarak, alana yeni bir yaklaşım getirmiştir[61]. Bu yaklaşıma göre; estetik olanın sanat eserinin bizzat kendisi değil, onu yapan ve ona bakan kişideki psikolojik duygulardır. Buna karşılık sübjektif yaklaşımdan tamamen farklı, esas estetik olanın sanat eserinin bizzat kendisi olduğunu savunan nesneye objektif yaklaşan estetikçiler de vardır (Ergün, 2014: 1).

[61] Alman filozof, psikolog ve estetikçi olan Theodor Lipps (1851-1914), Psikolojiye dayalı bir felsefe ve estetik anlayışı geliştirmiştir.

Güzelliğin bilimi olarak anılan estetik (Tunalı, 1996: 14), temel olarak doğadaki ya da sanat eserindeki güzeli araştırmaktadır. Bilim felsefecileri, güzellik denildiğinde doğadaki güzel'i anlarken; çağdaş estetikçiler ise güzel denildiğinde, sanattaki (sanat eserindeki) güzel'i anlamaktadırlar (Timuçin; 1998: 5). Çok geniş bir yelpazesi olan estetiğin en büyük dezavantajı, tüm sanatlar açısından güzelin ne olup ne olmadığını araştırırken uçsuz bucaksız bir deryaya cevap vermek zorunda olmasıdır (Timuçin; 1998: 29). Bu bölümde, genel hatlarıyla estetik kavramının genel çerçevesi çizildikten sonra, daha çok estetiğin "güzellik" ve "sanat" ile olan ilişkisine değinilecektir.

2.1.1. Estetiğin Tanımı

Estetik sözcüğü, Yunanca 'aisthanesthai' (duymak, algılamak), 'aisthesis' (duygu, duyum) sözcüklerinden gelmektedir. Akıl yoluyla ulaşılan bilgi ile duyusal dünyadan yola çıkılarak üretilen bilgi arasındaki farkın ortaya konulması için kullanılan sözcük, özünde duyuların ve algıların ortaya koyduğu bilgiyi imlemektedir (Savaş, 2009: 4; Taşdelen, 2012a: 3). Estetik bilimi; akıl yoluyla kavranabilen ve laboratuvarda deney ile ispatlanabilen konularla ilgilenmez; onun ilgi alanı, duyu dünyasıdır (Sınmaz, 2009: 14).

Güzelin ve sanatın, ne ve nasıl olduğu soruları üzerine yetersiz kalan çalışmalar, estetiğin doğuşunu geciktirmiştir (Korkmaz, 2013: 8). Alexander Gottlieb Baumgarten'ın 1970 yılında yayınladığı "*Aesthetica*" adlı yapıtı, bu gecikmeye bir son vermiş ve estetik; güzelin ne olduğunu araştıran bilim olarak varlığını ortaya koymuştur (Bozkurt, 2000: 23).

Estetik ve Sanat Felsefesi adlı kitabın yazarlarından Taşdelen; Baumgarten'e kadar 'estetik' ya da 'sanat felsefesi' adı altında herhangi bir araştırmaya rastlanmadığını (Taşdelen, 2012a: 4) söylese de; estetik sorunlarla filozofların ilgilenmelerinin çok eski tarihlere dayandığı, güzellik, estetik duyumlar, sanatçı yaratış, vb. meseleler üzerine felsefecilerin önceden beri araştırmalar yaptığı bilinmektedir (Doğan, 1975: 7; Yetkin, 2007: XV). 19. yüzyılda sadece sanatsal güzelliği ve sanatın anlamını

araştıran, sanat ve sanat eserlerindeki güzel üzerine düşünen ve 'güzelin bilimi' olarak tanımlanan estetik; sanat eserinde güzelliğin incelenmesine dayanmaktadır (Özdemir, 2009: 3; Yıldırım, 2013: 3). "Klasik anlamıyla estetik, güzelin ne olduğu sorusunu yanıtlamakla ilgilenen felsefe dalı olarak tanımlanabilir. Bu anlamda estetik güzel ile sanatın ne olduğunu düşünen anlayışın bir ürünüdür" (Sözen ve Tanyeli, 1992: 79).

Sanat tarihi ve sanat felsefesinde Baumgarten (1714-1762) 'Estetik' sözcüğünü ilk kullanan kişi olması dolayısıyla literatürde sıkça atıf yapılan felsefeciler arasındadır. 1735 yılında, *Şiir Üzerine Bazı Felsefi Düşünceler* (Meditationes philosophicae de nonullis ad poema pertinentibus) adlı doktora tezinde mantıksal bilgi ile duyusal algılamayı birbirinden ayırarak (Tunalı, 1996: 13) estetik terimini ilk defa kullanır ve şöyle der:

> Yunan filozofları ve kilise papazları duyumlanan (*aistheia)* ile düşünülen (*noeta)* arasında daima dikkatli bir ayrım yapmışlardır. Gayet açıktır ki onlar bilinen şeyler ile duyu şeylerini bir tutmamışlardır. Bu sebeple, bilinen şeyler üst yetiler tarafından mantık nesnesi olarak bilinirler; duyumsanan şeyler ise alt düzey yetileri tarafından duyusal bilimin ya da estetiğin nesnesi olarak bilinirler (Sınmaz, 2009: 1).

Baumgarten bilinen şeylerle mantığın ilgilendiğini; algılanan şeylerle ise duyusal bilimin, yani estetiğin ilgilendiğini söyleyerek, estetiğin açık ve seçik olmayan, daha çok duyusal bilginin bilimi olduğunu ortaya koymaktadır[62] (Dağtaşoğlu, 2012: 141; Doğan, 1975: 91; Taşdelen, 2012a: 3; Tunalı, 1983: 14; Tunalı, 1996: 13-16). Her ne kadar sanatın özünden, sanat türlerinden, güzellik felsefesinden bahsetse de estetik, tüm bunlarda maddi olanın değil, duygusal bilginin peşindedir (Atalayer, 1994: 81).

[62] "Baumgarten insan ruhunda iki bilme yetisinin olduğunu söyler. Bunlar *üst bilme yetisi* ve *aşağı bilme yetisi*dir. Ruh, bazı olay ve olguları açıkça kavrama yetisine sahiptir; buna *üst bilme* yetisi denir. Daha çok sezgisel bir anlamanın ön planda olduğu üst bilme yetisinde akıl, bir şeyin özü ve onun özellikleri ile ilgili ilişkiyi net bir şekilde kurar. İnsan ruhunda açık olmayan, muğlak ya da karanlık olan şeyler duyusal tasarımlardır. Belirsiz ve duyulara dayalı bilme yetisine ise *aşağı bilme* yetisi denir" (Dağtaşoğlu, 2012: 141; Doğan, 1975: 91).

2.1.1.1. Güzellik

Antik Çağ'dan bu yana güzelliği meydana getiren nedenleri anlamaya çalışan filozoflar güzellik kavramına farklı tanımlar geliştirmişlerdir. Doğadaki bir nesneyi nitelemek için sıklıkla 'güzel' sözcüğü kullanılır. Sanat ve estetikte kullanılan 'güzel', günlük hayatta kullanılan güzelden çok farklıdır. Güzel bir sıfattır ve belli bir sıfatlama ya da niteleme özelliği vardır ve bu sebepten 'güzel'in kullanıldığı her yer estetik alanın içine girmeyebilir. Örneğin, 'güzel bir kahve' cümlesinde kullanılan güzel'in, estetik biliminin ilgilendiği 'güzellik' kavramıyla bir ilgisi yoktur (Turgut, 1993: 52). Bir nesnenin renginin nasıl olduğu, ağırlığının neye dayandığı çok mantıklı ve gerçekçi sebeplerle açıklanabilir; daha da önemlisi, tarife çalışılan nesnenin rengi ve ağırlığı konusunda hemen hemen herkes hemfikirdir (Townsend, 2002: 21). Sanat ve estetik biliminde ise; hem güzelin bir tarifini yapmak hem de bireyleri bu tarif etrafında toplamak güçleşmektedir.

'Güzel' kavramının insanlık tarihindeki yeri, ilk insanın yaratılışına değin uzanmaktadır. Mitolojilerde, masallarda, destanlarda sıkça karşılaşılan 'güzellik' kavramın gündelik hayatın ne kadar içinde olduğunun göstergesi olarak okunabilir. Timuçin (1998: 14) her insanın şu ya da bu ölçüde, güzelin kurucusu ve alıcısı olduğunun altını özellikle çizmektedir.

Güzelliği, insanın deneyimlediği, hakkında bilgi sahibi olduğu bir şey olarak değerlendiren Taşdelen'e (2012a: 7) göre, her bireyin güzellik tanımı farklıdır. Peki, bir sanat eserinin güzel olup olmadığına kim neye göre karar vermektedir? Antik Çağ'dan bu yana filozofların güzellik üzerine düşüncelerini derinlemesine tartışmak bu araştırmanın sınırlarını aşacağından, bu bölümde estetik bilimi çerçevesinde güzelliğin nasıl tanımlandığı ortaya konulacak ve konunun çerçevesi ana hatlarıyla çizilecektir.

Felsefede tarihinde ilk sistemli felsefi düşünce Platon'la başladığı gibi (Bozkurt, 2000: 89); estetik tarihi içinde 'güzel' kavramını enine boyuna felsefi bir sorun olarak ilk araştıran düşünürün de yine Platon olduğu bilinmektedir (Tunalı, 2007: 25).

Büyük Hippias diyaloğunda 'Güzel nedir?' sorusunu ele alan Platon, güzelliğin mutlak ve öz olarak idealar dünyasında bulunduğunu söylemektedir (Tunalı, 1983: 132). Platon'a (2008: 336-338) göre, evrende var olan her şeyin bir ideası ve bu ideaların da bağlı oldukları en yüksek bir idea vardır[63].

Bir sanat eserine 'güzel' denilmesi, o sanat eserinde bazı nesnel niteliklerin bulunduğunun işaretidir. Sanat yapıtları ilk çağlardan beri daha çok ölçü, ritm, oran ve uyum gibi terimlerle birlikte anılmışlardır. İlkçağ filozofları, sanat eserini bir takım kurallar ve geometrik formüllerle çözümlemeye çalışmışlarıdır (Doğan, 1975: 24)[64]. Tunalı (2007: 17), İlkçağ filozoflarının 'güzellik'i tanımlarken de; idea, değer, edios, vb. kavramlarla birlikte, oran-orantı, simetri, düzen gibi bir takım geometri ve matematik bilimine ait kavramları kullandıklarını söylemektedir. Olgunluk döneminde 'güzel'e varlık temelinde yaklaşan Platon; yaşlılık döneminde ise 'güzel'i; sayılar, oranlar, simetri ve ölçülerle ilişkilendirmiştir (Korkmaz, 2013: 32).

Antik Çağ'ın önemli düşünürlerinden Aristoteles (MÖ. 384-322), hocası Platon'un yaşlılık döneminden etkilenerek; güzeli, matematiksel bir kavram olarak ele almış, düzeni ve nesneler arasındaki orantıyı ve uyumu güzelliğin göstergesi olarak benimsemiştir (Aristoteles, 1963: 27-28).

> Çeşitli parçalardan birleşmiş olan bir varlık veya bir şey ancak belli bir düzen içerisinde yerleşmiş oldukları ölçüde güzel olabilirler… Ayrıca bunların keyfe bağlı olmayan bir boyutu olması gerekir. Çünkü güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır. Bundan çıkan sonuç şudur ki güzel bir varlık aşırıca küçük olmaz. Çünkü görünüm bir anda olup bittiği için onu ancak belirsizce görebiliriz. Güzel bir varlık aşırı bir büyüklükte de olamaz. Çünkü bu defa da onu toplu olarak kavrayamayız (Aristoteles, 1963: 27-28).

[63] Platon'a göre; güzellik bir 'idea'dır. Güzellik bir 'idea' olduğuna göre 'mutlak'tır, yani değişmez. Dünya, ideal âlemden yansıyan bir hayaller dünyasıdır. Yani, dünya asıl mutlak olan idea'nın bir kopyasıdır. İşte, görünen ve güzel dediğimiz şeyler, mutlak olan Güzel İdea'sından pay aldığı ölçüde güzel görünürler (Atalayer, 1994: 81-82).

[64] Antik dünyanın filozoflarının çoğu matematikçidir. Thales, Pisagor, Euklid… Özellikle geometri, orantıya dayandığı için evren açıklamaları bakımından önemli olmuştur. Bu geometrik orantıların sanata geçmesi de oldukça normaldir. 17. yüzyılda akıl çağını açan Descartes bir matematikçidir. Uzay geometrisindeki yenilikler ona aittir. Yine aynı yüzyılda Spinoza ahlakla ilgili kitabı (Etika) insana bir geometri kitabını anımsatmaktadır (Turgut, 1993: 143).

"Çok büyük ve çok küçük olan, yani algımızı aşan bir şey güzel olamaz" düşüncesini savunan Aristoteles, güzeli, Platon'un idealar dünyasındaki yüce konumundan indirmekte ve onu gündelik hayatın içinde aramaktadır[65] (Aristoteles, 1963: 27-28).

Orta Çağ filozofları maddi dünyadan ziyade 'ruhsal olana' yönelmişler, felsefe çevrelerinde kâinatı yoktan var eden yaratıcının gücü ve varlığı üzerine yoğunlaşmış tartışmalar, estetik ve güzellik meselesinde de kendisini hissettirmektedir. Orta Çağ filozoflarından olan Plotinos eserlerinde, beden güzelliğinden yola çıkarak, arınma ile Tanrı güzelliğine giden mistik bir yoldan bahseder. Plotinos, güzelliğin tanrıdan geldiğine inanmış ve güzellik kavramını tanrıya atfederek (Özdemir, 2009: 6) güzelliği psikolojik ve metafizik yönlerden incelemiştir (Yetkin, 2007: 13). Hegel de (1986: 126), güzelliğin Tin'in nesneleşerek duyular dünyasında görünür olmasından başka bir şey olmadığını söyleyerek, güzelliğin tin ile ilişkisine dikkat çekmektedir. Aurelius Augustinus ta mutlak güzelliğin tanrıdan geldiğine inanan bir diğer Orta Çağ filozofudur (Yetkin, 2007: 29).

Kant, güzel kavramını, birçok farklı kavramla ele almaktadır. Yararlı, doğru, iyi, ahlak, ruh, akıl, vb. kavramlarla güzeli karşılaştıran Kant, güzele onlarca farklı tanım getirmektedir (Kant, 2006). Bu çalışmada Kant'ın güzel ve diğer kavramlarla kurduğu ilişkiden çok genel olarak güzellik kavramına bakışı değerlendirilmiştir.

Kant, bir nesneye güzel diyebilmek için, nesnede dört özelliğin (nitelik, nicelik, ilişki ve yön) aranması gerektiğini söylemektedir. Kant'a göre güzel 'nitelik' bakımından; çıkarsız olarak hoşa giden, fayda temelli yaklaşılmayan bir şey olmalıdır. 'Nicelik' bakımından; herkesin hoşuna giden, evrensel olmalıdır. 'İlişki' bakımından, "amaçsız bir amaçlılığı" olan, kendi dışında hiçbir erek olmadan hoşa giden şey olmalıdır. Güzellik 'yön' bakımından ise, zorunlu olarak hoşa gitmelidir. Bu aslında evrensellik ilkesiyle bağlantılı bir ilkedir ve güzel bulunan bir nesnenin herkes tarafından güzel bulunması gerekmektedir (Yetkin, 2007: 69-70).

[65] Aristoteles güzelliği, estetik bir obje olarak ele alır ve bu yönüyle de hocası Platon'dan ayrılmaktadır. Platon, güzellik kavramına metafizik ve ontolojik açıdan yaklaşırken; Aristoteles, kavramı daha çok bir sanat yapıtını incelerken kullanmış, güzellik kavramını sanat felsefesi tartışmalarının içine dâhil etmiştir (Tunalı, 2007: 64).

İnsan, içinde yaşadığı dünyada nesnelerle sadece duygusal, sezgisel bir iletişim kurmaz, onlarla aynı zamanda estetik bir ilişki de kurmaktadır. İnsan karşılaştığı bir manzaraya, bir ağaca, estetik değer atfeder ve onu güzel ya da çirkin olarak adlandırır. Benedetto Croce, insanın gündelik hayatı içinde karşılaştığı objelere doğa güzellikleri ya da fiziki güzellikler adını verir. İnsan sadece içinde doğup büyüdüğü ve kendisine hazır olarak verilmiş bu evrenin içinde, aynı zamanda kendisinin oluşturduğu bir başka evrende daha yaşar. İşte insanın kendi oluşturduğu ve bir yerden sonra da kendi oluşturduğu evren içinde kaybolduğu, insanlığın adeta kuşatıldığı bir evrendir; Croce, bu evrene 'kültür evreni' der (Tunalı, 1983: 52). Sanatçı doğal/fiziki evrende karşılaştığı nesnelere karşı estetik bir tavır alarak sanat eserini ortaya koyar. Tıpkı sanatçının, doğa ile girdiği ilişkide olduğu gibi, kültür evreninin nesneleri karşısında da insanlar estetik tavır alırlar.

> Bu iki tür güzellikte Platon ve Aristoteles'ten beri daima birbirlerinden ayrı tutulmuş, kimi zaman doğa güzelliği, kültür (sanat) güzelliği için bir model ve bir örnek olarak kabul edilmiş kimi zaman da hakiki güzelliğin sanat yapıtında bulunduğu öne sürülmüştür (Tunalı, 1983: 52).

Natüralist filozoflara göre, evrende doğa güzelliği önceliklidir. Sanatın güzelliği doğayı taklit etmesi, doğanın zaten güzel olmasından kaynaklanır. Ancak doğa her zaman güzel değildir ve bazı filozoflar, çirkin ve kötü doğa manzaralarının sanat eserlerine yansıtıldığında güzel görülebileceğini öne sürmektedirler.

Sanattaki güzel ile doğada güzel olanın birbirlerinden tamamen farklı olduğunu söyleyen Aristoteles, doğa ve sanat güzelliği ayrımını ilk yapan filozoflardandır (Tunalı, 2007: 64). Estetikle ilgili düşüncelerini *Estetik Dersleri*[66] adlı eserinde derleyen Hegel (1986: 129), doğadaki güzel ile sanattaki güzeli birbirinden tamamen ayırmakta ve sanattaki güzeli daha üstün görmektedir (Doğan, 1975: 98). Hegel (1986: 154-159), sanatın bir ruhu olduğunu, fakat doğada bir ruhtan

[66] Hegel'in 'Estetik'i, onun Berlin Üniversitesi'nde vermiş olduğu derslerin H.G. Hotho tarafından bir araya getirilmesinden sonra oluşmuş ve tüm yapıtları arasında ilk kez 1832 yılında Berlin'de çıkmıştır (Hegel, 1986: 125).

bahsedilemeyeceğini; bu sebeple güzelin sadece sanatta mevcut olduğunu ileri sürmektedir[67].

'Güzel'in kaynağının sanat mı yoksa doğa mı olduğunu soran Fransız filozof Charles Lalo da (2004: 14), Hegel gibi, sanat güzelliğini doğa güzelliğinin üstünde gören filozoflardandır. Lalo (2004: 17) bu düşüncesini; "Güzel bir kadının resmi, mutlaka güzel bir resim değildir. Sonra tabii olarak çirkin yahut manasız bir kadının portresi de bir şaheser olabilir" diyerek temellendirmekte ve asıl güzelliğin, sanatçının o nesnede bulduğu 'şey' olduğunu söylemektedir.

Lalo (2004: 13), güzel diye adlandırılan nesnelerin kendiliğinden güzel ya da çirkin olmadıklarını, güzelliğin; bireyin insanları ve eşyayı düşünme tarzı ile ilgili olduğunu, bu düşüncelerden çirkinlikler ve güzellikler doğduğunu söylemektedir. İngiliz felsefeci David Hume da (1987: 230), güzelliğin nesnelerin kendilerinde olmadığını, güzelliğin nesneleri düşünen zihinde varlık bulduğunu dile getirmektedir[68].

Güzellik eğer Lalo'nun öne sürdüğü gibi, nesnenin kendisinde değil de, bireyin iç dünyasında meydana gelip dışa yansıyorsa, Platon'un öne sürdüğü mutlak güzellikten bahsedilemez. Bu bakış açısına göre güzellik, bireyden bireye değişiklik gösteren bir hal almaktadır.

> Kant, Hegel, Croce, Lukacs gibi düşünürler doğa güzelliği ile sanat güzelliğini birbirlerinden ayırmışlardır. Hegel'de sanat güzelliği doğa güzelliğinden üstündür. Genelde doğa güzelliği estetik dışı bir şeydir; ama onun hoşa giden, bize zevk veren yönlerini bir estetik obje olarak görüyorsak, o doğa parçası güzeldir. Yani güzelliğin kaynağı doğa ve madde dünyası değil, insanın kendi iç dünyasıdır. Çünkü insan çevreye bakarken bir hayvan gözüyle bakmıyor; onun psikolojik durumu, yaşı, mesleği, ümitleri, hayalleri vs. bakışa etki etmekte, onun güzel veya çirkin görmesini etkilemektedir (Ergün, 2014: 5).

Çağdaş estetikte, sanat eseri değerlendirilirken sadece güzel kavramına bağlı kalınmadığı görülmektedir. Çağdaş estetikçiler güzeli olduğu kadar, estetik

[67] Doğa güzelliğini toptan inkâr etmeyen Hegel, doğa güzelliğinin nötr bir güzellik olduğunun altını çizmektedir (Turgut, 1993: 39).

[68] "Güzellik şeylerin kendilerinde değildir; sadece onları düşünen zihinde vardır ve her bir zihin farklı bir güzellik algılar" (Hume, 1987: 230).

değerlerle ilişkisi bağlamında diğer bazı kavramları da incelemektedirler (Savaş, 2009: 5). Bu kavramlar arasında en çok tartışılan ve belki de güzellik kavramına farklı bir perspektif açan, 'yüce' kavramıdır.

2.1.1.2. Yücelik

Kant'ın estetik kuramında iki kavramın öne çıktığı araştırmacılar tarafından sıklıkla vurgulanmaktadır (Bozkurt, 2000; Collingwood, 2011; Savaş, 2009; Townsend 2002; Turgut, 1993; Yetkin, 2007). Bu kavramlardan birisi 'güzellik', ikincisi ise, 'yücelik' kavramıdır. 'Yüce' olanı 'güzel' olandan ayıran Kant (2006: 101-104), bireyin yüce olan karşısından bir ürperti duyduğunu ve bireyde bir sonsuzluk hissini meydana getirdiğini; buna karşın güzelin, kavranabilir olduğunu ve sınırlarının belli olduğunu söylemektedir (Turgut, 1993: 35).

'Yüce' duygusunun doğanın değil, insan zihninin bir özelliği olduğunu söyleyen Kant (2006: 102), 'yüce' olarak nitelendirilen şeyler doğada bulunsa da yücelik duygusunun, insan zihninde bulunduğunu söyler. İnsan zihninde oluşan güzeli ahlakla da ilişkilendiren Kant (2006: 103-104); 'güzel'in insanı sakinleştirdiğini, 'yüce'nin ise sarstığını ve rahatsız ettiğini söyleyerek, güzellik ile 'yüce'nin farkını ortaya koymaktadır. Bu anlamıyla insandaki yücelik duygusu, güzellik duygusundan daha derindir (Yazıcı, 2012b: 108).

> Güzel, sınırlı bir nesneyi gerektirdiği halde, 'yüce', sınırsızlıktan, sonsuzluktan kaynaklanır. 'Güzel'den aldığımız haz, hayal gücümüz ile anlam gücümüz (akıl) arasındaki uyumdan geldiği halde, 'yüce'de bu iki yeti arasında bir uyum yoktur ve yüce bu uyumsuzluğun bir sonucudur. 'Güzel'de iki yeti arasında uyumu hazırlayan sınırlılık, 'yüce'de uyumu bozan sonsuzluktur. Güzel'in verdiği haz dolayımızdır; aracısızdır; 'yüce' ise ilkin canlı güçlerin duraklamasını gerektirir, ancak sonradan bu güçlerin taşkınlığı başlar. Güzelin uyandırdığı duygu, hemen algıya başlarken, yüceliğin uyandırdığı duygu algıdan sonra gelir; burada haz, bir acıyı izler. Güzellik duygusu saf olduğu halde, yücelik duygusu karışık, bulanıktır. 'Yüce' karşısında kendimizi hem çeken, hem de iten karmaşık bir duygu ortamı içinde buluruz. Öte yandan güzel bir şey, hayal gücümüz için önceden hazırlanmış göründüğü halde, yüce, hayal gücümüzü zorlar. Kant'a göre, dışımızda yüce olan bir şey yoktur, yalnız o şey, kendimizde var olan bir yüceliğin doğmasına neden olur (Bozkurt, 2000: 136).

Yapılan tanımlamalardan, ‘yüce’ ve ‘güzel’ olan arasında biçimsel farklılıkların olduğu anlaşılmaktadır. Timuçin (1998: 70), güzeli tarif ederken nitelikler ‘yüce’yi tarif ederken niceliklerin belirleyici olduğunu; ‘yüce’nin sonsuzluğu, insan aklının sınırlarını zorlayan duygu ve durumları tarif ederken kullanıldığı vurgusunu yapmaktadır. Korkmaz (2013: 48), okyanuslar, yanardağ patlamaları, kanyonlar, uzay ve yıldız sistemi gibi ilk bakışta aklın kavrayamayacağı büyüklükteki olaylar, insanda yücelik duygusunu meydana getiren olaylara örnek olarak gösterileceğini yazmaktadır.

Bir sanat eseri çok güçlü bir şeyi betimlediğinde ‘yüce’ olarak nitelendirilmektedir. ‘Yüce’nin bu güçlü yapısı nedeniyle Collingwood (2011: 37), yüceyi estetik bir yüklem olarak ele almaz; onu, özel bir duygu durumu olarak değerlendirir. Tunalı (1983: 228) ‘yüce’ nesnenin duyuları aşan yapısı karşısında bireyin, ezilmişlik ve acı hissedeceğinden bahsetmektedir.

Burada; “her nesne yüce olabilir mi?” ya da “hangi nesneler yücedir?” sorularının sorulması gereklidir. Collingwood (2011: 37-38), doğru bakış açısından bakıldığında her nesnenin ‘yüce’ görülebileceğini öne sürer. Ona göre, yücelik, nesnenin bir özelliği olmadığı gibi, nesneyle ilgili de değildir; aksine nesneye bakan kişi ile doğrudan alakalıdır. Güzellik ilkesi bireyin dışında gelişen bir olgu olarak kendisini hissettirirken; ‘yüce’, bireyin tamamen içinde (Yetkin, 2007: 72); bireyin nesne ile olan ilişkisinde aranmalıdır.

‘Güzel’, sınırlı bir nesneyi gerektirdiği halde yüce sınırsızlıktan ve sonsuzluktan beslenmektedir. Güzelden alınan haz, hayal gücü ile düşünme gücü arasındaki uyuşumdan geldiği halde, ‘yüce’de bu iki yeti arasında bir uyum yoktur ve ‘yüce’ bu uyumsuzluğun bir sonucu meydana gelmektedir. Birinde, iki yeti arasında uyumu hazırlayan sınırlılık, öbüründe uyumu bozan sonsuzluk söz konusudur (Yetkin, 2007: 71). Özetle, insanı aşan büyüklük ve sınırsızlıklara genel olarak ‘yüce’ denilmektedir. Hem ölçü, hem kuvvet olarak insan ölçülerini aşan etkilerin yarattığı korku, ezilme duyguları ‘yüce’ olarak nitelendirilmektedir (Atalayer, 1994: 94).

2.1.2. Sanatın Tanımı

Toplumsal bir olgu olan sanatın ne olduğu üzerine çalışan araştırmacıların; sanatın toplumsal ya da tarihsel kaynağından hareketle yaptıkları tanımlamaların ortak noktasını tespit etmek ve tek bir tanıma ulaşmak oldukça zor görünmektedir. Sanat üzerine ne kadar farklı tanım getirilirse getirilsin, sanatın doğa ve insanla olan ilişkisi ve dolayısıyla sürekli devinim içinde olduğu gerçeği hep vurgulanmaktadır. Ötgün (2008: 160), içeriği zengin olan sanatın sınırları tam olarak çizilemediği için, yapılan tanımlarının da bir yanıyla eksik kalacağının unutulmaması gerektiğini söyler. Sanat, açık bir kavram olduğu için gelişen yeni şartlar sanatın anlamına doğrudan etki etmektedir. Kavramı kapalı bir hâle getirmek, sınırlarını çizmek ve ona kısır bir tanım vermek elbette mümkündür. Atalayer (1994: 31), estetik haz yaratarak beğeni duygularını oluşturan sanatın tek amacının 'beğeni duygusuna hitap eden çaba' ile asla sınırlanamayacağını söyler. Atalayer'e göre, sanata sadece haz çerçevesinden bakılması, çok yüzeysel yaklaşımdır. Taşdelen (2012b: 38), sanat kavramının 'sınırlarını belirleyerek kapatmanın', sanattaki yaratıcılığı göz ardı etmek anlamına geleceğini söyler ve sanatın yaşayan bir kavram olduğunu hatırlatır.

Townsend'in (2002: 179-187), 'insan aklının yaratıcı bir ifadesi, zihinsel etkinliğin en özgür biçimi' diye tanımladığı sanatı Bozkurt (2000: 15), 'herhangi bir etkinliğin ya da bir işin yapılmasıyla ilgili yöntemlerin, bilgilerin ve kuralların tümü' olarak tanımlar. Sanatın, yaratıcı tarafından oluşturulmuş doğanın, sanatçı elinde tekrar kopya edilmesinden ibaret olduğunu dile getiren Platon (2008: 337), imgeyi tekrar imgelemek olarak tanımlamış ve sanatın bir yansıtmadan (Mimesis) ibaret olduğunu söylemiştir.

Bir hammaddenin elle işlenmesi ve bir yarar amacı gözetilerek ona biçim verilmesi anlamında, *zanaat* (tekhne) ile *sanat* (ars) birbirine yakın, benzer etkinlikler olarak benimsenmiştir (Bozkurt, 2000: 16-17). *Sanat* ve *zanaat* kelimelerinin Yunanca kökenden geldikleri ve her iki kelimenin '*tekhne'* sözcüğünde birleştiği bilinmektedir. Bir şey ortaya koyma, yaratma ve beceri anlamına gelen *tekhne,* sanatçının ortaya çıkardığı eseri tanımlamak için kullanılmaktadır (Atalayer, 1994: 7).

Literatür taramasında *sanat* ile *zanaat* kavramlarının çok sık karıştırıldıkları ve birbirlerinin yerlerine de kullanıldıkları görülmektedir. Sanat eserinin teknik altyapıya duyduğu ihtiyaç, söz konusu karışıklığa neden olmaktadır. Sanat eserinin meydana gelebilmesi için teknik faaliyetin zorunlu olduğundan bahseden Lalo (2004: 44); bir müzisyen için ses bilgisi, bir şair için dilin yapısı, bir ressam için renk, ışık ve gölgeleme tekniğini, sanat eserinin olmazsa olmazları arasında saymaktadır. Sanatçı, teknik bilgisi olmadan eserini meydana getirmekte zorlanmaktadır. Sanat ile zanaat'in, kıyaslanamayacağını söyleyen Lalo (2004: 103), duygusunun olmamasından ötürü zanaat'in 'kaskatı' olduğunu söylemektedir.

Çağdaş felsefecilerden İtalyan filozof Benedetto Croce sanat görüşünü *sezgi* temeli üzerine kurmuştur (Tunalı, 1983: 17). Croce için, *sezgi* ve *sanat* kavramları arasındaki bağ diğer filozoflardaki gibi değildir.

> Estetik yaratma denen eksiksiz süreç dört basamak halinde tasarlanabilir: a) İzlenimler, b) İfade c) Hedonist eşlik veya güzelden alınan haz; (estetik zevk) d) Estetik olgunun fizik fenomenlere aktarılması (İfadenin dışlaştırılması). Bu sıralamadaki asıl estetik süreç, ikinci aşama olan ifade aşamasıdır. Çünkü estetik süreç, salt ifade demektir ve ifade de izlenimlerin bir sentezini, onlara biçim verilmesini ve onların tinselleştirilmesini gösterir (Tunalı, 1983: 38).

Sanatın tamamen zihinsel bir süreç (ifade) sonucu meydana geldiğini söyleyen Croce; sezgi ve ifade kavramlarını birbirlerinin yerinde kullanırken, sezgiyi algıdan ayırmaya özen göstermiştir (Özdemir, 2009: 14). Hegel (1986: 125) ise; sanatın pratik amaçlardan bağımsız olduğunu, sanatın kendine özgü erekselliği ve hoşlanma duygusu yarattığını söylemektedir.

Sanat felsefesi, güzelin güzel olarak, sanatın da sanat olarak ne olduğunun araştırıldığı bilimsel bir alandır. Antik Yunan'a kadar dayanan estetik ve sanat felsefeleri arasındaki ayırım günümüzde de bir kısım felsefecilerce benimsenmektedir. Bu düşünürlere göre estetik bilimi, doğada ve sanatta güzeli araştırırken sanat felsefesi saf sanatı araştırmaktadır (Taşdelen, 2012a: 5).

Sanat ile *zanaat* kavramlarının sık karşılaştırılması, sanat eserlerinin tasnifi çalışmalarını beraberinde getirmiştir. Sanatlar ve sanat eserleri çok farklı biçimlerde

sınıflandırmalara tabi tutulmuşlardır. Örneğin bir sınıflandırma biçimi sanat nesnelerini içinde bulundukları ortamlara göre sınıflandırırken[69] bir diğeri niteliğine göre sınıflandırmaktadır[70]. Sanatın sınıflandırılması ilk önce tüm sanatların Pratik Sanatlar (Endüstriyel Sanatlar-Zanaat) ve Güzel Sanatlar şeklinde iki bölüme ayrılmasıyla başlamıştır (Savaş, 2009: 17). Güzel sanatlar denildiğinde, hiç bir çıkar gözetmeksizin sadece haz almak, seyredilmek amacıyla üretilen sanat eseri anlaşılmaktadır (Akdoğan, 2001: 213).

Estetik biliminin gelişmesiyle birlikte güzel sanatlar (müzik, resim, şiir, dans gibi) zanaattan ve dekoratif sanatlardan net bir biçimde ayrılmaya başlamıştır[71]. Townsend (2002: 12), 'kültüre temel' oluşturmaları ve insandaki duyguları ifade etmeleri bakımından güzel sanatlarla uğraşanların, sanatçıların, zanaatçı olarak anılmaktan kurtulduğunu söylemektedir.

Sanatsal etkinliğin sonunda ortaya çıkan sanat yapıtının iki türlü çıktısı vardır. Bunlardan ilki sanatsal nesnenin fiziksel olarak bir cisim; ikincisi ise bir metin olması durumudur. Sanatsal nesnenin çıktısının fiziksel olması durumuna (resim, heykel, seramik) 'güzel sanatlar' denirken, dilsel-anlamsal nitelikteki ikinci durumdaki sanatlara 'özgür sanatlar' denilmektedir (Korkmaz, 2013: 16). Tunalı (1983: 189), özgür sanatların, güzel sanatlar olarak anlaşıldığını, özgür olmayan sanatlar deyince de akla, dülgerlik, kuyumculuk gibi el becerisine dayanan sanatların geldiğini yazmaktadır.

---

[69] Sanat zamansal, mekânsal ve hem zamansal hem de mekânsal olarak ayrılmaktadır. Bu ayrıma göre temelde seyirlik ya da göz için olan "görsel sanatlar", resim, heykel, mimarlık gibi sanatlardır. Zamansal ya da kulak için "işitsel sanatlar", şiir, müzik ve söz sanatlarını kapsar. Ürünleri hem mekân, hem de zaman içinde yer alan sanatlar da tiyatro, dans ve operadır. Bunlar arasında sinema sanatı bütün sanatları birleştiren bir sanat olarak anlaşılır. Sanatları sınıflandırmanın geleneksel bir biçimi de gene bir süreklilik içinde, yazın sanatları (şiir, öykü, roman), görsel sanatlar (resim, heykel), sahne sanatları (tiyatro, dans, bale, opera, pandomim), müzik ve mimarlık olmak üzere yapılan sıralamadır. Ama böyle bir sıralamaya tam ve eksiksiz gözüyle bakılmamalıdır. (Bozkurt, 2000: 21).

[70] *Yüzey Sanatları* (resim, minyatür, karikatür, fotoğraf), *Hacim Sanatları* (heykel, seramik), *Mekân Sanatları* (mimari), *Dil Sanatları* (Roman, Hikâye, Şiir), *Ses Sanatları* (Müzik), *Hareket Sanatları* (Bale, dans türleri, halk dansları, pandomim), *Dramatik Sanatlar* (Tiyatro, Opera, Müzikal, Sinema).

[71] Güzel sanatların sistemli bir tasnifini vermeyen Aristoteles için en yüksek sanat şiirle musikidir (Yetkin, 2007: 11).

Schiller (1999: 8), sanatı ihtiyacı karşılayan sanatlar ve hür sanatlar diye ikiye ayırarak, sanat eserleri arasında farklı bir sınıflandırma yapar. Onun *hür sanatlar*[72] dediği, sadece 'hayran etme gayesini güden' (güzel sanatlar) sanatlar; *ihtiyacı karşılayan sanatlar* dediği ise, güzel sanatlar dışında kalan diğer tüm sanatlardır. Schiller'e (1999: 15) göre hür sanat (güzel sanatlar); "gerçekler âlemini bırakmalı, cesaret gösterip gündelik ihtiyaçlarını aşmalıdır; çünkü o hürriyetin evladıdır, kurallarını maddenin çektiği darlıklardan değil, ruhların geniş isteklerinden almaya çalışır". Bu anlamıyla sanattan beklenen; fayda, yarar, iyilik, doğruluk vd. ötesinde bir şeydir. Bir sanat eserinden 'yarar gözetmeksizin haz alma' düşüncesi güzel sanatlar kavramını doğurmuştur (Townsend, 2002: 169).

2.1.3. Sanat Kuramları

Sanatın ne olduğunu, sanat eserinin nasıl ve hangi aşamalardan geçerek üretildiğini, sanatçının ne tür kaygılarla hareket ettiğini anlayabilmek için, filozofların sanat eserlerini nasıl değerlendirdiklerine bakmak gerekir. Sanat üzerine düşünen her filozofun, sanat nedir? sorusuna verdiği farklı yanıtlar ve meseleye farklı yaklaşımları, sanat kuramlarının sayısını da artırmaktadır (Korkmaz, 2013: 71-72). Filozoflar, sanatın ne olduğu ya da ne olmadığı hakkında fikir yürütmeleri ve çeşitli tanımlar getirmeleri sanat felsefesini doğurmaktadır. Filozofların bu tanımları, sanatın belirli bir yönünü merkeze almasından ötürü *kuramsal tanımlar* olarak değerlendirilmektedir (Taşdelen, 2012: 34).

Sanat kuramlarının sayısının fazla olması, sanat kavramının ne kadar farklı şekillerde ön plana çıkartıldığının bir göstergesi olarak okunabilir. Sayıları onları bulan sanat kuramları arasına (öykünmecilik/taklit, biçimcilik, duyguculuk, sezgicilik, iradecilik) en yaygın ve en çok kullanılan üç kuram (yaklaşım); taklit/mimesis kuramı, yaratma kuramı ve oyun kuramıdır.

[72] "Kant'tan beri sanatların hür olan sanatlar ve hür olmayan sanatlar diye ayırt edildiği görülür. Hür sanatlar; güzel sanatlar olarak anlaşıldığı gibi, hür olmayan sanatlar deyince de dülgerlik, kuyumculuk gibi el maharetine dayanan sanatlar anlaşılır" (Croce, 1983: 63).

2.1.3.1. Taklit / Mimesis Kuramı

Sanat kuramları içerisinde en eski kuram olan taklit kuramı; öykünmecilik, yansıtma, temsilcilik, mimesis[73] kuramı olarak da bilinir. Bir şeyin, başka bir şeyle ilişkilendirilmesi, onu birebir kopya etmesi (Townsend, 2002:145) anlamına gelen taklit; çoğu kaynakta Yunanca ismiyle 'mimetik sanat kuramı' olarak da adlandırılmaktadır (Doğan, 1975: 70).

İdealizmin kurucusu olan Platon (2008: 338); gerçek olan idea'lar dünyası ve idea'lar dünyasının yansıması olan, şu anda içinde yaşanılan, görünür, anlaşılır şeylerin dünyası olmak üzere iki dünyadan bahseder. Sanat eseri ideanın (mutlak gerçeğin) üç derece uzağındadır diyen Platon (2008: 338); taklit edilen şeyin ideanın bir kopyası olduğunu, sanat eserinin ise kopyanın kopyası olduğunu söylemektedir. "Örneğin ressam; bir 'sediri' resmettiği zaman, bütün sedirlerin aslı olan o tek ve öz gerçekliği değil, marangozun elinden çıkan sedirlerin benzerini yaptığı için üçüncü derece uzaktan bir taklitçi ya da benzetmeci olmaktadır" (Platon, 2008: 337-338).

Belge (1997: 189), Platon'un sanata değer vermediğini ileri sürmekte ve Platon'un sanatı bir taklit olarak görmesini, bunun en büyük kanıtı olarak değerlendirmektedir. Belge, Platon'un sanatı, kopyanın da kopyası olarak iyice değersizleştirdiğini söylemektedir.

> Platon, bir sanatçının aslında hiçbir şeyi bilmediğini öne sürer. Sediri yapan marangoz, bir ideanın kopyasını da yapsa, hiç değilse ortaya bir sedir çıkarmasını bilir. Oysa yaptığı iş, bunun da bir kopyasını çıkarmak olan sanatçı, Devlet diyalogundaki ayna gibi, ancak her şeyi kopya edebilir. Bu kopya ediş tarzını da özgül bir bilgi – en azından yararlı bir bilgi – saymaz Platon. Bir ayna gibi sanatçının da her hangi bir nesnesi yoktur, o sadece herhangi bir şeyi taklit edebilir. Ressamın da şairin de yaptığı budur (Belge, 1997: 199).

[73] Mimesis, çoğu taklit olarak anlaşılır; *mimeisthai* da taklit etmek olarak. Ama kelimenin ilk kullanıldığı şekil *mimos*'tur. Bu da dans ile ilgili olarak kullanılmıştır: Dans eden, aktör, mukallit, göz boyacı anlamında. J.*B. Hofmann*'a göre, kelime, kökü bakımından Grekçe değildir. Hofmann, mimos kelimesi ile Hintçe maia sözü arasında bir ilgi bulur ve *mai, mi* köklerinden türetilmiş olabileceği üzerinde durur. Bu Hintçe köklerde daima bir 'aldatma', 'yanıltma', 'sanık' anlamı vardır. Mania sözü de yanıltıcı görünüş anlamına gelir. (...) Burada şuna hemen işaret etmelidir ki, *mimesis* veya *mimeisthai* kelimelerinin 'sanı', 'aldatma' anlamlarını yüklenmesi, ancak Platon'un Devlet'i ile olur. (Tunalı, 2007: 73).

Doğa, yaratıcının en büyük eseri olarak kabul edilirse, doğaya bakıp sanatını icra eden sanatçı da yaratıcıyı taklit etmiş olur ki; bu da 'taklidin taklidi' anlamına gelmektedir (Platon, 2008: 337). Sanatçının gözlerini idealardan ayırmaması gerektiğini söyleyen Yetkin (2007: viii), Platon'un idealar derken, kast ettiği şeyin erdemler ya da değerler olduğu hatırlatmaktadır. Taklit (mimesis) kuramının doğalcı bir sanat anlayışına dayandığını söyleyen Turgut (1993: 6), sanatçının, özü veya ideali değil, görünüşler ya da duyular dünyasını olduğu gibi yansıtmaya çalıştığını söylemektedir.

Aristoteles (1963), *Poetika* eserine sanatın tanımını yaparak başlar ve tıpkı hocası Platon gibi sanatın bir taklit olduğunu ileri sürse de, Platon'un idealar dünyasına inanmaz. Aristoteles, kitabının girişinde, tüm sanat türlerinin bir taklit, ya da Mimesis olduğunun altını çizmektedir (Aristoteles, 1963: 1-2). Tabiat bilimlerinin kuruluşuna büyük ölçüde katkıda bulunmuş olan Aristoteles'in, Platon'un başka bir dünyada aradığı kavramları yeryüzünde araması çok normaldir (Turgut, 1993: 5; Yetkin, 2007: 7). Önemli olan içinde bulunduğumuz dünyadır diyen Aristoteles (1963: 1-2), sanattaki taklidi, olayların ve varlıkların özündeki fikrin taklit edilmesi olarak değerlendirmektedir. *Poetika'*da, epos, tragedya, komedya, dithyrambos şiiri ve flüt, kitara sanatlarını taklit olarak niteler (Aristoteles, 1963: 1-2)[74]. Aristoteles, sanatçının eserini doğayı taklit ederek yarattığını söylerken; sanatçının ve izleyicinin duygu durumunu, temizlenme ve arınma (katharsis) olarak nitelemektedir (Lalo, 2004: 44; Turgut, 1993: 18). *Poetika* eserinde yalnız tragedya ve müzik bahislerinde katharsis'ten bahseden Aristoteles, katharsis'i bütün sanatlar için varılması gerekli bir nokta olarak görmektedir[75].

Moran (1983: 22), Batıda sanatın yansıtma olduğu düşüncesinin Rönesans'tan sonra tekrar canlandığını, Rönesans sonrası düşünürlerin sanatta taklit/yansıtma kuramını

[74] İster bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıkla olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritim, ya söz ya da harmoni aracılığıyla, gerçekleştirilir. Öyle ki, bu üçü ya ayrı ayrı, ya da birlikte kullanılır. Örneğin, flüt ve kitara, aynı şekilde kaval (syrinx) çeşidinden olan sanatlar sadece harmoni ve ritmi kullanırlar; dans sanatı ise harmoni olmadan yalnız ritmi kullanır; çünkü dans edenler, ritmik beden hareketleri aracılığıyla karakter özelliklerini, tutkuları ve hareketleri taklit ederler (Aristoteles, 1963: 11-12).

[75] Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (Aristoteles, 1963: 22).

iki şekilde yorumladıklarını yazmaktadır. Sanatı doğrudan doğanın yansıtılması ve idealleştirilmiş doğanın yansıtılması olarak gören iki farklı bakıştan söz eden Moran'a (1983: 22) göre, her iki yaklaşımda da sanat yansıtma olarak ele almakta; fakat yansıtılan gerçeklik konusunda farklılıklar gözlenmektedir. İster doğrudan doğayı, isterse idealleştirilmiş olanı taklit etsin, taklit/yansıtma kuramı, sanat güzelliğinin kaynağının doğa olduğunu, sanatın doğayı taklit ettiğini öne süren bir sanat kuramı olarak kabul edilmektedir (Tunalı, 1983: 176).

2.1.3.2. Yaratma Kuramı

Yaratma kuramı, taklit kuramından farklı olarak sanat eserinin ortaya çıkma sürecinde sanatçının katkısını önemser. Bu yaklaşıma göre sanat eseri, sanatçının doğayı sadece taklit etmesi değil, onu kendi yeteneği ve hayal gücünü de kullanarak yeniden oluşturmasına dayanmaktadır. Bir nesnenin sanat eseri olabilmesi için, onun bir yaratıcı/sanatçı tarafından işlenmesine ihtiyaç vardır. Sanatçının doğadaki herhangi bir nesneye kendi özünden yüklediği anlam o nesneyi sanat eserine dönüştürmektedir. Bu anlamda sanatçının elinin değmediği bir nesne, ne kadar güzel olursa olsun, izleyende ne kadar haz uyandırırsa uyandırsın sanat eseri olarak kabul edilmez (Ergün, 2014: 2). Yetkin'e (2007: 90) göre, sanatı bilimden ayıran en önemli nokta; onun, düşüncenin değil ilhamın (duygu) ürünü olmasıdır.

Sanatçı, dış dünyadan edindiği izlenimleri adeta bir hammadde gibi işler ve elde ettiği sentezi bir anlatım aracılığıyla yeni bir biçime dönüştürür. Yaratma kuramının çıkış noktası, sanatçının kendi bakış açısından gördüğü dünyayı yeniden kurgulayarak aktarmasıdır.

Sanatın, doğanın aynen taklidi olduğu görüşüne en çok karşı çıkan düşünür kuşkusuz Hegel'dir (Korkmaz, 2013: 54). Doğanın taklit edilemeyeceğini, doğayı taklit etme uğraşının ise boş bir uğraş olduğunu söyleyen Hegel (1986: 129); sanatın amacını taklit değil, insan zihnindeki duyumun nesneleşmesi olarak nitelemektedir. "Sanatın, doğanın, dış görünüş ve gerçekliklerin bir taklidi olmadığını ileri süren Hegel, doğasal güzellikleri yadsımadan, sanattaki güzelliğin doğal güzellikten üstün

olduğunu söyler. Çünkü estetik güzellik, yaratılmış, aklın ikinci kez doğurduğu bir güzelliktir" (Doğan, 1975: 28).

2.1.3.3. Oyun Kuramı

Sanatın kaynağını eğlence ve oyun temeline dayandıran bu kuram; oyun oynarken insanın gerçeklerden uzaklaştığı gibi, sanatın da insanı dinlendirdiği ve ona haz verdiği savı üzerine kurulmuştur (Ergün, 2014: 3). Sanatı oyun gibi gören yaklaşımın temsilcisi Schiller de, "İnsan oynadığı sürece tam bir insandır" diyerek (Aktaran: Tunalı, 1983: 36) insanın sadece oyunda gerçek manada özgür bir insan olduğunu, sanatçının da sanatsal yaratım sürecinde böyle bir özgürlüğe ihtiyacı olduğunu ifade etmektedir (Ergün, 2014: 3).

> Schiller'e göre oyun, ereği kendinde bulunan (*autotelie)* bir fazla gücün harcanması etkinliğidir. Oyunun bu özelliğinden dolayı da "oynayan insan"da bir hoşlanma ve haz duygusu doğar. Sanatın kendi dışında bir ereği olmadığından, sanat güzelliğinin sağladığı haz da "autotelie"ye dayanan bir hazdır. Bundan dolayı Schiller, insanın sanat ya da güzellikle ilgisini insan ile oyun arasındaki ilgide temellendirerek şunları söyler: 'Genellikle yalnız insan oynayabilir ve yalnız insan güzellikle oynamalıdır, çünkü insan, kelimenin tam anlamı ile insan olduğu yerde ancak oynar ve insan oynadığı yerde ancak tam bir insandır (Tunalı, 1983: 35).

Bir insanın oyun oynarken duyduğu haz, onu tekrar oyun oynamaya teşvik etmekte ve oyuna benzetilen sanat da, doğurduğu haz fenomeni ile açıklanmaktadır (Tunalı, 1983: 36). Lalo (2004: 43) sanatın görevini; gerçeğin oyun ile unutturması; bir oyalanma nesnesi ve hakiki hayattan bir süreliğine de olsa kaçış olarak tanımlamaktadır.

İcadının üzerinden çok zaman geçmemiş olmasına rağmen etki alanı geniş olan sinema sanatını analiz etmek için tıpkı diğer sanat dallarında olduğu gibi sanat kuramlarından yararlanılmaktadır. Bir sinema sanatçısı tıpkı tiyatro, heykel, edebiyat, resim v.b sanatçılarının hissettiği gibi sanatını yaparken; doğayı taklit etmekte, yeni bir şeyler yaratmakta ya da sanatını kendisi için bir oyun aracı haline getirerek üretim sürecinden zevk almaktadır. Beğeninin itici güç olduğu üretim

sürecinde sinema sanatçısı da ortaya koyduğu filmin ‘güzel’ olarak algılanmasını ister. Bu tutum bir takım estetik kaygıları da beraberinde getirmektedir.

2.2. Sinemada Estetik

Başlangıcından bu güne izleyicisine modern mitolojik hikâyeler anlatan sinema; resim, müzik ve heykel gibi temel sanat dallarını besleyen akımlardan etkilenerek anlatım dilini geliştirmektedir. Anlatımını estetik öğeleri kullanarak kuran sinema, akımlar sayesinde adeta deri değiştirerek her seferinde canlanmakta ve yeni anlatım biçimleri geliştirerek değişime bu sayede ayak uydurmaktadır.

Bu araştırmada, araştırmanın sınırlarını aşacağı gerekçesiyle sinema tarihindeki tüm akımlara ve bu akımların sinemanın estetiğine getirdiği katkılara ayrı ayrı değinilmemiştir. Bu bölümünde sinema estetiğinin ilk örneklerini veren Lumere kardeşlerin filmlerinden örnekler sinemanın estetik öğeleri dikkate alınarak ele alınmıştır. Lyon’daki fabrikadan dağılan işçileri filme alan Lumière kardeşler, gerçekliği kaydetmenin yanında sinema tarihinin ilk estetik örneklerini de oluşturmuşlardır. Sinemaskop’u Lumière kardeşlerden devralan, deneyleri ve çalışmalarıyla kamerayı sadece doğayı kaydeden bir araç olmaktan çıkartarak sinemayı bir sanata dönüştüren George Méliès’in sinema estetiğinin oluşumundaki katkıları büyüktür. Biçimci Sovyet sinemasının dünya sinemasını ve anlatımı biçimini sarsan montaj kuramı bugün hala konuşulmaktadır. Bu bölümde ayrıca; nesneleri biçim bozumuna uğratarak alışılmış dekor uygulamalarını değiştiren, abartılı kostümleriyle dikkat çeken ve gölge-ışık oyunlarıyla sinema estetiğine farklı bir perspektif getiren Dışavurumcu Alman sineması ve sinemayı bir propaganda aracı olarak kullanan Alman Faşist sinema estetiğinden örnek filmler yer almaktadır. Sinema tarihinde adından en fazla söz ettiren akımlardan birisi de kuşkusuz İtalyan Yeni Gerçekçiliğidir. Tanınmamış oyuncularla sokaklarda çekilen filmlerle Yeni Gerçekçilik sinemanın alışılmış estetik kalıplarını kırmaktadır. Bu bölümde son olarak, şiirsel anlatımı ve bireysel öyküleriyle dikkat çeken, sinemada zaman ve

mekân kavramlarına farklı yaklaşarak biçimci Sovyet sinemasının kurgu kuramına karşı etkili bir anlatı inşa eden Fransız Yeni Dalgası estetiğinden söz edilmektedir.

Araştırmanın bu bölümde, sinema sanatına estetik olarak farklı bir bakış kazandıran akımlardan sadece sinema tarihinde en çok bilinenler örnek filmlerle ele alınmakta, sinema ve estetik bağlantısının okuyucunun zihninde rahatlıkla kurulması amaçlanmaktadır.

2.2.1. Sinema Sanatı Bir Taklittir: Lumière Kardeşler ve Sinema Estetiği

Günümüzün en etkili anlatım araçlarından biri olarak kabul edilen sinema, teknolojinin olanaklarıyla bu gücünü günden güne artırmaktadır. Sinemayı diğer sanat dalları arasında ayrıcalıklı kılan hikâye anlatmadaki gücü ve estetik temelinin Platon'a kadar uzanmasıdır (Süzen, 2012: 21).

Aristoteles *Poetika* adlı eserinde Antik Yunan'da dramatik eserleri estetik açıdan çözümlemeye çalışırken, sanatları sınıflandırarak incelemiş ve *Mimesis* kavramını ortaya atmıştır. Aristoteles *Mimesis* kavramını, sanat kuramının merkezine koyarak, sanatın hareket ve eylem halindeki insanın bir taklidi olduğunu ifade etmektedir (Aristoteles, 1963: 1-2).

Fotoğraf teknolojisinin gelişmesi ile birlikte, yüzlerce bilim adamı ve mucit gibi Edison ve Mayer de fotoğrafa hareket kazandırmak için deneyler yapmaktaydılar (Usai, 2003: 22). Bunların arasında belki de en şanslıları, cinematographe'in patentini alarak 1895'te Paris'te ilk sinema gösterimini gerçekleştiren[76] Lumière kardeşlerdir. Teknik anlamda diğer araştırmacıların çalışmalarının her ne kadar gerisinde olsa da; Lumière kardeşlerin en önemli avantajı insanı merkeze alarak yola çıkmış olmalarıdır. İnsanları ve onların gündelik/sıradan hayatlarını perdeye taşıyan

[76] Auguste ve Louis Lumière kardeşler fotoğraf teknolojisine ve dolayısıyla sinemaya sonradan ilgi duyan kişiler değillerdi. Lumière kardeşler, babalarının fotoğraf malzemeleri fabrikasında, boş zamanlarında Cinematographe adını verdikleri bir kamerayı tasarlamak üzere deneyler yapıyorlardı (Pearson, 2003a: 31).

Lumière kardeşler, konusu her daim insan olan sinemanın ilk örneklerini vermişlerdir (Sezen, 2003: 607-608).

Kameranın çekim yapabilmesi için gerekli yapay aydınlatma kaynakları henüz kullanılmadığı bu yıllarda sinemanın ilk filmleri açık havada, doğal ışıkta çekilmektedir. İlkel anlamda dahi senaryosu olmayan filmlerin, bu anlamda bir yönetmeni olduğundan da bahsetmek güçtür. Bunlar daha çok durum tespiti yapan, konu olarak birbirinden bağımsız, sıradan günlük konuların ele alındığı filmlerdir. *Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler, Trenin Ciotat İstasyonu'na Girişi, Bahçesini Sulayan Bahçıvan, Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi* gibi belgesel yanı ağır basan filmlerle, günlük hayattan bazı kesitlerin doğrudan filme alındığı *Bebeğin Öğle Yemeği, Piguet Partisi* vb. (Uysal, 2007: 19-20) aktüalite filmleri, sinemanın aslında ilk yıllarda taklitten öteye geçemediğinin kanıtı gibidir.

Lumière'lerin Aralık 1895'te gösterdikleri filmlerin belki de en bilineni, yaklaşık 50 saniye süren *Trenin İstasyonuna Girişi* (1895) filmidir. Bacasından dumanlar çıkan bir lokomotifin, istasyona girişini, yavaşlayarak durmasını ve tren durduktan sonra yolcuların vagonlardan inmesini gösteren film; Lumière'lerin en başarılı filmlerinden birisi olarak görülmektedir. Kameranın sabit olduğu bu filmde, çerçeveleme, seçilen açı, lokomotifin kameranın solundan geçip, yolcuların ise kameranın sağından inmeleri, yolcuların çerçevenin dışına çıkana kadar kameranın kayıtta kalması gibi ayrıntılar düşünüldüğünde, modern sinema seyircisinin rahatlıkla izleyebileceği filmin estetik yönü de güçlüdür (Pearson, 2003a: 35).

Sinema tarihinin ilk filmi olarak kabul edilen *La sortie des usines Lumière (Lumière Üretiminden Çıkış)* (1895)[77], Lyon'daki fabrikadan işçilerin dağılışını göstermektedir (Özön, 1985: 157). Bir fotoğraf makinası kullanır gibi kamerasını (sinematograf) konumlandıran yönetmenler, fabrikadan çıkan işçilerin boy çekimleriyle yetinmemişler, kameralarını daha geriye konumlandırarak fabrikanın çıkış kapısını da çerçevenin içine dâhil etmişlerdir. 45 saniye uzunluğundaki bu filmde kamera göz

[77] Sinema tarihinin ilk gösterilen filmi *Trenin İstasyonuna Girişi* (1895) olsa da, Özön'e göre ilk çekilen film, *Lumière Üretiminden Çıkış* (1895) filmidir (Özön, 1985: 157).

hizasında konumlandırarak çerçevenin her iki tarafına dağılan işçilerin fabrika kapısından çıkışları kaydedilmiştir (Pearson, 2003a: 35).

Sinema tarihinin ilk filmleri arasında sayılan ve bir hikâyesi ve mizanseni olması açısından Lumière'lerin önceki filmlerinden ayrı bir yerde duran *L'Arroseur Arros* (*Kendini Sulayan Sulayıcı*) (1895); bir bahçıvanın bahçeyi suladığı esnada bir çocuğun hortuma basarak suyu kesmesini ve bahçıvanın komik hallerini konu alır. Film ayrıca, sinema tarihinin ilk gülütü (gülünç durum, komedi) olma özelliğine de sahiptir.

28 Aralık 1895 tarihinde Paris'te 'Grand Cafe' bodrumunda sinemanın ilk gösterisini[78], ücreti karşılığında izlemek üzere Paris sosyetesine mensup 25 kişi davet edildiğini söyleyen Uysal (2007: 19-20), durağan fotoğrafa hareket kazandırma üzerine çalışmalar olmasına karşın, daha önce olan bir olayı sanki o esnada oluyormuş gibi büyük bir perdede izlenmenin oldukça yeni bir şey olduğundan bahsetmektedir. Modern sinema izleyicinin ilgisini çekmeyen bu görüntüler, 1895'te izleyicisinin gönlünü fethetmeyi başarmıştır[79]. Gerçekte bu başarının sırrı, nesnelerin hareketlerinin kaydedilip yeniden üretilmesinde gizlidir (Pearson, 2003a: 35).

Lumière'lerin bile geleceğinden emin olmadıkları sinema, kısa sürede tüm dünyaya yayılmıştır. Dünyanın dört bir yanına dağılarak görüntü toplayan kameramanlar, doğayı olduğu gibi kaydetmeye başlarlar. Lumière'lerin kamera operatörleri Venedik'te gondoldan, İstanbul'da kayıktan yaptıkları çekimlerde, kameranın kaydırma hareketini ilk kullanan kişiler olurlar. Bu operatörler, sadece gördükleri ilginç olayları kamerayla kaydederler (Özön, 1985: 157).

---

[78] İlk hareketli resimler gösteriminin kesin tarihi belirlemek gösterimin özel olması, ücret ödeyen bir izleyici topluluğuna açık olması, bir Kinetoscope'tan izlenmesi ya da bir perdeye yansıtılması gibi temel etmenlere bağlıdır. Bu parametreler dikkate alındığında ilk gösterim tarih olarak, Edison'un Kinestoscope'u kusursuz hale getirdiği 1893 ile Lumière kardeşlerin Grand Cafe'de Aralık 1895'te gerçekleştirdikleri gösteri arasındaki zaman dilimi gösterilebilir (Pearson, 2003a: 31)
"Lumière kardeşler ücret ödeyen bir izleyici topluluğuna perde üzerine hareketli resimler gösteren "ilk" kişi bile olmayabilirler; bu onur büyük olasılıkla, Cinematographe'ın halka açık ünlü gösterisinden iki ay önce Berlin'de aynı şeyi yapmış olan Alman Max Skladanowsky'ye aittir. Fakat bir rakip tarafından geride bırakılmalarına karşı, Lumière kardeşlerin ticari zekâları ve pazarlama becerileri neredeyse bütün Avrupa ve Birleşik Devletler'de aniden tanınmalarını ve sinema tarihinde önemli bir yer edinmelerini sağladı" (Pearson, 2003a: 31).

[79] Trenin insanların üzerine gelirken gerçek sanmaları kaçışmaları, sandalyelerini arkasına saklanmaları.

Gerek Lumière kardeşler, gerekse onların kameramanları, kameralarını bir noktaya yerleştirerek sadece kaydetmekten başka bir şey yapmazlar. En azından Lumière kardeşlerin 1895'te Grand Cafe'de gösterimini yaptıkları ilk filmler için bunu söylemek yanlış olmayacaktır (Uysal, 2007: 41). Sinemanın doğayı olduğu gibi kaydetmek olmadığını, kamera aracılığıyla doğaya ve nesnelere çeşitli anlamların da yüklenebileceğine inananlar da vardır ve bunların başında Georges Méliès gelmektedir (Özön, 1985: 157).

2.2.2. Sinemanın Yaratıcı Yönü: Georges Méliès ve Sinema Estetiği

28 Aralık 1895'teki gösteriminden hayret ve şaşkınlıkla ayrılanlar arasında, Paris'in eğlence dünyasında saygın bir yeri olan Georges Méliès de vardır. Gösterimin yapıldığı yıl otuz beş yaşında olan Méliès, 'Théatre Robert Houdin'de illüzyon oyunlarını sergilemesine rağmen, fotoğrafın bu hareketli hali karşısında şaşkınlığa düşmüştür (Kakınç, 1963: 7).

Sinematografın geleceği konusunda ciddi şüpheleri olan Edison ve Lumière'lerin aksine Méliès, sinemanın parlak geleceğini önceden gören tek kişi olmuştur. 1896'dan itibaren Montreul'da kendi kurduğu Star Film Stüdyosu'nda (Avrupa'da ilk film stüdyosu), film çekimlerine başlayan Méliès, aktüalite filmlerinin dışında, tiyatrodan esinlenerek komedi, illüzyon numaraları ve el çabukluğunu yansıtan kısa filmler yapmaya başlar[80] (Kakınç, 1963: 7).

Başlangıç yıllarında tekniğin olanakları çerçevesinde yalnızca doğal olanı kaydeden bir sanat olarak tanımlanan sinema, Méliès'in sinemaya öyküyü getirmesiyle, artık doğayı olduğu gibi taklit eden (yansıtan) değil; görüntülerle anlamlar üreten bir anlatım aracına dönüşmüştür. Sinema yazarı Özön (1985: 158), "sinemayı öykülü film yoluna soktu" diyerek Méliès'in sinemaya katkısını ortaya koymaktadır. Bu

[80] Sinemaya başladığı 1896 yılından (*La Partie de Cartes – İskambil Oyunu* – 1896)" filminden sinemayı bıraktığı 1913 yılına kadar, dört bine yakın kısa film çeviren Méliès, bu filmlerin çoğunda rejisör, senaryocu, oyuncu ve dekorcu olarak çalışmıştır (Kakınç, 1963: 12).

dönemde gerçeğin kurgulanmış hali olarak anılan sinema; daha sonraları (Méliès'ten sonra) kendi gerçekliğini oluşturan bir yapıya bürünecektir (Karakaya, 2005: 134).

Lumière'lerden farklı olarak Méliès, kamerayı hareket ettirmeyi başarsa da, tiyatrodan gelme bir alışkanlıkla, kameranın bakış açısını, tiyatro seyircisinin bakışına hapsetmiştir. Özön (1985: 158), Méliès'in tiyatronun birçok öğesini sinemaya taşıdığını, bunun yanında 'film hilelerini, şiiri, düşlemi, düş gücünü' de getirdiğini söylemektedir. Her fırsatta kamerasıyla denemeler yapan Méliès, bu denemeler ve çekimler sırasında sinemanın bugün kullandığı bazı efektleri, çoğu zaman bir rastlantı sonucu keşfetmiştir; onun adı bu yüzden, modern anlamda sinema efektlerinin öncülü olarak anılmaktadır. Dışarıda yaptığı bir çekim sırasında, pelikül tutukluk yapar ve çok sürmeden makine devrine tekrar devam eder. Bu süre boyunca caddedeki trafik akışı olağan seyrinde devam etmiştir; öyle ki, otobüsün bulunduğu yerde artık bir cenaze arabası görünmektedir. Méliès, bir rastlantı sonucu bulduğu 'gözden yitme' efektiyle, tiyatro sahnesindeki illüzyon numaralarını sinema perdesine zaman içinde taşımıştır[81] (Kakınç, 1963: 8).

> Üst üste pozlamada iki farklı görüntüyü aynı pelikül üzerine düşürme, çoklu pozlamada lensi örtüp aynı pelikül üzerinde farklı yerlere görüntüler düşürme, maket kullanımı ve oranlama ile büyüklük izlenimi verme, karartma yoluyla var olan görüntüyü silerek veya belli belirsiz hale getirerek yeni bir çekimle açılışı sağlama, üst üste bindirme ile bir nesnenin başka nesneye dönüşmesini sağlama Méliès'in bulduğu başlıca efektlerden birkaçıdır (Uysal, 2007: 42).

Filmlerinde 'gerçek yaşam'da karşılaşılmayacak fantastik olayları ele almaktan korkmayan Méliès (Pearson, 2003a: 35), illüzyonist olmanın sağladığı becerilerini sonuna kadar kullanarak sinemanın yaratıcı bir sanat eylemi olduğunu ispatlamıştır.

---

[81] Méliès'in bu tekniği kullandığı ilk film 1896 yılı Ekiminde yaptığı "L'Escamotage d'une Dame - Yokedilen Kadın"dı. Méliès'in tiyatrosunda bir kadını yok etmek için makineler ve açılır kapanır bir zemin gerekliliği vardı. Montreul stüdyosunda ise, Méliès, çekimi bir an için dondurmuş ve kadını kameranın önünden ayırmıştı. Bu kısa duruş anında hareketsiz kalmış olan sihirbazın, bilinen siyah örtüsünü önüne tutmasına lüzum kalmaksızın kadının ortadan bir anda yok olması sağlanmıştı. Fakat kaybolma, henüz bir kadını bir şeytan, bir vazo, ya da bir demet çiçek şekline sokan değiştirme değildir (Kakınç, 1963: 8).

Sinemaya o güne kadar alışık olunmayan tarzda yenilikler getiren Méliès, sinemanın toplum tarafından sanat olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Paris'te ilk sinema gösteriminin yapılmasından iki yıl sonra 1897 yılında, Méliès'in yeni filmi için hazırlanan ilan şöyledir: "Méliès ile Reulos, sanat sahneleri, akılları durduracak buluşlar, tiyatro sahneleriyle yeni bir sinema yarattılar. Sokak ve günlük hayat değil, sanat göreceksiniz" (Kakınç, 1963: 7).

Lumière ve Méliès'in kurgu anlayışları da farklıdır: Lumière'lerde kurgu, olayların meydana geliş sırasına uyularak, çeşitli yerlerde çekilmiş sahnelerin birbiri arkasına eklenmesi temeline dayanırken; nesnenin farklı görüş açılarıyla takibini yapan Méliès'in, 'görüş değişmesi' tekniğini kullandığı bilinmektedir (Kakınç, 1963: 9).

Méliès'in filmlerini kurgularken kullandığı bir diğer yenilik ise; kamera önündeki eylemi iki defa göstermeye dayanan, adına 'örtüşmeli devinim' denen kurgu tekniğidir. Bu yöntemi ilk olarak 1902'de (belki de kendisinin en iyi filmi olan) *Voyage dans la Lune - Aya Yolculuk*'ta kullanmıştır. Filmde bir uzay kapsülünün aya inişini iki çekimde gösteren Méliès; 'Uzay'dan çekilen birinci görüntüde, kapsül aydaki adamın gözüne çarpar ve adamın yüzündeki ifade gülümseyişten ekşimeye döner. Ayın yüzeyinden çekilen ikincisinde kapsül tekrar iner. Aynı olayı iki defa gösteren bu iki çekim günümüz izleyicisini şaşırtabilir (Pearson, 2003a: 37).

Lumière'lerin büyük ölçüde gündelik hayatı filme aldığını, Méliès'in ise olayları sahnelediği göz önünde bulundurulduğunda, film kuramcıları; belgesel film için Lumière'leri, öykülü film için ise Méliès'in çalışmalarını örnek olarak göstermektedirler (Pearson, 2003a: 36). Lumière kardeşler sinemayı gözlemciliğe yönelterek, dış dünyayı olduğu gibi film üzerine yansıtan belgesel anlayışın yolunu açarken, Méliès sinemayı sanatçının düş gücüne dayandırarak, sinemayı bir anlatım aracı olarak kullanmasını bilmiştir (Özön, 1985: 158).

Nijat Özön (1985: 158), her iki yönetmenin de tam manada bir sinema icra edemediklerini ve bu yüzden kısa bir süre sonra her iki anlayışın da sinemadan el çektiğini söyler. Ona göre Lumière, çevresinin kölesi olmuş, doğayı olduğu gibi yansıtmaktan öteye geçememiş; Méliès ise her ne kadar sinemaya faklı bir boyut

getirmiş, sahne düzenlemesinde tutucu davranmamışsa da, tiyatronun anlatım kalıplarından kurtulmayı beceremeyiştir.

2.2.3. Biçimci Sovyet Sineması ve Estetiği

Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden yaklaşık bir yıl önce gelen 'Ekim Devrimi', Rusya'da siyasi ve sosyal anlamda yeni bir anlayışın hâkim olduğu anlamına gelmektedir. Devrimi gerçekleştiren Bolşevikler, sinema sanatını da markaja almayı ihmal etmemişler; kitle iletişim araçlarını, özellikle de sinemayı iyi kullanmasını bilmişlerdir. Sovyet ve Nazi rejimlerinin sinemayı bir propaganda aracı olarak etkin kullanımları üzerine literatürde çok sayıda kaynak bulmak mümkündür (Lewin, 2008; 2004; Akarcalı, 2003: Özsoy, 1998). Bu kaynaklara bakıldığında siyasal rejimlerin kitle iletişim araçlarını nasıl kullandıkları açık bir şekilde görülmektedir.

Özellikle sinemanın geniş halk kitlelerine rahatlıkla ulaşabilme gücünü kavrayan Lenin, çözülmesi gereken en acil problemin cehalet olduğuna inanır ve ülkede adeta bir kültürel devrim başlatır (Kenez, 2003: 446). Bu amaçla Sovyet hükümeti devrimden hemen sonra dünyanın ilk sinema okulu olan Devlet Sinema Enstitüsü'nü (VGİK) kurarak, sinemanın gücünden etkin bir şekilde faydalanmak ister. Devrimden hemen sonra, devrimi anlatan propaganda filmlerinin yapımına başlamıştır. Zamanın ve finansal kaynakların sınırlı olması sinemacıları daha çok kısa filmler yapmaya sevk etmektedir (Kenez, 2003: 450). Devrim propagandası için yapılan filmlerde yönetmenler, kurgunun olanaklarını kullanırlar; bu durum SSCB'sde kurgu üzerine geniş çalışmaların yapılmasına ve kurgu kuramının geliştirilmesine de yol açmıştır.

Savaş dönemi ve sonrasında ülkenin içinde bulunduğu ekonomik durum nedeniyle, ham film bulmakta zorlanan sinemacıların eski filmleri tekrar kurgulamaları, kurgu kuramlarının doğuşunun ana kaynağı olarak görülmektedir. Nussinova (2003: 202), eski filmleri yeniden kurgulama uygulamasının iyi sonuçlar vermesi üzerine Moskova Film Komitesi'nin yapım bölümünde özel bir 'Yeniden Kurgulama

Bölümü'nün kurulduğunu yazmaktadır. Kurgu sözcüğünün ilk kendisi tarafından kullanıldığını söyleyen Kuleşov da, yeniden kurgulama çalışmalarına nasıl başladığını söyle anlatmaktadır:

> Devrim geldi. Haber filmleri başkanı olarak belge filmcilikte çalışmaya başladım. Ama gerçekte iki ayrı çalışmam vardı: Boş film bulamayınca, kurgu deneyleri yapıyordum. Eski filmleri alıyor, bunları başka başka yollardan kurguluyordum. Birbirinden ayrı sahne ve ayrımları alabildiğine değişik biçimlerde birleştiriyordum (Kuleşov, 1968: 293).

İzleyicinin tamamen pasif olduğu bir anlayışa inanan Kuleşov, kurgunun sinemayı bir dil haline getirdiğini düşünmektedir. Kuleşov'un pasif izleyici görüşünün aksine Eisenstein, izleyicinin filmin anlamına/anlatımına doğrudan katkı sağladığını düşünmektedir. Eisenstein, 'çarpıcı kurgu' kuramıyla izleyiciyi şoka sokarken, izleyicinin zihninde farklı bir anlamın oluşmasına zemin hazırlamaktadır (Nussinova, 2003: 203). Onun kurgu kuramının temeli, art arda gelen iki görüntü arasında bir ilişki, bir yakınlık kurulmasına dayanmaktadır (Bonitzer, 2006: 28). Eisenstein'a (1968b: 330-331) göre kurgu; birbirinden ayrı parçaların yan yana getirilmesinden ibaret değildir; aksine birbirinden bağımsız ve birbirine karşıt çekimlerin çatışmasından doğmaktadır.

Eisenstein aktif izleyici, Kuleşov'un pasif izleyici fikirlerinin aksine Dziga Vertov, toplumun yeniden inşası için sinemanın gerekliliğine inanmış olmasına rağmen, kurgusal filmlerin bu amaca hizmet etmeyeceğini savunmaktadır (Vertov, 1968: 298). Kurgunun olağanüstü yapısının klasik anlatıyı ortadan kaldıracağını söyleyen Vertov (1968: 298), "Bugünden sonra, artık ne Dostoyevski ne Nat Pinkerton uyarlanmalıdır" derken, sinemanın kendine özgü yeni bir dil ve anlatım modeli geliştirdiğini ve bu modelin başka bir şeyle desteklenmesine ihtiyaç olmadığını vurgulamaktadır. Kurgusal olan hikâyelerin yerine, gerçekçiliğin doğrudan aktarıldığı filmlere ihtiyaç olduğunu söyleyen Vertov; insan gözünün sübjektif olduğunu, kameranın ise duygudan bağımsız olması nedeniyle, olayları aktarmada insan gözünden daha üstün olduğuna inanmaktadır. Kamerayı ideolojik bir silah

olarak gören Vertov, yeni bir toplumun ancak 'Sinema-Göz' (Kino-Glaz)[82] sayesinde inşa edileceğine inanmaktadır (Özkan, 2012: 263-264).

Devrimin birinci yıl dönümünde, ilk dönem Sovyet sinemasının bir öğesi haline gelen agitki'ler (ajitasyona yönelik eser) ve 'Ajitasyon-trenleri'[83] sayesinde tüm ülkede film gösterimleri başlamış (Nussinova, 2003: 202), ülke adeta bir açık hava sinemasına dönmüştür[84]. Bireyin değil toplumun ön planda olduğu, birlikteliğin vurgulandığı bu filmler aracılığıyla sosyalist gerçekliğin prensipleri anlatılmaya çalışılmıştır.

Sovyet hükümeti, ülkenin önde gelen sinemacılarından devrimi anlatan filmler yapmasını istediğinde, sinemacılar arasında o zamanlar yirmi beş yaşında olan Eisenstein da vardır (Kakınç, 1963: 80). Hükümetin ısmarlaması üzerine 1925 yılında Eisenstein, Dünya sinema tarihinin en dinamik ve tempolu filmlerinden biri olan *Potemkin Zırhlısı'*nı[85] çeker. 1905 Çarlık Rusya'sında bir zırhlıda çıkan isyanın anlatıldığı, üslup ve konu açısından büyük yenilik taşıyan, mürettebatın isyanıyla Rus halkının Çarlık rejimine karşı isyanı arasında bir analoji kuran film, Rus sinemasının en bilinen filmidir[86].

Eisenstein filminde makine-insan karşıtlığını kullanarak, insanın duygusal yönünün kaybolarak yavaş yavaş makineleştiğini anlatmaktadır. *Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği* adlı makalesinde Karakaya (2005: 137) '*Potemkin Zırhlısı'* filminde şu görüntü sırasının kullanıldığını yazmaktadır: Çalışan insanlar-makine dairesinde sistematik çalışan makinalar, çarkları çeviren eller-insan

---

[82] Sinema-Göz, insanları sosyalizme çağıran Haber-propaganda filmleridir. Dziga Vertov'a göre; insan dış dünyayı algılarken duygularıyla hareket etmekte, kamera duygudan bağımsız çalışmaktadır. Buna dayanarak kameranın, dış dünyayı algılamada insan gözünden üstün olduğunu söylemektedir (Vertov, 1986: 296).

[83] *agitki sözcüğü, a*jitasyon ve sinema sözcüklerinden oluşmaktadır. Ülkenin en ücra köşelerine kadar giden bu trenlerde, halka devrimi anlatacak aydın insanlar bulunuyordu. Filmler izlendikten sonra konuşmalar yapılıyor ve bu sayede tüm halka devrim anlatılıyordu (Akarcalı, 2003: 213; Özsoy, 1998: 361s).

[84] Sovyet hükümetinin sinemayı ne denli propaganda aracına döndürdüğünü anlamak için bkz: Akarcalı, 2003: 213; Özsoy, 1998: 361.

[85] Sovyet sinemasında ilk kaydırma hareketinin yapıldığı meşhur Odesa merdivenleri sahnesinde yedi dakikada yaklaşık 150 plan kullanılmıştır.

[86] *Potemkin Zırhlısı* propaganda yaptığı gerekçesiyle Rusya dışında bütün ülkelerde yasaklandı. Bu yasaklama film üzerine ilgiyi daha çok artırdı (Kakınç, 1963: 80-81).

yüzleri, manometrede basınç derecesi-terlemiş bir göğüs. Bu dizilişle yönetmen, görüntülerde var olmayan başka bir anlamı (insanın duygusal yetilerini yitirdiğini, yavaş yavaş makineleştiğini) izleyicinin zihninde oluşturmayı amaçlamaktadır.

Eisenstein (1986a: 322), *Potemkin Zırhlısı*'nın gerçekte bir haber filmi olmasına rağmen, konuyu bir dram gibi ele aldığını, filmin anlatı yapısının, tragedya anlatım kalıplarına uygun olduğunu söylemektedir. Eisenstein, Tragedya'da oyunun beş perdeye bölünmesinden hareketle, hikâyeyi de beş perdeye böldüğünü[87], her bölümün başına yazılar koyarak, perde imgesini pekiştirmek istediğini söyler.

Eisenstein, filmde, birliktelik/kardeşlik duygusunu anlatmak için yakın çekimlerden genel çekimlere geçerek bireysel olanı genelin içine yerleştirmektedir. Eisenstein, 'Zırhlının küçük hücresel öğelerinden tüm zırhlının öğelerine; donanmanın küçük hücresel öğelerinden tüm donanmanın öğelerine geçiş' yapılarak küçük olayların bütünü meydana getirdiği, birlikteliğin oluşması için gösterilen küçük çabaların gerekliliğini anlatmayı hedeflemiştir (Eisenstein, 1968a: 323).

Eisenstein, filmin ritmini ve hikâyenin duygusal yoğunluğunu artırmak için hareket öğesini (kamera ve oyuncu) ustalıkla kullanmaktadır. Nereye ve niçin koştuğu anlaşılmayan insanların omuz çekimleri, yerini vücutların genel çekimlerine bırakmaktadır. Sonrasında tempo biraz daha artarak basamaklardan inen askerlerin ayakları görülür. Filmin temposu yükselmiştir; bu yükselişi daha da arttırmak için zıtlıklara başvuran Eisenstein, kalabalığın aşağıya doğru koşmasını, bir kadının tek başına ağır ağır merdivenlerden yukarıya doğru hareketiyle kesiştirmektedir (Eisenstein, 1968a: 326).

> Baş döndürücü hız. Aşağıya doğru. Sonra birdenbire: yapayalnız bir insan. Ağırbaşlı bir yavaşlık. Yukarıya doğru. Ama bu yalnız bir saniye sürer. Bir kez daha aşağıya doğru atılışı görürüz. Tartım hızlanır. Tempo yükselir. Birdenbire kaçan kalabalığın temposu yeni bir hız çeşidine yerini bırakır: Merdivenlerden yuvarlanan bebek arabasına. Bu da aşağıya doğru koşma kavramını yeni bir boyuta ulaştırır: "Mecazi olarak anlaşılan yuvarlanmadan,

[87] Filmi beş bölüme ayıran Eisenstein, her bir bölümünde hangi konuların ele alındığını açıklar: Bölüm I: 'İnsanlar ve kurtlar.' Olgunun sergilenmesi, zırhlıdaki durum, kurtlanmış et ve denizcilerde hoşnutsuzluğun kök salması. Bölüm II: 'Kıç güvertedeki facia.' Denizciler kurtlu çorbaları içmezler. Bölüm III: 'Kan intikam diye bağırıyor'. Sis. Vakulinçuk'un cesedi Odesa limanına getirilir. Cesedin önünde yas tutma. Bölüm IV: 'Odesa merdivenleri' kıyıdaki halk ile zırhlıların dostluğu. Odesa merdivenlerine yaylım ateşi. Bölüm V: 'Filoyla karşılama'. Bekleme gecesi. Filoyla karşılama. Makinalar. Filo ateş açma emrine uymaz (Eisenstein, 1968b: 322).

> yuvarlanmanın fizik gerçeğine ulaşış. Bu artık yalnızca temponun düzeyindeki bir gelişme değildir. Bu aynı zamanda anlatım yönteminde de bir sıçramadır: Yuvarlanmanın anlatışı içinde mecaziden fiziksele geçiş. Omuz çekimleri genel çekimlere sıçrar. Bir kütlenin karmakarışık hareketi, askerlerin tartımlı hareketine geçer. Hareketin bir yönünden (koşan insanlar) aynı hareket temasının ondan sonraki aşamasına (yuvarlanan bebek arabası) geçilir. Aşağıya doğru hareketten yukarıya doğru harekete. Birçok tüfeğin birçok atışından, zırhlının bir tek topunun tek bir atışına. Her adımda bir boyuttan bir başka boyuta sıçrayış. Bir nitelikten bir başka niteliğe sıçrayış. Böylelikle eninde sonunda, değişik yalnız tek bir bölümü (bebek arabası) değil fakat bütün anlatım yöntemini etkiler. Öyküleyici anlatım çeşidinden, mermer aslanın kükreyişiyle imgesel bir yapı çeşidine sıçrar. Görsel yönden tartımlı nesir, görsel yönden ozansı anlatıma geçer (Eisenstein, 1968a: 327).

Filmin yapısını ustaca kuran Eisenstein, kamera hareketleri ile oyuncuların hareketlerini birleştirmiş, anlatısını estetik olarak da desteklemiştir. Oluşan ritim; çerçeveye, kurgu sırasında görüntülerin dizilişine ve sonunda hikâyenin anlamına doğru devam eden bir domino etkisi yapmaktadır.

Dünya sinemasında önemli bir yerde duran Sovyet Kurgu Kuramı; Eisenstein, Kuleşov, Pudovkin, Vertov gibi sinemacıların kuramsal ve uygulamalı çalışmaları sonucunda şekillenmiş ve aynı görüntülerden değişik anlamların çıkarılmasının mümkün olduğu, Sovyet Sineması sayesinde kanıtlanmıştır.

2.2.4. Dışavurumculuk ve Alman Sineması Estetiği

1914'ten 1918'e kadar geçen dört yıl, dünya tarihinde tüm dengelerin değiştiği yıllar olarak hatırlanmaktadır. Birinci Dünya Savaşı'ndan mağlûp çıkan Almanya, maddi ve manevi olarak yıkılmakta ve toplumsal çözülme baş göstermektedir. Savaşın ağır şartları sadece Almanya'yı değil, tüm Avrupa'yı etkilemiştir. Bu dönemde Avrupa haritası yeniden çizilirken, dünyanın ekonomik ve siyasal merkezi Amerika kıtasına doğru kaymaktadır.

Yaşanan tüm bu gelişmelerden sanat olumlu/olumsuz anlamda etkilenmektedir. 20. yüzyılın başlarında (1900-1935) İzlenimciliğe ve Doğalcılığa tepki olarak Almanya'da doğan dışavurumculuk; insanın iç dünyasının ön plana çıkarıldığı, doğanın ve toplumun nesnel ölçütler dikkate alınmadan, sadece sanatçının içsel gerçekliğinin esere yansıtılması gerektiğini savunmaktadır (Budak, 2006: 7).

Almanya'da bütün sanat dallarında etkili olan bu akım, nesneleri farklı bir açıdan görmeyi önermektedir[88]. Dışavurumcu sinemanın en önemli özellikleri arasında; gölgeli bir ışıklandırma, gerçeküstü bir dekor, abartılı oyunculuk, gerçek olmayan tamamen kurgusal bir dünya ve kameranın aşırı hareketleri sayılmaktadır.

Dışavurumculuk Alman halkına; burjuvazinin değerlerini reddetme, insanı, toplumu ve doğayı özgürce biçimlendirme imkânı vermektedir. Kracauer (2010: 67), bu tip meziyetleri nedeniyle dışavurumculuğun, 'evrenlerinin' çöküşüyle altüst olan birçok Alman'ı büyülediğini söylemektedir.

Dışavurumculuk ve Alman sinema estetiği iki örnek film üzerinden ele alınabilir: Savaş öncesi yaşanan buhran ve savaşın hemen ardından toplumsal sarsıntıyı temsilen *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (1919) ve savaş sonrası milletin zedelenen itibarının geri kazanma psikolojisiyle ortaya çıkan, Nazi dönemi sineması olarak da anılan faşist/politik sinemanın en güçlü örneklerinden *İradenin Zaferi* (1934). Her iki film de Alman toplumunun iç dünyasını dışavurumdaki başarıları nedeniyle sinema tarihi açısından önemli filmlerdir.

Dünya sinemasında Alman sinemasının 'altın çağı' olarak bilinen çağın, 1919 yılında Wiene'nin[89] yönettiği *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*'yle[90] başladığı kabul edilmektedir (Elsaesser, 2003: 169). Çok klasik bir cinayet öyküsünü, sıradışı dekorları, o tarihe kadar alışık olunmayan sanat yönetimi, ışık/gölge ve renk

[88] Görme olayı sanıldığının aksine gözde değil, beyinde gerçekleşen bir olaydır. Alışılmış görme biçiminde nesnelerin göze yansıması ve onun tarafından algılanması prensibinden hareketle, doğadaki her şeyi olduğu gibi kabul etme esas alınmaktadır. Fakat görmenin bir de beyin tarafından algılanıp, biçimlendirilen boyutu vardır ki, dışavurumcu sanat, görmenin bu safhasıyla ilgilenmektedir. Dışavurumculuk algıyı biçimlendirmede bireysel yorumu ve müdahaleyi ön plana çıkarmıştır (Budak, 2006: 2).

[89] *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (1919)'nin yapımcısı Erich Pommer, filmin dışavurumcu bir anlayışla çekileceği fikrinden oldukça heyecan duydu. Pommer'in kendisine bağlı rejisörler arasında, filme alması için senaryoyu ilk önce Fritz Lang'a verdi, ancak ön hazırlıkların ortasında Lang *The Spiders* serisini tamamlamak için çalışmalara devam edemedi. Bunun üzerine Lang'ın ardılı Dr. Robert Wiene filmin yönetmeni olarak görevlendirildi (Kracauer, 2010: 65).

[90] Filmin Konusu: "*Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*", aklını kaybetmiş bir gencin anlattığı hikâye ile başlar. Küçük bir Alman kasabasına, Caligari adında bir doktorun gelmesiyle birlikte kasabada faili meçhul cinayetler işlenir. Polisin sıkı araştırmaları da cinayetleri aydınlatmada yetersiz kalmaktadır. Kasabadaki gençlerden biri, en yakın arkadaşını böyle bir cinayette kaybedince, Caligari ile medyumu Cesare'dan kuşkulanır. Arkadaşının öldürülmesinden Caligari'nin sorumlu olduğunu söyleyen gencin suçlamalarından Caligari, her seferinde kurnazlığını kullanarak aklanır. Genç, bütün bunlara karşılık yine de yılmaz ve sonunda Doktor Caligari'nin medyumunu uyutarak, cinayetleri işlettiğini açıklamasını başarır.

kullanımıyla anlatmayı başaran film, izleyiciyi rahatsız eden fantastik diliyle Alman Dışavurumcu sinemanın en güçlü filmi olarak anılmaktadır.

Wiene ve arkadaşları, Almanya'nın içinde bulunduğu siyasi ve sosyolojik durum ile filmleri arasında bir analoji kurmayı başararak, savaş sonrası adeta akıl hastanesine dönen Almanya'yı anlatmışlardır[91]. Filmdeki panayır sahneleri dikkatlice incelendiğinde, insanların amaçsız ve başıboş bir şekilde, oradan oraya savrulmaları, Kracauer'in (2010) de dikkat çektiği gibi ülkenin içinde bulunduğu kaosu imlemektedir. Francis'in polis merkezine çok sayıda merdivenden çıkarak ulaşması ve devlet görevlilerinin yüksek iskemlelerde oturması, *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (1919)'nde iktidarın yüceliğini simgelerken, filmin karakterleri, güce tapan, bireyin doğuştan getirdiği hakları hiçe sayan bir iktidarı hatırlatmaktadır (Kracauer, 2010: 64).

Sessiz bir film olan *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (1919); trajik olanı, çaresizliği, sıkışmışlık hissini asimetrik dekorları sayesinde aktarmaktadır[92]. Doğal mekânın hemen hemen hiç kullanılmadığı filmin neredeyse tamamı stüdyoda çekilmiştir. Filmin dış sahnelerinin dahi stüdyoda çekilmesi, Alman halkının her anlamda (toplumsal, siyasal ve ekonomik) sıkışmışlığının bir göstergesi olarak okunmakta ve izleyicide klostrofobik[93] bir his uyandırmaktadır.

Kendi iç dünyasını yansıtmayı hedefleyen dışavurumcu sanatçı; nesneleri biçim bozumuna uğratarak, izleyicinin zihninde çatışma yaratmayı hedeflemektedir (Budak, 2006: 2; Fırıncı, 2006: 111). Filmdeki dekorlar, sinemada o tarihe kadar

[91] Janotitz ve Mayer'in yazdıkları öykünün ilk hali korkuların nedenlerinin açıklaması şeklindeydi ve daha keskin bir mesajı içeriyordu. Wiene, mesajın bu kadar keskin olmasını istememiş, izleyicinin de filmi rahat anlayabileceği bir hale gelmesini savunmuştu. Filme eklenen bir prolog ve epilogla bu düş dünyasının bir deli gözlüğüyle görülmekte olduğu açıklanıyor ve sonunda da delinin Caligari tarafından bir hücreye kapatıldığı sahneyle son buluyordu (Kakınç, 1963: 87). Janotitz ve Mayer, öykülerinin bu şekilde değiştirilmesini istemiyorlardı. Özgün öykü, otoritenin doğasındaki deliliği anlatmayı hedeflerken, Wiene'nin Caligari'si otoriteyi övdü ve öykünün deliliğe karşı oluşunu mahkûm etti. Devrimci duygularla yazılan senaryo, yapılan değişikliklerle, iktidara uyumu esas alan bir filme dönüşmüştü. (Kracauer, 2010: 66).

[92] Sinema tarihçilerinin büyük çoğunluğu, filmin başarısının, yönetmeni ikinci plana itmek pahasına, dekorlara bağlamışlardır. Filmin dekorlarını yapan "Der Sturm" grubuna bağlı Herman Warm, Walter Röhring ve Walter Reinmann adlı üç dışavurumcu ressamın, filmin başarısında payları oldukça büyüktür (Kakınç, 1963: 86).

[93] Kapalılık hissi. Almanya da tıpkı filmdeki gibi bir stüdyoya sıkışmış, bütün her şey bu stüdyonun içinde yaşanmakta, dışarıdaki havadan habersiz.

alışık olunmayan bir biçimde, perspektifin bütün kurallarının ihlal edilmesiyle yapılmıştır. Mimari yapılar ve özellikle kapı ve pencerelerindeki biçim bozukluğu, ışıklandırma tekniğiyle ters oluşturulan gölgeler[94] izleyiciyi rahatsız eden diğer unsurlardır (Kracauer, 2010: 69).

Kamera film boyunca tek bir bakış açısını (tıpkı tiyatro seyircisinin oyunu izlediği yerden, göz seviyesinden) dayatmaktadır. Oyuncuların yüzlerine yapılan yakın çekimlerle, zaten abartılı olan jest ve mimiklerinin daha da ön plana çıkartılması ve sıra dışı yüz makyajları her haliyle tiyatro oyununu andırmaktadır (Kaya, 2012).

Doktor Caligari'nin Muayenehanesi (1919)[95], savaşla birlikte tüm değerlerini yitiren, bireysel ve toplumsal bilinç anlayışının sarsıldığı, Alman halkının korku ve tedirginlik hâlini yansıtmaktadır. *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (1919) dışında Alman Dışavurumcu akımın diğer önemli filmleri arasında; *Der Golem*" (1920)[96], *Nosferatu* (1922) ve *Metropolis* (1926)[97] filmleri de bulunmaktadır.

Sanat, her zaman iktidarın ilgisini çekmiştir (Kakınç, 1963: 111); faşist rejimlerin sanat ve sanatçıya bakışını, Alman faşist iktidarın propaganda bakanı Goebbels'in 'orkestra ilkesi'[98] özetlemektedir (Rentschler, 2003: 435).

Orta Çağ'dan bu yana sanatta kötülük çirkinlikle, iyilik ise daha çok güzellik ile temsil edilmiştir (Bölükbaşı, 2012: 6). Yaptığı işin ahlaki olup olmadığı sinema eleştirmenleri tarafından sorgulanan, Alman sinemasının önemli yönetmenlerinden, Riefenstahl[99] yaşamı boyunca yedi film[100] yapmıştır. Bölükbaşı (2012: 50), parti

[94] Filmdeki gölgeler gerçek değil; boyalarla sonradan oluşturulmuştur.
[95] *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (1919), ilk korku-gerilim filmi olarak da kabul edilmektedir. Alman sineması ile ilgili ayrıntı bilgi için bkz: Siegfried, Kracauer (2010). *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi.* (Çeviren: Ertan Yılmaz).Ankara: Deki Yayınları.
[96] *Golem (1920)*, bir Yahudi efsanesine dayanan ve tüm canavar/Frankenstein/Yaratık filmlerinin ilk örneği olarak kabul edilmektedir (Elsaesser, 2003: 172).
[97] Görkemli üslubun önemli örnekleri arasında Fritz Lang'ın 1927'de yaptığı *Metropolis* filmidir. Lang, bu uluslararası çapta bilinen filmi ilk kez gece vakti sayısız ışıkla parlayan New York'u gemi güvertesinden gördüğünde tasarladığını söyler (Kracauer, 2010: 145).
[98] Goebbels'a göre bir konser dinlediğinizde her alet aynı şeyi çalmaz, ama yine de sonuç bir senfonidir (Rentschler, 2003: 435).
[99] Asıl adı Bertha Helene Amalie Riefenstahl olan "Leni", 1902 yılında Berlin'de dünyaya gelmiştir. Trimborn, Riefenstahl'ın mutlak bir itaat bekleyen otoriter bir babaya sahip olduğunu belirtmektedir. Sanat kariyerine Max Reinhardt tarafından yönetilen sahne yapımlarında bir dansçı olarak başlayan Riefenstahl, 1924 yazında geçirmiş olduğu bir diz sakatlığı sonucu dansı bırakmış ve sinema

politikalarını (içeriği) sinemasal estetikle ustaca birleştirmesinden dolayı Riefenstahl'in diğer yönetmenlerden ayrı değerlendirilmesi gerektiğini söylemektedir. *İradenin Zaferi* (1934), Riefenstahl'in sinemayı bir propaganda aracı olarak kullandığı ve dünya sinemasında en çok bilinen filmi olması açısından önemli görülmektedir.

Riefenstahl'i parti kurultayını filme alması için görevlendiren Hitler'in kendisidir. Sontag (2008: 209), *Büyüleyen Faşizm* makalesinde, Parti yetkili organları kurultay çalışmalarını yürütürken, sınırsız bütçesi ile emrinde 120 kişilik ekibi ve çok sayıda kamerasıyla Riefenstahl'in onlarca kamerayı nereye koyacağına ve ajitasyonu nasıl aktaracağına odaklandığını söyler. Sontag, Riefenstahl'in Hitler'in politikalarından haberdar olmadığı ve Propaganda Bakanı Goebbels'in isteklerini reddettiği yönündeki savunmaya[101], filmi izleyen hiç kimsenin inanmayacağını ısrarla söylemektedir. Yönetmenlik yeteneğinden çok, Hitler'e olan yakınlığı ve Parti toplantılarını konu alan propaganda filmleri çekmesi, savaş sonrasında ona kötü bir şöhret kazandırmıştır (Bölükbaşı, 2012: 62).

İradenin Zaferi (1934), gerçekte NSDAP'ın[102] 5. parti kongresi değil, kongrenin Riefenstahl tarafından izleyiciye sunulan kısmıdır. Kongre boyunca çekilen 130.000 metrelik ham filmden sadece 3000 metreye yakınının kullanılıp (Bölükbaşı, 2012: 73-88), geri kalan binlerce metre filmin atılması, *İradenin Zaferi* (1934)'nin naif bir belgesel olduğunu savunanların[103] elini zayıflatmaktadır. Kracauer (2010: 303), filmi değerlendirirken; yapılmak istenenin kurultayın filme alınmasından çok, seyirlik bir propaganda filmi çekmek olduğunu, kurultayın da bu amaçla toplandığını

---

oyunculuğuna başlamıştır. Kısa sürede dağ filmlerinin vazgeçilmez oyuncularından biri haline gelmiştir (Bölükbaşı, 2012: 62-63). Riefenstahl, Almanya'da Hitler'in iktidara gelmesinden sonra, parti için çektiği belgesellerle tanınmakta, faşist sinema estetiğinin kurucusu olarak bilinmektedir.

[100] Leni Riefenstahl ikisi II. Dünya Savaşı sonrası olmak üzere tüm yaşamı boyunca sadece 7 film çekmiştir (Bölükbaşı, 2012: 62).

[101] Hitler'in ilgi duyduğu ve görevlendirdiği bir aktrist-yönetmen olmanın dışında, Riefenstahl, 1932'den çok önce Hitler'in yakın bir arkadaşı ve ahbabıydı. Goebbels'in de yalnızca bir tanıdığı değil, bir arkadaşıydı. Riefenstahl'ın 1950'lerden bu yana sürekli iddia ettiği gibi, Nazi politikalarından haberdar olmadığı ve Goebbels'in kendisinden nefret ettiği savını destekleyecek bir kanıt yoktur (Sontag, 2008: 211).

[102] Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei)*

[103] Nazi iktidarından sonra, Nazi propagandası yaptığı gerekçesiyle yargılanan Riefenstahl, filmin propaganda filmi olmadığını, sadece belgesel olduğunu iddia etmiştir.

söylemektedir. Rentschler (2003: 430) *Almanya: Nazizm ve Sonrası* adlı makalesinde filmi; "Almanya'da kurulan yeni düzenle ilgili bir kahramanlık destanı, anıtsal bir menkıbevi eylem ve bir kamera ordusu için sahnelenen modern bir medya olayı" olarak değerlendirmektedir.

Kameramanlar sürekli olarak üniformalı askerleri, silahları, insan yüzlerinin yakın çekimlerini kayda almışlardır. Sinemasal tekniklerin oluşturduğu çok sayıda hareket nesnelerin hareketleriyle paralellik göstermektedir. Kracauer (2010: 304), kameraların yaptığı bu hareketlerin (kaydırma, aşağı-yukarı ve sağa-sola yapılan çevrinmeler), kalabalığın doğal hareketini artırdığını ve coşkuyu körüklediğini söylemektedir.

Kamera açıları filmin her karesinde olduğu gibi planlanmış, yüceltilmek istenen kişiler alt açıdan; görkem, ihtişam, büyüklük ve kudret anlatılmak istendiğinde (özellikle askeri birliklere ve kalabalıklar) üst açıdan[104] çekilmiştir (Wood, 2008: 224). Hitler'in otoritesini pekiştirmek ve şiirsel bir dil kurmak isteyen Riefenstahl, kamera seviyesini düşürerek, film boyunca Hitler'i yüceltmek için alt açıdan çekmiştir. Böylece kısa boylu Hitler'e karizmatik bir lider konumu kazandırmaktadır (Wood, 2008: 235).

Gerçeklik yanılsamasının ustaca kullanıldığını vurgulayan Kracauer (2010: 303), geniş halk kitlelerinin birey olarak filmde yer almadığını; halkın sadece dekor işlevi gördüğünü söylemektedir. Filmde halk kimliksizleştirilmekte, kişiliklerinden kopartılan bireyler bir bedende toplanarak koca bir yığına dönüşmekte ve bu koca topluluk, Hitler'in karşısında küçüldükçe küçülmektedir[105]. Bölükbaşı (2012: 85), Riefenstahl'in kitleleri yığına dönüştüren bu yaklaşımına paralel olarak bireylerin de topluluğun verdiği güven duygusunu hissetmek için kendi özgürlüklerini bir kenara bırakmayı ve aynılaşmayı göze aldıklarını söylemektedir. Lider, tartışmasız iktidarın

[104] Riefenstahl, üst açıdan çekim yapabilmek için 38 metrelik bir asansör kurdurmuş ve bu sayede yüz binlerce parti üyesini tek bir kareye sığdırabilmiştir (Bölükbaşı, 2012: 82)

[105] Yönetmen bir önceki filmi *İnancın Zaferi* (1933)'nde Hitler'in aracının arkasına yerleştirdiği kamerayla kadrajın hem sağ hem de sol yanına sıralanmış insanların; arabanın hareketiyle eriyip gitmesini göstermiştir. Bu anlamda Hitler için bireylerin tek tek bir anlamları yoktur. Onlar benliklerinde eriyip bir yığına dönüştüklerinde ancak parti için anlamlı olacaklardır (Bölükbaşı, 2012: 74).

tek sahibidir. Kalabalıklar içinden geçerken sağ kolunu havaya kaldırarak kitleleri selamladığı sırada Hitler'in arkadan görüntüsü, bakılamayan kutsal figürleri anımsatmaktadır (Bölükbaşı, 2012: 73). Açı/karşı açı gibi kurgu tekniklerini ustaca kullanan Riefenstahl, Hitler'in etrafında bir kişilik inşa etmeyi amaçlamakta ve onu bir 'arzu nesnesine' dönüştürmektedir (Musser, 2003: 377).

Riefenstahl, kurgunun sağladığı olanaklarla *faşist sinema estetiğinin* temellerini atmıştır. Bulutların içinden geçerek kendisini coşkuyla bekleyen kalabalığın arasına geldiği görüntülerde Hitler, gökten vahiy getiren 'mesih' gibi algılanmakta, kalabalık özlemle bekledikleri bu elçiyi sevinçle selamlamaktadır[106]. Hitler, Tanrının Nazi Partisinin doğuşuna ve zaferine önceden karar verdiğini ilan ettiğini söylerken, coşkulu kalabalık ise; "Hitler Almanya'dır ve Almanya Hitler'dir" sloganlarıyla bu ilahi okumayı pekiştirmektedir (Wood, 2008: 224).

Riefenstahl, parti politikalarının her yerde her zaman var olduğunu anlatmak için, swastikayı[107] bir simge olarak kullanmıştır. Birçok sahnede farklı yerlerde görülen (evlerin pencerelerinde, apartmanlarda, saksılarda) bu amblem, Nazi politikalarının, zaman ve mekân kavramlarını da aşarak toplumun en ufak hücrelerine kadar nüfuz ettiğini anlatmaktadır (Bölükbaşı, 2012: 85). Yönetmen gece çekimlerinde elektrikli yapay aydınlatma yerine, meşale ışıklarını kullanmayı tercih ederek görüntüyü daha estetik hale getirmiştir[108].

Dışavurumcu sinema, nesneleri biçim bozumuna uğratması, ışıklandırma, gölge ve renk kullanımın yanında Amerikan Sinema anlayışına karşı, yavaş bir kurgu ritmi ile kendisini hissettirmektedir. *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (1919)'nde, dışavurumcu sinemanın tüm özellikleri net bir şekilde görülürken, *İradenin Zaferi* (1934)'nde bu belirtiler, filmin anlamına sirayet etmiştir. *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (1919)'nde, devleti temsil eden görevliler yüksek basamaklı binalar

[106] Riefenstahl filmlerinde gökyüzü ve bulut imgelerini sık kullanır. *İnancın Zaferi* filminde de benzer bir sahne vardır.
[107] Gamalı haç, Birinci Dünya Savaş'ından sonra kurulan Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin amblemidir.
[108] Ateş'in topluluğu bir arada tutmadaki işlevi için bkz. Canetti, Elias (2006). Kitle ve İktidar. (Çeviren: Gülşat Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ve yüksek sandalyelerde otururken, *İradenin Zaferi* (1934)'nde yücelik kamera açılarıyla anlatılmaktadır. Wiene, yakın çekimlerle oyunculuğu ve makyajı abartırken, Riefenstahl çok genel çekimler yanında kurgu sayesinde kalabalıkları ve onların coşkusunu abartmaktadır. Buhranlar içinde boğuşan ve sonunda deliren Almanya'nın anlatıldığı *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* (1919)'nin aksine; *İradenin Zaferi* (1934)'nde, deliliğin çareleri aranmakta, her anlamda küçülmüş olan Alman halkı (çok yüksekten yapılan çekimlerle) içinde bulunduğu psikozdan tek bir bedende birleşerek kurtulmak istemektedir.

2.2.5. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Estetiği

İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde İtalya'da sosyal ve siyasal alanda yaşanan gelişmelerden sanat da nasibini almıştır. İtalya'da sinema, o dönemlerde daha çok faşist sistemin propagandasını yapmak için kullanılırken; Musollini "Sinema en güçlü silahtır" sözüyle Lenin'i akıllara getirmektedir (Nowell-Smith, 2003a: 386). Bu anlayışla hareket eden faşist hükümet film stüdyoları kurar. Fakat kurulan bu yeni stüdyolardan muhalif sinemacıların faydalanmasına izin verilmez. Ülkede film yapım sürecinin dışında kalan muhalif genç sinemacılar, sinema kuramları ve eleştirileri ile ilgilenerek kültürel birikimlerini oluşturmaya ağırlık verirler. İtalya'da yaşanan o günleri Rossellini şöyle anlatmaktadır:

> 1944'te, savaştan hemen sonra İtalya'da her şey yıkıktı. Başka alanlarda olduğu gibi, sinemada da, film yapanların hemen hemen topu ortadan silinmişti. Gerçi şurada burada bazı denemeler vardı, ama bu gibilerin davranışları da pek sınırlıydı. Düzenli bir sanayinin yokluğu, göreneğe çok az bağlı girişimlere yol açtığından, uçsuz bucaksız bir özgürlük baş göstermişti. Atılan her adım iyiydi. Bizi deneysel işlere atılmaya iteleyen de bu durum oldu. Zaten çabukça anlaşıldı ki bu filmler, görünüşlerine karşın, kültür alanında olduğu kadar ticaret alanında da çok önemli yapıtlardır (Rossellini, 1968: 450).

İtalya'nın bu genç sinemacıları, Fransız 'gerçekçilik' ve 'doğalcılık' okulundan, 'sinema göz' kuramına, İngiliz 'belge-film' anlayışından, Rus edebiyatındaki 'toplumcu gerçeklik' hareketine ve İtalyan edebiyatındaki 'Versimo' akımına kadar farklı birçok akımından (Kantemir, 1973: 141-142; Morandini, 2003: 411) etkilenmişler, sinemaya yeni bir bakış getirmişlerdir.

Birinci Dünya Savaşı'nın acıları henüz silinmemişken İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ülkede baş gösteren iç savaşları yaşayan halk; kısa aralıklarla değişik bazı rejimleri deneyince, büyük umutlar ve düş kırıklıkları arasında bocalamıştır. Yaşanan bunca olayın ardından entelektüellerde iki genel eğilim görülmektedir: Aydınların bir kısmında; uzun zaman kendi iç sorunlarıyla uğraşmanın verdiği bıkkınlıkla dışa açılma, ülke sınırları dışına taşma ve değişik kültürleri inceleme arzusu doğarken; bazılarında ise, aydın kişinin toplumdaki işlevini yepyeni bir bilinçle araştırma gayretleri görülmüştür. Bu ikinci gurup aydınların çabaları sonucu Yeni Gerçekçilik akımı doğmuştur (Kuray, 1999: 333).

Edebiyat alanında ön plana çıkan kentleşme olgusu, kırsal sessizliğin çağdaş aydın için oluşturduğu ideal sığınak, bilinçaltının önem kazanması, yapmacık insan ilişkilerinden kaçarak ilkel yaşama duyulan özlem, Avrupa'da günden güne yayılmaktadır. Bu duygusal yoğunluk toplumun dokusunu oluşturan en önemli etmen olan insanın gerçekliğe yönelişi, İtalya'da çok daha geç algılanmış ve konu edinmiştir. Gerçeğe duyulan susamışlık, somutluk ilkesine duyulan gereksinim; geleneksel sanatın savunduğu biçimciliğe tepkiden ileri gelmektedir (Kuray, 1999: 335).

> Roberto Rossellini'nin '*Paisa'* ve '*Allemania Anna Zero'* (Almanya Sıfır Yılı) ve Vittorio De Sica'nın '*Ladri di Biciclette'* (Bisiklet Hırsızları) filmleri İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin montajın etkisine karşı bir başkaldırışıdır. Welles'in filmlerinde olduğu gibi, stil çalışmalarına rağmen Yeni Gerçekçilik sinemaya gerçekçiliğin belirsizliği duygusunu kazandırmaktadır. Rossellini'nin '*Allemania Anno Zero'* filminde bir çocuğun yüzündeki zihin meşguliyeti, Kuleşov'un Mozhukhin yakın çekimiyle zıtlık taşımaktadır. Rossellini ve Sica'nın kullandıkları yollar gerçekliğin devamının sağlanmasına yöneliktir. Zavattini'nin rüyası, başına hiçbir şey gelmeyen bir adamın doksan dakikalık yaşam öyküsünü anlatmaktadır. Yeni Gerçekçilerin en fazla 'estetik' olanlarından Luchino Visconti, '*La Terra Trema'* (Yer Sarsılıyor) filminde Welles'in yönetmenlik sanatının temel amaçları gibi temiz bir resim vermeyi amaçlar (Bazin, 2011: 52).

İtalyan entelektüelleri arasında filizlenen bu akımda; Hollywood sinemasının insanları rahatlatan ve genellikle sonu mutlu biten, yanılsamalar ve düşler sinemasının tam zıttı bir sinema anlayışı hâkimdir (Çakmak, 2008: 34).

Doğal ışık kullanımı, kameranın stüdyodan sokağa çıkartılması, filmlerde amatör oyuncuların tercihi, alan derinliğinin etkin kullanımı ve belgesel filme yakın

çerçeveler bu akımın estetik dilini oluşturmaktadır. Hollywood'un fakir ama mutlu, zengin ama mutsuz kahramanlarına karşı muhalif bir tavır takınan Yeni Gerçekçi sinemacılar, fakirin mutsuz ve umutsuz dünyasını beyaz perdeye taşımaktadırlar (Çakmak, 2008: 34). Genel kanı, Yeni Gerçekçi yönetmenlerin, oyuncu seçerken özensiz olduğu ve çok genel bir tanımlamayla 'işsiz adam rolünü, işsiz adama oynatmaya' dayandığı yönündedir. Yeni Gerçekçi sinemacılardan Rossellini[109], bu kanının temelsiz olduğunu, kendisinin oyuncu seçerken, bir takım ön yargıları olmamasından dolayı amatör oyuncularla çalışmayı tercih ettiğini söylemektedir (Rossellini, 1968: 453). De Sica ise, Antonio'yu[110] seçerken sokaktaki adamı sokaktaki adamla canlandırmak gibi bir niyeti olmadığını söylemektedir (De Sica, 1968: 457-58). Filmlerinde olağanüstü kişiler görülmeyen Zavattini (1968: 383), star anlayışına karşı hep içgüdüsel bir kin duyduğunu, gündelik hayata uzak olmalarından ötürü star oyunculardan rahatsız olduğunu dile getirmekte; kahramanların seyircide bir aşağılık kompleksi yarattığını, seyircinin yaşamın gerçek kahramanı olduğuna inandığını söylemektedir.

İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenlerin en büyük özelliği, savaş sonrası İtalya'nın yoksul ve acılı yüzünü gözler önüne sermek için kameralarını sokağa çıkartmış olmalarıdır. De Sica (1968: 58), İtalyanların başlangıçta yaralarının üzerine böylesine gidilmesinden rahatsız olduklarını, fakat sonra Yeni Gerçekçiliğin amacını kavradıklarını söylemektedir. Yeni Gerçekçiliğin bir felsefesi olduğunu hatırlatan Fellini (1968: 470), savaştan sonra her şeyin değiştiğini ve anlatılacak onlarca şeylerinin olduğunu söyler. Yeni Gerçekçi yönetmenleri bekleyen tehlikenin 'gerçeklik' olduğunun da altını çizen Fellini (1968: 471), gerçekliği aktarma kaygısıyla, salt çevrede görülenlerden yola çıkılmış olsaydı, filmlerinin haber filmlerinden öteye geçemeyeceğini, yaptıklarının bunun çok daha ötesinde bir iş olduğunu söylemektedir.

[109] Yeni Gerçekçi hareketin en önemli ismi ve en özgün yönetmeni, *Paisa* (1946) ve *Almanya Sıfır Yılı* (1947) gibi filmleriyle Roberto Rossellini'dir. Psikolojik ve toplumsal sorunlardan çok, ahlak ve etikle ilgili araştırmalara yönelmek üzere Yeni Gerçekçilikten uzaklaşan ilk kişi de yine Rossellini olmuştur (Morandini, 2003: 411).

[110] *Bisiklet Hırsızları* (1948) filminin başrol oyuncusu.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği denildiği zaman akla gelen ilk film şüphesiz, De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948) filmidir. Film bir işçinin gündelik hayatındaki bir gününü konu almaktadır. Filmde olağan dışı olay meydana gelmezken, tüm olaylar bir proletaryanın egzotik dünyası içinde cereyan etmektedir. Bir işçi, Roma'nın caddelerinde bütün gününü çaldırdığı bir bisikleti arayarak geçirir. Bisiklet işinin bir parçasıdır ve eğer onu bulamazsa yine işsiz kalacaktır. Sonuç vermeyen çabalardan sonra, günün geç saatlerinde o da başka bir bisiklet çalmayı dener. İşçi, çok fakir olduğu için hırsızlık yapmak zorunda kalmasına karşın, bir hırsız seviyesine düşmüş olmanın utancını yaşamaya başlar (Bazin, 2011: 172).

Yeni Gerçekçiliğin tüm unsurlarını barındıran filmin hiçbir sahnesi stüdyoda çekilmemiş, tüm sahneler İtalya'nın sokaklarında kaydedilmiştir. Oyuncuların hiçbirinin sinema veya tiyatro ile uzaktan yakından ilgisi yoktur. İşçi, *Breda* fabrikasından getirilmiş; annesi gazete satıcısı olan çocuk, sokakta oynarken bulunmuştur (Bazin, 2011: 173-174). De Sica filmin finansmanı için yapımcı ararken, işçi rolünün Cary Grant[111] tarafından oynanması teklifini reddetmiş, tanınmamış bir oyuncu ile film yapma konusunda ısrarcı olmuştur. Bu konuda Bazin (2011: 179), "işçi, ancak isimsiz biri olduğunda mükemmelliğe ulaşmak mümkün olabilirdi" diyerek isimsiz bu işçinin filme güç kattığını söyler.

Yeni Gerçekçilik akımına ait sinema filmlerinde fakirlik, işsizlik, faşizmin kötülenmesi, az gelişmişlik, kırsal kesimin sorunları, kadın sorunları, savaş sonrası ekonomik ve sosyal sorunlar konu edilmiştir. Visconti'nin *Tutku* (1943), *Yer Sarsılıyor* (1948)[112], Rosselini'nin *Roma Açık Şehir* (1945)[113] ve De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948) filmleri bu akımı yansıtan filmlerin birkaçıdır (Çelik, 2010: 110-124).

---

[111] 1970 yılında Akademi'nin Onur Ödülü'ne layık görülen İngiltere doğumlu, ABD'li sinema oyuncusu.

[112] Visconti'nin *Yer Sarsılıyor (1948)* filmi, Yeni Gerçekçiliğin en önemli yapıtlarından biridir. Giovanni Verga'nın bir romanından alınan *Yer Sarsılıyor'*da, Visconti, Sicilyalı yoksul ve durmadan sömürülen balıkçıların hikâyesini anlatmaktadır (Kakınç, 1963: 114). Visconti bu filminde ilk defa, izleyicinin yaşanan olayı tüm gerçekliğiyle görebilmesinden hareketle üç-dört dakika uzunluğunda çekimler de kullanmıştır (Coşkun, 2009b:182).

[113] Roberto Rossellini'nin 1945'te çektiği Roma Açık Şehir (Roma, Città Aperta) filmi aynı zamanda yeni bir akımın da başlangıcı sayılmaktadır. (Karatay, 2014: 107).

Yeni Gerçekçilik, 1930'lu ve 1940'lı yıllarda faşist rejime karşı gösterilen toplumsal tepkiyi anlatan kültürel bir gösteri olarak değerlendirilebilir (Kuray, 1999: 333). İtalya'da Yeni Gerçekçilik akımının etkisinin azalmasını Morando Morandini *Faşizmden Yeni-Gerçekçiliğe İtalya* adlı makalesinde değerlendirir. Morandini'ye (2003: 412) göre; savaş sonrası İtalyan entelektüellerinin Marksizm, varoluşçuluk, sosyoloji ve psikanaliz olmak üzere dört düşünce akımından beslenmelerine karşın; Yeni Gerçekçi yönetmenlerin Marksizm dışında, diğer üç akımı hiç önemsememiş olmaları, akımın giderek etkinliğinin azalmasına neden olmuştur.

2.2.6. Fransız Yeni Dalgası ve Estetiği

Sinema tarihinin Sürrealizm, Ekspresyonizm, Empresyonizm ve Neorealizm gibi önemli akımlarının yanında anılan bir diğer akım da Fransız Yeni Dalga (La Nouvelle Vague) hareketidir. İkinci Dünya Savaşı sonrası (1950'li yıllarda) Fransız Film Yapım Kurulu'na karşı bir tepki olarak doğan hareket, klasik anlatının temellerini sarsarak oluşturduğu estetik dille sinemayı etkisi altına almıştır (Şentürk, 2011: 137).

Filmlerin yapmacık kaygılar taşıdığı ve birbirinin kopyası olduğunu düşünen Yeni Dalga yönetmenleri, Fransız sinemasının yeni bir başlangıca ihtiyacı olduğunu savunmuşlardır (Vincendeau, 2003: 406). İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin sade ve anlaşılır olan anlatı biçimini karmaşıklaştırarak, anlatıyı biçimsel karşıtlıklar üzerine inşa eden Yeni Dalga yönetmenleri, filmlerinde bireyselliği[114] merkeze almışlardır. Bu yaklaşımlarıyla Yeni Dalga yönetmenleri, toplumsal olayları irdeleyen İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenlerden ayrılmaktadırlar.

Anlatıda süreklilik ilkesini bir kenara bırakan Yeni Dalga yönetmenleri, sinema izleyicisinin, perdedeki karakterlerle özdeşlik kurmasını değil, özellikle yabancılaşmasını istemektedirler (Karadoğan, 2010: 4). Öyle ki akımın önemli yönetmenlerinden Godard, *Serseri Âşıklar* (1960) filminde, filmin görüntü

[114] Hikâyelerin bireyselliğinin yanında, filmlerin senarist ve yönetmenlerinin de çoğu zaman aynı kişi olması da bireyselliğin bir başka göstergesi olarak değerlendirilebilir.

yönetmenini ve setten bir kareyi de filme dâhil ederek, yabancılaştırmayı ustalıkla kullanmıştır.

Sinematografik kabulleri yıkan bu akım, yaşamın adaletsizliği ve bireyler arası ilişkileri anarşist bir tavırla ele almaktadır. Sinemada biçimcilik ve gerçekçilik tartışmaları çerçevesinde filizlenen akım, Fransız sinemasına yeni bir soluk getirmiştir. Bazin'in[115] öncülüğünde kurulan; sinema üzerine düşüncelerin paylaşıldığı, dünya sinemasından örnek filmlerin izlenerek üzerine derin tartışmaların yapıldığı *Cahiers du Cinema* dergisi, sinemaya gönül vermiş gençler için adeta bir okul işlevi görmüştür. Alternatif bir sinema dili geliştirme gayreti içine giren; Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Kast, Rivette, Givray, Bitssch gibi ünlü sinemacıların da aralarında bulunduğu bu genç sinemacılar topluluğu, modern Fransız sinemasının tohumlarını ekmişlerdir (Vincendeau, 2003: 402).

İkinci Dünya Savaşı'nın ertesinde Hollywood'un gişe gelirlerindeki payına karşı, ülke sinemasını ayakta tutmak için Fransız hükümetinin bilet satışlarından alınan vergiyi, film yapımı için kullanma kararı, ekonomik sebeplerle sinemadan uzak duranların – özellikle gençlerin – kamera arkasına geçmesinin önünü açmıştır[116]. Graham (2003: 651), *Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler* adlı makalesinde, hükümetin desteğinin yanı sıra, Vadim'in henüz 28 yaşındayken yönettiği *Ve Tanrı Kadını Yarattı* (1956) filmindeki gişe başarısının, yapımcıları genç sinemacıları destekleme noktasında cesaretlendirdiğini söylemektedir. Anlatımda belirli kalıpları temel alan, formülcü ve çoğunlukla stüdyoya hapsolmuş ana akım sinemaya karşı gelişen Yeni Dalga akımı, ilk örneklerini 1959'un başında *Cahiers du Cinema* eleştirmenlerinden; Chabrol (*Yakışıklı Serge*, 1958; *Kuzenler*, 1959) ve Truffaut (*400 Darbe*, 1959) ile vermiştir (Graham, 2003: 652).

---

[115] Bir Katolik olan Bazin IDHEC'te dersler verdi, sinema birikimini işçi sınıfından insanlara aktardığı Commu-nist travail et Culture grubunda çalıştı, *L'Ecran français ve Esprit* de dâhil birçok dergide sert film eleştirileri yazdı. 1951'de arkadaşıyla birlikte *Cahiers du Cinema*'yı kurdu; Bazin onların görüşlerini her zaman paylaşmasa da dergi, hızla, geleceğin Yeni Dalga yönetmenleri François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmet ve Jean-Luc Godard için bir forum haline geldi. (Vincendeau, 2003: 402).

[116] Yeni Dalga akımının önemli yönetmenlerinden; François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer gibi *Cahiers du Cinema* etrafında toplanan genç sinemacılar, ilk filmlerini bu sayede çekmişlerdir (Şentürk, 2011: 138).

Klasik anlatı kalıplarını ters-yüz eden yapısıyla dikkat çeken bu filmlerde sahneler birbirini anlamlı bir biçimde izlemez. Seyirci filmi izlerken, nerede ne olacağını kestiremez. Mesela; komik bir sahne hiç beklenmedik bir şekilde bir cinayetle sona erebilir ve bu durum olağan karşılanır. Filmlerin önceden tahmin edilen sonları genellikle yoktur (Çağlayan, 2011: 32). Sanatsal kaygılardan uzak, özellikle cinsellik konusundaki tutucu olmayan tavrı ile bu filmler, daha çok eğitimli, genç entelektüel kesimin ilgisini çekmektedir (Nowell-Smith, 2003b: 643).

Oyuncu giderlerini en aza indirmek için amatör oyuncularla çalışan yönetmenler, dekor ve stüdyo masraflarından kurtulmak için, genellikle filmlerini sokaklarda çevirmekte, şehri fon olarak kullanmaktadırlar. Kameranın, tripod ve diğer aksesuarlardan arınarak kolay taşınabilir hale getirilmesi, filmlerde omuz çekimlerinin sayısını arttırmıştır. Bunun dışında; hareketli mikrofonların kullanımı, özel kostümlerin olmaması, makyaj ve seyircinin klasik sinemada görmeye alışık olduğu diğer efektlere Yeni Dalga filmlerinde rastlanmaz (Coşkun, 2009b:204).

Filmlerin sokaklarda çekilmesi, yapay ışık kaynaklarının kullanımını sınırlamaktadır. Doğal ışıkla filmlerini çeken yönetmenler, nadiren iç mekânlarda olsalar da, 'doğallığa' özen göstermektedirler. Asansör sahnesindeki kat ışıkları, Paris sokaklarında yanan sokak lambaları *Serseri Âşıklar* (1960)'dan verilebilecek en iyi örneklerdir. Filmde fotoğraf çekiminin olduğu sahneyi yönetmen çok zekice kotarmıştır. Fotoğraf çekimi için aydınlatılan setin yanan ışıkları, aynı zamanda filmde izlenen sahneyi de aydınlatmaktadır.

Godard'ın ilk filmi olma özelliğini taşıyan *Serseri Âşıklar*, Paris fonu üzerinde amaçsız, mutsuz ve düzen dışı iki karakterin karşılaşmasını ve aralarında yaşanan 'garip' aşkı anlatmaktadır. Küçük bir haydut olan Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), kazayla bir polisi öldürdüğünden kanundan kaçmaktadır. Amerikalı turist olan Patricia (Jean Seberg) ise, gazete satarak ekmek parası kazanan işsiz güçsüz bir genç kızdır. Film, hayatları sokakta geçen bu iki sıra dışı 'serserinin' yollarının kesişmesini ve birbirlerine âşık olmalarını ele almaktadır. 1960 yılında filmini tamamlayan Godard, o yıllarda bir Fransız filminin ortalama bütçesinin neredeyse dörtte birine varmayan bir parayla, çok kısa sürede, stüdyoya hiç

girmeden, Paris sokaklarında çekmiştir (*Serseri Aşıklar*, Temmuz-Ağustos-Eylül, 2005: 2). Kamera hareketleri, ışık oyunları, sahne düzenlemesi, ses ve dekor kullanımı gibi alışılmış anlatım tekniklerinin kullanılmadığı film, sinema için 'yeni bir dalga' yaratmıştır. Tüm bu yönleriyle *Serseri Âşıklar*, sinemada çığır açan bir filmdir. Sokağı toplumsal bir mekân olarak kullanan Godard, neredeyse filmin tamamını Paris'in sokaklarında çekmiştir[117]. Filmin kurgusunu diyalogları dikkate alarak yapan Godard'ın bu tutumunu; Michel ile Patricia'nın yolda ve otel odasında sohbet ettikleri sahnelerde görmek mümkündür. Özellikle bu iki sahnede kurgu, diyalogların etrafında şekillendirmiştir. Filmde kullanılan sıçramalı kesme (jump cut) tekniği, filmin temposunu destekleyen bir öğe olmanın yanı sıra, yeni bir anlatım tekniği olarak benimsenmiştir.

'Aynı açıdan aynı açıya', 'aynı ölçekten aynı ölçeğe' ve 'farklı hızlardaki görüntülerin birbirleri ardına kurgulanmaması' yönündeki klasik kurgunun en temel kuralları dahi, Yeni Dalga filmlerinde ihlal edilmektedir. *Serseri Âşıklar* (1960) filmi, bu kuralların sık ihlal edildiği filmlerdendir. Godard, bu ihlalleri filmin ses kuşağında da yapar; bir karakter konuşurken, perdede konuşan karakterin görünmesi kuralını, bilerek diğer karakterin görüntüsünü vererek bozar. Filmin yine ses kuşağında, geleneksel sinemada izleyicinin alışık olmadığı şekilde karakterlerin konuşmaları; araba, uçak, rüzgâr, telefon, zil, daktilo vd. sesler tarafından bastırılmaktadır.

Uzun uzadıya devam eden diyaloglarıyla dikkat çeken Yeni Dalga filmlerinde klasik anlamda bir senaryonun varlığından bahsedilemez. Şentürk (2011: 150), Godard'ın filmlerinde çoğunlukla planların süresini diyalogların belirlediğini, bu durumun; modern çağda sinema ve televizyonun sürekli resim üretmesine karşı, diyalogun önemine vurgu yapan Godard'ın tercihinden kaynaklandığını söylemektedir. Godard'ın sinemanın yedi büyük günahına karşı geliştirdiği yedi temel erdemi[118] (geçişli anlatı-geçişsiz anlatı, özdeşleşme-yabancılaşma, saydamlık-öne çıkma, tekli

[117] Filminden mekân olarak sokağın nasıl kullanıldığı hakkında detaylı bilgi için: Odabaş, Battal (2006a). Yeni Gerçekçi ve Yeni Dalga Sinemalarında Kentsel Tema. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (24), 187-197.

[118] Ayrıntılı bilgi için bkz: Büker, Seçil (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitapevi, s: 99.

anlatım-çoklu anlatım, son-açık uç, hoşlanma-rahatsız olma, kurmaca-gerçek), Yeni Dalga akımının temel özelliklerini özetleyen bir çerçeve olarak değerlendirilmektedir (Wollen, 2010: 113).

Kurguya büyük önem vermeyen Yeni Dalga akımı, oldukça ironik bir şekilde yeni kurgulama tekniklerinin doğumuna da öncülük etmiştir[119]. Zaman ve mekân sürekliliğinin gözetilmediği filmlerde, kurgu, sadece sahneleri birbiri ardına eklemek için kullanılmaktadır. Tüm bunların yanında, üretim maliyetlerinin düşürülmesi adına, Yeni Dalga yönetmenlerinin ortak yapımlarla film yaptıkları görülmektedir. Bu girişimler sayesinde Fransız sineması, uluslararası pazarda kendisine bir yer edinmeye başlamıştır (Nowell-Smith, 2003b: 642).

Karadoğan (2010: 5), Yeni Dalga yönetmenlerinin her birinin güçlü kişisel anlatım biçimlerinin akımı güçlü kıldığını; bunun yanında, Astruc'un yönetmene biriciklik atfettiği 'kamera-kalem' (camera-stylo)[120] ve Sariss'in kamera-kalem düşüncesinden hareketle teorik temellerini attığı 'auteur sineması'[121] tartışmalarının yeniden gündeme geldiğini söylemektedir[122]. Yeni Dalga akımı, dünya sinemasına yeni bir soluk getirmiş ve sinema tarihinde hatırlanmaya değer filmleriyle klasik Fransız sinema çağını kapatmıştır (Vincendeau, 2003: 406).

---

[119] Godard, *Serseri Âşıklar* (1960)'ın kurgusunu bitirdiğinde, filmin süresi iki saati geçmiştir. Bu süre filmin yapımcılarına uzun gelir ve filmin kısaltılmasını isterler. Uzun diyalogları olan sahnelerin ortalarından bazı bölümleri kesen Godard'ın bu kesmeleri sonunda, 'jump cut' diye bilinen sinemacıların çok seveceği yeni bir montaj tekniği doğmuştur.

[120] Alexandre Astruc, sinemanın anlatım tekniği olarak giderek romana benzediğini, yönetmenin soyut düşüncelerini tıpkı bir deneme yazısı yazan yazar gibi perdeye aktardığını söylemektedir. Yeni sinema çağını 'kamera-kalem' (camera-stylo) diye nitelendiren Astruc, sinemanın görüntüyle hikâye anlatmaktan giderek uzaklaştığını, yazı dilinin formlarına kaydığını, yönetmenin de giderek bir yazara dönüştüğünü söylemektedir. Astruc, yazın dilinin sinemaya hâkim olmasına örnek olarak, Malrux'un kendi romanından uyarlayarak yönettiği *Umut* (L'Espoir) filmini göstermektedir. Astruc'a göre sinemada zamanın ilerlediğini göstermek için artık, "ille de ağaçtan düşen yaprakları ve onun ardından çiçek açmış elma ağacını göstermeye" ihtiyaç kalmamıştır (Astruc, 2010: 22-25).

[121] Bu yaklaşım sanatsal üretimde yönetmenin kişiliğini referans olarak almakta ve bu kişiliğin bir filmden diğerine aktarıldığını ve geliştiğini ön görmektedir (Karadoğan, 2010: 5).

[122] Auteur kuramı üzerine daha ayrıntılı bilgi için: Sariss, Andrew (2010). Auteur Kuramı Üzerine Notlar. (Çeviren: Barış Kılıçbay). (Editör: Ali Karadoğan*). Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. Ankara: De Ki Yayınları, 41-45; Kael, Pauline (2010). Çemberler ve Kareler (Eski Kafalılar). (çeviren: Betül Karamış). (Editör: Ali Karadoğan*). Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. Ankara: De Ki Yayınları, 47-70.

2.3. Sinemada Estetiği Yaratan Öğeler

Sinemanın bir dil olarak kabul edilmesinden sonra, araştırmacılar film ile anlatılmak istenen nedir? sorusundan, öykünün hangi yöntemlerle aktarıldığıyla ilgilenmeye başlamışlardır. Sinema anlatısının temelleri görüntü, ışık, ses ve kurgu üzerine kurulmuştur ve filmin öyküsü tüm bunların bileşiminden meydana gelmektedir (Erdoğan ve Solmaz, 2005, 33.) Özön (1985: 12) sinema anlatısının öğelerini görüntünün öğeleri olarak adlandırır. Çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, görüş noktası, kamera açısı, çekim ölçeği, oyuncunun oyunu, çevre-dekor, donatım-giysi-makyaj, aydınlatma, içerik-izlek-konu-oyunluk dramatik yapı, devinim, ses, renkler ve film yönetmeninin yetkinliğini sinemanın temel öğeleri arasında saymaktadır. Bu bölümde, sinemasal anlatımın temel ögeleri arasında yer alan; kamera (kamera hareketleri, kamera açıları, kompozisyon vs.) aydınlatma, ses ve kurgunun, öykünün oluşmasındaki rolleri, anlam yaratmada aldıkları görevler ve sinemasal anlatıma nasıl estetik kattıkları ele alınmaktadır.

2.3.1. Kamera

Sinemanın temel malzemesi olan görüntünün anlatıma etkisi; görüntü teknolojisindeki optik, mekanik, kimyasal ve elektronik gelişmelerin toplamı ve birbirleriyle etkileşimiyle mümkündür. Sinemada gösterilen şeyden çok onun gösterilme biçiminin önem kazanması, çizgi, ışık, perspektif, kameranın konumu, kameranın yüksekliği, objektif seçimi, alan derinliği, kompozisyon vs. sinemanın görsel anlatım gücünü arttıran unsurlardır. Eisenstein, (1984: 17) sinemayı 'tüm sanatların en uluslararası olanı' diye tanımlarken, bunun sebebini de anlatım tekniklerinde gelinen yaratıcı uygulamalar olduğunu söylemektedir.

Yönetmen kameranın ona sağladığı olanaklarla, bir insanı olduğundan büyük ya da küçük, güzel ya da çirkin gösterebilir. Oyuncunun nereden, hangi açıyla ve hangi objektifle çekildiğine bağlı olarak izleyici, oyuncunun güçlü ya da güçsüz olduğuna kanaat getirecektir (Büker, 1991: 49). Bir şeyi olduğundan farklı gösterebilme, objektif seçimi ve kameranın konumu ile doğrudan ilişkilidir. Balazs'a (1968: 307)

göre, sinemanın sanat olarak kabul edilmesi kameranın yerinin değiştirilebilir olmasıyla mümkün olmuştur. Ona göre, "eğer kamera sabit kalsaydı, sinema mekanik bir kopyacılıktan" öteye geçemeyecek, sıradan bir kayıt aracı olarak tarihteki yerini alacaktı.

Barbaro (1968: 350), *Özgür Ve Özerk Bir Yaratma* adlı makalesinde; kamera, ışık, ses, kurgu vb. mekanik olanaklara muhtaç olan sinemanın sanat olarak değerlendirilemeyeceği yönündeki tartışmalara değinir. Film yapımı için gerekli olan bu aygıtların, salt bir makine olarak ele alınmasının eksik bir bakış olduğunu dile getiren Barbaro, kameranın başka herhangi bir makine ile karşılaştırılamayacağını ısrarla vurgular[123]. Tüm filmsel hareketler; görüntü geçişleri, kamera hareketleri, kamera açısı, objektifin özelliği ve kameranın yapabileceği daha birçok şey, anlatıya hizmet etmek için kullanılması gerektiğinin altı çizilir.

2.3.1.1. Kamera Açıları ve Yüksekliği

Kamera açısı, objektifin gördüğü alan ve kameranın konuya baktığı yeri tarif etmek için kullanılır. Pudovkin (1966: 166) kamera açısına kolay bir tanım getirerek 'seyircinin filmi izlediği açı' demektedir. Mascelli (2002: 26), seyirciyle kamera arasında doğrudan bir ilişki olduğunu, kameranın her yer değiştirdiğinde seyircinin de yer değiştirdiğini söyler. Seyircinin istem dışı bu yer değiştirmesini Pudovkin (1966: 166) film yönetmeninin gücü olarak değerlendirmektedir. Balazs (1968: 307), çekim içinde kameranın yerinin değiştirilebilir olmasının sinemayı sanat yapan en önemli öğelerden biri olduğunu, bundan dolayı sinemanın diğer bütün sanatlardan ayrı bir yerde tutulması gerektiğini vurgular. Ona göre; sinema, kendisine en yakın sanatlar olan tiyatro ve resmi bu açıdan geride bırakmıştır. Tiyatroda seyircinin oyunu aynı açıdan seyretmeye mahkûm olduğunu; resim sanatında da her bir resmin

[123] Sıradan bir makinadan beklenen verilen koordinatlara uymasıdır. Örneğin bir fotokopi makinası, istenildiği kadar kopya yapmakla yükümlüdür ve her bir kopyası bir diğeriyle aynıdır. Makine bu süreçte hiçbir yardıma ve desteğe muhtaç olmadan bu işlemi yapabilmektedir. Fakat kameranın çalışma prensibi çok farklıdır. Onun görüntü kaydedebilmesi için insanın bilgisine, aklına ve en önemlisi bakış açısına ihtiyacı vardır. Böyle olduğu içindir ki, aynı kamerayla farklı yönetmenlerin çektikleri kareler birbirinden çok farklıdır (Barbaro, 1968: 350).

tek bir bakış açısı olduğunu söyler. Balazs'a göre, sinemada kahramanın içine düştüğü uçurum izleyicinin ayakları altına kamera açısı sayesinde açılmaktadır. Ona göre kameranın yeri, gerçekte yönetmenin iç dünyasını yansıttığı, olaylara nasıl ve nereden baktığını açık ettiğini yerdir.

Özenle seçilmiş bir kamera açısı öykünün dramatik izlenirliğini artırırken; dikkatsizce seçilen bir kamera açısı ise, sahnenin anlamının kavranmasını zorlaştırarak seyircinin dikkatini dağıtabilir ya da kafasını karıştırabilir (Kafalı, 2000: 166; Mascelli, 2002: 13). Arnheim (1968: 317- 318) kamera açısı belirlemenin mekanik bir iş olmadığını, tamamen sezgisel bir süreç olduğunu vurgulamaktadır. "Bir insanın profilden mi yoksa önden mi 'daha çok kendisi' olduğu, elin ayasının mı, dışının mı daha çok anlam taşıdığı, belli bir dağın kuzeyden mi yoksa batıdan mı daha iyi çekilebileceği, matematikle kesin kılınamaz bunlar ince bir duyarlılıkla ilgili sorunlardır" değerlendirmesinde bulunmaktadır. Arnheim (1968: 318), bir nesnenin en yalın fotoğrafının çekiminde bile, o nesnenin doğasını kavrayacak bir sezginin gerekli olduğu unutulmamalıdır diyerek, film çekiminde sezgi olmaksızın çekilen görüntüler teknik olarak mükemmel olsalar bile, görüntüde duygu eksikliğinin önemine dikkat çekmektedir.

Sinemada, nesnel kamera açısı, diğer kamera açılarına oranla daha sık kullanılmaktadır. Nesnel kamera, olayı tarafsız bir yerden görüntüler. İzleyici, olayı sahne içinde görünmeyen bir kişinin gözü ile izler. Hikâye, sahne içindeki herhangi bir kişinin bakışından görüntülenmediği için, nesnel kamera açıları kişisel değildir. (Kafalı, 2000: 167). Oyuncular kameradan habersizdir, hiçbir zaman kameraya bakmazlar. Sinemada seyirci görüş noktası olarak da bilinen nesnel kamera açısında seyirci, adeta kulak misafiri olur gibi filmi bir adım geriden izlemektedir. Sahne olabildiğince tarafsız bir bakışla filme alınır. İzleyici filmin içine girmez, hem hikâye hem de oyuncular izleyiciye yabancı kimselerdir (Mascelli, 2002: 15-16).

Öznel kamera açısı ise, filmin hikâyesinin kişisel bakış açısıyla çekilmesidir. İzleyici film içine yerleştirilir ve özdeşlik kurduğu karakterin tüm deneyimlerini yaşar. Seyirci, filmdeki kahramanın başarı ve sevincini, kendi başarısı ve sevinciymiş gibi duyumsamaya başlamaktadır. Oyuncuların doğrudan kamera merceğine bakmaları,

oyuncu-izleyici arasında göz göze gelme ilişkisi, izleyiciyi filmin içine çekmektedir (Gökçe, 1997:156). "Kamera bir şok kablosuna bağlı olarak yüksek bir yerden bırakıldığında, düşmekte olan bir insanın neler gördüğü taklit edilebilir. Kamera bir futbol topunun içine yerleştirilip, onu tutacak kişiye doğru havaya fırlatılabilir. Kamera inişe geçmiş bir uçağın pilot koltuğunda uçabilir. Bir at koşusunda önündeki engeli at ile birlikte aşabilir, sualtına dalabilir" (Mascelli, 2002: 16). İzleyici tüm bunları bizzat yaşamamış olmasına rağmen, öznel kamera onun sanki yaşamış gibi hissetmesini sağlar.

Sinemada anlatımı etkileyen bir diğer faktör de kameranın yüksekliğidir. Kameranın konudan yüksekliği, öykünün dramatik ve psikolojik etkisini güçlendirmektedir. İzleyicinin ilgisi ve tepkisi, konuya göz düzeyinden daha aşağıdan ya da daha yukarıdan bakılma durumuna göre değişmektedir (Kafalı, 2000: 175; Mascelli, 2002: 38). Kamera yüksekliğiyle bir sahneye ek anlamlar katmak mümkündür. Temel kural diyalogları insanların göz seviyesinden çekmektir. Göz seviyesinden farklı yüksekliklerde yapılan çekimler psikolojik durumlara vurgu yaparak anlatımda farklı etkilerin oluşmasını sağlarlar (Gökçe, 1997: 154).

Kameranın konuyu görüntülemek için, konunun göz hizasına getirilerek açılandırılmasına normal açı denir. Normal açı, tamamen tarafsız bir bakışı yansıtmaktadır. Sinemada gerçeklik düşüncesini savunan yönetmenler, kamera yüksekliklerini göz hizasına göre ayarlamaktadırlar. Sinemada kameranın bu yüksekliğine olağan görüş noktası da denilmektedir.

Kameranın konuyu görüntülemek için, aşağıya doğru eğimlendirildiği herhangi bir çekim üst açı olarak tanımlanır. Üst açı elde etmek için kameranın yüksek bir yere konumlandırılmasına gerek yoktur; kameranın aşağıya doğru eğik olarak yaptığı her türden çekim üst açıdır (Mascelli, 2002: 40-41). Kamera, ister bir karıncanın gözünden toprağın derinliklerini, isterse gökyüzünde süzülen bir kuşun bakışıyla yeryüzünü çeksin, her türden aşağı doğru açılandırma üst açı çekimidir. Sinemada estetik, teknik ya da psikolojik nedenlerle tercih edilen üst açı çekimi, anlatımı güçlendirmektedir. Estetik ve teknik açıdan bakıldığında özellikle genel çekimlerde ya da kalabalık fakat dar alanlardaki geniş çekimlerde sıklıkla üst açı kullanılır

(Dmytryk, 2007: 75). Dramatik ve psikolojik açıdan bakıldığında ise; üst açı çekimleri bir nesnenin boyunu daha kısa ve basık gösterdiği için; sinemada zayıf, basık ve yenilmiş olarak anlatılmak istenen karakterler üst açıdan çekilirler. Üst açı çekimi, izleyiciyi daha üst bir konuma yerleştirerek üstünlük hissinin seyirciye daha kolay geçmesini sağlar. Doğası gereği nesnel olan üst açı ile kamera üçüncü şahıs bakışına dönüşmektedir (Mascelli, 2002: 43). Örneğin bir boks maçında yenilgiye uğrayan bir boksör, kameranın etkin kullanımıyla üst açıdan çekilerek, yenilgi daha da pekiştirilir.

Kameramın konuyu görüntülemek için yukarıya doğru eğimlendiği her türden çekim alt açı çekimdir. Yönetmen bir sahnede oyuncularından birini diğerlerinden faklı konumlandırmak isterse, kamerasının seviyesini düşürecektir. Alt açıdan çekilen oyuncu, perdede daha ihtişamlı görünecek ve karaktere ayrıcalık sağlanmış olacak, olayda üstünlüğü böylelikle kurulmuş olacaktır (Vineyard, 2010: 25). Sinemada dini semboller genellikle alt açıdan çekilirler. Cami, kilise ve havra gibi dinsel binaların ya da dinsel nesnelerin alt açıdan yapılan çekimleri izleyicilerde saygı duygusunun uyanmasına neden olmaktadır. İzleyici, alt açıdan gördüğü nesne karşısında kendisini ezik hisseder. Bu açıda izleyici, Tanrı'nın sembolüne alçak bir konumdan, kafasını kaldırarak bakmak zorundadır. Sinemada alt açı çekimleri iktidarı simgeleyen kişilerin ve nesnelerin çekimlerinde kullanılır. Örneğin bir mahkeme salonunda hâkim alt açıdan çekilerek yüceltilmekte, mahkûm ise yere daha yakın basık bir görüntü elde etmek için üst açıdan çekilmektedir (Gökçe, 1997: 154-155; Mascelli, 2002: 45; Vineyard, 2010: 25).

2.3.1.2. Kamera Hareketleri

Günümüz teknolojisiyle, kamerayı hareket ettirmenin sayılamayacak kadar yolu vardır. Sinemanın icadından bu yana temel birkaç çeşit kamera hareketinin öne çıktığı görülmektedir. Bu hareketler sinematografi dilinde yatay çevrinme (pan), dikey çevrinme (tilt), kaydırma ve optik kaydırma (zoom) olarak sınıflandırılmaktadır.

Büker (1991: 123-124), kurgunun alternatifi olarak yönetmenin önünde duran en büyük seçeneğin kamera hareketi olduğunu söyler. Bir olayın tüm ayrıntılarını göstermek isteyen yönetmen, sahnenin bütünlüğünü bozmadan (çekimler arası geçme yapmadan) kamera hareketleriyle mesajını verebilir.

Bazin sinemanın icadından beri, sinemada iki geleneğin; görüntüye inanan yönetmenler (Kuleşov, Pudovkin, Eisenstein, Gance) ile gerçeğe inanan yönetmenlerin (Stroheim, Flaherty, Murnau, Renior) varlığından bahseder (Büker, 1991: 106). Görüntüye inanan yönetmenler, daha çok kurgu üzerine çalışmalar yaparken, gerçeğe inanan yönetmenler, gerçeğin benzerini yaratmak, olayların doğal akışını bozmamak için kameralarını hareket ettirmektedirler. Örneğin; Flaherty, *Kuzeyli Nanook* (Nanook of the North, 1922)'da devam eden gerçekliği yakalamak için kamerasını devindirirken, Eisenstein tam tersine, *Potemkin Zırhlısı*'nda anlatıyı kurgu üzerine kurmuştur.

Balazs ise, kamera hareketinin izleyicinin merakını artırmak için kullanıldığını dile getirmiştir. İzleyici ne olduğunu merak etmeye başladığında yönetmen kesme ile başka bir çekime geçmez; merak duygusu doruk noktasına ulaştığında kamera yavaşça çevrinir. Anlatımın kesmeye ve kurguya gerek kalmadan kurulması, sahnenin duygusunun kesilmemesi için önemlidir. Malraux (1968: 360), sinemanın tiyatronun egemenliğinden tamamen sıyrılıp başlı başına bir sanat olduğu anın, kameranın hareket kazandığı an olduğunu söyler. Ona göre, kameranın hareket kabiliyeti, sinemayı mekânın ve zamanın tutsağı olmaktan da kurtarmıştır.

Kameranın hareketi, izleyicinin filmi izlediği yerin de değişmesi anlamına gelmektedir. Bonitzer (2006: 111) *Kör Alanlar ve Dekadrajlar* kitabında, kamera hareketinin filmin manzarasını ve seyircilerin bu manzara karşısındaki görüş açısını dönüştürdüğünü söyler. Mascelli (2002: 202-217), *Sinemanın Beş Temel Öğesi* kitabında çevrinme hareketlerinin anlatıma etkisini şöyle özetlemiştir: Yükselen dikey hareketler, arzu, zafer çağrışımlarını yaparken; alçalan dikey bir hareket (örneğin çığ, şelale), ağırlık, tehlike, ölüm, yıkım duygularını uyandırmaktadır. Diyagonal bir hareket en güçlü hareket olduğu için en dramatik harekettir. Diyagonal hareketler zıt güçleri, gerilimi, baskıyı ve gücü çağrıştırırken; kavisli hareketler

(örneğin bir yılanın kavisli bir şekilde sürünmesi gibi) korkuyu çağrıştırmaktadır. Dairesel hareketler, neşeyi (lunaparklarda bulunduğu gibi), dönen hareketler ise, mekanik enerjiyi imlemektedir.

Bulunduğu yeri değiştirmeksizin kameranın gövdesiyle sağa ya da sola doğru yaptığı harekete yatay çevrinme denir. Bir nesneden başka bir nesneye yatay çevrinme, izleyiciye iki nesne arasındaki mesafe hakkında bilgi verir. İnsanın başını sağa ve sola çevirmesinden esinlenilen çevrinme hareketi, filmin gerçekliğini artırmaktadır (Büker, 1991: 127). Örneğin, bir caddede yürüyen oyuncunun yüz çekiminden sonra kameranın çevrinme hareketi sokağı gören sinema seyircisi, kameranın bu çevrinme hareketini oyuncunun başının çevrinmesi olarak algılayacaktır. İnsan algısının üstünde çok hızlı yapılan çevrinmeler, dramatik etkiyi artırmak için sıklıkla aksiyon ve macera filmlerinde kullanılmaktadır.

Bulunduğu yeri değiştirmeksizin kameranın gövdesiyle aşağı ya da yukarı doğru yaptığı harekete dikey çevrinme denir. Kameranın aşağı-yukarı çevrinme hareketi, nesne ya da oyuncunun dikey hareketlerini izleyiciye göstermek amacıyla yapılır. Sinemada bir gökdelenin, büyüklüğünü anlatmanın en kolay yolu, aşağıdan yukarıya doğru yapılan çevrinme hareketidir. Yukarıya doğru yapılan çevrinme, büyüklüğü, üstünlüğü anlatırken; aşağıya doğru yapılan çevrinme küçülmeyi, düşüşü, hüznü ve zayıflığı anlatmaktadır (Kafalı, 2000: 180-190; Vineyard, 2010: 13).

Bir uçağın havalanışının çekiminde kamera uçakla birlikte yukarıya doğru çevrinecek; inişe geçtiğinde ise aşağıya doğru çevrinecektir. Sinemada, otorite sahibi -bir mafya babası ya da güzelliği ile ilgi odağı olan bir kadın- oyuncu seyirciye tanıtılırken kamera oyuncuyu ayaklarından yukarıya doğru çevrinerek gösterir. Ezik, güçsüz ve yoksul bir karakter gösterileceğinde ise, kamera bu sefer tam tersi yönde bir hareket yaparak oyuncuyu yukarıdan aşağıya doğru yaptığı çevrinme ile gösterir.

Kameranın ’dolly’ adı verilen araç üzerinde, öne-arkaya, sağa-sola gövdesiyle birlikte yaptığı hareketlere kaydırma denir (Parsa, 1989: 50). Hareketli çekimler durağan çekimlere oranla izleyicinin ilgisini daha fazla yönlendirme olanağına sahiptir (Kafalı, 2000: 188). Çekimin dramatik içeriğini ifade etmek ve onu

güçlendirmek üzere yapılan birden fazla kaydırma hareketi vardır. Bir kameranın kayarak nesneye doğru yaklaşması, uzaklaşması ya da nesne ile birlikte nesnenin hareket ettiği veya ters yöne doğru kaymasının filmin anlatısına katkısı farklıdır. Örneğin, geriye doğru yapılan yavaş bir kayırma üzüntü ve yalnızlık duygusunu güçlendirmektedir (Kafalı, 2000: 191). Kaydırmalı çekim, izleyiciye bir mekâna giriyormuş ya da bir mekândan ayrılıyormuş duygusunu geçirmektedir. Kaydırma hareketinde, kameranın objektifi değişmediği için, nesnelerin biçimleri bozulmaz ve nesneler çerçevenin kenarlarından adeta akıp giderler. Bundan dolayı kaydırmalı çekim izleyiciyi, çok doğal bir biçimde olayın içine sokabilme gücüne sahiptir (Büker, 1991: 128).

Kamera merceği ile yapılan hareket içe ya da dışa doğru yapılan optik (zoom in, zoom out) harekettir. Sinema anlatımında çok sık tercih edilmese de kullanılmaktadırlar. Romantik dramalarda güzel bir manzara görüntüsüne yapılan yavaş zoom in, seyirciyi filmin içine çekerken, aksiyon ve korku filmlerinde yapılan 'şok zoom in ve zoom out'lar, heyecan ve merakı körüklemektedir. Hızlı bir zoom, seçilen bir nesnenin çevresindeki her şeyi bir anda dışarıda bırakarak görsel bir vurgulama sağlar. Yaşlı gözlere yapılan bir zoom hareketi ise, sahneye duygusal bir atmosfer katmaktadır (Kafalı, 2000: 197).

Optik kaydırmalı çekimde, objektif odak uzaklığının değişmesi, nesnelerin biçimlerinin de değişmesini beraberinde getirmektedir. Kamerada mercekle yapılan 'zoom in' hareketinde, nesneler kameraya doğru büyüyerek gelirken, 'zoom out' hareketinde ise nesneler kameradan küçülerek uzaklaşmaktadırlar.

2.3.1.3. Objektifler

Objektifler, fotoğraf makineleri ve kameralarda görüntü toplamaya yarayan ve çekimi yapılmak istenen konunun görüntüsünü 'film duyarkatı' üzerine düşürmeğe yarayan cisimlerdir (Gökçe, 1997: 96). Objektifin temel görevi, içindeki mercekler vasıtasıyla görüntüleri kamera gövdesine ulaştırmaktır.

İnsan gözü referans alınarak üretilen objektifler, insan gözünün performansını yakalama konusunda geride kalmaktadır. Kameranın görüş açısı insanın görüş açısından çok farklıdır. Bir objektifin görüş açısı aşağı yukarı 45 dereceyken, insan gözü daha geniş bir alanı görebilmektedir. Pudovkin (1966: 160), insan gözü karşısında kameranın sınırlı görüşünün, gerçekliği kaydetmede önündeki en büyük engel olduğunu söyler. Bu açıdan bakıldığında kamera gerçekliğin sadece küçük bir kısmını kaydetmektedir. Sinema, gerçekliği kaydetmedeki bu dezavantajlı durumunu; birçok başka şeyle birlikte objektif seçimiyle de aşmaya çalışmaktadır.

Objektif seçimi sahnenin anlamını doğrudan etkilemektedir. Aynı sahne iki farklı odak uzaklıklı objektifle çekildiğinde, ortaya birbirinden farklı iki sonuç çıkacaktır. Örneğin bir şehrin manzarası geniş açıyla çekildiğinde, şehrin büyüklüğü ve derinliği artacak; dar açılı objektifle çekildiğinde ise şehrin derinliği kaybolacak ve binalar üst üste görünecektir.

Sinemada insan gözüne en yakın objektif, normal açılı (50mm) objektiftir. Filmde normal açılı objektif kullanıldığında kameradan 6 metre uzakta olan bir nesne perdede yine 6 metre uzakta görünecektir. Odak uzaklığı 50 mm'nin altında, geniş açılı bir mercekle kameradan 6 metre uzaklıkta olan bir nesne perdede 12 metre uzaklıkta görünecektir (Dmytryk, 2007: 83-84). Kameranın ve nesnenin konumunda bir değişiklik olmamasına rağmen, objektif değişikliği, nesne ile seyircinin arasındaki mesafeyi belirlemektedir. Dmytryk (2007: 85), objektifin bu gücünü kullanarak "eğer güçsüz bir adam göstermek isteseydim, onu 75, hatta 100mm'lik bir mercekle görüntülerdim. O zaman adam 6 metreden daha yakın bir mesafeden yürümeye başlamış gibi görüneceğinden, attığı her adım kısa, cılız ve beyhude olacaktır" şeklinde anlatmaktadır.

Objektifler temelde sabit odak uzunluğu[124] ve değişebilir odak uzaklıklı olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Sabit odak uzaklıklı objektifler; geniş açılı, normal açılı ve dar açılı olmak üzere üçe ayrılırken; değişebilir odak uzaklıklı objektifler ise zoom objektifler olarak adlandırılmaktadırlar (Gökçe, 1997: 97). Sabit açılı objektifler

[124] Merceğin optik merkezi ile odak noktası arasındaki uzunluğa odak uzunluğu denir (Gökçe, 1997: 97).

arasında balıkgözü objektifler ile makro objektifler de sayılabilir. Balıkgözü objektifler, çerçevenin kenarlarında bulunan nesnelerin perspektifini dışa doğru bozar. Makro objektifler ise küçük nesneleri büyüterek yakınlaştırır. Karınca, bir çimenlikteki çimen taneleri, bir insanın elinin üzerindeki küçük kıllar ve bu kılların kökleri gibi normal bakış açısıyla görülemeyecek kadar ufak olan şeyler, makro objektifler aracılığıyla görülebilir. Sinemada kullanılan makro objektifi laboratuvarda kullanılan mikroskoba benzetmek yanlış olmayacaktır.

Genellikle filmlerin açılış sahnelerinde hikâyenin geçtiği şehrin tamamının tepeden görüntüsü geniş açılı objektiflerle çekilmektedir. Manzara çekimleri dışında küçük bir odanın veya arabanın içi gibi dar alanlarda da, insan gözünün görebileceğinden daha geniş bir alanı çerçeveye sığdırmak için geniş açılı objektifler kullanılır.

Geniş açılı objektifler, kameraya yakın olan nesneleri olduğundan daha büyük, uzaktaki nesneleri ise daha küçük göstererek, cisimleri biçim bozumuna uğratır (Eisenstein, 1986: 137). Özellikle yakın plan yüz çekimlerinde geniş açılı objektif kötü sonuç verir; kişinin burnu yüzün diğer bölümlerine göre daha büyük ve izleyiciye daha yakın görünür. Sinemada, korku gerilim ve özellikle 'çirkinlik' yaratılmak istendiğinde karakterin yakın plan çekimleri geniş açılı objektiflerle yapılır[125].

İnsan gözünün algılamasına en yakın görüş açısına sahip objektif, normal açılı objektiftir. Bir cismin, bir sahnenin, bir dekorun gerçeğe en uygun görüntüsünü normal açılı objektif vermektedirler. Sinemada standart objektif olarak da bilinen normal açılı objektifler, perspektif yanılsamaları meydana getirmezler. Görüntüde bir deformasyon olmadığı gibi, yatay çizgiler yatay, dikey çizgiler ise dikey görünür. Normal açılı objektif, insanın görüşüne en yakın açıyı verdiği için, gerçekçi yönetmenlerin en sık kullandığı objektif türüdür (Gökçe, 1997: 99).

[125] Edward Dmytryk (2007: 88), böylesi bir kullanıma örnek olarak kendi çektiği *Crossfire* (*Çapraz Ateş*, 1947) filmini gösterir. "Filminde Robert Ryan ruh hastası bir katili oynuyordu. Karakterlerin bu yanı film boyunca yavaş yavaş geliştirildi. İlk sahnelerde yakın planları 50 mm'lik merceklerle çekildi, konu geliştikçe yakın planda kullanılan merceklerin odak uzaklığı azaldı. Önce 40mm, sonra 35mm ve en sonun da 25 mm'lik mercek kullanıldı. Böylece ona tam anlamıyla ürkütücü bir görüntü verilmişti".

Kameradan çok uzakta olan bir nesneyi yakınlaştırarak kamera ile nesne arasındaki mesafeyi ortadan kaldıran dar açılı objektifler, daha çok uzakta hareket eden; kameranın yaklaşamadığı uçak, helikopter gibi araçların çekiminde veya doğada yaşayan vahşi hayvanların görüntülenmesinde kullanılır. Geniş açılı ve dar açılı objektifler, perspektifte bozulmalara sebep olurlar. Geniş açılı objektifle elde edilen görüntülerde mekân daha geniş, dolayısıyla nesneler arasındaki mesafe olması gerekenden daha fazlayken; dar açılı objektiflerde tam tersine bir perspektif yığılması söz konusudur. Bu objektifler nesneler arasındaki mesafeyi azaltır, cisimleri birbiri üstüne bindirirken; uzak cisimleri kendilerine yakın cisimlere oranla daha fazla büyütürler. Bu özelliklerinden dolayı, dar açılı objektifler alan derinliği sorununa yol açmaktadır. Uzun odak uzaklıklı objektif olan dar açılı objektifler, telefoto objektifler olarak da bilinmektedirler (Gökçe, 1997: 100).

Zoom objektifler, kameranın konumu değişmeksizin objektifin içindeki merceklerin yer değiştirmesi ile çerçevenin genişlemesine ya da daralmasına imkân veren objektiflerdir. Zoom mercek, normal bir merceğin sahip olduğu lens elemanlarından fazlasına sahip olması nedeniyle çekimlerin niteliksel olarak kalitesi düşüktür. Çok fazla lens elemanına sahip olan zoom objektiflerde ışık kaybının yaşandığı görülmektedir. Sadece bir odak uzunluğuna sahip olan geleneksel merceklerden farklı olarak zoom objektif, geniş açıdan normal ve dar açıya kadar uzanan çeşitli odak uzunluklarına sahip bir objektiftir. Zoom objektifler sinema çekimlerinde ekonomik ve zaman olarak yönetmene büyük avantajlar sağlamaktadır (Kafalı, 2000: 29).

2.3.1.4. Çekim Ölçekleri

Filmin en temel ve en küçük birimi olan, kameranın bir sefer çalıştırılıp durdurulmasıyla elde edilen görüntüye çekim denir (Parsa, 1989: 42). Kafalı (2000: 169), sinemada kullanılan çekim ölçeklerinin tanımlaması ve sınıflandırılmasının kesin olarak yapılamayacağını, fakat yaygın olarak kullanılan çekim ölçekleri olduğunu söyler. Parsa (1989: 46) ise, evrensel boyutlarda kabul edilmiş, daha

ayrıntılı bir sınıflandırmayla çekim ölçeklerinin sayısının 10'a çıkarılabileceğini (ayrıntı çekim, yüz çekim, baş çekim, omuz çekim, göğüs çekim, bel çekim, diz çekim, boy çekim, uzak çekim, çok uzak çekim) söylemektedir. Bu çalışmada film çekimlerinde sıklıkla kullanılan çekim ölçeklerinden; çok uzak çekim, uzak çekim, genel çekim, yakın çekim ve ayrıntı çekim olmak üzere beş temel çekim ölçeği ve bu çekim ölçeklerinin anlatıma etkileri incelenecektir.

Çok uzak çekimler yüksek bir noktadan yapıldığında; bir binanın çatısı, yüksek bir tepe, helikopter ya da sinemada bu tür uzak çekimler için geliştirilen aircamler[126] ile yapılan çekimler çok daha iyi sonuç vermektedir. Sinemada, askeri üs, askeri birlikler, bir konvoyun geçişi, volkanik bir dağ, kanyonlar, uçsuz bucaksız çölü aşmaya çalışan kervan gibi aynı zamanda hareketi de içinde barındıran görüntüler, organizasyonun büyüklüğünü yansıtmak için çok uzak çekimde verilir (Kafalı, 2000:170). Alman yönetmen Riefenstahl, Hitler'in parti toplantılarını çekerken, geniş halk kitlelerini göstermek için çok uzak ve üst açı çekimler kullanarak görkemli anlatımı hedeflemiştir. Bazı kaynaklarda kuşbakışı çekim diye de anılan çok uzak çekim, seyahat ve serüven filmlerinde yoğun olarak kullanılmaktadır.

Çekimi yapılan alanın çok uzaktan bir görüntüsünü içeren uzak çekim, ortamın ya da olayın büyüklüğünü tanımlamak için kullanılmaktadır (Mascelli, 2002: 27). Uzak çekim, bir sokağı, evi ya da olayın geçeceği mekânı kapsamalı ve izleyiciyi sonraki sahnelere hazırlamalıdır (Kafalı, 2000: 170). Filmde uzak çekim izleyiciye mekânın tamamını gösterdiğinden, olayın geçtiği yer ve kişilerin konumları hakkında izleyici uzak çekimle bilgilendirilir. Genellikle yönetmenler, filmlerine ve bazı ana sahnelere uzak çekimle başlarlar. Hikâyenin nerede, nasıl bir mekânda geçtiği konusunda başta bilgilendirilen izleyiciye birçok kapının anahtarı sunulmuş, izleyici filmin içine dâhil edilmiş olur (Mascelli, 2002: 28).

[126] Hava çekimi (aircam, flycam, skycam, helicam) gerçek uçak ve helikopterlerin inemeyeceği irtifa ve konumlarda uçarak görüntüleme yapmaktadır. Aircam teknolojisinde kamera modülü ile alışıla gelmiş havadan çekimlerle karşılaştırıldığında çok daha işlevsel, kaliteli görüntüler vermektedir. Alternatif çekim yöntemlerine göre çok daha güvenli ve ekonomik olan bu teknoloji ile kamera, yaklaşık 1 ile 1000 metre arası irtifalardan çekim yapabilmektedir (http://www.agdairstudio.com)

Genel çekim, olayın geçtiği alanın tümünü içine alır. Bu çekimde seyirciye toplu bir görüntü sunabilmek için olayla ilgili yer, kişiler ve objeler bütünüyle gösterilmeli, bunun için de genel çekim kullanılmalıdır. Genel çekim, eylemin olduğu yere yapılan genel bir bakışı temsil etmektedir. Sinemanın ilk yıllarından beri bazı yönetmenler her yeni sahneye bir tanıtıcı planla başlamayı tercih ederler. İzleyiciyi yönlendiren ve bilgi veren özelliğinden ötürü, filmler içindeki önemli sekanslar genel çekimle başlamaktadır (Kafalı, 2001: 7). Genel çekimler sadece görüntüye derinlik kazandırmakla kalmaz, seyircinin de hikâyeyi bütünsel kavramasına yardımcı olur (Mascelli, 2002: 29). Genel çekimlerin daha geniş bir alanı görmesinden dolayı yakın çekimlere oranla daha fazla bilgi yüklü olduğu, bu nedenle izleyici tarafından algılanma süresinin yakın çekimlere göre daha fazla olacağı açıktır. Mascelli (2002: 29), film içindeki genel çekimlerin filmi dışarıya açtığını, adeta seyirciye hava aldırdığını söylemektedir.

Sinema dışında hiçbir sanat, bir bütünün küçük bir parçasının, nesneden daha büyük bir şekilde gösteremez. Sadece sinemada sahnenin bütününden bir surat ya da küçük bir nesne yakın çekim ile tüm görüntüyü kaplayabilir. Tiyatro, opera, bale ya da bir konser izleyicisi, sahnedeki tüm olan biteni sabit bir açıdan izlemek zorundadır. Fakat sinemada yakın çekim izleyiciyi sahnenin içine taşıyabilmektedir (Mascelli, 2002: 181). Filmin dramatik gelişme sürecinde, mimiklerin ön plana çıktığı durumlarda tercih edilen yakın çekim, sinema salonunun en arkasında oturan seyirciye bir aktörün yüzündeki ifadeyi ulaştırabilmek; bütünün içindeki bir ayrıntıyı gözler önüne sermek için yönetmene geniş imkân vermektedir. Dmytryk'e (2007: 76) göre, karakterlerin ruhsal yapısına sızmayı sağlayan yakın çekim yoğun bir duyguyu anlatmak için kullanılır.

Méliès *Mavi Sakal* (Barbe Bleue, 1901)'da küçük bir anahtarı bir tava boyutlarında göstererek sinema tarihinde ilk defa yakın planı kullandığında bunun sinema için yeni bir anlatım yöntemi ve devrim olduğu düşünülmüştü (Kafalı, 2001: 12). Fakat yakın çekimi kahramanın duygularını, ruhbilimsel durumunu göstermek için kullanan ilk yönetmen Griffith olmuştur (Büker, 1991: 141). Griffith'ten sonra sinemada yakın planın kullanımı yaygınlaşmıştır. Malraux da (1968: 361), sinemada

yakın çekimi ilk kullanan kişinin Griffith olduğunu söyler ve onun yakın çekimi bulma hikâyesini şöyle anlatır: "Griffith, filmlerinden birini çevirmekte olan kadın oyuncunun güzelliği karşısında öylesine duygulanmış, öylesine coşmuş ki, kendisini bu denli allak bullak eden anı bir daha ve çok yakından çevirtmiş ve bunu çekilen şeridin arasına sokmaya çalışırken başarabilince de omuz çekimini (yakın çekim) bulmuştur."

Sessiz sinema döneminde yakın çekim, sahnede görünenin ardını göstermekte, fark edilmeyenin fark edilmesini sağlamaktadır. Balazs'a (1968: 304-305) göre bu yönüyle yakın çekim, izleyicinin görüşünü genişletmekle ve derinleştirmektedir. Balazs yakın çekimin filmin anlamını nasıl değiştirebileceği Eisenstein'ın filmlerinden bir örnekle açıklar:

> Eisenstein'ın filmlerinden birinde bir rahip vardır; yakışıklı, boylu poslu bir adam. Soyu yüz çizgileri, esinli gözleri, görkemli bir sesle daha da bir parıltı kazanmıştı. Bir ermişin eksiksiz örneğidir sanki. Ama alıcı bir ara yalnız bir gözünün kocaman bir baş çekimini verir; güzel, ipek gibi kirpikleri altından, gözetleyici, kurnaz bir bakış incecik bir çiçekten çıkan bir tırtıl gibi kayıverir. Sonra yakışıklı rahip kafasını çevirir, bir baş çekim ensesini ve kulak memesini gösterir. Bunlarda, içinde kötülük kaynayan bir köylünün acımak bilmez, iğrenç bencilliğini görürüz. Ensedeki kulak memesi ile boyundaki bu anlam öylesine kesin bir inandırıcılıkta, öylesine tiksinçtir ki, soylu yüz yeniden gözüktüğünde, tehlikeli bir düşmanı gizleyen yalancı bir örtü gibi kalır (Balazs, 1968: 306-307).

Kamera sahnedeki harekete, konuya ne kadar yakınsa, izleyici de anlatıya o kadar hâkim olmaktadır. Epstein (1968: 364) anlatılmak istenen şeyin, seyircinin en iyi anlayabileceği bir zaman ve uzaklık içinde anlatılmasının önemini vurgular. "Sinema sürekli değişen bir yakınlık sanatıdır ve olayları değişmez bir uzaklıkta ve belli bir zaman ritmi içinde gösteren tiyatro sanatının tam karşısındadır. Denilebilir ki, tiyatro düz bir yüzeyde, sinema ise uzayda oluşan bir sanattır." Epstein (1968: 364), kameradan üç metre uzakta olan bir oyuncunun, yüksek sesle söylediği Jena Giraudoux'a[127] ait bir metnin, seyirciye hoş geleceğini; ama aynı oyuncunun yakın plandan seslenmesinin çok daha görkemli bir etki oluşturacağını söyler. Sahnedeki

[127] Hippolyte Jean Giraudoux (1882-1944) çağdaş Fransız edebiyatının ve dünya tiyatrosunun en önemli yazarlarından biridir. Anlatımındaki üslubu, zarafeti ve şiirsel anlatımı benzersizdir. Yazarın Türkçeye çevrilmiş iki kitabı (*Bella* ve *Toplu Oyunlar 1*) vardır (Giraudoux, Jena (1995). *Toplu Oyunlar 1- Troya Savaşı Olmayacak - Kaptan Cook'un Gezisine Ek*. (çeviren: Hasan Anamur). Mitos Boyut Yayınları: İstanbul).

bir olayın etkisini arttırmak için yakın çekime başvurulmasını tavsiye eden Dmytryk nesnenin yakınlığının duyguyu belirleyeceğini dile getirir (Dmytryk, 2007: 292).

Sinemanın insan yüzüne yaklaşma olanağı, filmin anlatımını güçlendirmektedir. 'Yüz insanın en özel eylemidir' diyen Balazs, kameranın oyunculara olabildiğince yakın durmasını tavsiye eder (Balazs, 1968: 305). Sinema yönetmeni Bergman da (1968: 646-467), bir oyuncunun elinde bulunan en değerli varlığının bakışları olduğunu dile getirmektedir. Ona göre, oyuncunun bakışlarını daha iyi görebilmenin ve bakışlardaki duyguyu perdenin ardına geçirebilmenin yolu yakın çekimden geçmektedir.

Sinemada yakın çekim öylesine etkili bir silahtır ki Eisenstein, yakın çekimde görünen bir böceğin, genel çekimde görünen yüz filden daha korkunç göründüğünü söyler (Eisenstein, 1984: 13). Bir nesnenin yakın çekimi, sadece görüntüde o nesneyi büyütmekle kalmaz, görüntüyle birlikte sahnenin duygusunu da büyütür. Yakın çekimi ustaca kullanan yönetmenlerden Hitchcock, korku ve gerilim anında sahneyi yakın plan çekerek, karakterlerin yüzlerindeki korku ve dehşetin boyutlarını seyircinin hissetmesini ister (Dmytryk, 2007: 76).

Sinemada ayrıntı çekimler, çevreyi dışarıda bırakarak ilgiyi çekim üzerine toplamaya çalışmak isteyen yönetmenlerin tercih ettikleri bir çekimdir (Parsa, 1989: 46). Ayrıntı çekime, yakın çekimin güçlendirilmiş bir biçimi olarak bakılabilir. Filmlerde ayrıntı çekimler, anlatımın gücünü artırmak için kullanılır. Örneğin sevgilisinden mektup almış bir oyuncunun elindeki mektuba yapılan ayrıntı çekim, oyuncunun duygularının yoğunluğunu izleyiciye geçirmek için kullanılabilir. Genellikle mektuplar, telgraflar, fotoğraflar, posterler ya da diğer yazılı basılı malzemeleri göstermek için kullanılan ayrıntı çekimler, bir karakterlerin psikolojik durumu vurgulanmak istendiği zaman da kullanılır.

Ayrıntı çekim ile elde edilen görüntülerde gerçek dışı bir etki bulmak mümkündür. Bu nedenle doğal bir bakış biçiminin dışında bir bakış açısı olmasından ötürü izleyicide gerçek dışı bir etki uyandırabilir (Kafalı, 2000: 173). *Bir Endülüs Köpeği*

(yönetmen: Luis Bunuel, 1928)[128] filminde kullanılan ayrıntı çekimler, gerçeküstü anlatıma örnek olarak gösterilebilir. Filmde bir gözü kesen ustura çekimi (ayrıntı çekim), izleyicide şok etkisi yaratmaktadır.

2.3.1.5. Alan Derinliği

Sinema, üç boyutlu dünyayı iki boyuta indirgemesine rağmen, görüntü düzenlemesi sayesinde izleyici derinlik yanılsamasıyla filmi üç boyutlu olarak izlemektedir. Derinlik duygusunun güçlü olması, görüntünün inandırıcılığını artırmaktadır (Parsa, 1989: 68). Gökçe (1997: 98) alan derinliğini, "bir merceğin aynı anda net olduğu en yakın ve en uzak noktalar arasındaki uzaklık" olarak tanımlamaktadır. Alan derinliği; merceğin açısı, ışığın yoğunluğu ve kameranın konuya olan uzaklığına bağlı olarak değişiklik gösterir. Işığın yoğunluğu (diyafram) ve merceğin açısı ile alan derinliği arasında ters orantı varken; kameranın konuya olan mesafesi ile alan derinliği arasında doğru bir orantı vardır (Kafalı, 2000: 33).

Klasik sinemada izleyicinin neye bakacağını ve anlamın nasıl oluşacağını kurgu belirlerken, alan derinliğini kullanan yönetmenler, anlamı sahne düzenlemesiyle kurmakta, filmi parçalara ayırmadan çekmektedirler (Çağlayan, 2011: 29). Bu açıdan Welles'in alan derinliği anlayışı, kurgunun alternatifi olarak okunmaktadır. Güzel'in (1999: 84) *Andre Bazin'de 'Alan Derinliği' ve 'Gerçeklik' İlişkisi Üzerine* adlı makalesinde, alan derinliğini kullanan sinema anlayışının, 'kurgu merkezli' film kuramlarının Amerikan Sineması'ndaki yegâne alternatifini oluşturduğundan bahsetmektedir. Bazin'e (2011) göre, kurgunun Griffith'den beri süregelen gerçeği parçalara bölerek anlatma geleneği, gerçeği bölmeden kaydetme yönüne doğru evirilmiştir.

Başta Bazin olmak üzere birçok sinema eleştirmeninin takdirle bahsettiği, sinemada kurgunun yerine alan derinliğinin etkin kullanımına örnek gösterdiği *Yurttaş Kane*

[128] Luis Bunuel'in gerçeküstücü ressam Dali ile birlikte yaptıkları filmdir. Bunuel'in dünyasında gerçekler dünyasının doğa ve toplumsal her türlü kuralı bir bir yargılanmaktadır. Gerçeküstücü sinema filmlerinde izleyici şaşkına döner. *Bir Endülüs Köpeği*'nde bir el karıncalar tarafından kemirilir, göz küresi bir tıraş bıçağıyla kesilir vs. (Kakınç, 1963: 48).

(*Citizen Kane*, yönetmen: Orson Welles, 1941) bu anlamda önemli bir filmdir. Filmde Welles'in alan derinliğini etkin kullanımına; Kane'in annesinin pencereden,

dışarda oynayan oğlunu işaret ettiği çekim çok tipik bir örnektir. "Genç Kane'in geniş planda ve evin dışındaki görüntüsüyle başlayan çekim, kameranın geriye doğru kaydırılmasıyla önce perdede –çerçevenin solunda- oğluna seslenen anneyi ve - yine kesintisiz sürmekte olan geri kaydırma aracılığıyla - odaya giren yetişkinlerin gösterilmesi ve nihayet onların masada noktalanan konuşmalarının çerçevelenmesi ile son bulur" (Güzel, 1999: 86).

2.3.1.6. Kompozisyon

Sinemada iyi ve anlamlı görüntü elde etmek sadece çerçeveleme ile mümkün değildir. Önemli olan çerçevenin iyi düzenlenmesidir. İzleyiciyi yönlendirecek her türden düzenleme kompozisyonun ilgi alanına girmektedir. Uygun biçimde ilişkilendirildikleri zaman, istenilen ruh halini, karakteri ve atmosferi yansıtabilecek bir kompozisyon filmi güçlendirmektedir. Çizgiler, tonlar, denge, sadelik, bütünlük, derinlik vs. iyi bir kompozisyonun temel ilkeleri arasında sayılmaktadır (Parsa, 1989: 54-54).

Kompozisyonu oluştururken sahnenin anlatımı için gerekli olmayan ve izleyicinin dikkatini dağıtacak tüm nesnelerin, kamera görüş alanının dışına taşınması gerekir. Çerçeveyi mümkün olduğu kadar sade tutmak, gereksiz cisimleri çerçeve dışı bırakmak anlatımı ve algıyı rahatlatacaktır. Örneğin; bir saksı, lamba, sürahi, bayrak, askılık gibi eşyalara anlatımda ihtiyaç yoksa hepsinin görüş alanının dışına taşınması faydalı olacaktır.

Kompozisyonun temel unsurları arasında sayılan 'denge'de, nesnelerin çerçevenin sağına, soluna, üst ve alt kısımlarına yerleştirilmesinde orantıyı ve bütünlüğü gözetmek gerekir. Bir çerçevede terazinin ağır tarafında olduğu gibi tüm nesnelerin bir tarafa toplanması, dikkati dağıtmaktadır. Sahnenin dengeli düzenlenmesi, algıyı kolaylaştırdığı gibi görüntü estetiği açısından da gereklidir. Baş boşluğu, bakış

boşluğu, hareket boşluğu ile ilgili çekim kuralları da kompozisyonun dengesini belirlemektedir (Parsa, 1989: 54-57). Sağ tarafa bakan bir oyuncunun çerçevesinde, oyuncunun baktığı yöndeki boşluk daha fazla olmalıdır. Ancak, filmin mesajına bağlı olarak (karakterin yalnızlığı ve köşeye sıkışmışlığının anlatılmak istendiği durumlarda) bakış boşluğu kuralı göz ardı edilebilir.

Kompozisyonu oluştururken oyuncuların ve nesnelerin hareketlerine de dikkat edilmelidir. Mascelli (2002: 212-217), çerçeve içindeki hareketin, izleyicide çeşitli görsel ve duygusal çağrışımlar yarattığından bahseder. Ona göre; çerçeve içindeki hareket eğer kameraya (izleyiciye) doğru gelişiyorsa, hareket eden nesnenin büyüklüğü arttığı için, izleyicinin ilgisi de artacak; uzaklaşan hareket giderek küçüldüğü ve uzaklaştığı için izleyicinin ilgisi de azalacaktır.

İki boyutlu çerçevede üçüncü boyut hissinin oluşmasını sağlamak, çerçevede derinlik hissinin yaratılmasına bağlıdır. Nesnelerin konumu sahnenin derinliğini etkilemektedir. Bir nesne, kameraya ne kadar yakınsa büyük ve önde görünürken; kameradan ne kadar uzaksa, arkada ve küçük görünecektir. İnsan algısındaki birtakım yanılsamalardan faydalanmak suretiyle, cisimlerin göreceli olarak sıralanması derinlik hissiyatını kuvvetlendirir. Boyutlar arasında orantı kurma birçok görsel yanılsamanın temel malzemesidir (Kafalı, 2000: 205-212).

Çerçeve içindeki çizgiler (hatlar), izleyicilerin duygularına etki etmektedir (Parsa, 1989: 54). Kompozisyon çizgileri, doğrudan çizgi olarak var olabileceği gibi mekânda bulunan nesnelerin dış hatlarının oluşturduğu çizgiler de olabilir. İnsanların, eşyaların, binaların, ağaçların, sokakların, taşıtların, mobilyaların izleyici farkında olsa da olmasa da kavisli, dikey, yatay, köşegen ya da bunların birleşiminden oluşan dış hat çizgileri vardır (Mascelli, 2002: 210). Düz ve eğik çizgiler görsel düzenlemelerde birbirinden farklı etkiler göstermektedir. Dik çizgiler devingen çizgilerdir ve görüntüye kuvvet, resmilik, yükseklik, güç anlamlarını kazandırırlar. Eğik çizgiler ise, uyumlu hareket etkisiyle güzellik, nezaket, kadınsılık etkisi verirler (Kılıç, 1981: 100-102).

Mascelli'ye (2002: 212) göre, çizgiler ayrıca, filme dramatik etki yapabilecek hız duygusunun da taşıyıcısıdırlar. Düz çizgiler hızı, yumuşak ve kavisli çizgiler rahat ve tedbirli bir tempoyu, kesik olmayan uzun çizgiler ise, ilerleme hissinin izleyiciye geçmesini sağlar. Kafalı (1989: 160), çerçevenin sol alt köşesinden sağ üst köşeye doğru uzanan bir çizginin sahnedeki eylemi, hareketi olumladığını; izleyicinin başını yukarıya kaldırmasını sağlayan dikey çizgilerin ululuk, yücelik duygusunu uyandırarak gücü ve iktidarı işaret ettiğini söyler. Çizgilerin sol üst köşeden sağ alt köşeye doğru ilerlediği durumlarda izleyicide aşağı iniyormuş gibi bir duygu uyanır.

Dmytryk (2007: 78), kompozisyonu oluştururken mutlaka bir nesnenin bir parçasının ya da bir oyuncunun vücudunun bir kısmının çerçevenin dışına taşmasının, çerçeve ile izleyici arasında bir köprü işlevi göreceğinden bahseder. "Oyuncuların sahnenin merkezine yakın olduğu çok genel bir çekimlerde bile, ön alandaki bir mobilyanın, bir taşın ya da çalının, işlek bir caddedeki çöp kutusunun bir parçasının çerçeveyi kesmesi, izleyici ile görüntü arasında çizgisel bir devamlılık izlenimi yaratır" (Dmytryk, 2007: 78). Bu durum perdeden izleyiciye uzanan, izleyicinin de uzansa tutacağı bir nesne gibidir. Bu sayede, sahnedeki olay ile izleyici arasında olan kamera ve sinema perdesi aradan kalkmakta, izleyici kendisini sahnenin içinde hissetmektedir.

2.3.2. Aydınlatma

Görme olayının gerçekleşmesi için vazgeçilmez olan ışık, yaşamın temel öğelerindendir. İnsan için ışık, nesneleri algılamak ve anlamlandırmak için gereklidir. Tüm kültürlerde bilgeliğin ve iyiliğin sembolü olan ışık; Türk kültüründe karanlığın, bilgisizliğin ve cehaletin karşıtı olarak kodlanmıştır. Ne kadar gizli olursa olsun ışık, gerçeği aydınlatmada usu simgelemektedir.

İnsanoğlunun ışık ve gölge ile olan ilişkisi yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. İnsanın dış dünyayı algılamasında ışığın ne kadar önemli olduğunu Platon *Devlet* adlı kitabında örnekleyerek açıklamaktadır. Platon, karanlık bir mağaradan içeri sızan

ışığın etkisiyle mağara duvarlarında oluşan gölgeleri ve bu ışık ve gölgelerin mağaranın içindeki insanları nasıl etkilediğini anlatmaktadır.

> Yukarı dünyayı görmek isterlerse, buna alışması gerekir. Rahatça görebildiği ilk şeyler gölgeler olacak. Sonra, insanların ve nesnelerin sudaki yansıları, sonra da kendileri. Daha sonra da, gözlerini yukarı kaldırıp, güneşten önce yıldızları, ayı, gökyüzünü seyredecek. En sonunda da, güneşi; ama artık sularda, ya da başka şeylerdeki yansılarıyla değil, olduğu yerde, olduğu gibi... İşte ancak o zaman anlayabilir ki, mevsimleri, yılları yapan güneştir. Bütün görünen dünyayı güneş düzenler. Mağarada onun ve arkadaşlarının gördükleri her şeyin asıl kaynağı güneştir (Platon, 2008: 233).

Sadece insanın fiziksel dünyasını değil, ruhsal ve bilişsel dünyasını da aydınlatan, ufkunu açan ışığın etkilerini Platon hikâyesinde uzun uzun anlatmaktadır. Platon'un bu hikâyesi, Platon'dan yaklaşık 2000 yıl sonra gerçekleşen aydınlatma tekniğinin kuramsal zeminini oluşturduğu söylenebilir.

2.3.2.1. Aydınlatmanın Amacı

Her türlü aydınlatmanın ilk amacı mekânda belli aydınlık düzeyi elde etmekten öte, gerekli görme koşullarını sağlamaktır. Çünkü insan, ışığın olmadığı ya da yetersiz olduğu ortamlarda göremez. Sinemada aydınlatma, nesnelerin görünebilir olması için yeterli ışığı elde ettikten sonra, aydınlatmayla dramatik etki yaratarak onu anlatımın bir parçası haline getirmektir. Bu çerçevede sinema için aydınlatma iki başlık altına değerlendirilebilir: Kameranın görüntü kaydetmesi için yapılan *teknik açıdan aydınlatma* ve aydınlatmayı nesnelere biçim vermek için kullanarak, onu bir anlatım aracına dönüştürmeye yarayan *estetik açıdan aydınlatma*.

İnsan gözünü referans alan kamera, yetersiz ışık altında görüntü kaydedemez. Nesnelerin biçimleri, hacimleri, renkleri gibi fiziki özelliklerini algılayabilmek için kamera nesnelerden yansıyan ışığa ihtiyaç duymaktadır. Aydınlatma eğer kamera (televizyon ve sinema) için yapılıyorsa, aydınlatmayı, aydınlık ve karanlık bölgelerin düzenlenmesi olarak tanımlamak doğru olacaktır (Kılıç, 1994: 33-37). Kameranın ölçülü, uygun, net ve belirli bir görüntü verebilmesi için yapılan her türden aydınlatmaya *teknik açıdan aydınlatma* denilmektedir. Nesneleri görünür kılmayı

amaç edinen aydınlatma, dramatik etki yaratma gücünden dolayı sinema estetiğini oluşturan en önemli öğelerden biridir. Vardar (2000: 29) sinematografik açıdan etkili bir aydınlatmanın, atmosferin yaratılması ile doğru orantılı olduğunu söylemektedir. Yönetmen aydınlatmayı nesneleri görünür kılmanın ötesinde anlamı da 'görünür' kılmak için kullanmaktadır. Zaman ve mekân hakkında seyirciyi bilgilendirilen ve onun ilgisini yönlendirebilen aydınlatma *estetik açıdan aydınlatma* olarak değerlendirilmektedir.

2.3.2.2. Genel Aydınlatma Yöntemleri

Nesneleri görünür kılmak, derinlik ve üçüncü boyut kazandırmak için temel aydınlatma adı verilen ve bugün hala sinema aydınlatmasında kullanılan yöntemler geliştirilmiştir. Işık kaynaklarının teknik özelliklerinin aydınlatmaya etkileri *teknik açıdan aydınlatma*, aydınlatmanın ve aydınlatma kaynaklarının filmin estetiğine getirdiği farklılıklar *estetik açıdan aydınlatma* ve öykünün dramatik etkisini artırmaya yönelik, anlamı destekleyen aydınlatma biçimleri de *psikolojik açıdan aydınlatma* başlıkları altında incelenebilir.

2.3.2.2.1. Teknik Açıdan Aydınlatma

Sinemanın ilk yıllarında aydınlatma; tiyatro aydınlatmasının sinemaya aynen taşınmasına dayanmaktadır. Bu dönemde sahnenin her tarafı dağınık ışık kaynakları kullanılarak, dramatik ve estetik herhangi bir etki gözetilmeden, yalnızca kameranın görüntüyü kaydedebilmesi için aydınlatma yapılmaktadır. Teknik bazı yetersizliklerden dolayı ilk dönem filmlerinde nesneler iki boyutlu ve derinlik duygusundan yoksundurlar.

Işığı temel malzeme olarak kullanan sanatlar (güzel sanatlar), ışık kaynaklarının isimlendirilmesiyle ilgili standart bir terminoloji (bazı farklılıklara rağmen) kullanmaktadırlar. Temel aydınlatma yöntemlerinde kullanılan ışık kaynakları; nesnenin temel şeklini ortaya koyan 'anahtar ışık', nesnenin ana hatlarını ortaya

çıkartmak ve onu fondan ayırmak için kullanılan ‘arka ışık’, anahtar ve arka ışığın oluşturduğu gölgeleri yok etmek için kullanılan ‘dolgu ışığı’ olarak adlandırılır (Zettl, 2006: 161). Sinema aydınlatmasının bu üç temel kaynağına; nesneyi fondan ayırarak derinlik etkisini oluşturan ‘fon ışığı’nı da eklemek mümkündür. Teknik açıdan bakıldığında, bir aydınlatmada olmazsa olmaz bu dörtlünün bir arada kullanımı, nesnelerin görünürlüğünü sağlamanın yanında, onlara biçim ve derinlik de kazandırmaktadır (Kafalı, 2000: 141).

Anahtar ışık, bir nesne ya da sahnenin aydınlatılmasında kullanılan en önemli aydınlatma kaynağıdır. Doğada, nesneleri aydınlatan güneş ışığının, aydınlatma tekniklerindeki karşılığı anahtar ışık, tıpkı güneş gibi sert gölgelerin oluşmasına neden olmaktadır (Algan, 1999: 97). Nesnenin görünür olmasını sağlayan anahtar ışığın konumlandırılması çok önemlidir. Genellikle nesnenin 45 derece üstüne yerleştirilen anahtar ışık, üst açıdan doğrusal bir aydınlatma sağlamaktadır. Kafalı (2000: 120), nesne ve kamera arasında farklı yerlere konan anahtar ışığın değişik sonuçlar doğuracağını söylemektedir. Kafalı’ya göre anahtar ışık 45 dereceden daha az bir açıyla yerleştirilirse gerçekle uyuşmayan görüntüler elde edilmektedir. Anahtar ışık, nesne üzerinde sert gölgeler oluşturarak nesnenin dokusunu ortaya çıkarmaya yaramaktadır (Zettl, 2006: 161). Temel aydınlatmayı sağlayan ışıklar arasında yoğunluğu en yüksek olan anahtar ışıktır. Sert bir ışık kaynağı[129] olan anahtar ışık, sertliği oranında gölge de oluşturmaktadır.

Temel aydınlatmada nesnenin tam arkasında konumlanan arka ışık, nesne ile fon arasındaki uzay farkını ortaya çıkartır ve görüntüde derinlik etkisini güçlendirir (Zettl, 2006: 162). Gerekli derinlik duygusunu sağlamak için, arka ışığın şiddeti anahtar ışığın şiddetine yakın olmalıdır. Arka ışığın şiddeti anahtar ışıktan daha düşükse, fon ile nesne arasındaki mesafe seçilemeyecek ve derinlik hissi oluşmayacaktır (Kafalı, 2000: 140-141).

Anahtar ve arka ışık kaynaklarının oluşturduğu gölgeleri hafifletmek ya da oranını düşürmek için kullanılan ışık kaynağına dolgu ışığı denilir (Algan, 1999: 99). Dolgu

[129] Nokta (spot) ışık yönlü aydınlatma kaynaklarının ürettiği ışığa verilen isimdir. Sert ışık kaynakları, çok belirgin koyu gölgeler oluşturur, nesnelerin boyutlarını, doku ve hatlarını ortaya çıkartırlar (Kafalı, 2000: 134).

ışığı, yumuşak ışık[130] kaynağı olduğu için, gölgesi yok denecek kadar azdır ve set düzenlemesinde anahtar ışığın tam karşısına konumlandırılır (Zettl, 2006: 162).

Temel aydınlatma kaynaklarına (anahtar, arka ve dolgu) 'fon ışığı'nı da eklemek gerekir. Fonu aydınlatmak için kullanılan aydınlatma kaynağına fon ışığı denilir (Algan, 1999:101). Görüntüde derinlik etkisinin arttırılması için önemli bir etken olan geri planın seçikliği, fon aydınlatması ile elde edilmektedir. Kafalı, (2000: 142) derinlik etkisinin oluşması için anahtar ışık ve fon ışığının oluşturduğu gölgelerin aynı yönden gelmesine dikkat edilmesi gerektiğini söyler. Derinlik etkisinin doğru oluşabilmesi için fon ışığı ile anahtar ışığın geliş yönlerinin aynı olması gerekmektedir.

2.3.2.2.2. Estetik Açıdan Aydınlatma

Aydınlatma yöntemleri, sinemaya resim sanatının bir armağanıdır. Görsel sanatların temelini oluşturan resim, aydınlatma konusundaki titizliği ve birikimiyle görsel sanatlar alanına kılavuzluk etmektedir. Aydınlık-karanlık alanların iyi kullanılmasıyla tuval üzerinde nesneye üçüncü boyutu kazandırmak için çalışan ressamlar, doğadan esinlenerek nesnelerin doğal ışık altında görünümlerini taklit etmişlerdir. Sinema da resimde olduğu gibi, üç boyutlu görüntü elde etmek için ışığı kullanmaktadır (Uysal, 2007: 98).

Film teknolojisi ve özellikle son dönemde HD (High Defination) teknolojilerde görüntü iki (genişlik ve yükseklik) boyutludur. Işık ve gölgenin uygun kullanımı; nesnelerin üçüncü boyutunu, şekil ve biçimlerini, zaman ve mekândaki durumlarını, birbirleri ve çevreleri ile ilişkilerini ortaya çıkarmaktadır. Bir nesnenin şekil ve boyutlarını yaratmada ışıkla birlikte gölgenin kullanımı da büyük önem taşımaktadır. Aydınlatma sayesinde nesneler bulundukları ortam içinde bir forma kavuşmaktadırlar. Sanat ve sinema kuramcısı Arnheim (2002: 64) "Eğer ışık doğru

[130] Yumuşak ışık, dağınık ışık veren, sert gölgeler yaratmayan hatta sert gölgeleri dağıtan bir aydınlatma türüdür (Kafalı, 2000: 134).

kullanılırsa gösterilen şeyin şeklini netleştirmeye devam eder" diyerek, ışığın nesnenin biçim ve hacmini ortaya koyduğunu vurgulamaktadır. Bir sahnede belirli bir nesneyi veya bir insan grubunun içinde belirli bir kişiyi daha belirgin kılmak, seyircinin ilgisinin bu nesne ya da kişi üzerine çekmek aydınlatma ile mümkündür (Kafalı, 1989: 163).

Estetik açıdan aydınlatmanın kabul edilebilir bir görüntü elde etmenin ötesinde görüntüye estetik bir boyut katmak amacıyla, atmosfer oluşturmak, dikkati yönlendirmek, olayların ritmini vurgulamak gibi birçok işlevi bulunmaktadır. Estetik açıdan aydınlatma, dikkati belli bir noktaya yoğunlaştırırken istenen nesne ön plana çıkartılmakta ve ışık, işaret edici bir özelliğe kavuşmaktadır.

Hikâyenin hangi zaman aralığında ve günün hangi diliminde geçtiğini aydınlatma yoluyla ortaya koymak filmin dramatik etkisini artırmaktadır. Örneğin filmin hikâyesi 10. yüzyılda geçiyorsa, o dönemde henüz elektrik icat edilmediğinden, filmin aydınlatması o döneme göre düzenlenmelidir. Şöminede yanan ateş, mum, gaz lambası gibi dönemin aydınlatma kaynakları, hikâyenin zamanı hakkında seyirciyi bilgilendirmektedir.

Sinemada zaman, mekân ve sahnedeki aksiyonun dolaylı yoldan anlatılması etkili bir gölge kullanımını ile mümkündür (Vineyard, 2010: 84). Örneğin sert ve uzun gölgeler öğleden sonrayı akla getirirken, daha yumuşak gölgeler akşamüstünü, sert ve parlak ışıklı bir ortam ise çok güneşli bir havayı anlatmaktadır (Kafalı, 2000: 109). Her mevsimin ışığı farklıdır. Kış ayları donuk, mavi-beyaz bir rengi verirken, yaz ayları parlaktır ve renkler daha doygundur. İlkbaharda parlak ve uzun gölgeler varken, sonbaharda daha çok yumuşak gölgeler ve sarı tonlar hâkimdir. Ayrıca gölgeler aracılığıyla sahnenin zamanı ve mekânı dışında, nesnelerin dokuları, boyutları, derinliği de belirginlik kazanmaktadır.

Her aydınlatma kaynağının, mutlaka bir gölgesi vardır. Aydınlatma tamamlandıktan sonra bir nesnenin yalnız bir gölgesi olmalı, aynı nesnenin birden fazla gölgesinin oluşmasından – eğer filmde gerçeklik ile ilgili bir kaygı var ise – kaçınılmalıdır (Kafalı, 2000: 137). Çift ya da daha fazla gölgenin bir arada olması durumu ile

doğada karşılaşılmadığından, sahnede birden fazla gölgenin varlığı, filmin inandırıcılığının sorgulanmasına sebep olabilmektedir. Doğal hayata uyum gösteren bir sahne aydınlatması, filmin gerçekliğini doğrudan etkileyebilecektir (Kafalı, 1989: 167).

Sinema ve televizyon teknolojisinde, anlam yaratma, estetik ve dramatik etkiyi artırmak için genel olarak iki tür aydınlatma yöntemi kullanılmaktadır. Bunlar; *Chiaroscuro* aydınlatması ve *Düz* (Notan) aydınlatmadır.

Chiaroscuro aydınlatması, sinemanın icadından yüzyıllar önce resim sanatında kullanılmış, görüntü boyutu içinde aydınlık ve karanlık alanların oluşmasına dayalı bir aydınlatma yaklaşımıdır[131]. Nesneye gerçekçi bir perspektif kazandıran bu aydınlatma yöntemi, derinlik etkisini oluşturduğu için dramatik etkiyi artırmaktadır (Zettl, 2008: 38). Sinemada anlam oluşturmak için filmin yönetmenine geniş imkânlar sunan Chiaroscuro aydınlatma oldukça elverişli bir aydınlatma yöntemidir (Kılıç, 1994: 33-36). Zettl (2008: 40) Chiaroscuro aydınlatmasının; filmin temasına, mekânının yaratılmasına, kompozisyonun oluşturulmasına ve en önemlisi sahnenin duygusuna doğrudan etki ettiğini söylemektedir. Aydınlık-karanlık alanlar arasındaki kontrastlığın derecesine göre Chiaroscuro aydınlatması; Rembrandt, Cameo ve Siluet olarak üçe ayrılmaktadır (Kılıç, 1994: 33-36; Zettl, 2008: 38).

Rembrandt aydınlatması, nokta ışık veren aydınlatma kaynaklarıyla gerçekleştirilen seçici bir aydınlatma yöntemidir. Bu aydınlatma yönteminde asıl nesne aydınlıkken arka alan, göreli ve daha karanlıkta kalmaktadır. Chiaroscuro aydınlatma türleri içinde, görüntüde derinliğin en mükemmel olduğu aydınlatma türüdür. Rembrandt aydınlatması, aydınlık-karanlık zıtlığının çok fazla olduğu, estetik açıdan oldukça güçlü bir aydınlatma yöntemidir[132] (Kılıç: 1994: 36-37; Zettl, 2008: 42).

---

[131] İtalyanca bir sözcük olan Chiaroscuro; chiaro (aydınlık–ışık) oscuro (karanlık) anlamına gelen iki kelimenin birleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Chiaroscuro aydınlatması adını ve tekniğini Rönesans öncesi ve Barok dönem (1530'dan 1650'ye dek) sanatçılarından almıştır. Bu sanatçılar arasında İtalyan ressam Caravaggio (1573-1610) vardır ve Chiaroscuro okulunun babası olarak bilinir ve Hollandalı ressam Rembrandt (1606-1669), Chiaroscuro tekniğini en mükemmel düzeyde kullanmıştır (Algan, 1999: 71-72).

[132] Rembrandt'ın '*Kitap Okuyan Yaşlı Kadın'* resmi, Rembrandt aydınlatmasının temel özelliklerini barındırması bakımından incelenmeye değerdir. Resimde kadının sadece bazı bölgeleri aydınlatılmış (kadının bluzu, yüzü ve elleri), diğer alanlar ise aydınlatılmamıştır. Dolayısıyla resimde, kadının

Güçlü, nokta ışık kaynakları kullanılarak yapılan Cameo aydınlatmasında genellikle mercekli ışık kaynakları kullanılmaktadır. Cameo aydınlatma yönteminde konunun arkasındaki alan tamamen karanlıkken, ön taraf aydınlıktır. Tıpkı kabartma bir resim gibi görüntü; sanki kabarmış ve fondan sıyrılmış bir şekilde tamamen ön plana çıkmaktadır (Algan, 1999: 71). Gölgeler sadece aydınlatılan nesnenin üzerinde fark edilmektedir.

Siluet aydınlatma, Chiaroscuro aydınlatma türleri içinde aydınlık–karanlık zıtlığının keskin şekilde vurgulandığı bir aydınlatma türüdür. Çok aydınlık bir fon önünde duran, üzerine ışık almayan nesne, güçlü ışık kaynaklarıyla aydınlatılmış fonun önünde adeta bir leke görünümündedir. Nesnenin karanlık ve kontur olarak belirgin olduğu, fonun ise aydınlık kaldığı bu aydınlatma yöntemi, Cameo aydınlatmasının tersidir (Kılıç, 1994: 38-39).

Zettl (2008: 48), *Sight Sound Motion* kitabında siluet aydınlatmanın, Chiaroscuro aydınlatmasının bir kategorisi olmadığını, onun aynı zamanda düz aydınlatma yöntemleri arasında dâhil edilebileceğini söyler. Zettl, aydınlık-karanlık kontrastlığından ötürü Chiaroscuro aydınlatması içinde değerlendirilen siluet aydınlatmanın, nesnenin hacim ve dokusu hakkında herhangi bir bilgi vermemesinden ötürü siluet aydınlatmayı, düz aydınlatma kategorisinde de değerlendirmektedir.

Chiaroscuro aydınlatma biçiminin karşısında konumlanan notan aydınlatma, basit ve sadece nesnelerin ayrıntılı olarak görünebilmesini sağlamak için yapılan bir aydınlatma yöntemidir. Sahnedeki tüm alanların eşit olarak aydınlatıldığı bu yöntemde, seçici bir aydınlatmadan bahsedilmez (Algan, 1999: 72).

Zettl (2008: 44-46), düz aydınlatmanın (flat ligting) aslında bilinenin aksine estetik bazı özelliklerinin olduğunu söylemektedir[133]. Ona göre düz aydınlatma, seyirciyi duygusal ve dramatik olarak herhangi bir yöne yönlendirmemesini avantaja

---

aydınlık bölgelerinin dışlında diğer kısımlar koyudur. Fona hiçbir ışık vermeden, kadını fondan ustaca ayırmasını bilen Rembrandt, böylelikle resmin odağına kadını oturtmakta ve seyircinin bakışlarını adeta ona kilitlenmektedir (Zettl, 2008: 42-43).

[133] Levent Kılıç, düz aydınlatmada estetik bir kaygının olmadığını söylemektedir (Kılıç, 1994: 35).

dönüştürerek; temiz, doğru, tarafsız ve iyimser bir ruh halini yansıtmaktadır. Zettl, düz aydınlatmanın aydınlanmış (enlightened) doğruluk özelliğinin en güçlü özellik olduğunu vurgulamaktadır.

2.3.2.2.3. Psikolojik Açıdan Aydınlatma

Aydınlatma, görsel olarak zamanı ve mekânı belirlemenin yanı sıra, görüntüde duygusal bir etkinin yaratılmasına da yardımcı olmaktadır. Sevinç, üzüntü, heyecan, korku, gerilim gibi duygular, uygun aydınlatma yöntemi ile yaratılabilir. Özön (1972: 72), aydınlık ve parlak olan nesnelerin ferahlık hissi uyandırdığı, koyu ve karanlık nesnelerin gizem, korku ve endişeye yol açtıklarını söylemektedir. Sert ışık ve sert gölgelerin olduğu bir aydınlatma sıcak bir güneş etkisi vereceğinden seyircide hareket ve yaşamı çağrıştırmaktadır. Buna karşın daha yumuşak gölgeler akşamüstünü ve günün bitimini anlattığı için hüznü ve ölümü çağrıştırmaktadır.

Alt açıdan yapılan bir aydınlatma, yüz çizgilerini olduğundan farklı göstereceğinden böyle bir aydınlatma ile korku verici bir görüntü elde edilir[134]. Alt açı aydınlatması, burun üstünde, yanakların elmacık kemiklerinin üstünde ve göz kapağı üzerinde gölgelerin oluşmasına sebep olmaktadır. Bu görünüm korku, esrarengiz ve güvensizlik hissini çağrıştırmaktadır (Zettl, 2006: 162–163). Bunun yanında üst açıdan yapılan aydınlatma, görece daha aydınlık bir sahne, huzuru ve mutluluğu anlatmaktadır.

Karakter aydınlatmasında ise, karakter sert ışıkla aydınlatıldığında haşin, zalim veya tehdit edici; yumuşak ışıkla aydınlatıldığında kibar, uyumlu ve romantik bir karakter izlemini doğmaktadır. Kafalı (1990: 173), seyirciyi belli bir duyguya yönlendirerek psikolojik bir etki meydana getirmenin aydınlatmanın en büyük gücü, filmin (yönetmenin) de en büyük avantajı olduğunu söylemektedir.

[134] Düşük yoğunluklu bir alt açı aydınlatması, korku filmlerinin vazgeçilmez aydınlatma yöntemidir.

2.3.2.3. Aydınlatma ve Renk Kullanımı

İnsan gözü için (dolayısıyla kamera için de) renk denildiğinde ışık akla gelmektedir (Soygüder, 2006). Nesnenin üzerine düşen ışığın bir bölümü (belli dalga boyundakiler) nesne tarafından emilirken bir bölümü de yansır. Yansıyan ışık sayesinde hem görme hem de renkler meydana gelmektedir.

Doğada nesnelerin renkleri yoktur. Genel kanaatin aksine renk objelerin veya sıvıların değil, ışığın bir özelliğidir. Renk, nesneler üzerinde sürekli değişen bir yapıya sahiptir. Güneşli bir günde renklerin daha parlak ve canlı, kapalı havada ise parlaklığını ve canlılığını kaybederek daha koyu görünmelerinin nedeni, güneş ışınlarının nesne üzerine geliş ve nesneden yansıdığı açıya göre algılanan renklerin değişkenlik göstermesinden kaynaklanmaktadır (Çağlarca 1993: 6; Çöloğlu, 2006: 157).

İnsan gözü milyonlarca renk arasında sadece mor ötesi ve kızıl ötesi renklerin arasında kalan ana ve ara renkleri görebilmektedir. Milyonlarca renk, üç temel rengin (kırmızı, mavi ve yeşil) karışımından meydana gelmektedir. İnsan gözü; yeşil, mavi, kırmızı, sarı, cyan, magenta ve bu renklerin değişik oranlarda karışımlarını görebilir (Gegenfurther, 2005: 34).

Kültürel ve psikolojik değerler, dünyayı algılamada ve algıları şekillendirmede önemli rol oynar. Renklere yüklenen anlamlar da bu sebepten, bireyden bireye, kültürden kültüre değişiklik göstermektedir. Bir kültürel kod olan renkler, her kültürde farklı anlamları çağrıştırdığı gibi evrensel düzeyde ortak anlamları da çağrıştırabilmektedir. Rengin, simgelerle bütünleştiği siyasal (ideolojik) anlamları da vardır. Fransız bayrağındaki mavi özgürlük, beyaz eşitlik, kırmızı kardeşlik anlamlarını içerirken; kahverengi nazi Almanyasını, kırmızı renk ise komünizmi çağrıştırmaktadır. Mavi renk ise, Avrupa'nın, aristokrasinin, soyluluğun rengi olarak kodlanmıştır (Yengin, 1997: 199-200).

Rengin anlamını kültür belirler, ama bir rengin kültürce belirlenmiş çok değişik anlamları olabilir. Sinemada ise yönetmen renklere yeni anlamlar yükleyebilir.

Örneğin; Fellini'nin, Hitchcock'un, Visconti'nin filmlerinde kırmızının değişik anlamları olabilir (Büker, 1991: 98).

"Gerçekliği olduğu gibi yansıtmak, estetik açıdan etkili bir görüntü oluşturmak ve anlatıma doğrudan etki etme gücünden dolayı renkler, sinematografik anlatının vazgeçilmez bir öğesidir" (Çöloğlu, 2006: 170). Sinemada renkler, duygusal etki oluşturma ve pekiştirme amacıyla kullanılmaktadır. Antonioni, rengin güçlü bir anlatım aracı olduğunu hatta perdeye yansıyan renklerin birey üzerinde doğadaki renklerden daha etkileyici olduklarını söylemektedir[135] (Büker, 1991: 77).

Zettl'a (2008: 64-65) göre, sinemada rengin *bilgi verici*, *kompozisyon oluşturucu* ve *ifade edici* üç temel işlevi vardır. Rengin *bilgi verici* işlevi, daha çok nesne ve olay hakkında seyirciye ek bilgiler sunmaktır. Sinemada bazı sahnelerin karakteristik renkleri vardır. Örneğin underground (yeraltı), mafya ve gizemli filmler ağırlıklı olarak siyah ve gri renkleri kullanarak karakteristik bir dil meydana getirmektedirler.

Çerçevenin sınırlarının belirlenmesi ya da çerçeve içinde bazı nesnelere dikkatin toplanması rengin *kompozisyon oluşturucu* işlevi sayesinde mümkün olmaktadır. Belirli bir rengi, çerçevenin odak noktasına koyarak, diğer renkleri de uygun biçimde yerleştirerek etkili bir düzenleme elde edilebilir. Rengin *ifade edici* işlevi, renkle özel bir durum anlatılmak istendiğinde, seyircinin renklerle yönlendirilmesidir (Çöloğlu, 2006:159-160; Zettl, 2008: 65). Kırmızı rengin harekete geçirici, mavi rengin ise ferahlatıcı bir etkisi vardır. Bilinçli kullanıldığında seyirci renkler sayesinde anlatıya katılabilir. Örneğin, bir masada bulunan elmaların içinden kırmızı elmayı alan karakterin tehlikeyi ve ölümü seçtiği seyirci tarafından hemen anlaşılacaktır.

Renklerin teknik özellikleri, insan algı ve duyularını etkilemektedir. Bazı renkler diğerlerine göre daha sıcak görünürken, bazıları daha soğuk ve uzak görünebilirler. Örneğin, bir bebek önünde duran kırmızı ve mavi toplardan kırmızı olana uzanır; çünkü kırmızı top, mavi toptan daha yakın görünür. Ayrıca kırmızı renk bebeğe, maviden daha sıcak ve çekici gelmektedir. Renkler, izleyiciye birçok şey

[135] Michelangelo Antonioni *Kızıl Çöl* (1964) filminin, renkler olmadan kavranamayacağını belirtmektedir (Büker, 1991: 77).

çağrıştırmaktadır. İzleyicinin filme olan mesafesi, sahnede kullanılan renklerle belirlenmektedir (Zettl, 2008: 64-65). Renklerin sinemada genel olarak çağrıştırdıkları anlamlar şöyle sıralanabilir:

Sarı renk genel olarak hastalık, ihanet, kalleşlik, günahın simgesi ve yitirilen değerlerin temsilinde kullanılmaktadır. Antonioni *II. Deserto Rosso* (1964)'da sarı rengi, çağdaş dünyadaki bozulmanın ve çürümenin simgesi olarak kullanır. Filmde sarı bayrak bulaşıcı hastalığın belirtisi olarak gösterilir (Büker, 1991: 73). Van Gogh 'Gece Kahvesi' tablosunda kötülüklerin anlatımında sarı rengi kullanmıştır (Eisenstein 1984: 113-120).

Ateşin rengi olan kırmızı ateşi ve ateşin yakıcılığını temsil etmektedir. Aşk ateşinin, cinselliğin, tehlikenin (uluslararası trafik kurallarında kırmızı dur ve tehlike işareti olarak kullanılmaktadır) ve tutkunun temsilcisi olarak da kullanılan kırmızı renk; hayatın, gücün, canlılığın, heyecanın, atak olmanın, cesaretin sembolüdür. Yaklaşan tehlikeyi anlatmak, yasaklı yerleri belirtmek için genellikle filmlerde kırmızı kullanılmaktadır (Yolcu, 2002: 654). Renkleri ustalıkla kullanan Antonioni, *Blow Up* (Cinayeti Gördüm) filminde kırmızı bir otobüsün Thomas'ın yolunu kesmesi, Thomas'ın tehlikeli bir yolculuğa çıktığını haber vermektedir (Büker, 1989: 32). Krzystof Kieslowski'nin, dostluğun ana tema olarak ele alındığı *Kırmızı* (Trois Couleurs: Rouge, 1994) filminde, dostluğun ateşini çağrıştırdığı için kırmızı renk kullanılmıştır. Filmin başında Valentine ile yargıç arasında başlayan ve gittikçe artan dostluğu simgelemek için, birlikte içki içip, muhabbet ederken ikisinin yüzüne de yoğun bir kırmızı ışık vurmaktadır (Çöloğlu, 2006: 166-168). Renklerin simgesel anlamlarının çok önemli oluğu 'Kabuki' (Japon) tiyatrosunda da kırmızı renk, sıcak ve çekiciliği anlatmak için kullanılmıştır (Eisenstein 1984: 123).

Barışın rengi olarak bilinen mavi, tarafsızlıklarıyla ön planda olan uluslararası örgütlerin (Avrupa Konseyi, UNESCO) bayraklarının rengidir. Yolcu (2002: 665), *Renklerin Özel Kullanımı ve Ekinsel Olarak Algılanması* adlı makalesinde mavi rengin Hristiyanlıkta kendini adamışlığın ve korunmanın rengi olduğunu, İncil'de Meryem Ana'nın mavi giysiler içinde tasvir edildiğini söylemektedir. Kieslowski'nin, *Üç Renk: Mavi* (Trois Couleurs: Bleu, 1993) filmi, insanın gerçekte

ne kadar özgür olduğunu sorgulamaktadır. Kieslowski filmde renk ile çok güçlü kodlar kurmayı başarmıştır. Başından sonuna kadar mavinin hâkim olduğu filmde, mavi renk ile 'özgürlük' sembolize edilmiştir. Çok sık karşılaşılan uçsuz bucaksız mavi gökyüzü, sonsuzluk hissiyle özgürlüğü imlemektedir. Filmin açılış sahnesinde, Julie'nin kızı, mavi bir şeker jelatini arabanın camından rüzgârda dalgalandırmaktadır. Araba ileride kaza yapar ve Julie hayatta tek başına, yani tümüyle özgür kalmıştır (Çöloğlu, 2006:161 - 163).

Yeşil olumlu yorumlandığında yaşamın, yeniden doğuşun, ilkbaharın ve umudun simgesi olarak kullanılmaktadır. Sinemada yeşeren bir yaprak, yeşil bir doğa manzarası umudu ve hayatı simgelerken, anlatımın yerine göre yeşil ölümü de çağrıştırmaktadır. Genel olarak değerlendirildiğinde yeşil renk, huzur ve güven veren, sakinleştirici bir renk olarak kullanılmaktadır (Çöloğlu, 2006:159).

Siyah renk, anarşi, baskı, otorite, korku, ölüm, yas gibi duyguları yansıtmaktadır. Antonioni, *Zabriskie Point* (1970) filminde ölümü çağrıştırmak için siyah rengi kullanmıştır. Zabriskie Amerika'nın güneyinde Ölüm Vadisi'ndeki bir yerin adıdır. Mark Frechette filmin başında bir öğrenci toplantısında görülür, üzerinde siyah bir gömlek vardır ve ölümden korkmadığını, ölmeye istekli olduğunu söylemektedir. Daria Halprin ise yeşil giysiler giymekte ve yeşil taşlı takılar takmaktadır. Antonioni hikâyesini anlatırken ölüm için siyahı, yaşam için yeşili seçmektedir (Büker, 1991: 78 - 79).

Aleksandr Nevski (1938) filminde siyah ve beyazı bilinen anlamlarının dışında kullanan Eisenstein, beyaz rengi zulüm ve baskıyı anlatmak için kullanırken, siyah rengi kahramanlığın ve vatanperverliğin rengi olarak kullanmıştır. Filmde yiğitliği, kahramanlığı ve yurtseverliği temsil eden Rus savaşçılar siyah giyinmişlerdir (Büker, 1991: 69).

Temizlik, saflık, iyi niyet, dinginlik ve ruhaniyeti çağrıştıran beyaz renk Fransız bayrağında eşitliği sembolize etmektedir. *Üç Renk: Beyaz* (Trois Couleurs: Blanc, 1994) filminde Kieslowski de, beyaz rengi eşitlik anlamında kullanmaktadır. Yönetmen siyah ve beyaz renkleri yaygın anlamlarıyla kullanmaktadır. Filmde

Karol'un kötü adamlarla birlikte olduğu sahneleri ve onların bulunduğu mekânları siyah, diğer mekânları ise beyaz ile eşleştirmiştir. Filmin tünel sahnesi, seyirciye farklı okuma imkânı veren zengin sahnelerdendir. Loş ve karanlık tünelin sonunda görülen beyaz ışık, umudu simgelemektedir. Nikolay ve Karol'un bembeyaz buzun üstünde çılgınca kayıp, eğlendikleri sahne ise; karakterlerin en saf, en temiz duygularını ve yaşama sevinçlerini sembolize etmektedir (Çöloğlu, 2006: 164). Beyaz bütün renkleri yansıttığı için ayrıca tarafsızlığın rengidir (Yengin, 1997: 202).

Sinema tarihinde tamamen siyah-beyaz ve hem siyah-beyaz hem de rengin birlikte kullanıldığı filmler de vardır[136]. Bazı yönetmenler filmlerinin tamamını ya da bir kısmını, çarpıcı gerçekliği yansıtmak için siyah-beyaz çekmektedirler. Lotman (1999: 31), siyah-beyaz ve renkleri aynı filminde büyük bir başarıyla kullanan Tarkovski'nin, *Andrey Rubley* (1966) filmini örnek vererek; filmin sonunda görkemli renklerin kullanmasının yalnızca filmin sonuç bölümünün etkisini arttırmadığını, yönetmenin renksizliğin karşısına rengi koyarak bakışların yeniden film üzerine yöneltildiğini söylemektedir.

Sinematografik anlatımda aydınlığa karşı karanlığın, beyaz (saflık) renge karşı siyahın (kötülük) sembolik anlamları hiçbir zaman tükenmez. Renklerin sinemada kullanımı, anlatıyı derinden etkilemektedir. Arnheim, siyah ile beyaz rengin karşıtlık oluşturacak bir şekilde sinemada kullanımını iki farklı filmden seçtiği sahnelerle şöyle açıklamaktadır.

> Sternberg'in *The Dock's of New York* filminde, filmin iki başrol oyuncusu bu yolla (renklerin karşıtlık oluşturarak kullanımı) karakterize edilmiştir. Kızın beyaz yüzü, beyaz giysisi, beyaz saçları, gemi ateşçisinin karanlık figürüyle görsel bir karşıtlık içindedir. Böylece yerinde ve sanatsal açıdan uygun olarak, iki insanın zihinlerinin dramatik etkileşimi, görsel algının temel öğeleri (perdede hareket eden siyah-beyaz yamalar) aracılığıyla açıklanmıştır. Aynı etkinin renkli film ile başaramayacağı açıktır. Yine aynı yolla, Granovvsky'nin *Song of Life* adlı filminde ameliyathanedeki etkileyici doğum sahnesinin ölümcül sessizliği ve acılığı, uzun beyaz ameliyat giysileri, beyaz steril çarşaflar, beyaz pamuk ve karanlık aletleriyle birlikte doktorların koyu lastik eldivenleri arasındaki resimsel karşıtlıkla başarılmıştır. Eğer bu karşıtlık kameraman (yönetmen) tarafından bu kadar iyi ortaya çıkarılmamış olsaydı, sahnenin tüm etkisi kaybolurdu (Arnheim, 2002: 62).

[136] A. Tarkovski'nin, *Andrey Rubley* filmi buna örnek olarak verilebilir.

Yönetmen, hikâyesinde kurduğu çatışmaya renklerin bu karşıtlık özelliğini kullanarak, seyirciyi psikolojik olarak da hazırlamaktadır. Bu da anlatımda yönetmenin elini oldukça güçlendirmektedir.

Renkli filmlerin henüz icat edilmediği, sinemanın ilk dönemlerinde yönetmenler anlatıya biraz daha inandırıcılık katmak, hikâyenin psikolojik yönünü güçlendirmek için rengi kullanmak istemişler ve filmlerin laboratuvar ortamında renklendirmesi çalışmalarına başlamışlardır. İlk dönem sinemacılarında, renklendirme güçlü bir tutku haline gelmiş, bazı yönetmenler film karelerini tek tek, hiç üşenmeden boyamayı göze almıştır. Görüntünün tek anlatıcı olduğu sessiz dönemde, bazı yönetmenler anlam yaratmak için renge başvurmuş ve koşulları zorlamıştır[137].

2.3.3. Ses

Günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelen ses, yaşamın büyük bir kısmını işgal etmektedir; hatta yaşamla o kadar iç içe geçmiştir ki, çoğu zaman varlığı bile fark edilemez. Sözen (2003: 32), *Sinemada Ses ve Kullanımı* kitabında insanın sesleri algılayabilmesinde sesin yapısal ve teknik unsurlarının yanında (sesin frekans düzeyi, sesin tonu vs.) psikolojik ve sosyal faktörlerin de önemli rolü olduğundan bahseder. Örneğin, keyifli ya da keyifsiz olmak, yorgun ya da dinlenmiş olmak, yaşlı ve genç olmak gibi bir dizi faktör kişinin sesi algılamasını doğrudan etkilemektedir. Issız bir adada tek başına yaşayan insan, doğadaki diğer canlı ve cansız nesnelerle ses ile iletişim kurmaktadır. Bu anlamda ses, yaşamsal öneme sahiptir ve sinemayı

[137] Sinema tarihinde sahnelerinin bir kısmı sonradan renklendirilen ilk film, Georges Méliès'in 1900 yılında yaptığı Aya *Yolculuk* (Le voyage dans la lue) filmi olarak bilinmektedir. Çok değil üç sene sonra Edwin S. Porter da *Büyük Tren Soygunu* (The Great Train Robbery, 1903) filminin sonundaki patlama sahnesini kırmızıya boyamıştır. David Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* (İntolerance, 1916) filminde dört öyküyü birbirinden ayırmak için renklerden yararlanmıştır (Büker, 1991: 59). Eisenstein *Potemkin Zırhlısı* (Bronenosets Potyomkin, 1915) filminde bir bayrağı kırmızıya, Erich Von Stroheim *Tutku* (Greed, 1923)'da paranın gücünü vurgulamak için bazı nesneleri altın rengine boyamıştır (Büker, 1991: 60). 1940 yılına gelindiğinde Hitchcock *Öldüren Hatıralar* (Spellbound, 1940) filminin sonunu aynı yöntemle boyayarak, yönetmenler için rengin ne kadar önemli olduğunu bir kez daha göstermiştir (Büker, 1991: 59). Yakın dönem sinema tarihinde ise, Naziler tarafından götürülen küçük bir kızın paltosunun kırmızı renge boyandığı Steven Spielberg'in *Schindler'in Listesi* (Schindler's List, 1993) filmi örnek olarak gösterilebilir.

gerçeğe daha çok yaklaştırmaktadır. Anlatısını hayattan kesitler sunarak kuran sinema için de ses artık vazgeçilmez bir öğedir (Özön, 1972: 109).

Sinema sadece görüntülerden ibaret bir sanat değildir. Görüntü gibi ses de filmin temel öğesidir (Can ve Esen, 2008: 160). Görsel-işitsel bir sanat olan sinemada ses, hem görüntüdeki anlamları güçlendiren dramatik bir öğe, hem de başlı başına bir anlatım aracı olarak var olmaktadır. Kendine özgü bir duygu durumu yaratma gücüne sahip olan ses; özellikle görüntüyle bütünleştiğinde izleyicinin algısını yönlendiren güçlü bir silaha dönüşmektedir (Bordwell ve Thompson, 2008: 265).

Sinemada sesin kullanımı, film gösterimlerine müziğin eşlik etmesiyle başlamıştır. Bu anlamda ilk film müziği; 28 Aralık 1895 günü sinema tarihinin ilk gösterimi sırasında solo piyanonun gösterime eşlik etmesiyle başladığı bilinmektedir. Sinemanın ilk yıllarında film gösterimlerine eşlik eden piyano ve kemanın yerini, kısa bir zaman sonra orkestralar almıştır (Thompson ve Bordwell, 2003: 193)[138]. Bu dönemde filmler sessiz olsa da, gösterimler müzik eşliğinde yapılmakta; ses, sinemanın icadıyla eş zamanlı olarak filmlerdeki yerini almaktadır.

İlk gösterimin ardından sesli film çalışmaları başlamış ve bu çalışmalar 1927 yılına kadar devam etmiştir. 1927 yılında ilk defa bir filmin bazı kısımlarının sesli olarak gösterilmesi başarılmıştır. Popüler vodvil yıldızı Al Jolson'ın başrol oynadığı *Caz Şarkıcısı* (The Jazz Singer, 1927. Yönetmen: Alan Grosland)[139] bir miktar sesli görüntünün araya eklendiği sessiz bir film olmasına rağmen; sinema için yeni bir başlangıç anlamına gelmektedir. Bu başlangıç, sinema tarihi için önemli bir adım olarak sürekli hatırlanacaktır (Thompson ve Bordwell, 2003: 193; Sözen, 2003: 133). 6 Ekim 1927 tarihinde gösterilen *Caz Şarkıcısı* ve kısa bir süre sonra tamamıyla sesli film olarak çekilen *New York Işıkları* (Lights of New York, 1927: Yönetmen: Bryan

[138] Sinema tarihinin ilk gösteriminden çok kısa bir zaman sonra, Lumière Kardeşler 20 Şubat 1896 tarihinde Londra'nın çeşitli tiyatrolarında filmlerini orkestra eşliğinde göstermeye başlamışlardır (Erdoğan ve Solmaz, 2005: 75).

[139] Bu film tüm dünyada o kadar büyük başarı sağlamıştır ki, sanki ilk sesli film buymuş gibi bir izlenim bırakmıştır, oysa bu doğru değildir. Fakat filmin asıl önemi, sesin sinemada uygulanabilir olmasını tam olarak kabul ettirmesinden gelmektedir (Sözen, 2003: 133).

Foy)[140] anlatısını kurgu üzerine temellendiren sinemacıların tüm birikimlerini sarsarak sessiz sinemanın ezberini bozan filmler olmuşlardır (Dibbets, 2003: 249-250). Özellikle *New York Işıkları,* sinema tarihinde bir dönemin kapanıp yeni bir dönemin başlangıcını temsil etmesi bakımından önemlidir (Parsa, 1989: 100).

1895'ten 1927'ye kadar çekilen tüm filmler sessiz filmlerdi. Senaryodaki diyaloglar, ara yazılarla verilmekte; hemen hemen bütün filmler müzik eşliğinde gösterilmekteydi. Usai (2003: 26), *Kökenler ve Ayakta Kalanlar* adlı makalesinde, sinema tarihinin ilk film gösterimlerinde müziğin de ötesinde, görüntüleri yorumlayan anlatıcıların olduğundan bahsederek film gösterimlerinde müziğin ötesinde sesin aktif olarak kullanıldığının sinyallerini vermektedir.

Sinema yönetmenleri, yazarlar, oyuncular ve eleştirmenler sesin sinemaya gelişiyle birlikte ikiye ayrılmışlardır. Bir grup, sesin sinemayı daha da özgür kılacağını savunurken, diğer gruptakiler, sinemanın kurgu sayesinde sanat olarak kabul edildiğini öne sürerek sesli filmlere karşı tavır aldılar. Alman film kuramcısı Arnheim'ın da aralarında bulunduğu ikinci gruptaki oyuncu, yönetmen ve eleştirmenler, yeni teknolojiyi kabul etmek ve onu kendi estetik görüşleriyle bütünleştirmekte büyük güçlük çektiler. Onlara göre bu yeni durum 'sessiz sinemanın sonu, yedinci sanatın ölümü' anlamına gelmektedir (Dibbets, 2003: 255). Arnheim, sinemayı sanat yapan şeyin görüntü olduğunu, filmde sese yer verilmesi halinde sinemanın tiyatroya daha çok yaklaşacağını ve izleyicinin dikkatinin iki yöne dağılacağını öne sürmektedir (Arnheim, 1968: 316-320). Fransız yönetmen Clair ise, sesli sinemayı 'konserve haline getirilmiş tiyatro' olarak nitelendirmekte, sinemanın kökeninden uzaklaştığı ve giderek tiyatrolaştığı endişesini taşımaktadır (Sözen, 2003: 143).

[140] Amerika'da sesli film denemeleri 1924 yılından sonra başladı. Özellikle de Wall Street'teki Chase Bank ve Rockefeller kendi kurumlarının desteklediği 'Radio Corporation' ve Pierre Pont Morgan'ın desteklediği 'Western Electric'e bağlı 'Bell Telephone Company' incelemelere girişti. Özellikle bu ikinci grup, synchronization'u Vitaphone adını verdiği bir sistem de geliştirerek haklarını Zukor'a satmak istedi, büyük sanayici bu öneriyle ilgilenmedi. Diğer sanayiciler de öneriyi aynı ilgisizlikle karşıladılar. Ancak iflas etmek üzere olan ve yenilikten beklentisi olan Samuel Warner, (Warner Brothers) teklifi uygun karşılayıp, Vitaphone'un ihtira beratını satın aldı. İlk sesli film *Don Joun* 1927 yılında Warner Brothers tarafından çekildiğinde büyük heyecan uyandırdı. Şirket, 1927'de ilk sesli film *New York Işıkları*'nı çevirdiler. (Parsa, 1989: 100).

Rus sinema kuramcısı Eisenstein'ın sese yaklaşımı, dönemin diğer kuramcılarından biraz daha farklıdır. Eisenstein (1986), sinemaya sesin gelmesiyle kurgu kuramının çökeceği yönündeki düşüncelere katılmaz; aksine gerçeğin yeniden yapılandırılmasında sesin kurgu ile birlikte kullanılmasını savunur. Ses, görüntünün amacına hizmet etmek için değil, yeni bir anlam yaratmak için görüntü ile birlikte kullanılmalıdır. Dönemine göre bu yenilikçi bakışıyla dikkat çeken Eisenstein daha sonraki filmlerinde sesi etkin kullanan yönetmenler arasında yerini almıştır[141].

Sinemanın tiyatroya benzememesi için, konuşmaların ötesinde sesin, efekt olarak kullanılmasını savunan Pudovkin (1966: 186-187), konuşmalardan arındırılmış bir sahnenin daha evrensel olacağını savunmaktadır. Diyaloğun az olduğu, çevresel seslerle öykünün bezendiği bir sahne, her dilden insanın ilgisini çekmekte, dil duvarları böylelikle yıkılmaktadır. Sinema yönetmeni Murnau da müzik ve efekt kullanımı dışında filmlerde sese karşı çıkarak, sesli filme şartlı onay veren yönetmenler arasında yerini almıştır (Sözen, 2003: 147). Malraux (1968: 361-362), sesli filmin diyalogları duyabilme ihtiyacından değil, ses ile görüntünün ortak anlatım olanaklarından doğduğunu, sesli film ile sinemanın tiyatroya benzeyeceği yönündeki endişelerin, diyalog sürelerinin ayarlanmasıyla aşılabileceğini söylemektedir. Sinemada sese karşı yapılan sert eleştirilerin, görsel kültürün gündelik hayata hâkim olduğu dönemlerde yapıldığı bilinmektedir. Anlatı dilinin henüz oturmadığı, sinemanın emekleme döneminde olduğu, görüntüyü merkeze alarak yapılan değerlendirmelerin sınırlı ve yetersiz olmasını doğal karşılamak gerekmektedir (Ergül, 1998: 87). Nitekim sesin sinemada kullanımına şiddetle karşı olan, sinemanın efsane ismi Chaplin bile, 1940 yılında *Diktatör* (The Great Dictator) filminde başka çaresi kalmadığından, uzun yıllar direndiği sesi kullanmış ve filminde konuşmalara yer vermek zorunda kalmıştır (Sözen, 2003: 146).

[141] Ünlü Rus sinema yönetmeni ve kuramcısı Sergei Eisenstein (1898-1948), sessiz dönem filmlerinde bile müziğin kontrollü ve özellikli bir biçimde kullanılmasına çalışmıştır. *Potemkin Zırhlısı'*nı hazırlarken önce Bach'ın müziklerinden bir skor meydana getirmiş ama film için besteci Edmund Meisel'e müzik siparişi verilince Berlin'e giderek besteci ile görüşmüş ve bazı sahneler için ne tür müzik istediğini belirtmiştir. Sesli film döneminde ise, besteci Prokofiev ile işbirliğine girmiş, kimi zaman çekimlerini Prokofiev'in müziklerine göre yapmış, bunlara göre kurgulamıştır (Konuralp, 2004: 33).

Sessiz sinemanın tarihsel gelişimini tamamlayarak yerini sesli filmlere bırakmasıyla, sinema tarihinde yeni bir dönem başlamıştır. Ses, sinemanın hem yapım tekniklerini hem de sanatsal anlayışını tersyüz etmiştir. Örneğin, sesli filmlerle birlikte yeniden seslendirme (dublaj) sektörü doğmuştur. Filmlerin uluslararası çapta dolaşıma girebilmesi için, gösterimin yapılacağı ülkenin diline göre filmin yeniden seslendirme gerekliliği, sinemanın önemli bir kolunu teşkil etmektedir (Sözen, 2003: 158-159).

2.3.3.1. Sesin Özellikleri

Ses boyutu, görüntü boyutu ile birlikte düşünülmesi gereken bir öğedir. Sinemada sese boyut kazandırmak, sesin yakınlığı ve sesin derinliği ile mümkündür. Görüntü içinde kameraya yaklaşan bir kişinin sesi doğal olarak yaklaştıkça değişmekte ve güçlenmektedir. Hareketli bir nesne kameraya ne denli yaklaşırsa, nesnenin sesi de o ölçüde artmaktadır. Sinemada buna sesin yakınlığı denilir. Sesin yakınlığı arttıkça ses, dolu, zengin ve daha içten olacağı için; sinemada izleyicinin dikkatinin görüntünün belli bir bölümünde yoğunlaşması istendiğinde, aydınlatma, mercek seçimi ve kamera açısıyla birlikte sesin yakınlığı özelliği de kullanılmaktadır. Örneğin, yakın çekimde ekranda görünen bir oyuncunun ses yakınlığı aynı kişinin genel çekimindeki durumuna göre daha yakın, dolu ve içten olacaktır (Kafalı, 2000: 96-97). Ses yakınlığı çekimde kullanılan mikrofonun türü, mekân akustiği, ses kaynağının şiddeti, mikrofonda toplanan doğrudan ve yansıyarak gelen ses dalgaları gibi ses ögelerinin işlevleriyle ilişkilidir.

Sesin yakınlığı ve görüntüyle olan ilişkisi, sesin derinliğini meydana getirmektedir. Eğer ses ile görüntü uygun biçimde kullanılmamışsa, filmin inandırıcılığı izleyici tarafından sorgulanır (Kafalı, 2000: 98-99). Çekim ölçekleri ve ses arasındaki bu ilişki, sesin derinliğini meydana getirmektedir.

Sesin izleyici üzerinde etkili olması, ses perspektifinin iyi ayarlanmasına bağlıdır. Seste perspektif, sesin yakınlığı ve derinliği özelliklerinin bir sonucu olarak meydana gelmektedir. Sinemada görüntünün perspektifi olduğu gibi sesin de perspektifi

vardır. Ses perspektifi kavramı (sound-perspective), kameranın nesneye yakın ya da uzaklığına göre, seste de bir yakınlaşma ve uzaklaşma olması durumunu tanımlar (Gökçe, 1997: 114). Görüntülerde uzakta olan nesnelerin (araba, tren, gemi vs.) sesleri, uzaktan duyulmalı, kameraya yakınlaştıkça da nesnelerin sesleri de aynı oranda artmalıdır. Eğer sesin kaynağı kameradan uzaklaşırken ve görüntüde giderek küçülürken, sesi hala aynı yükseklikte duyulmaya devam ederse, ortada yanlış bir uygulama var demektir (Sözen, 2013: 2105). Hareketli bir nesnenin sesi, ekrana yaklaştığı ölçüde artmalıdır.

Sinemada ses, kaynağından ötürü mekânsal bir boyuta da sahiptir ve sinemada ses iki farklı kavramla tanımlanmaktadır. Bunlar 'diegetic ses' ve 'non-diegetic ses' kavramlarıdır. Diegetic ses, kaynağı sahne içinde olan sestir. Karakterlerin konuşmaları, nesnelerin sesleri ve öykü mekânındaki radyo, teyp ya da enstrümanlardan çıkan melodiler gibi sesler 'diegetic ses' olarak tanımlanırlar. Önemli olan sesin kaynağını görüyor olmak değil, kaynak hakkında bilgi sahibi olmaktır. Beş kişinin konuştuğu bir çekimde, sesi duyulan ama perdede görüntüsü görülmeyen ses de diegetic sestir. Çünkü izleyici sesin kaynağını daha önce genel planda görmüş, kaynak hakkında bilgi almıştır (Kafalı, 2000: 103). Diegetic sesler, kaynağın çerçeve içinde ya da dışında olmasına bağlı olarak kendi içinde 'görüntü-içi' ya da 'görüntü-dışı' sesler olarak da ikiye ayrılmaktadır (Raskin,1992: 6).

Sinemada kaynağı öykü evreninin dışında olan seslere ise 'non-diegetic ses' denilmektedir. Filmin anlatıcıları, dramatik etki oluşturmak için kullanılan ses efektleri ve filmin duygu boyutunu güçlendirmek için eklenen müzik, en yaygın non-diegetic ses kullanımları olarak dikkati çekmektedir (Sözen, 2013: 2104). Kaynağı sahnede görülmeyen ve filminde kullanılan hemen hemen her türlü müzik (fon müziği, tema müziği, vb.) non-diegetic ses olarak kabul edilmektedir (Ergül, 1990: 63).

Sinemada ses ile geçiş (müzik, diyalog ve efekt) filmin anlamını güçlendirir, sahneleri birbirine bağlar ve filmin sürekliliğini sağlar. Sesin anlamı destekleme ve sahneler arasında geçişi sağlamak üzere kullanılmasına ses köprüsü denilir. Kimi zaman bir sonraki sahnenin sesi, bir önceki sahnenin görüntüsüne binerken; kimi

zaman da tam tersine, yeni sahnede bir önceki sahnenin sesi devam edebilir (Raskin, 1992:2). Bir sahnede duyulan sesin devam edip, bir sonraki sahneye sarkması ses köprüsü tekniğinin özünü oluşturmaktadır. Ofisinde, mahkemede yapacağı savunmayı yüksek sesle prova eden avukatın, duruşma salonuna yapılan geçişi, avukatın işini ciddiye aldığı ve savunmaya çok iyi hazırlandığı imajını doğurmaktadır. Ses, hem iki sahneyi birbirine bağlamış, hem de sahnenin anlamını güçlendirmiştir. Ses köprüsü tekniği ile yapılan geçiş sayesinde hem zamansal hem de mekânsal değişmeler izleyiciyi rahatsız etmez.

İnsan kulağı sesleri geç ayırt ettiğinden, geçişlerde ses kuşağının bir adım önde olmasının izleyici algısı için önemli olduğunu söyleyen Mascelli (2002: 150); bir ambulans sireninin, ambulansın görüntüye girmeden önce duyulmasının avantajlarından bahseder. Sesin, görüntüden önce duyulması, izleyiciyi sahneye hazırlamaktadır. Geçişi kolaylaştıran unsurlar arasında ses efektlerini de saymak mümkündür; hatta ses efektleriyle eğretilemeler yapılarak sahne güçlendirilebilir. Sinemada, suyun şırıldayarak aktığı bir musluk bir şelaleye; takırtılı sesler çıkaran bir daktilo da bir makinalı tüfeğe dönüşebilir (Mascelli, 2002: 150). Uygun yerde kullanılan ses efektleriyle yapılan geçiş, filme şiirsel bir dil de katmaktadır.

Sesin sinemada anlatıma doğrudan etki eden yapısı, sessizliği de büyük bir güce dönüştürmektedir. İnsan yaşamındaki olağan üstü bir durumu ifade eden sessizliğin insan psikolojisi üzerinde derin etkileri vardır. Sözen (2003: 189) izleyiciye beklenemedik bir durumu haber veren sessizliğin, filmin anlatısını iki üç kat güçlendirdiğini söylemektedir.

İzleyicinin dikkatini bir yere toplamak ve heyecanı artırmak için sessizlik, yönetmenler tarafından güçlü bir silah olarak kullanılmaktadır (Kafalı, 2000: 102). Büyük bir uğultunun, şiddetli bir gürültünün, müziğin ve diyalogların aniden kesilmesi, sinema salonunun derin bir sessizliğe bürünmesi, izleyicide ‘acaba ne oluyor’, ‘ne olacak’ duygusunu uyandırmaktadır. Bir hırsızlık olayında sahnenin sessizliği, izleyicide tekinsizlik hissi uyandırmakta; derin sessizlik, izleyiciyi sıkıntı ve şüpheye sürüklemektedir. Onaran (1999: 44), sessizliğin gücünü anlatırken;

"ölümü, can sıkıntısını, tehlikeyi, umudu, yalnızlığı onun kadar iyi ifade edecek başka bir şeyin olmadığını" söyleyerek sessizliğin gücüne vurgu yapmaktadır.

2.3.3.2. Sinemada Sesin Kullanımı

Sinemada sesinin iki temel özelliği vardır: Bunlardan ilki gerçekliği sağlamak, ikincisi ise resim ile uyumlu ve senkronize olmaktır (Dakic, 2009: 3). Sinemada sesin gerçekliği, görüntüyü de gerçekçi kılmaktadır. Polonyalı sinemacı Andrzej Wajda (2006: 124), filmde ses düzenlemesinin bir bütün olarak ele alınması gerektiğini, sesin gerçekliğinin görüntünün gerçekliğini doğrudan etkilediğini söylemektedir.

Sinemada sesi sadece görüntüye doğallık veren mekanik bir araç olarak görmenin yanlış olduğunu vurgulayanlar, sesin filme getirdiği katkının daha büyük boyutlarda olduğundan bahsederler. Sesin anlatının merkezine konumlandırılması gerektiğini savunanlar; gerçekliği tesis etmede üzerine düşen görevi yerine getirdikten sonra sesin, filmin anlatısına da birçok açıdan katkı sağladığını yazmaktadırlar (Kafalı, 2000: 96; Sözen, 2013: 2107). Sinemada bazı durumlarda, görüntü ile anlatılamayan veya görüntü ile anlatılmasında çeşitli zorlukların olduğu durumlarda, ses ile anlatım ön plana çıkmaktadır. Ruhsal olarak hasta olan bir karakterin hastalığını ses aracılığıyla anlatmak dramatik etkiyi artıracaktır. Bir filmde, duvar saatinin tik tak seslerinin veya pencereye vuran yağmur damlalarının abartılı şekilde duyulması, karakterin psikolojik durumunu betimlemektedir. Telsiz sesleri, sağa ve sola giden insanların ayak sesleri, telefonların zil sesleri gibi çevresel sesler, sahneyi canlı kılmakta ve izleyiciye sahnenin bir polis merkezinde çekildiğinin bilgisini vermektedir (Kafalı, 2000: 100-102).

Sinemada ses düzenlemesi her şeyden önce gerçek hayatı kopya etmek üzere - özel bir amaç yoksa - planlanmaktadır. Gerçekliği oluşturmada büyük etkisi olan sesin canlılığını korumak; çevre ve ortam sesleriyle mümkündür. Ortam sesi, atmosferi oluşturmak için vazgeçilmezdir. Kalabalık bir sahnede kalabalığın gürültüsünü izleyici duymalıdır. Bir sineğin uçuşu, damlayan su, rüzgâr sesi, trafik sesi, çatal

bıçak sesi gibi sesler filme hayat vermektedir. Ortam seslerinden arındırılmış, dublaj stüdyosunda alınan sesler, tek boyutlu seslerdir (Gökçe, 1997: 113). Filmin dublajla seslendirilmesinden sonra sahnenin inandırıcılığı için mutlaka çevresel seslerle bezenmesi gerekmektedir.

Ses, filmde çok değişik amaçlar için kullanılmaktadır. Bazı yönetmenlerin sesi yabancılaşma efekti olarak kullandığı görülmektedir. Klasik anlatıda ana karakter çok kalabalık ve gürültülü bir mekânda olsa da izleyici karakterlerin konuşmalarını gerçekliğe aykırı bir biçimde net olarak duymaktadır. Bazı yönetmenler, kalabalık bir mekânda çevresel sesleri olduğu gibi vererek izleyiciyi rahatsız ederler. Hollywood gramerine karşı çıkarak, çevresel seslere önem veren bu yönetmenlerden birisi, bu tutumundan dolayı Warner Brothers'ın patronu Jack Warner tarafından stüdyodan kovulan Hollywood'un önemli bir yönetmenlerinden Robert Altman'dır (Yılmaz, 2008: 67). Sesin gürültü olarak kullanımında bile öyküye olumlu katkısı olduğu durumlar vardır. Godard'ın *Amerikan Malı*'nda (1966) olay örgüsü gereği kaybolmuş ve araştırılan kişinin ne zaman adı geçse soyadının anlaşılmaması için jet ya da otomobil gürültüsü duyulmaktadır (Yılmaz, 2008: 67). Bunuel'in *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* (1972) filminde ise ne zaman önemli bir diyalog geçse, diyaloğun uçak gürültüsüyle izleyici tarafından duyulmasının engellenmesi, sesin anlatının merkezine yerleştiğini açıklamaktadır.

Ses, filmin fizyolojik yapısını da etkilemiştir. Saniyede 16 kare çekim yapan kameralar, ses senkronizasyonunu sağlamak için saniyede 24 kare çekim yapabilir hale getirilmişlerdir. Sesli filmde diyalogun yoğun olarak kullanıldığı bir çekimin süresini artık konuşmaların uzunluğu belirlemektedir (Sözen, 2003: 39). Sesli sinema, bilinenin aksine daha çok kamera hareketi ihtiyacını artırmıştır (Dibbets, 2003: 256) ve belki de en önemlisi öykü anlatım kalıpları sesin gelişiyle tamamen yeniden yapılandırılmıştır. Sinemada anlatım yöntemlerinin değişmesi, anlatının tüm öğelerini tek tek etkilemektedir.

Sinemada ses denildiğinde; izleyiciye doğrudan bilgi aktaran *konuşmalar*, doğal ve yapay *efektler* ve son olarak öyküyü yorumlayan ve duyguları yönlendirme işlevini üstlenen *müzik* anlaşılmaktadır (Sözen, 2003: 184-216).

2.3.3.2.1. Konuşmalar

Sesli film temel olarak oyuncuların konuşmalarını duyabilmek üzerine bina edilmektedir. Sinema izleyicisinin çevresel sesler, müzik ve efekt seslerinden çok, perdede hareket halindeki oyuncuların sesini duymak istediği açıktır (Sözen, 2003: 131). Görsel ve işitsel bir sanat olan sinemada diyaloglar önemli bir anlatım aracıdır. Konuşmalar, hikâyenin daha kolay anlaşılması için izleyiciye gerekli bilgileri vermektedir. Film anlatısının duygu ve dramatik boyutunu belirleyen bir unsur olan diyaloglar, sesin en temel bileşenidir (Wajda, 2006: 91).

Sinemada diyalogları oluşturan sözcükleri ve sesi birbirinden ayrı değerlendirmek gerekmektedir. Ses, doğanın kendisinde vardır; sözcük ise, sesten türetilmiş olsa dahi insan icadıdır. Bu tıpkı bir bebeğin ilk önce anlamsız sesler çıkartması ve sonra konuşmaya başlaması gibidir. İzleyici, filmde duymuş olduğu bir sözcüğü, duygu ve düşünce dünyasındaki birikimiyle algılamakta ve yorumlamaktadır. Bu da filmin mesajının sözcükler aracılığıyla sürekli yorumlanmasını beraberinde getirmektedir (Kuruoğlu, 2002: 14-15). Sinemada oyuncuların ses tonları, vurguları ve akıcı konuşmaları kimi zaman sözcüklerden daha fazla anlam taşımaktadır. Örneğin, filmde derin ve sevecen bir ses, güvenilir bir karakteri çağrıştırırken, titrek, tonun sürekli değişkenlik gösterdiği bir ses izleyicide, güvensizlik duygusunu uyandıracaktır (Sözen, 2013: 2100).

Sinemada hikâyenin, film boyunca görünmeyen bir kişi tarafından anlatılması, filmde diyalog kullanımına başka bir örnektir. Bazı filmlerde, filmin başkahramanı aynı zamanda anlatıcı da olabilmektedir. Sinemada diyaloğun bu şekilde kullanımına, ‘öyküleme’ ya da ‘yorumlayıcı ses’ denilmektedir (Parsa, 1989: 101).

2.3.3.2.2. Ses Efektleri

Filmin ses kuşağında yer alan konuşmalar ve müzik dışındaki sesler efekt olarak adlandırılır. Anlatımı işitsel olarak besleyen efektler, daha çok izleyicinin dikkatini çekmek, öyküye derinlik ve canlılık kazandırmak için kullanılmaktadır. Yaprakların

üzerinde yürüme sesi, rüzgârın sesi, kuş sesleri, kapı sesi gibi sesler sinemada efekt olarak kabul edilirler (Mengüç, 2005: 37). Efektler, filmin gerçekliğini artıran unsurlardır. Özellikle gerilim ve korku filmlerinde, psikolojik etkilenmenin söz konusu olduğu durumlarda efektler, görüntüye derinlik kazandırmaktadır (Parsa, 1989: 103). Efektler, *içerimsel* ve *anlatımsal* olarak iki genel işleve sahiptirler. Yere düşmüş yaprakların üzerinde yürüme sesi, bir çantanın yere düşme sesi gibi sesler *içerimsel* ses efektleri olarak bilinir. *Anlatımsal* ses efektleri ise, sahneye daha fazla bilgi aktaran ses efektleridir. Örneğin perdede bir yelkenli görünürken, görünmeyen martı sesleri de verilirse, sahne daha da gerçekçi bir hal almakta, izleyicinin sahne hakkında daha fazla bilgi edinmesinin önü açılmaktadır (Kafalı, 2000: 100).

Yerinde kullanılan ses efektleri, izleyicinin filmin atmosferine girmesine yardımcı olur. Bir kış akşamı şömine ateşinde yanan odunların görüntüsü, alev alan odunların sesi ile bütünleştiğinde sahnenin dramatik etkisi de artmaktadır (Gökçe, 1997: 115). Ses efektlerini kendi içinde *doğal ses efektleri* ve *doğal olmayan ses efektleri* olmak üzere iki gruba ayırmak mümkündür. *Doğal ses efektleri*, bir kapının açılıp kapanma sesi, bir ayak sesi, gök gürültüsü, yağmur sesi vb. sesler doğal ses efektleri olarak tanımlanırlar (Sözen, 2013: 2103). Günümüzde doğal efektlerin yeterli olmadığı zamanlarda yapay efektler de kullanılmaktadır. *Doğal olmayan ses efektleri* bilgisayar ve diğer elektronik araçlarla üretilen efektlerdir. Normalde doğada olmayan veya kaydedilmeleri imkânsız olan sesler, bilgisayarlı teknolojide özel olarak tasarlanmaktadır (Dakic, 2009:6).

Bütün efektler, izleyicide gerçeklik duygusunu uyandırmak için kullanıldığı gibi, filmi gerçeklik bağlamından kopartmak için de kullanılır (Sözen, 2013: 2103). Örneğin, bir sahil kenarında martı, gemi ve dalga sesleri filme gerçekçi bir perspektif katarken; dramatik bir sahnede kullanılan uzay gemisine ait efekt sesleri izleyiciyi şaşırtır ve filmden bir anda uzaklaştırabilir. İster gerçekliği artırmak, isterse gerçeklikten uzaklaştırmak amacıyla olsun efektler, izleyiciyi yönlendiren trafik levhaları gibidir. Sinemada izleyiciyi öykünün içine çekmek ve yönlendirmek için efekt sesleri kullanılmaktadır.

2.3.3.2.3. Müzik

İlk film gösteriminden bu yana, sinema anlatısının ayrılmaz bir parçası olan müzik; sahnedeki heyecanın, gerilimin, romantizmin, neşenin, korkunun vs. birçok duygunun izleyiciye kolay geçmesine yardımcı olmaktadır. İzleyici üzerinde güçlü etkiler bırakan müzik, sinema anlatısının neredeyse vazgeçilmez öğeleri arasındadır.

Filmde mesajın güçlü bir şekilde iletilmesinde vazgeçilmez bir araç olan müzik, izleyici algısını etkilemektedir. Müzik, sahnenin dramatik etkisini artırmak ve görselliğe yeni bir boyut vermek için kullanılmaktadır (Sözen, 2013: 2101). Wajda (2006: 91), film müziğinin seyirciyi rahatlatıcı bir öğe olarak kullanıldığını, uzun süren diyaloglardan ve kamera hareketlerinden sonra seyircinin dinlendirilmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Müzik, filme karakter kazandırmaktadır. Bir savaş filminde daha çok vurmalı çalgılar ve ritmi yüksek müzik kullanılırken; aşk filmlerinde daha yavaş ve romantik müzik tercih edilmektedir. Eğer bir aksiyon filminde duygusal bir müzik kullanılıyorsa, görüntüler ne kadar aksini iddia ederse etsin film dramadan öteye geçemeyecektir. Müzik, filmin anlamını pekiştireceği gibi, filme tamamıyla ters bir etki de yapabilir (Parsa, 1989: 103).

Sinemada müzik, sahnenin ruhunu ve atmosferini inşa etmek, çekim için noktalama işlevi görmek, iki çekim arasında bağıntı kurmak, gerilimi tırmandırmak, ritim oluşturmak, zıtlık yaratmak ve daha birçok amaç için kullanılmaktadır (Dmytryk, 2007: 119; Parsa, 1989: 103). Öngören (1996), *Senaryo ve Yapım* adı kitabında müziğin, sinemanın en önemli öğelerinden biri olduğunu söyler. Sinemada müziğin çok çeşitli amaçlarda kullanıldığının altını çizen Öngören, sinemada müzik kullanımını üç ana başlığa ayırır: Dinleti müziği, başlangıç müziği ve dip müziği. Bu sınıflandırmayı daha da genişletmek mümkündür. Sinemada müziğin işlevini *Başlangıç (Jenerik) Müziği* ve *Atmosfer Yaratmak için Müzik* olmak üzere iki temel işlevde toplamak mümkündür.

Başlangıç (Jenerik) müziği; filmin giriş ve çıkışında jenerik ve film hakkında diğer bilgilerle birlikte duyulan müziktir. Tanıtım yazıları geçerken verilen bu müziğin asıl özelliği; filmin teması hakkında bilgi vermesidir. İzleyici, filmin genel karakteri ile

ilgili ilk bilgiyi burada kullanılan müzikten alır. *Atmosfer yaratmak* için kullanılan müziği anlatı yapısının bir elemanı olarak ele almak gerekir. Gerilim yaratmak, izleyiciyi rahatlatmak, sahneler arasında gerçek ile hayal olanı birbirinden ayırmak, duygusallığı sağlamak, zamanı vurgulamak, yer ve mekânı belirtmek, izleyiciyi psikolojik olarak uyarmak vb. amaçlar için kullanılan müzikler bu türdendir (Erdoğan ve Solmaz, 2005: 59-62).

Müzik, her zaman için filmdeki karakterlerin ruhsal durumlarını yansıtmanın en etkin yolu olduğu gibi kurgunun da belirleyicilerinden biri olmuştur. Birçok filmde müzik filmin temposunu ayarlama ve bir sonraki sahnenin gelişimini haber verme işlevini de yüklenmektedir (Sözen, 2003: 215). Müzik, bu yönüyle filmin biçimsel yapısına da etki eden güçlü bir öğe olarak sinemadaki yerini her geçen gün daha da sağlamlaştırmaktadır.

2.3.4. Kurgu

Edebiyatta sözcükler şair ve yazar için ne anlama geliyorsa, tamamlanmış bir filmin her çekimi de yönetmen için aynı anlama gelmektedir. Yönetmen de tıpkı bir şair ve yazar gibi, çekimleri arzu ettiği gibi sıralayarak bir anlam meydana getirmeye çalışır (Pudovkin, 1966: 16). Sinemayı bir dil olarak kabul edenler, çekimlerin anlamlı bir bütüne dönüşmesinde kurgunun gücüne inanmaktadırlar.

Kurgu dışında sinemanın öğeleri arasında sayılan her şey, diğer sanat dallarından ödünç alınmış ya da sinemaya uyarlanmıştır. Öykü, oyunculuk, ses ve müzik uygarlık tarihi kadar eski sanatlardandır. Dmytryk'e (2007: 102) göre, sinemanın yedinci sanat olduğunun en büyük göstergesi 'kurgu'dur. Kurgu sinemayı, tiyatronun ve onun geleneğinden kurtarmıştır. Tiyatro, zaman ve mekân birlikteliğini zorunlu kılarken, sinema her ikisine de bağımlı olmayarak, farklı zaman ve mekânda çekilen görüntülerin kurgulanması sayesinde kendine özgü bir anlatım dili olduğunu ispat etmiştir.

Arnheim (2002: 87-88), kurgunun ‘sinema sanatına giden asil bir yol’ olduğunu; insan emeğine ve zihni beceriye dayanan bir eylem olmasından ötürü eksikliklerinin olduğunu, bu eksiklerin kurguyu değerli kıldığını ve sinemayı sanat dalı haline getirdiğini söylemektedir. “Bir kişi tarafından kontrol edilen kayıt sürecinin sonunda ortaya çıkan, yüzeysel addedilen tek bir görüntü, unutulmamalıdır ki, doğanın taklidinden başka bir şey değildir. Ne var ki iş montaja geldiğinde, bu sürece insan eli değer; zaman kırılır, zaman-mekân düzeninde birbirinden koparılan şeyler tekrar bir araya getirilir. Bu çok daha gerçek bir yaratıcılığa ve biçimlendirici işlevselliğe işaret eder” (Arnheim, 2002: 87-88).

Sinemada gerçekçilik anlayışının en büyük savunucularından olan Bazin, biçimci kuramın öncülerinden Eisenstein’ın kurgu yaklaşımını eleştirmektedir. Sinemada gerçekçiliği savunan Bazin, Hollywood aracılığıyla sinemaya hâkim olan biçimci kurgu tekniklerine karşı çıkmaktadır. Andrew (2010: 257-259), Bazin’in biçimci kurgu anlayışı eleştirisine karşı çıkarken kurguyu bir bütün olarak kötülemediğini, sadece kurguya verilen önemi abartılı bulduğunu söylemektedir.

Sinema tarihinde ilk kurgu uygulamalarını Amerikalı yönetmen Grifith’in yaptığı bilinse de kurguyu özel bir sanat biçimi olarak geliştirenler Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Kuleşov ve diğer Rus sinemacılardır. Dmytryk (2007: 102), sessiz filmin son yıllarında Sovyet sinema sanatçılarının kurgu tekniğini üst düzey bir sanat haline getirdiklerini söylemektedir. Pudovkin (1968: 309), Sovyetler Birliği genç sinemacılarının, sinemanın temelinin kurgu olduğu düşüncesinden hareketle ilerlediklerini vurgular.

Kurgunun Rusya’da bu denli gelişmesinde, Rus halkının görece cahil (okuma-yazma bilmeyen) olmasının etkisi büyüktür. Avrupa ve Amerika’da okuma-yazma oranının yüksek olması, hikâyelerin ara yazılarla anlatılmasının önünü açmıştır. Ancak yüzde doksanı okuma yazma bilmeyen Rus halkı için başka bir yöntem geliştirme gereği duyulmuştur. Her şeyin görüntülerle anlatılması zorunluluğu, Rus sinemacıları kurgu çalışmalarına yöneltmiştir (Dmytryk, 2007: 111). Kurguyu kuramsal olarak açıklayanlar ve çok daha evrensel bir anlatım tarzına dönüştürenler esas olarak Eisenstein, Pudovkin, Kuleşov, Vertov ve diğer Sovyet sanatçılardır.

Sinemada kurgu, birbirinden bağımsız iki çekimin yan yana getirilerek yeni bir anlamın oluşmasını sağlar. Sovyetler Birliği döneminin sinemacıları Eisenstein, Kuleşov ve Pudovkin, kurgunun insan algısı üzerindeki etkilerini araştıran isimler olmuşlardır. Sovyet sinemacılara göre kurgu yaratıcı güçtür. Parsa (1989: 78-80), sessiz sinema döneminde özellikle Sovyet Rusya'sında kurgunun anlatımdaki öneminin kavrandığını ve bu dönemin sinemanın altın çağı olarak anıldığını söylemektedir.

Rus sinemacılardan Kuleşov, kurgunun seyirciler üzerinde nasıl bir öneme sahip olduğunu test etmek için 1920 yılında, daha sonra adına 'Kuleşov etkisi' denilecek bir deney yapmıştır. Kuleşov, bu deneyde yüzünde hiçbir ifade olmayan bir adamın yakın plan yüz çekiminin ardına koyduğu üç farklı çekimle, seyircide üç farklı (açlık, sevgi, üzüntü) anlamın oluştuğunu kanıtlamıştır (Parsa, 1989: 78). Rus sinemacıların yaptığı bu deneyler, birbirinden bağımsız zaman ve mekânda kaydedilen çekimlerin art arda dizilişinden, seyircide yeni bir anlamın oluştuğunu ispat etmektedir (Gökçe, 1997: 157). Benzer bir deneyi yapan Pudovkin; "tetiği çekilmek üzere görünen bir tabanca görüntüsünü gülen bir adam ve korkmuş bir adam görüntüleriyle birleştirdiğinde, seyirciler tarafından gülen adam 'kahraman', korkmuş adam ise 'korkak' olarak algılanmıştır" (Parsa, 1989: 78). Sinemada bir kibrit ve bir bomba görüntüsünü birlikte gören bir izleyici, patlama olacağını hemen anlamaktadır (Spottiswoode, 1968: 337). Tüm bu deneylerden anlaşıldığı üzere art arda dizilen görüntüler, izleyicinin mesajı nasıl algılayacağını belirlemektedir.

Kurgu, filmin anlamını oluştururken izleyicinin de anlamı çözümleme noktasında filme dâhil olmasını istemektedir. Eisenstein *Potemkin Zırhlısı* filminde uyuyan, uyanan, doğrulan aslan heykellerinin birbiri ardına kurgulanmaları, kükreyen ve başkaldıran bir aslanı çağrıştırmaktadır (Özön, 1984: LVIII). İzleyiciyi yaratma sürecine dâhil ettiğinden dolayı kurgunun sinemasal anlatımdaki yeri önemlidir (Eisenstein, 1984: 43).

Edebiyatta ve diğer anlatı sanatlarında bir şeyi anlatmanın en iyi yolu, o şeyi karşıtı ile anlatmaktır. Sinemada bir sahnenin anlamını güçlendirmek karşıt kurgu ile mümkündür. Açlıktan ölmekte olan bir insanın durumu anlatılmak istendiğinde, bu

çekimi zengin bir adamın manasız oburluğuyla birleştirmek anlatımı güçlendirecektir (Pudovkin, 1966: 75). Kurgu ile çekimler arasında kurulacak sembolizm, anlatımı güçlü kılacaktır. Pudovkin, kurguda sembolizm yoluyla yapılan anlatımın ne kadar etkili olduğunu Eisenstein'in *Grev* (Stachka, 1925) filminden örnekle açıklamaktadır: "Filminin son sahnesinde işçilerin kurşunlanması, bir mezbahada bir boğanın öldürülmesini gösteren çekimlerle desteklenmektedir. Tıpkı kasabın bir topuz darbesiyle bir boğayı öldürmesi gibi, işçiler de bu kadar vahşice ve soğukkanlılıkla kurşunlanmaktadır" (Pudovkin, 1966: 76).

Kurguda çekimler öylesine peş peşe dizilmektedir ki, seyirci gerçekte kendisine gösterilmeyen bir çekimi, sanki gösterilmiş gibi davranabilmektedir. Beynin eksik görüntüyü tamamlayarak algılamasına en güzel örnek, *Sapık* (Psycho, 1960) filmindeki duştaki adamın bıçaklanma sahnesi gösterilebilir. Bıçağın bedenle temasını hiç göstermeyen yönetmen, sahneyi 40 (kırk) planda çekmiş ve planları birbirine kesme ile bağlamıştır. Pudovkin'in deyişiyle, yönetmen kurgu ile "adeta cinayet işlemenin sanatını ortaya koymuştur" (Pudovkin,1966: 19). Özön (1984: LVIII), sinemada kurgunun gücünden ve anlatıma olan katkısından bahsederken; kurgunun, izleyiciyi ister istemez görüntülerin akışına kendini kaptırmaya zorlayan bir etkisi olduğunu söylemektedir.

Sinema tarihinde iki farklı kurgu anlayışının olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki, görüntülerin art arda dizilişinden ibaret olan, kurguyu mekanik bir iş olarak gören anlayış; diğeri ise, kurgu ile yeni anlam kapılarının aralandığına inanan, kurgunun bir dil olduğunu savunan anlayıştır.

Sinemanın icat edildiği ilk yıllarda kurgu, tek tek çekimlerin 'istifi' olarak görülmüştür (Eisenstein, 1968b: 329). Birçok yönetmene göre kurgu, çekimlerin öykü sırasına göre birbiri ardına dizilişlerinde ibarettir. Fransız yönetmen Renoir (1968: 426), "yaptığım iş, çekilmiş olan parçaları birbiri ardına dizmektir, o kadar" diyerek film kurgusunun gerçekte çekim aşamasında tamamlandığını söylemektedir.

Pudovkin için kurgu; çekimlerin birbirine eklenmesiyle özgün ve yeni bir düşüncenin oluşturulması işlemidir. Kuleşov da Pudovkin gibi kurguyu biçimsel bir eylem olarak

değerlendirmekte, iki farklı görüntünün toplamından bir anlam meydana geldiğini savunmaktadır. Eisenstein ise kurguyu; "birbirini izleyen parçalardan derlenen bir düşünce değil, birbirinden bağımsız iki parçanın karşılaştırılmasından (çarpıştırılması) doğan bir düşünce" olarak değerlendirmektedir (Özön, 1984: CXXI). Ona göre kurgu, hikâyeyi heyecanlandırıcı, sürükleyici ve dinamik kılıcı hale getirmelidir (Eisenstein, 1968b: 330-331). Bu yönüyle kurgunun anlatımı doğrudan etkileyen bir yanı olduğu gibi, seyircinin de anlatıma kurgu yoluyla katıldığı bir yapı söz konusudur.

Kuramsal anlamda etkisi önceden tahmin edilerek, birbirinden farklı içeriğe sahip çekimlerin yeni anlam yaratmak için eklenmesine 'sanatsal kurgu' denilebilir. Temelleri Eisenstein ve Vertov tarafından atılan bu kurgu anlayışı, art arda gelen iki görüntü arasında bir ilişki, bir yakınlık kurulmasına dayanmaktadır. Bu yöntemle yapılan filmler 'montaj sineması' olarak da bilinmektedir (Bonitzer, 2006: 28).

2.3.4.1. Kurgunun Önemi

Sinemanın ilk yıllarında sahnelerin bir araya getirilerek birbirine eklenmesinden ibaret görülen kurgu, 20. yüzyılın başlarında teknolojik bir buluş olarak parlayan sinemanın bir sanat dalı olarak kabul edilmesinde en büyük paya sahiptir (Parsa, 1989: 77).

İlk dönem filmleri, tek bir çekimden oluştuğu, kameranın konumu ve açısı değiştirilmediğinden bu filmler için kurgudan bahsedilemez (Ficher, 2008: 10). 1902 yılına Méliès'in *Aya Yolculuk (Voyage dans la Lune)* filmine kadar sabit olan kamera, bu filmde açısını ve konumunu değiştirmiştir. Anlatımı güçlendirmekten çok görsel hazzı artırmak için kullanılan ve önemli bir eylemi iki defa göstermeye dayanan örtüşmeli devinim kullanılmıştır. Aynı olayı iki defa gösteren bu iki çekim günümüz sinema izleyicisini bile oldukça şaşırtmaktadır. Fakat kameranın yerinden oynatılmadığı ilk yıllarda Méliès, devrim gibi bir karar alarak kameranın konumunu değiştirmiştir.

Sinema tarihinde kurgunun bilinçli şekilde kullanıldığı ilk film Griffith'in sinemaya teknik olarak büyük yenilikler getirdiği *Bir Milletin Doğuşu* (The Birth of a Nation, 1915) filmidir. Yakın çekim, iris, kararma ve açılma gibi pek çok çekim-kurgu tekniğinin ilk defa kullandığı filmde[142] yönetmen, kurgu sayesinde sinemada dramatik anlatımın kurulmasına öncülük etmiştir. Griffith, etkili kamera kullanımının yanında film kurgusuna getirdiği yeni bakış açısıyla da adını öncü yönetmenler arasına yazdırmayı başarmıştır (Tükelay, 2010: 37).

Sinema sanatının temel ilkelerinin başlatıcısı ve sinemanın 'babası' olduğu kabul edilen Griffith[143] kısa filmlerinden itibaren hikâyeyi merak uyandırıcı hale getirmek için; aynı zaman diliminde fakat ayrı mekânlarda yaşanan olayları art arda kurgulayarak (paralel kurgu) gerilimi zirveye taşımayı bilmiştir (Pearson, 2003b: 52).

Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* (*Intolerance*, 1916) filminde paralel kurguyu ustalıkla kullandığını söyleyen Pudovkin, giderek artan gerilimin son sahneye kurgu tekniği ile taşındığını söyler.

> Bir hırsız çetesinin içine düşen genç bir adam bir kızla tanıştıktan sonra, namusuyla çalışmak için çeteden ayrılmak ister. Ancak çete üyeleri genç adamı rahat bırakmazlar ve onu bir cinayet suçundan ötürü suçlu duruma düşürürler. Delillerin kesinliğinden ötürü, genç adam idama mahkûm edilir. Genç adamın aşığı olan kadın, genç adamın idamına az bir süre kala beklenmedik bir şekilde gerçek suçluyu bulur. İdamı engelleyecek yetkisi olan tek kişi validir. Aksilik bu ya, vali de şehirden ayrılmıştır. Kadın, bir yarış otomobili ile valinin bulunduğu trenin peşine düşer. Bu arada genç adamın idamına yönelik hazırlıklar başlamıştır. Paralel kurgu aracılığıyla heyecan, gerilim en üst evreye ulaştırılır. Kadın nihayet valinin bulunduğu treni durdurmayı başarır. Bu sırada ilmik, erkek kahramanın boynuna geçirilmiştir. Ama bir 'son an kurtuluşu' ile vali idamın durdurulmasını bildirir. Böylece, masum genç adam, haksız yere idam edilmekten kurtulur (Pudovkin, 1966: 45).

[142] Griffith 1908-1912 yılları arasında 400'e yakın kısa film çevirmiş, bu filmlerinde sürekli olarak deneyler yapmıştır. Filmlerinde özellikle Charles Dickens'in romanlarındaki kurgulama tekniğini ve paralel anlatım yöntemlerini uyguladığı bilinmektedir (Parsa, 1989: 77).

[143] D. W. Griffith sinemaya 1907 yılında oyunculuk yaparak adım attı. 1908 yılından başlayarak altı sene içinde yüzlerce film çekti. Geleneksel sinemanın temel taşlarından biri olan, sinemada dramatik yapıyı Griffith oluşturmuştur. Özellikle yakın çekimler, kamera hareketleri (kaydırma, tilt, pan vs.) ve paralel kurguyu büyük bir başarıyla kullandı. Paralel kurgunun başarılı kullanımı hikâyelerde 'son an kurtuluş'u beraberinde getirdi. Kamera hareketlerini ve açılarını kullanan, biçim ve içerikte dramatik etkiyi ve gerilimi yaratıp izleyicinin kurmaca evrene katılımını sağlayan Griffith, karakterle özdeşleşme sürecini başlatan ve izleyiciyi katarsise ulaştıran ilk yönetmendir. (Tükelay, 2010: 34).

Sessiz sinema döneminde çekimleri paralel kurgulayarak, hikâyeye akıcılık katan Griffith, kısa sürede Avrupa'da, özellikle Sovyet sinemasında karşılık bulmuştur. Kuleşov, Eisenstein, Vertov, Pudovkin gibi ünlü Sovyet sinemacılar, sinemaya başladıkları ilk yıllarda Griffith'ten etkilenmişlerdir (Parsa, 1989: 77).

Kuleşov, uzun yıllar kurgu atölyesinde çalışmış, geliştirdiği kurgu kuramlarını öğrencileriyle birlikte uygulamaya özen göstermiştir. Sovyet Rusya'sında 'kurgu' sözcüğünü ilk kullanan kişinin kendisi olduğunu söyleyen Kuleşov, sinemada gerçekliği de ilk defa kendisinin gündeme getirdiğini söylemektedir (Kuleşov, 1968: 292)[144]. Devrimden sonra haber filmleri başkanı olarak belgesel filmler yapan Kuleşov, boş film bulamayınca eski filmleri yeniden kurgulayarak[145] zamanını değerlendirdiğini; sinema tarihinde 'Kuleşov etkisi' diye bilinen ünlü deneyini de bu çalışmaları esnasında gerçekleştirdiğini söyler (Kuleşov, 1968: 293). Bu çalışmalarında onun en yakınında bulunan Pudovkin, ünlü 'Kuleşov etkisi' deneyini ve sonrasında seyirci tepkilerini *Sinemanın Temel İlkeleri* kitabında şöyle anlatmaktadır.

> Kuleşov'la ilginç bir deney yaptık. Bir iki filmden ünlü Sovyet oyuncusu Mosjukin'in bir omuz çekimini aldık. Duruk olan, hiçbir duyguyu açığa vurmayan omuz çekimlerini seçtik. Hepsi birbirine benzeyen bu omuz çekimlerini başka film parçalarıyla birlikte üç ayrı yolda birleştirdik. Birincisinde Mosjukin'in omuz çekiminin ardından bir masa üstündeki çorba tabağının çekimi geliyordu. Mosjukin'in bu çorbaya baktığı apaçıktı. İkincisinde Mosjukin'in yüzü içinde ölü bir kadının yatığı tabutu gösteren çekime eklenmişti. Üçüncüsünde omuz çekimini, oyuncak bir ayıyla oynayan küçük bir kızın çekimi izliyordu. Bu üç birleştirme, işin sırrını bilmeyen seyircilere gösterdiğimiz vakit sonuç korkunçtu: Seyirciler sanatçının oyununa hayran kalmışlardı; unutulan çorbanın karşısında derin düşüncelere dalmış haline işaret ediyorlardı, ölü kadın başındaki derin üzüntüden duygulanıyorlar ve oyuncakla oynayan küçük kızı seyrederken ki hafif, mutlu gülümseyişine hayran kalıyorlardı. Fakat biz, her üç durumda da yüzün hep aynı olduğunu biliyorduk (Pudovkin, 1966: 182-83).

---

[144] 'Sinema tarihçisi Veniamin Vishnevsky'ye göre, Vladimir Gardin ilk Sovyet montaj teorisyeniydi. 10 Şubat 1919'da Gardin, sanat filminin temellerinden biri olan montaj konusunda Yeniden Kurgulama Bölümü'ne bir konferans verdi. Bu konferansın meslektaşları üzerinde, en başta da Lev Kuleşov üzerinde büyük bir etkisi oldu. Ünlü deneyleri Sovyet montaj kavramının kaynağı sayılan Kuleşov, Vishnevsky'ye göre, Gardin'in ortaya koyduğu düşünceleri geliştirmiştir' (Nussinova, 2003: 202).

[145] Devrimden sonra Rusya'da yaşanan ham film kıtlığı, sinema çalışmalarını zora sokmaktaydı. Kısıtlı imkânlar genç sinemacıları daha çok kamçılıyor; sinemacılar eski filmlerin negatiflerin üzerinde yeninden montajlar yapıyorlardı. Bu çalışmalardan güzel sonuçlar elde edilmeye başlanınca Moskova Film Komitesi'nin yapım bölümünde özel bir 'Yeniden Kurgulama Bölümü' kuruluştur. Bir dönem Kuleşov'un da başkanlık yaptığı birim, Rusya'da kurgu çalışmalarının yoğun olarak yürütüldüğü bir merkeze dönüşmüştür.

Kuleşov, sinemada anlamın, çekimlerin içerikleriyle değil yan yana dizilen görüntüler sayesinde meydana geldiğini doğrulamaya çalışırken Kuleşov efektini keşfetmiştir. Kuleşov, deneyleri arasında en ilginç olanının, öğrencileriyle birlikte yapığı ve gerçekte yaşamayan bir kadının kurgu yoluyla yaratılması olduğunu söyler.

> Tuvalet masasının önündeki bir kadını filme alıyordum: Kadın saçını tarıyor, boyanıyor, çoraplarını, ayakkabısını giyiyor, elbisesini sırtına geçiriyordu… Ve ben başka başka kadınların yüzünü, başını, saçlarını, ellerini, bacaklarını, ayaklarını filme alıyor, fakat sanki tek bir kadın söz konusuymuş gibi bunları kurguluyordum ve kurgu sayesinde, gerçekte var olmayan, fakat sinemada gerçekte var olan bir kadını yaratabiliyordum. Bu son deney üzerine hiçbir şey yazılmadı. Kurguyu uzun bir süre saklamıştım, ancak savaş sırasında kayboldu. Bu denemenin de hiçbir fotoğrafı kalmadı (Kuleşov, 1968: 294).

Kuleşov'un bir diğer önemli deneyi; farklı zaman ve mekânda yapılan çekimlerin kurgu sayesinde yeni bir zaman ve mekân meydana getirdiği 'yaratıcı coğrafya' deneyidir. *Mühendis Prite'nın Tasarısı* (Proyekt İnjenera Praita, 1971)[146] filminde, elektrik direklerine bakan insanların gerçekte elektrik direklerine bakmadıklarını, filmde görünen elektrik direğini de çok farklı bir zaman ve mekânda çektiğini söyleyen Kuleşov, kurgu sayesinde, yeni bir coğrafya keşfettiğini söylemektedir (Kuleşov, 1968: 293). Kuleşov'un bu deneyleri, filmin yapısını meydana getiren bileşenler (nesne, mekân, zaman, oyuncular, vs.) arasında çok rahat geçişlerin yapılabileceği kanıtlamış, bu yönteme de yaratıcı coğrafya ismi verilmiştir.

Kuleşov, izleyiciyi pasif konuma iterek onu hazır bilginin alıcısı olarak görmektedir. Kuleşov, Eisenstein'dan bu noktada ayrılmaktadır. Eisenstein, Kuleşov'un aksine izleyicinin anlatıma katılmasını istemektedir. Kuleşov, tek tek çekimlerin başlı başına bir önemi olmadığını, bu tek tek çekimlerin bir araya geldiklerinde bir anlam ürettiklerini söylemektedir. Sinemada görüntülerin art arada dizilişi - sözcükteki harflerin dizilişi gibi- anlamı meydana getirmektedir (Nussinova, 2003: 203). Kuleşov (1968: 295), ayrı ayrı duran çekimlerin birleştirilmesi ve bir anlatımın yaratılması için kurguya her şeyden daha çok ihtiyaç olduğunu söylemektedir.

[146] Kuleşov, ekim devriminden önce çektiği filminin kurgu kanunlarına göre özel olarak hazırlanan ilk Rus filmi olduğunu söyler (Kuleşov, 1968: 292).

Pudovkin sinemanın kurgudan ibaret olduğuna inanan sinemacılardandır. Film için kullanılan 'çevirmek' deyimini yanlış bulan Pudovkin'e göre film çevrilmez, kurulur. Yönetmenin bir filmi tek tek kendi elleriyle kurduğunu söyleyen Pudovkin, kurgunun filmin yaratıldığı yer olduğunu söyler (Pudovkin,1966: 16; Pudovkin, 1968: 309).

Sovyet sinemacıları arasında Vertov'un kurguya bakışı daha farklıdır. Vertov, kurgudan çok, insan gözünden de daha güçlü olduğunu düşündüğü kameraya yoğunlaşmıştır. O, sinemada kurgu yoluyla gerçeklik yanılsaması yaratmak yerine, gerçeği tüm çıplaklığıyla göstermeyi amaç edinmiştir. Gerçeği hiçbir aracı kullanmadan anlatmayı tercih eden Vertov; sinemanın temel öğelerinden, senaryoya, mizansene, kahramanlara, dekora ve dram anlayışına şiddetle karşıdır (Vertov, 2007: 117)[147].

Gerçekliği algılamada kameranın insan gözünden daha objektif ve daha başarılı olduğunu söyleyen Vertov (1968: 296), geleneksel sinema anlayışında, kamera hareketlerinin insan gözü referans alınarak yapılmasını, "kameranın hakkı yenilmiştir" diyerek eleştirmektedir. Vertov, insan gözü gibi çalışmaya zorlanan kameranın 'sinema-göz' ile 'azat' edildiğini söylemektedir.

> Birinden en güçlü, en usta kolları alıyorum; öbüründen en çevik, en hızlı bacakları; bir üçüncüsünden en güzel, en anlamlı başı. Kurguyla yeni bir insan, kusursuz bir insan yaratıyorum. Ben sinema-gözüm. Ben mekanik gözüm. Ben makinayım, size dünyayı gösteriyorum, yalnız benim gösterebileceğim şekilde. Bugünden başlayarak sonsuza kadar, insanın hareketsizliğini aşıyorum, ben kesiksiz bir hareketim. Cisimlere yaklaşırım, cisimlerden uzaklaşırım, cisimlerin altına kayarım, cisimlerin üstüne tünerim, dörtnala giden bir atın burnuna yaklaşırım, bir kalabalığın ortasına dalarım, hücuma kalkan askerlerin önüne düşerim, sırtüstü düşerim, uçaklarla havalanırım, düşen ve kalkan vücutlarla düşüp kalkarım. (Vertov, 1968: 297).

Vertov, insan gözünden daha kusursuz bir göz 'yaratarak', sinema izleyicisine dünyaya yepyeni bir yerden bakmayı önermektedir. Vertov, 'sinema-göz'den sonra artık ne filme alınmış tiyatro düzenlemelerine ne de edebiyat uyarlamalarına sinemada yer olmayacağını, 'sinema-göz'ün insana görmek istediği her şeyi tüm çıplaklığıyla gözleri önüne sereceğini, hem de kendi gözünden bile daha objektif bir

[147] Vertov, sinematografiye ve dram sanatına neden karşı olduğunu 1919'da bir manifesto yayınlayarak, açıklamıştır. Vertov'un manifestosuna ulaşmak için bkz: Vertov, Dziga (2007). Sine-göz. (Çeviren: Ahmet Ergenç), Agora Kitaplığı: İstanbul, s.85.

bakışla bunu yapacağını söylemektedir. Vertov'a (1968: 298) göre sinema-göz, sinema için oldukça büyük bir kazanımdır.

Eisenstein klasik anlatı sinemasının kalıplarını yıkarak kurguyu anlatının merkezine yerleştirmesiyle Sovyet sinemasının sınırlarını aşmış, dünya sinemasının öncü isimleri arasında yerini almış bir yönetmendir. Sinemanın bir dili olduğunu düşünen Eisenstein bu düşüncesini temellendirmek için çeşitli dilleri yapısal analize tabi tutmuştur. Özön, Eisenstein'in Film Duyumu kitabının Türkçe çevirisine yazdığı önsözde, onun, Mısır hiyeroglif yazısını[148], şiir yapısını ve *Kabuki* tiyatrosunu titizlikle incelediğini yazmaktadır (Özön, 1984: CXLVIII). Yüzlerce sembolden oluşan hiyeroglifte, iki ayrı sembolün toplamı ile değil, çarpımı ile yeni bir anlamın meydana geldiğini söyleyen Özön, hiyerogliflerden her biri ayrı ayrı bir nesneye bir olguya karşılık gelirken, birleşmelerinin bir kavrama karşılık geldiğini, dilin bu yapısının Eisenstein'ın kurgu anlayışına kaynaklık ettiğini yazmaktadır. Örneğin: "Suyun resmi ile gözün resmi ağlama anlamına gelir; bir kapı resminin yanında bulunan bir kulak resmi, dinlemek anlamına gelmektedir" (Özön, 1984: CXXII).

Eisenstein'ın en önemli filmi, 1925 yılında devrimi anlatmak için çektiği *Potemkin Zırhlısı* (Bronenosets Potyomkin, 1925)'dır[149]. *Potemkin Zırhlısı*'nda olduğu gibi diğer filmlerini de matematiksel hesap yaparak kurgulayan Eisenstein'ın her bir çerçevesi, kendisinden sonra gelen çerçeve ile adeta savaş halindedir. Söz konusu bu savaş hali, onun filmlerini dinamik kılmaktadır. Bir mimar zarafeti ve titizliğiyle oluşturulan yapısıyla *Potemkin Zırhlısı*'nda; çekimler, kurgu, oyun ve kamera açıları birbirini tamamlamaktadır. Genel çekimlerle yakın çekimleri ustalıkla art arda dizen

[148] Mısır hiyeroglif yazısı, birbirinden kolaylıkla ayırt edilebilecek yüzlerce sembolden oluşur. Her işaret belli bir sesi veya nesneyi temsil eder. Bu yazı soldan sağa veya sağdan sola ya da yukarıdan aşağı yazılabilir, okumak için ölçüt, sembollerdeki insan ya da hayvan figürlerinin baktıkları yöndür. Mısır hiyerogliflerinde 700'den fazla işaret bulunmaktadır. Bu yüzden de okuma yazma oranı düşüktür. Çünkü hiyeroglif bir harf yazısı değildi. Bunlar için *yazıcı* adlı bir meslek vardı.

[149] Sovyet hükümeti içlerinde Razoummy Vilskosky ve Tchaikovsky gibi yaşlı ve usta sinemacıların bulunduğu bir toplulukla birlikte yirmi beş yaşındaki genç Eisenstein'e de devrimi anlatan bir film ısmarladı. Bu ısmarlama üzerine Eisenstein *Potemkin Zırhlısı*'nı bir kaç haftada ve Odessa'da çevirdi. Filmde bir kaç profesyonel oyuncu vardı ve onların dışında Eisenstein bütün şehir halkını ve donanma denizcilerini oynatıyordu. Ayrıca Vertov'un ve öncü edebiyatın etkisiyle stüdyoyu, sinema hilelerini, dekoru ve oyuncuları bir yana bırakmıştı. Rusya dışında bütün ülkelerde *Potemkin Zırhlısı*'nın gösterilmesi yasaklandı. Bu yasaklanmış film üzerine ilgiyi artırdıkça artırdı; öyle ki, film giderek Chaplin'inkiler kadar ünlü, destan bir film durumuna geldi. Başarı, Eisenstein'i Rus sinemasında en ileri çizgiye getirdi (Kakınç, 1963: 80-81).

yönetmen ortaya adeta bir şaheser çıkarmıştır. Filmde genel çekimler kalabalığı gösterirken ardından gelen yakın çekimler ayrıntıları, çarpıcı durumları aktarmaktadır (Özön, 1984: LX). Filmdeki genel ve yakın plan uyumu, anlatım yapısında da kendisini göstermektedir. "Zırhlının küçük hücresel öğelerinden tüm zırhlının öğelerine; donanmanın küçük hücresel öğelerinden tüm donanmanın öğelerine" (Eisenstein, 1968a: 323) geçişteki sıralama dahi her bir çekimin anlatı için ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Filmde bölüm arasındaki geçişler yalnızca değişik bir olaya, değişik bir ruh durumuna geçişi değil, aynı zamanda bir önceki bölüme nitelik olarak karşı bir geçişi de içermektedir (Eisenstein, 1968a: 323-324).

Filmde makine-insan karşıtlığını kullanarak, anlatımı güçlendiren yönetmen; çılgınca çalışan insanlardan makine dairesine, çeşitli çarkları çeviren ellerden zahmetle gerilmiş yüzlere, manometrede en yüksek basınç derecesinden tere bulanmış bir göğüs çekimine yaptığı geçişlerle, taraflar arasındaki eşitsizliği gözler önüne sermektedir (Karakaya, 2005: 137).

Potemkin Zırhlısı filminin Odesa merdivenleri sekansı, Eisenstein'ın montaj kuramının gücünün en büyük göstergesi olarak görülebilir[150]. Onaran (1999: 74), Odesa merdivenleri sekansını "bütün dünyada kurgunun en iyi örneği" olarak değerlendirir. Pudovkin (1966: 120) ise, aslan heykellerinin şahlanması sahnesini "perdede görünmesi mümkün olmayan, sinema için çok şey vadeden bir yenilik" olarak görmektedir. 1917 Rus Devrimi'nin kahramanının halk olmasından hareketle filminde başkahraman ve yıldız oyuncu kullanmayan Eisenstein; kalabalıkları ve onların eylemlerini filmin merkezine taşımıştır. *Potemkin Zırhlısı*, kamera kullanımından oyunculuklara, klasik anlatı kalıplarından kurgu tekniklerine kadar sinemada büyük yeniliklerin habercisi olmuştur. Özön (1984: LX) *Potemkin Zırhlısı*'nı, "bir yandan bir devrimi yansıtan devrimci bir film olarak, bir yandan da sinemada devrim yaratan bir film" olarak değerlendirmektedir.

[150] Gemideki olayların ve Odesa merdivenlerindeki kıyımın çevrilmesi 23 gün sürdü. Filmin kurgusu iki ay aldı. Potemkin Zırhlısı 21 Aralık 1925'te Moskova'daki Bolşoy Tiyatrosu'ndaki ilk gösterime ucu ucuna yetiştirildi (Özön Önsöz: 1984: LVI).

2.3.4.2.Temel Kurgulama Yöntemleri

Sinemada kurgulama yöntemleri denildiğinde; film şeridi ya da günümüz teknolojisiyle timeline üzerindeki her bir karenin ard arda diziliş sırasının belirlenmesi yanında, anlatının da kurgulanması akla gelmektedir. Bir film için teknik anlamda kurguya gerek kalmasa da gerçekte filmin hikâyesi kurgudan bağımsız değildir. Modern hikâye anlatıcıları olan yönetmenlerin; tek düze anlatımdan sıyrılarak filmi daha çekici hale getirmek ve seyircide heyecan uyandırmak gibi bir takım amaçlarla hikâyelerini anlatırken onlarca farklı kurgulama yöntemi kullandıkları görülmektedir. Bu bölümde, sinema tarihinde en sık kullanılan s*ıralı*, *paralel ve* a*tlamalı* kurgulama yöntemleri ele alınacak ve bu kurgulama yöntemlerinin anlatıma olan katkıları ortaya konulacaktır (Sokolov, 2007: 1-9).

Sıralı kurgu, hikâyedeki eylemin oluş sırası dikkate alınarak yapılan bir kurgulama yöntemidir. Bu kurgulama yönteminde özellikle hikâye içerisinde başa ve ileriye dönük sıçramalar görülmezken sahnelerin ard arda dizilişlerinde tarihsellik ön plandadır. Örneğin işine gitmek için evinden çıkan bir karakterin çekiminde, karakter ilk önce yataktan kalkar, yüzünü yıkar, traş olur, üzerini giyer, kahvaltı yapar ve iş yerine gitmek için aracına biner. Sıralı kurguda ayrıca çekimler arası yön, renk, ritim, kamera hareketi, beden hareketleri, kamera açıları, ışık, kostüm, dekor, çekim ölçekleri, aks vd. anlatımı doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyen sinematografik unsurların devamlılığına da önem verilmektedir (Hayward, 2012: 269).

Paralel kurgu, klasik sinemanın çok sık başvurduğu bir kurgulama yöntemidir. Koşut ve almaşık kurgu olarak da bilinen paralel kurgu, birbirinden bağımsız iki ya da daha fazla hikâyenin iç içe geçirilerek kurgulanması anlamına gelmektedir. Olaylar arasında devamlılığın aranmadığı bu kurgulama yönteminde; hem ana öykü hem de yan öyküler arasında ileriye ve geriye dönük zaman geçişleri sıklıkla görülmektedir (Asiltürk, 2008: 59). Paralel kurgulama yönteminde merak duygusu son ana kadar saklanırken seyircinin hikâyeler arasındaki paralellikleri çözmesi beklenir.

Atlamalı kurgu, hikâyede uzun zamansal ve mekânsal atlamaların temel alındığı bir kurgulama yöntemidir. Hikâyenin içinde bulunduğu anın öncesine ve sonrasına, zamanda ve mekânda keskin sıçramaların görüldüğü atlamalı kurguda, sıralı kurguda olduğu gibi devam koşulu aranmaz (Yıldız, 2014: 135). Atlamalı kurgu yönteminde hikâye genellikle ortadan ya da sondan başlayarak ileri ve geriye doğru büyük sıçramalarla ilerler. Bu tür atlamaları yaparken yönetmenlerin geçişin yapılacağı noktalarda ses ve görüntü benzerliğini kullanmaları etkili bir anlatımı beraberinde getirmektedir. Tüm bu kurgulama yöntemlerinde amaca uygun görüntü geçiş türleri kullanılmaktadır.

2.3.4.3. Görüntü Dilinin Noktalama İşaretleri

Görüntü geçiş türleri, 'görüntü dilinin noktalama işaretleri' olarak adlandırılırlar. Yazı dilindeki noktalama işaretleri nasıl ki bir metni okumayı ve anlamayı kolaylaştırıyorsa, sinemada da geçiş türleri konunun anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Bir çekimden diğer bir çekime geçiş yapmanın birçok yöntemi vardır. Bilgisayarlı kurgu teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla beraber, bu yöntemler her geçen gün artmaktadır. Bu araştırmada sinemada en sık kullanılan görüntü geçiş türlerinden; kesme, zincirleme, bindirme, kararma-açılma, bulanıklaşma ve netleşme, silinme olmak üzere altı temel geçiş türü incelenecektir.

Bir çekimden diğer çekime doğrudan geçmeye kesme denir. Herhangi bir efekt kullanmadan geçiş yapma anlamına gelen kesme, sinema kurgusunda en sık kullanılan ve uygulanması en kolay geçiş yöntemidir. Kesme; yalnızca planların birbirine bağlanması, uzun süren sahnelerin kısaltılması için kullanılmaz. Kesmeyle birbirine bağlanan görüntüler sayesinde görsel ritim meydana gelir ve dramatik etki yaratılır. Sinemada kesme yapmanın birçok nedeni olabilir. Bu nedenlerden bazıları; ritim oluşturmak, eğretileme ve düzdeğişmece yapmak, gerçeği bozmak, gerilim yaratmak ve görsel şölen yaratmak bunlar arasında sayılabilir. Kesmede kullanılan her iki görüntünün de belirli bir anlamı vardır. İki farklı anlamı olan bu görüntüler

kesmeyle birleştiklerinde, yepyeni bir anlam meydana getirirler ki, bu kesmenin en büyük gücüdür (Sokolov**,** 2007: 1-20).

Bir çekimden diğer bir çekime, benzetme ya da bitişkenlik yaklaşımlarıyla geçilir. İki görüntüyü arasında bir benzerlik kurularak yapılan geçiş eğretileme; bitişkenlik yoluyla yapılan geçişte ise düzdeğişmece ortaya çıkar. Büker (1991: 135), sözlü dilde bu iki sürecin de etkin bir biçimde kullanıldığını söyler. Cesur bir kişi yerine 'aslan', kurnaz bir kişi yerine 'tilki' denildiğinde eğretileme yaratılır. Oysa 'sobayı yaktım', 'feneri yak' dendiğinde düzdeğişmece yaratılır. Çünkü iki örnekte de yakılan soba ya da fener değildir, sobanın içindeki kömürdür, fenerin içindeki fitildir. Bu örneklerde bir öğeden öbürüne bitişkenlik yoluyla geçilir. Tüm gösterge dizgelerinde bu iki süreçten biri ya da öbürü yoğun bir biçimde kullanılır. Sinemada kimi yönetmenler eğretilemeyi kullanmayı tercih ederken kimi yönetenler düzdeğişmeceyi tercih etmektedirler.

Kesmenin en büyük gücü mantıksal açıdan doğrulanması olanaksız iki görüntünün birleştirilmesidir. Böylece gerçek yaşamda yan yana olması imkânsız nesneler bir araya gelerek eğretilemeler oluştururlar. Örneğin; *Hiroşima Sevgilim* (Hiroshima, Mon Amour, 1959) filminde yönetmen bir ırmağın oluşturduğu deltadan atom bombasının oluşturduğu ışık saçağına geçerek, yaşam kaynağı suyun oluşturduğu biçimle atom bombasının yol açtığı ışığın biçimi arasında benzerlik kurar.

> Michelangelo Antonioni *Gece* (La Notte, 1961) filmine, Pirelli'nin Milano'daki görkemli binasını gösteren çekimle başlar. Cam silicileri binanın üst katlarının camlarını silerler. Aşağıda caddeleri taşıtlarla dolu kent görünür. Pirelli binası çağdaş dünyanın katedralidir. Kesmeyle bir hastane odasına geçilir. Kanserli bir hasta (Tommaso Garoni) acılar içinde kıvranır. Doktor ile hastabakıcı onun acılarını dindirmeye çalışırlar. Odanın camından Orta Çağdan kalma Lombardiyan bir kilise görünür. Antonioni Pirelli binasından hastane görüntüsüne geçerek sanayileşmenin hasta bir toplum yarattığını vurgular. Üstelik hastane odasının camından bir kilise göstererek çağımızda kutsal olanın kilise değil, Pirelli binası olduğunu vurgular. Antonioni "eski"nin yerine geçeni eğretilemesel olarak verir. Sinema eğretileme yaratmak isteyen yönetmene çok değişik olanaklar sunuyor, bunlardan biri de kesme. Kesme eğretileme için gerekli olan uzaklığı sağlar. Eğretilemede birbirine "uzak" iki öğe bağlanır (Büker, 1991: 134).

Büker (1991: 135-136), kesme ile anlatımda düzdeğişmecenin kullanımına Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (The Birth of a Nation, 1915) filmindeki tarlada

çalışan işçiler sahnesini örnek göstermektedir. Yönetmen bu sahnede, pamuk tarlasında çalışan iki kölenin genel çekiminden kesmeyle aynı kölelerin bel çekimine, yine kesmeyle kölelerden birisinin elinin yakın çekimine geçer. Büker'e (1991: 135-136) göre, burada kullanılan bel çekimi ile yakın çekim, uzun çekimin oluşturduğu anlamı biraz daha aydınlatmakta, genel çekimin gösterilenini daha iyi açığa çıkartmaktadır.

Kesme geçişinin uygulanma şekilleri; harekete, ses müzik ve ritme, konuşmaya ve ilgi yönüne göre kesme olarak dörde ayrılmaktadır.

Harekete göre kesme: Kesme ile geçiş yapılacağında dikkat edilmesi gereken en önemli husus kesmenin sahnedeki eyleme/harekete uygun olmasına özen göstermektir. Kesme işlemi seyircinin dikkatini üstünde toplayan oyuncunun bir hareketi gözetilerek yapılmalıdır (Kafalı, 2000:201). Örneğin oturmakta olan bir oyuncuya yakın planda kesme yapılmak istendiğinde; herhangi bir hareket -örneğin başın çevrilmesi, ya da oyuncu bir fincan kahveyi ya da sigarayı ağzına doğru kaldırırken kolun yükselmesi- kesin olarak zamanlandığında kesimin gizlenmesine hizmet edecektir (Dmytryk, 2007: 296). Eylem kesmesinde hareketin zamanı iyi hesaplandığı takdirde, seyirci bir kesmenin yapıldığını fark etmeyecek ve hikâyenin akıcılığına bir zarar gelmeyecektir.

Sinemada kesmenin geciktirilmesi ya da eski görüntünün uzun süre perdede kalması, deneyimsiz yönetmenlerin çok sık düştüğü hatalardan birisidir. Dmytryk (2007: 304-305), böylesi duruma geç kalan kesme demektedir. Güzel bir görüntüden sonra seyirci kendi kendisine 'ne güzel bir çekim' derse, çekimin değiştirilmesinde geç kalınmış demektir. Kesmeyi gizlemek filmin akıcılığını artırır. Kesimi gizlemenin en kolay yolu, kesmeleri seyircinin göz kırpma anlarında yapmaktır. Seyircinin ya da perdedeki karakterin gözlerini kırptığı sırada yapılan geçiş fark edilmeyecektir. Dmytryk (2007: 299), böylesi bir geçişi sihirbazın pelerinini savurarak hareketini gizlemesi gibi, seyircide meydana gelen yanılsamaya benzetmektedir.

Ses, müzik ve ritme göre kesme: Sinematografik anlatımda kesme ile geçiş yaparken sesin gücünden faydalanmak mümkündür. Müziğin ön planda olduğu yapımlarda

geçiş yerleri müziğin ritmine göre belirlenebilir. Müziğin vurgusuna göre kesme, hem etkili hem de estetik açıdan doyurucu sonuçlar sağlar. Dünya sinema tarihinde kesme ile sesi bir arada kullanan yönetmenlerin başında Hitchcock gelmektedir. Büker (1991: 144), Hitchcock'un *39 Basamak* (The 39 Steps, 1935) filminden bir sahneyi örnek verir. "Filminde ev sahibi odaya girer, cesedi görür, çığlık atmak için ağzı açılır, ama çığlık duyulmaz, çünkü Hitchcoock izleyiciyi kesmeyle Scotland'a gitmekte olan ve düdüğünü alabildiğince öttüren tren görüntüsüne geçirir" Hitchcock, iki görüntü arasında eğretilemeyi kullanmakla kalmaz, seyirciyi bir sonraki sahneye taşımak için sesi kullanır.

Kesme filmin ritmini oluşturmada etkili bir geçiş yöntemidir. Tarkovski (1992: 139) 'filmdeki en belirleyici öğenin ritim' olduğunu söylerken; Pudovkin (1966: 170), iyi bir kurgunun, ritim ile mümkün olabileceğini söyler. Tarkovski ve Pudovkin'in tanımlamalarından yola çıkarak, bir filmdeki en belirleyici öğenin kesmelerle oluşturulan ritim olduğu, bunun da filmin anlamını güçlendirdiği söylenebilir. Görüntü içi hareketlerde olduğu gibi (oyuncuların ve nesnelerin) görüntülerin kesmelerle art arda sırlanışında da bir ritim vardır. Örneğin, aksiyon ve komedi filmlerinde çok sayıda kesme yapıldığından çekim süreleri kısayken dram filmlerinde bu süre daha uzundur. Çekim süreleri ve kesmeler filmin ritmine, ritim de filmin anlamına etki etmektedir. Moussinac (1968: 340) *Görüntülerin Zaman İçinde Rolü* makalesinde "bir filmi kurgulama, bir filmi ritimlendirmekten başka bir şey değildir" diyerek, filmde ritmin ne kadar önemli olduğunu vurgulamıştır. *Kısa Filmde Ritm* adlı makalelerinde Can ve Esen (2008: 154), her filmin ritminin kendine özgü olduğunu, tüm filmler için geçerli bağımsız ritm kurallarının olmadığının altını çizmişlerdir.

Konuşmaya göre kesme: Bir kişinin konuşması bitince, konuşmaya başlayan diğer kişiye yapılan kesmedir. Konuşmaya/diyaloğa göre kesme, bir karakterin konuşması bitiği, diğer karakterin konuşmasının başladığı anda yapılan kesmedir (Gökçe, 1997: 142). Yönetmen eğer bir oyuncuyu seyircinin ciddiye almasını istemiyorsa bunu kesme ile yapabilir. Oyuncu konuşmasını tam bitirmeden başka bir görüntüye kesme

yapılması, oyuncunun dinlenmeye değer bir kişi olmadığı algısını oluşmaktadır. (Kafalı, 2000: 200).

İlgi yönüne göre kesme: Oyuncu, çerçeve dışında kalan bir yere baktığında veya çerçeve dışındaki bir noktayı işaret ettiğinde, seyirci de bu bakılan veya işaret edilen noktayı görmek isteyecektir. İşte bu an kesme yapmak için uygun bir zamandır.

Yukarıda sıraladığımızın dışında bir de kamerada kesim denilen, kurgu cihazının dışında yapılan bir kesme yöntemi daha vardır.

Kamerada kesim: **'**Kamerada kesim' deyimi, genellikle yönetmenin herhangi bir çekim sırasında, tüm sahneyi ya da sahneden bir bölümü, başka hiçbir kesme olmaksızın tek seferde çekmesi anlamına gelir ve 'plan sekans' olarak da adlandırılmaktadır. Bu yöntem doğru ve yerinde kullanıldığında anlatımı güçlendirmektedir. Japon yönetmen Mizoguchi, Yunan yönetmen Angelopulos ve Rus yönetmen Tarkovski'nin filmlerinde uzun çekimi kullandıkları bilinmektedir. Görüntüler arasında atlamaların olmadığı, herhangi bir geçiş kullanılmadığından hikâyenin de kesintiye uğramadığı ve seyircide zaman algısını güçlendirdiği için tercih edilmektedir.

Alexandr Sokurov *Rus Hazine Sandığı* (Russkiy Kovcheg, 2002)[151] filmini hiç kesme olmadan, tek seferde çekmiştir. Sinema tarihinde uzun tek plan çekimlerinin örneği[152] çok olmasına rağmen Sokurov, yaklaşık 90 dakika süren filmi tek bir çekimde tamamlayarak büyük bir başarıya imza atmıştır. İngiliz yönetmen Hitchcock'un 80 dakika süren *İp* (Rope, 1948) filmi 10 adet uzun süreli çekimden oluşur. Hitchcock'un ilk renkli filmi olan *İp*'te çekimlerin birleşme yerleri ustalıkla gizlemiştir. Türk sinemasında ise Derviş Zaim'in *Nokta* (2008) filmi, 12 plan-

[151] Film St. Petersburg'daki Hermitage Müzesi'nde geçer. Filmde, ekranda görünmeyen bir anlatıcı ve bir diplomat seyirciye rehberlik ederler. Müzenin 33 odası tek tek gezilir ve her odada anlatılan hikâyelerle Rusya'nın 300 yıllık yakın tarihine ışık tutmaktadır. 2 binden fazla figüranın rol aldığı film dördüncü tekrarda tamamlanabilmiştir.

[152] Alfonso Cuaron'un 2006 yılında vizyona giren *Son Umut* (Children Of Men, 2006) filminde farklı yerlerde tek plan çekimleri bulunmaktadır. Juan Jose Campanella 2010 yılı en iyi yabancı Oscar'ını alan *Gözlerindeki Sır* (El Secreto De Sus Ojos, 2010) filminde yaklaşık beş dakikalık tek plan çekim vardır.

çekimden oluşmaktadır. Zaim filmdeki geçiş yerlerini tıpkı Hitchcock gibi ustalıkla gizlediğinden izleyici olayın kesintisiz çekildiği hissine kapılmaktadır.

Dmytryk (2007: 281) 'kamerada kesim' yönteminin tüm artı yönlerine rağmen, iki dezavantajı olduğunu söyler. Bunlardan ilki; çevrim senaryosunun storyboard üzerinde çok iyi çalışılmış olmasıdır. Sahne tek seferde bitirileceği, ek çekimler yapılmayacağı için, sahnenin hem oyunculuk hem de kamera anlamında iyi planlanması ve prova edilmesi gerekmektedir. Bu yöntemin ikinci dezavantajı ise, oyuncuların doğaçlamadan uzak, senaryonun gereklerine bağlı kalmalardır. Yönetmen bu dezavantajları bilerek 'kamerada kesim' yapmalıdır. Dmytryk (2007: 281), yönetmenin kamerada kesim yapmaya karar verse dahi, ek çekimler yapmalarını önermekte, kurgu aşamasında ek çekimlerin yönetmenin elini rahatlattığını söylemektedir.

Zincirleme geçiş: dilbilgisinde noktalı virgülün gördüğü işi gören zincirleme geçiş, sinemada da en çok kullanılan ikinci geçiş türüdür. Bir kameradan ya da görüntüden diğerine geçilirken, ilk görüntünün ağır ağır kaybolması, aynı anda diğer görüntünün ağır ağır belirmesi temeline dayanan bir geçiş yöntemidir. İki görüntüyü birbirine karıştırdığından dolayı, bir düşüncenin bitip başka bir düşüncenin başladığını haber vermektedir (Büker, 1991: 157; Mascelli, 2002: 142; Pudovkin, 1966: 64). Dmytryk (2007: 363), zincirleme geçişin anlatıma en önemli katkısının, bitmekte olan sahnedeki hikâyenin bu geçiş yöntemiyle diğer sahneye taşınması olduğunu söyler.

Zincirleme geçiş daha çok zamanlar arası veya mekânlar arası geçişi anlatmak için kullanılan yumuşak bir geçiştir. Bir mekânın sembol görüntüleri arasında yapılan zincirleme geçiş, izleyicinin mekânı bir uçtan diğer uca dolaşmasına imkân vermektedir. Zincirleme geçiş ile hikâyede küçük bir olaydan daha büyük bir olaya geçiş yapmak da mümkündür. Küçük bir alev dev bir orman yangınına, musluktan damlayan bir kaç damla su ise bir sel görüntüsüne zincirleme yapılarak anlatım pekiştirilebilir (Gökçe, 1997: 143; Mascelli, 2002: 146).

Zincirleme geçişin bir diğer kullanım yeri, flashback (geri dönüş) ve uyuma sahneleridir. Filmde oyunculardan biri, geçmişteki bir olayı düşündüğünde genellikle

gözlerini bir noktaya sabitler ve zincirleme geçiş ile hikâye geçmişe giderken; uykuya dalan oyuncunun yüzünün görüntüsünden zincirleme geçişle rüya sahnesine geçilir (Kafalı, 2000: 200; Kaya, 2011: 61; Gökçe, 1997: 143).

Her romancı, yazdığı romanın bölümleri arasında okuyucunun durup soluklanmasını ister. Kararma ve açılma geçişi, peş peşe kullanıldığında dilbilgisindeki yeni paragraf veya yeni bölüme geçişe denk gelir. Romanda bir bölüm bittiğinde yeni bölümün yeni bir sayfadan başlaması gibi sinemada da kararma-açılma geçişi, seyirciye yeni bir çevre ve yeni bir hareket vaat etmektedir (Büker, 1991: 166; Dmytryk, 2007: 362).

Kararma (*fade out*) bir sahnenin sonu, açılma (*fade in*) ise yeni sahnenin başlangıcı manasını taşımaktadır. Kararma-açılma, hikâyeler arasındaki geçişleri belli etmek ve seyirciyi dinlendirmek için kullanılır. Görüntülerin perdeden ağır ağır yok olması, seyircinin sahneden duygusal olarak da ağır ağır uzaklaşmasını beraberinde getirir. Pudovkin (1966: 63), kararma-açılma geçişini sinematografik anlatım için uygun bulur ve şöyle bir örnek verir. "Bitkin bir adam bir koltuğa yaklaşır, koltuğa yığılır, başını elleri arasına alır, durur, görüntü yavaş yavaş kararır. Açılma, tersine seyirciye yeni bir çevre ve yeni bir harekete bilerek sokmayı anlatır. Açılma bir filme ya da bir ayrıma başlarken kullanılır."

Bulanıklaşma ve netleşme, kararma ve açılmada olduğu gibi birbirini takip eden iki harekettir. İlk sahnenin görüntüsü gittikçe bulanıklaşarak belirsizleşir (*out of focus*), bu belirsizliğin içinde ikinci sahnenin görüntüsü yavaş yavaş görünür hale gelir (*sharp focus*). Bulanıklaşma ve netleşme geçişi, çevirim senaryosu hazırlanmış ise çekim anında kamera objektifi üzerindeki netlik ayarından yapılır. Bu geçiş kurgu aşamasında analog kurgu ya da bilgisayarlı kurgu ünitelerinde kolaylıkla yapılmaktadır. Daha çok öznel kamera kullanımlarında bu geçiş türüne başvurulmaktadır (Gökçe, 1997: 139-145; Kafalı, 2000: 200-203).

Bindirme, zincirleme geçişe benzetilebilir; ancak zincirleme geçişte ilk görüntü yavaş yavaş kaybolurken ikinci görüntü yavaş yavaş belirmeye başlar. Bindirmede iki görüntü aynı belirginlikte ve daha uzun süre üst üste gösterilir. Araba

tekerleklerinin dönmesi, kilometre göstergesinin değişmesi bir harita üzerinde yanıp sönen bir çizgi, damgalanan pasaportlar, ses kuşağında tren ve uçakların sesleri gibi bu türden görüntüler, seyirciye uzun yolculukların yapıldığını anlatmaktadır (Mascelli, 2002: 147). Hız yapan tren çekiminin üstüne bindirilen sirk ya da konser posterleri, ülkenin dört bir yanında gösteriler yapıldığını anlatmaktadır.

Bindirme zamanın geçtiğini anlatmaktadır. Bir mahkeme salonunun üstüne bindirme ile gelen gazete başlıkları, karar aşamasına nasıl gelindiği hakkında bilgi vermektedir (Mascelli, 2002: 144). Pudovkin *Kaçak* filminde (1933), yapılmakta olan bir geminin bir parçası üzerine bitmiş bir gemi görüntüsünü bindirerek zamanın geçtiğini anlatmaktadır (Büker, 1985: 133-136). Bindirme yöntemi kahramanın kafasından geçen duygu ve düşünceleri göstermek için oldukça uygun bir yöntemdir. Yakın plan bir insan yüzünün üstüne gelen görüntüler, kahramanın düşünceleri hakkında bilgi vermektedir. Büker (1991: 166), bindirmenin bir geçiş yöntemi olup olmadığının tartışılması gerektiğini, çünkü gerçekte bindirmenin bir geçiş sağlamadığı ama görüntünün anlamına müdahale ettiğini söylemektedir.

Kurgu geçişleri arasında en keskin geçiş olan silinme, bir görüntünün diğerini iterek veya silerek yerine geçmesi ile meydana gelir. Çerçevenin herhangi bir yerinden gelerek eski çekimin herhangi bir biçimde (düz, eğri, kırık, eğik çizgi) silindiği bu geçiş tiyatro sahnesinde, perdenin açılıp kapanması temeline dayanmaktadır. Tiyatro efekti olduğu gerekçesiyle bazı sinemacılar tarafından, sinema sanatının ruhuna aykırı bulunmaktadır (Büker, 1991: 167; Mascelli, 2002:143). Kurgu teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte binlerce değişik silme geçiş efekti geliştirilmiştir.

Kurgu ve kurguda kullanılan teknikler her ne kadar seyirciyi bir düşünceye sevk etse de, seyirci kendi kültürel kodlarıyla filmi çözümlemekte ve yorumlamaktadır. İzleyici filmden, yönetmenin düşünmediği çok değişik anlamları çıkartabilmektedir. Büker (1991: 172), filmin yaratılma sürecinin bir kezlik bir süreç, okunma sürecinin ise sonsuz olduğunu belirtmektedir. On yıl önce vizyona giren bir film tekrar tekrar izlenebilmekte ve her izleme, farklı okumaları beraberinde getirmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SİNEMADA MİLLİYETÇİ FİLMLERİN ANALİZİ

3.1. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada Türk sinemasındaki milliyetçi filmler göstergebilimsel yöntem ile analiz edilmeye ve sinemada estetiği yaratan öğeler çerçevesinde anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Günümüzde en sıradan belgeselden, en gerçekçi filme kadar estetik kaygı, içeriği güzel bir biçimde aktarma kaygısı, teknolojik gelişmelerin de etkisiyle bütün dünya sinemalarında olduğu gibi Türk sinemasında da ön plana çıkmıştır.

Sinemada çoğu kez bir roman, bir öykü ya da gerçek bir olaydan yola çıkılarak bir film üretilir. Bunlar yaşam ve olaylar üstünde yoğunlaşmış duygu ve düşüncelerin dil düzeyinde en ekonomik biçimde ve çoğu kez estetik kurallara boyun eğilerek üretilmiş biçimleridir. Sanatçı hangi türden olursa olsun, sahip olduğu malzeme ve içeriğe bir biçim vermek zorundadır. Bu noktada da geçmişten ya da tarihten, daha önceki metinlerden ve anlatılardan yararlanmak durumundadır (Adanır, 1994: 52-53).

İletişimin göstergeler aracılığıyla kurulduğu düşüncesinden hareketle pek çok düşünür ve bilim insanının göstergelerin anlamları üzerine yürüttükleri çalışmalar, göstergebilimin temellerinin çok eskilere dayandığını ortaya koymaktadır. Rifat, (2009: 27). *Göstergebilimin Abc'si* (2009) isimli kitabında, gösterge kavramı üstüne Eski Çağ'dan günümüze birçok felsefeci, bilim insanı ve özellikle hekimin düşünce ürettiğini, başta dilsel göstergeler olmak üzere çeşitli alanlardaki göstergeleri, belirtileri incelediklerini söylemektedir.

Çağdaş göstergebilimin kuruluş temelleri; 20.yy'ın başında Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913)'ün neredeyse eşzamanlı olarak, birbirlerinden habersiz şekilde yaptıkları

çalışmalarla atılmıştır. Felsefe, mantık ve matematik bilimi üzerine çalışmalar yapan Amerikalı Charles Sanders Peirce (1839-1914) hem dilsel hem de dil dışı göstergelerle ilgili bir kuram tasarlamış ve buna 'semiotic' adını vermiştir. S. Peirce'e göre 'göstergelerin biçimsel öğretisi' olan göstergebilim, mantık'ın bir başka adıdır. Yazıları ölümünden sonra *Toplu Yazılar* (Collected Papers) adıyla yayınlanan Peirce'ün yaklaşımının en belirgin özelliği her alandaki göstergelerin eksiksiz bir sınıflandırmasını yapmasıdır. Peirce göstergebilimi; salt dilbilgisi, mantık ve retorik olarak üçe ayırmaktadır (Rifat, 2009: 30). Peirce'e göre bir gösterge, başka bir nesnenin yerine koyulabilme özelliğine ve kapasitesine sahip olan bir şeydir (Sebeok, 2000: 270).

Modern dilbilimin tartışmasız kurucusu olarak kabul edilen İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913)'ün göstergebilim üzerine düşünceleri, 1913'te ölümünden sonra öğrencilerinin ders notlarından toparlanmış ve bu notlar *Genel Dil Bilim Dersleri* (Cours de Linguistique Genérale) adıyla kitap olarak yayımlanmıştır (Saussure, 1976). Saussure, göstergebilimi (semiology), 'göstergelerin toplum yaşamı içindeki durumunu' inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlamıştır (Atabek, 2007: 67). 'Dil'in düşünceleri ifade eden bir göstergeler sistemi olduğunu vurgulayan Saussure, göstergebilimi tanımlarken üç temel kavramdan da söz eder. Bunlar; 'gösterge', 'gösteren' ve 'gösterilen' kavramlarıdır. 'Gösterge' görüntü ve nesneyi, 'gösteren'; göstergenin fiziki boyutunu, 'gösterilen' ise göstergenin kavramsal boyutunu açıklar (Parsa ve Parsa, 2002: 8).

Peirce'ün göstergelerin mantıksal işlevini vurgulamasına karşın, Saussure göstergelerin toplumsal işlevi üzerinde durmuştur. Kendisi de mantıkçı olan Peirce mantıksal kökenli bir göstergebilimin temelini atarken, toplumsal olan ile ruhsal olanı aynı kuram içinde birleştirmeye çalışan Saussure daha çok dilbilim üzerine yoğunlaşmış, dil dışı göstergeler üzerine çalışmalar yapılması gerektiğini söylemiştir (Rifat, 2009: 33).

Filmin en önemli işlevlerinden biri gösterdikleri aracılığıyla göstermediklerini aktarmaktır. Bu aşamada yönetmen neleri hangi ölçüde göstererek, göstermediklerini aktarmayı nasıl başaracağını çok iyi bilmelidir. Filmin çekim aşaması yaşama oranla

bir seçme ekseninin belirlenmesidir. Kombinezonlar ekseniyse öykünün ve anlamın ortaya çıkışıdır (Adanır, 1994: 57). 'Seçme ekseni' filme konmak istenen görüntülerin bulunduğu eksendir. Bu eksende her görüntünün yerine aynı anlamı taşıyabilecek bir başkasını koyabilmek mümkündür. Önemli olan filmsel öykü sürecine uyabilecek görüntünün bulunmasıdır. 'Seçme ekseni' dizisel eksendir. Oysa 'kobinezonlar ekseni' dizimsel eksendir. Önemli olan görüntülerin yanyana gelmesi değil, yanyana gelen görüntülerin bu yanyana geliş biçimleriyle ortaya çıkan anlamdır.

Gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin kurulması olarak tanımlanan anlamlama, görülen ya da işitilen gösterenin, ne anlama geldiğinin (gösterilenin) zihninde oluşmaya başlamasıdır. Göstergebilimin en önemli alanı, 'anlamlama' adı altında ele alınan metnin görünen 'düzanlam' ve görünenin ardındaki anlamı çözmeye dayalı 'yananlam'la ilgili bölümüdür (Çağlar, 2012: 26). Barthes'ın göstergebilim kuramına getirdiği bu iki kavram (düzanlam ve yananlam), metnin farklı boyutlardan okunmasını sağlamaktadır. Barthes'a göre (1979), düzanlam göstergenin neyi temsil ettiğini ortaya koyarken, yananlam göstergenin nasıl temsil edildiği ile ilgilenmektedir. Düzanlam, kameranın doğrultulduğu nesnenin film üzerinde mekanik bir şekilde yeniden üretimidir. Yananlam ise bu sürecin insani boyutudur: çerçeveleme, objektif, odak uzunluğu, ışık, kamera açısı, film kalitesi vb. seçimidir. Düzanlam neyin görüntülendiği, yananlam ise nasıl görüntülendiğidir (Fiske, 1996: 117). Barthes'ın yaklaşımına göre; metnin ilk bakışta algılanan içeriği dışında gizli, üstü kapalı anlam içeriği de bulunmaktadır. Bu nedenle gösterge sistemlerinde görünenden görünmeyene, bilinenden bilinmeyene doğru bir akışın olduğu kabul edilmektedir. Metz (2012: 96)'de sinema göstergebiliminin bir yananlam ya da bir düzanlam göstergebilimi olarak tasarlanabileceğini söylemektedir. Yananlam incelemesi sinemaya bir sanat olarak yaklaşmayı gerektirir.

Yapısalcı bir çözümleme yöntemine sahip olan göstergebilimsel çözümleme; gösterge sistemlerindeki öğeleri ve onların arasındaki ilişkilere odaklanarak öğedeki yapısal ilişkileri (karşıtlık, bağıntı ve mantıksal ilişkiler) anlamlandırmayı içermektedir. Yapısal çözümlemede, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki temel

alınarak, ele alınan öğeler dizisel ve dizimsel bağıntılar aracılığıyla anlamın nasıl ortaya çıktığı araştırılmaktadır (Atabek, 2007: 7). Anlamı oluşturmak için seçilen göstergelerin ard arda sıralanmasıyla oluşturulan dizimler, anlamlı bir cümle kurmak için kelimelerin ard arda (ardaşık/artsüremli) sıralanmasında görülmektedir (Bağder, 2001: 68). Metz (2012: 98) sinema göstergebiliminin diziselden çok dizimsel üstünde yoğunlaşması gibi bir tehlikeyle karşı karşıya olduğunu, bu durumun filmin dizisel bir bağıntıdan yoksun olduğu anlamına gelmediğini söylemektedir.

İnsan hayatındaki nesnelerin ve soyut kavramların anlamlandırılmasında ikili karşıtlıkların büyük önemi vardır. Göstergebilimsel çözümleme yöntemi, anlamın farklılıklardan meydana geldiğinden hareket etmektedir. 'İyi', 'kötü' ile, 'güzellik', 'çirkinlik' ile 'büyüklük', küçüklük' ile; 'genişlik', karşıtı olan 'darlık' kavramı ile anlatıldığında daha doğru ve kolay anlaşılmaktadır. Bir metindeki kavramsal karşıtlıklar ve bu karşıtlıklar arasındaki ilişkiler dili ve anlatıyı inşa etmektedir. 'Her şey zıddı ile bilinir' deyimi, anlamın oluşumunda karşıtlığın rolünü özetlemektedir (Uçan, 2008: 121-129).

Lévi-Strauss (2013: 39-57) insan yaşamı ve toplum yapısını açıklama yolunda iki 'anahtar' sunar: Toplumsal düzen, 'ikili karşıtlıklar' üzerine kuruludur der önce; ve sonra da bu ikili karşıtlıkların 'arabulucu' kurumları, pratikleri ve söylemlerinin her kültürde üretilip işlerliğe sokulduğunu kaydeder.

Göstergebilim; dil'in yapısı, yazınsal ya da bilimsel söylem, mimari yapı, fotoğraf, tiyatro, müzik, sinema vb. yapıtların hangi anlamsal katmanlardan oluştuğunu bir üstdil aracılığıyla sistemleştirerek sunmayı amaçlamaktadır. Göstergebilim anlamları değil, anlamın eklemleniş biçimini ve üretim sürecini deşifre etmeye çalışır. Bu haliyle göstergebilimi, herhangi bir yapıtın içeriğine ve biçimine yönelik içkin ve yapısal bir anlamlama (Rifat, 1982: 16) yöntemi olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Genellikle görsel metinlere uygulanan göstergebilimsel çözümleme, özellikle fotoğraf ve sinema gibi alanlarda sıklıkla kullanılan bir yöntemdir.

Sinema, göstergelerin en yoğun kullanıldığı sanat dallarından birisi ve belki de en önemlisidir. Sinemada yapay bir mekân içinde kullanılan nesneler, dekor, olayın

geçtiği zaman ve mekânı belirten değişik göstergeler, ışık, aksesuar ve mobilyayı belirten göstergeler söz konusudur. Sahnede nesnelerin düzenlenmesi, oyuncuların sahne üzerindeki konumları, ışık ve rengin kullanımı, anlamın meydana getirilmesinde çok büyük öneme sahiptirler (Doğan, 2001: 234). Sinema anlatısının temelleri; görüntü, ışık, ses ve kurgu üzerine kurulmuştur (Erdoğan, Solmaz, 2005: 33).

Yuri Lotman, Roman Jacobson, Roland Barthes, Vladimir Propp, Jhon Fiske, *Peter Wollen ve Umberto Eco gibi çağdaş göstergebilim kuramcıları arasında yerini alan ve sinema göstergebilimi üzerine yaptığı çalışmalarla saygınlık kazanan Christian Metz* ise *(1931-1993), sinema göstergebilime ilişkin yaklaşımını Peirce ve Saussure'den etkilenerek oluşturmuştur* (Sivas, 2012: 532). Metz, araştırmalarına 1960'lı yıllarda Roland Barthes'ın aynı yıllarda başlattığı genel göstergebilim akımına kapılarak başlamış ve yapısalcı dilbilimin sağladığı olanaklardan yararlanarak sinemanın da kendine özgü bir anlatım dili olduğunu ortaya koymuş olmasına rağmen, sinema dilini sözel dilden keskin çizgilerle ayırmıştır (Andrew, 2010: 328).

Metz, sinemanın en küçük birimi olan çekimi sözcüğe değil, tümceye benzetmektedir. Örneğin, bir tabanca görüntüsü, bir sinema tümcesinin öznesi ya da nesnesi değil, bizzat tümcenin kendisidir. "İşte tabanca!" ifadesindeki gibi bir iddiadır. Çekim, tümce gibi kesin ve açık anlatımlıdır. Sözcükler, sözlüklerde hazır bulunabilir, ancak tümcelerin ve çekimlerin aranabileceği sözlükler yoktur (Andrew, 2010: 328).

Göstergebilimin bir anlambilim olduğunu ve filmin bu anlamı izleyicisine nasıl ilettiğiyle ilgilendiğini söyleyen Metz, sinemanın hammaddesinin filmi izlerken dikkat edilen bilgi kanallarından oluşturduğunu söyler. Hareketli görüntü, kaydedilmiş sesçil ses (filmde konuşmalar olduğunda), kaydedilmiş müziksel ses, kaydedilmiş ses (stüdyo ortamında müzikle karıştırılmış ses) ve bütün yazılı materyalleri içeren grafik çizimler bu bilgi kanalları arasında sayılmaktadır (Metz, 1985: 226-227). Sinema göstergebilimcisi, bu malzeme karışımından çıkan anlamla ilgilenir ve anlam, içinden çıktığı malzemeden bütünüyle farklıdır.

3.1.1. Problem

Türk sinema tarihinde milliyetçi filmler denilince akla ilk önce; Muhsin Ertuğrul'un Kurtuluş Savaşını konu alan *Ateşten Gömlek* (1923), *Ankara Postası* (1928) ve *Bir Millet Uyanıyor* (1923) filmleri gelmektedir (Özön, 1985: 351). İyi ve kötü, güzel ve çirkin, dost ve düşman gibi çok temel ikili karşıtlıkları üzerine inşa edilen bu filmlerin amacı milletin birlik ve beraberliğinin önemini vurgulamak, seyircideki milliyetçi duyguları canlı tutmaktır. Sinemanın teknolojik olarak geldiği aşamalar göz önüne alındığında bu filmler; hikâyelerini ele alış biçimleri ve sinema estetiği bakımından eleştirilen filmlerdir. Görüntüden çok sesin, hikâyeden çok diyalogların ön planda olduğu bu filmler, yoğun mesaj taşıyan yapıları ve estetik kaygılardan tamamen uzak oluşlarıyla dikkat çeken filmlerdir.

Bu çalışmanın temel sorunsalı 2000'li yıllarda milliyetçi film yapan yönetmenlerin filmlerindeki milliyetçi söylemleri ve estetik unsurların milliyetçi söylemleri inşa etmede nasıl bir güce sahip olduğunu ortaya koymaktır.

3.1.2. Amaç

Türk sinemasında milliyetçilik temasını işleyen filmlerdeki milliyetçi söylem ve estetiğinin saptanması ve bu filmlerin estetik açıdan ortak noktalarının tespit edilmesi bu çalışmanın genel amacını oluşturmaktadır. Bu temel amaç doğrultusunda belirlenen alt amaçlar ise şunlardır:

1. Filmlerde kullanılan başat görsel imgelerin neler olduğunu saptamak, bunların nasıl tanımlandığını ve film içinde neyi sembolize ettiğini belirlemek.
2. Filmlerde milliyetçiliği meydana getiren unsurlardan dil birliğinin nasıl ele alındığını araştırmak.
3. Filmlerde din birliği konusuna yer verilip verilmediğini ortaya koymak.
4. Filmlerde kültür ve tarih birliğinin nasıl ele alındığını sorgulamak.
5. Filmlerde soy birliği kavramına nasıl yaklaşıldığını görmek.

6. Filmlerde milliyetçiliği meydana getiren unsurlardan birlikte yaşama istek ve iradesinin nasıl ele alındığını incelemek.
7. Filmlerde milliyetçiliği meydana getiren unsurlardan öteki imajının nasıl yaratıldığını araştırmak.
8. Filmlerde estetik öge olarak kameranın nasıl kullanıldığını belirlemek.
9. Filmlerde aydınlatmadan estetik olarak nasıl yararlanıldığını incelemek.
10. Filmlerin ses kuşağındaki estetik boyutları ortaya koymak.
11. Filmlere kurgunun estetik katkılarını araştırmak.

3.1.3. Önem

Türk sinemasında son yıllarda sayısal artış gösteren milliyetçilik temalı filmlerde anlatının nasıl kurulduğu ve hangi sinemasal estetik ögelerin nasıl kullanıldığının belirlenmesi amacı üzerine odaklanan bu çalışmada yapılacak analizlerle sinemanın anlam üretim sürecindeki rolü ve inşa etmeye çalıştığı gerçekliği ne tür estetik unsurlarla temellendirdiği çeşitli boyutlarıyla ortaya konulacaktır. Milliyetçi film yapan yönetmenlerin estetik anlayışlarında benzerliklerin olup olmadığının araştırılacağı bu çalışma, milliyetçilik ve estetik alanında çalışarak alana katkı sağlamak isteyen akademisyenlere, bu alanda okuma yapmak isteyen sinema izleyicilerine ve öğrencilere literatür oluşturması açısından önemlidir.

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı'nın Ulusal Tez Merkezi verilerine göre; 'milliyetçilik', 'sinema' ve 'estetik' alanları üzerine farklı disiplinlerde araştırmacıların doktora düzeyinde çalışma yaptığı görülürken, 'sinema, milliyetçilik ve estetik' üzerine herhangi bir doktora tezine ise rastlanmamıştır. Sinema filmlerine milliyetçiliğin inşaası ve bu inşaada estetik öğelerin nasıl kullanıldığını ele alan bir araştırmaya rastlanmamış olması bu tezin önemini artırmaktadır.

3.1.4. Varsayımlar

Sinemanın geniş kitleleri etkisi altına alan önemli bir kitle iletişim aracı olduğu bu araştırmanın temel varsayımını oluşturmaktadır. Bu varsayımdan hareketle çalışmanın diğer varsayımları şu şekilde oluşturulmuştur:

1- Kurmaca filmleri belgesel, animasyon ve deneysel filmlere göre daha fazla izleyici kitlesine sahiptir.
2- Sinema filmlerinde; kamera, ses, aydınlatma ve kurgu hikâyenin anlamını doğrudan ya da dolaylı olarak olumlu/olumsuz etkilemektedir.
3- Sinemada estetiği yaratan unsurlar milliyetçi söylemleri görünür kılmada önemli bir işleve sahiptir.
4- Göstergebilimsel çözümleme ile yapılan genellemeler metnin sınırlarına bağlıdır.

3.1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmada aşağıdaki noktalar birer sınırlılık olarak belirlenmiştir.

1- Çalışmanın sonucunda yapılan genellemeler vizyona giren filmler arasından belirlenerek örnekleme alınan yedi film (*Son Osmanlı Yandım Ali, 120, Nefes: Vatan Sağolsun, Veda, Kurtlar Vadisi: Filistin, Fetih 1453* ve *Çanakkale: Yolun Sonu*) ile sınırlıdır.
2- Araştırma 2007-2013 yılları arasında vizyona giren filmlerle sınırlandırılmıştır. Sinema salonlarında gösterime girmeyen, sadece festivaller ve özel gösterimler yoluyla izlenen filmler bu araştırmaya dâhil edilmemiştir.
3- Vizyon şansı bulmuş olsalar da bu çalışma, kısa metraj filmleri incelemeye almamış, uzun metraj filmler ile sınırlandırılmıştır.
4- Çalışma kurmaca türü filmler ile sınırlandırılmıştır. Belgesel, çizgi ve animasyon filmler bu çalışmanın dışında bırakılmıştır.

5- Çalışma, Türk Milliyetçiliğine odaklanmıştır. Türkiye içinde diğer etnik topluluklarla ilgili yapılan milliyetçi filmler kapsam dışında tutulmuştur.

3.1.6. Evren ve Örneklem

Milliyetçi film yapan yönetmenlerin, hikâyeyi kurarken milliyetçiliği ele alış biçimleri ve sinemanın estetik öğelerinin nasıl kullanıldığının araştırıldığı bu çalışmada, 1 Ocak 2007 tarihinden başlayarak 31 Aralık 2013 tarihine kadar vizyona giren uzun metraj filmler, Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü verilerinden ve boxoffice internet sitesi üzerinden taranmıştır.

Bu tarama sonucuna göre 2007 yılında 42, 2008 yılında 49, 2009 yılında 68, 2010 yılında 61, 2011 yılında 66, 2012 yılında 54, 2013 yılında ise 70 uzun metraj filmin vizyona girdiği tespit edilmiştir. Bu yıllar arasında toplam vizyona giren film sayısı ise 410 ‘dur.

Sosyal Bilimler araştırmalarında (nicel ve nitel) örneklem belirlenirken yaygın olarak “olasılık temelli örnekleme” yöntemi ya da “amaçlı örnekleme” yöntemi kullanılmaktadır. Olasılık temelli örnekleme; elde edilen bulguların evrenin tamamına genellenmek istenmesi durumunda kullanılan, temsil gücü yüksek olmasına rağmen araştırmacının hareket alanının kısıtlı olduğu çalışmalarda kullanılmaktadır. Araştırmacıya derinlemesine çalışma olanağı veren bir diğer yöntem olan amaçlı örnekleme yöntemi ise, olgu ve olayların keşfedilmesinde ve açıklanmasında kullanılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2004: 82).

Çalışmanın evreni 2007-2013 yılları arasında vizyona giren Türk filmleri olarak belirlenmiştir. Çalışmanın örneklemi ise, milliyetçiliği hikâyesinin merkezine alan filmlerden amaçlı örnekleme yöntemi ile belirlenmiştir. Örnekleme alınan 7 film şunlardır: *Son Osmanlı Yandım Ali, 120, Nefes: Vatan Sağolsun, Veda, Kurtlar Vadisi Filistin, Fetih 1453, Çanakkale Yolun Sonu.*

Çalışmada örneklemi belirlerken, 2007-2013 yılları arasında vizyona giren Türk filmlerinin sinopsis/kısa hikâyeleri dikkate alınarak, konu başlığıyla da uyumlu

olduğu düşünülen filmler amaçlı örneklem seçimi yöntemine göre belirlenmiştir. Bu süreçte filmlerin konu açısından benzer olmamasına ve farklı yönetmenler tarafından çekilmiş olmasına ve her yıldan bir film olmasına dikkat edilmiştir.

Çalışmada filmler yıllara göre listelenirken, filmlerin vizyona ilk giriş tarihleri dikkate alınmıştır. Film yapımı aylar alan bir süreçtir. Bazı filmlerin hazırlanması iki-üç yılı almaktadır. Özellikle festivallerde yarışan ve ilk gösterimi festivallerde yapılan filmlerin, seyirciyle sinema salonlarında buluşması aylar sonra olmaktadır. Filmlerin ilk gösterimlerinin yapılmış olmasına rağmen bazı filmlerin sinema salonlarında gösterime girmediği, bunun yanında bazı filmlerin ise ilk gösterim ve vizyon tarihleri farklı olduğu bilinmektedir. İlk gösterim ve vizyon tarihi arasında uyuşmazlık da göz önüne alınarak filmlerin dolaşıma girdiği vizyon tarihleri dikkate alınmıştır.

3.1.7. Verilerin Toplanması ve Analizi

Nitel araştırmalarda veri toplanmasının ve analizinin standartlaştırılamaması, çalışmalarında nitel yöntemleri kullanan araştırmacıların en fazla güçlük çektikleri aşama olarak dikkati çekmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2004: 169). "*Sinemada Milliyetçi Söylem ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi*" konulu doktora tez çalışması kuramsal ve örnekleme alınan filmlerin analizi olmak üzere iki temel aşamadan oluşmaktadır. Araştırmanın kuramsal çerçevesini oluşturabilmek için, milliyetçilik, ırkçılık, estetik ve sinema estetiği konularında literatür taraması yapılmıştır. Filmlerin anlatıları içerisinde milliyetçilik temasının işlenişi ve bu filmlerde sinemasal estetiğin oluşumu için hangi aşamalardan geçilmesi gerektiği gibi bir dizi soruya odaklanarak bu süreç çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada, hikâyesinde milliyetçiliği merkeze alan *Son Osmanlı Yandım Ali, 120, Nefes: Vatan Sağolsun, Veda, Kurtlar Vadisi: Filistin, Fetih 1453, Çanakkale Yolun Sonu* filmleri göstergebilimsel analizle derinlemesine irdelenmiştir.

Filmlerin analizi için öncelikle örnekleme seçilen filmler vizyona girdikleri tarihe göre sıralanmış ve filmler bu tarih sırasına göre incelenmiştir. İlk izleme araştırmacının film hakkında genel bilgiye sahip olması için yapılırken, ikinci aşama filmdeki milliyetçi söylemi oluşturan unsurları ve hikâyedeki örüntüyü ortaya çıkartmayı hedeflemiştir. Üçüncü aşama filmin estetik boyutunu ortaya çıkartmak için, kamera, ses, aydınlatma ve kurgu'nun film içinde nasıl kullanıldığını tespit etmek için yapılmıştır. Dördüncü aşamada ise, filmin dizisel ve dizimsel çözümlemesi yapılmıştır.

Film izlemelerinde araştırmacı tarafından hazırlanan temel bir kodlama formu oluşturulmuştur. Bu formda filmler; milliyetçi anlatı, estetik öğeler ve göstergebilimsel çözümleme çerçevesinde üç temel başlık altında toplanmıştır. Oluşturulan bu üç temel başlık da kendi içinde alt başlıklara ayrılmaktadır.

a - Milliyetçi Anlatı: Dil birliği, din birliği, birlikte yaşama istek ve iradesi, kültür ve tarih birliği, 'öteki'.

b - Estetik Öğeler: Kamera, aydınlatma, ses, kurgu.

c - Göstergebilimsel Çözümleme: Dizisel çözümleme, dizimsel çözümleme.

Bir filmin dizisel çözümlenmesi, filmde bulunan ve anlamı oluşturan ikili karşıtlıkların araştırılmasıdır. Dizisel yaklaşım kullanılırken, kişilerin ne yaptıklarından çok ne anlama geldikleri araştırılır. Dizimsel çözümleme, filme anlatı oluşturmak için birbiri ardına dizilmiş olaylar olarak bakar (Berger, 1993: 20-26).

3.2. Film Çözümlemeleri

3.2.1. Son Osmanlı Yandım Ali (Yönetmen: Mustafa Şevki Doğan - 2007)

Suat Yalaz'ın aynı adlı çizgi romanından sinemaya, Mehmet Soyarslan, Baykut Badem ve Suat Yalaz tarafından uyarlanan filmin yönetmenliğini, reklam filmleriyle tanınan Mustafa Şevki Doğan yapmıştır. Yönetmenin ilk uzun metrajlı sinema filmi olan *Son Osmanlı Yandım Ali*, sinemanın estetik öğelerinin kullanımında reklam film estetiğinden izler görülmektedir. Film, milliyetçi ideolojinin argümanlarını mizahi bir dille harmanlayarak kullanmaktadır. Hikâyesini borçlu olduğu çizgi romana sadık kalmayı tercih eden yönetmen özellikle filmin estetiğinde çizgi romana sık göndermeleriyle dikkati çekmektedir. Yandım Ali'nin gazinonun sahne dekorunun arkasından bir adamı fırlatarak dekoru kırması, bir tokadıyla Jerar'ı yere sermesi çizgi roman kahramanlarına özgü yeteneklerdir. Film bu haliyle Türk sinemasında 1970'lerin furyası olan 'tarihi kostüme avantür' filmleri çağrıştırmaktadır.

3.2.1.1. Öykü

İstanbul'un işgal altında olduğu karanlık yıllarda, genç bir İstanbul kabadayısı olan Yandım Ali, ülke sorunları ile ilgilenmekten çok çapkınlıkları ile anılmaktadır. Bahriye Mektebinden kaçan, donanmadan terhis olan, yıllarca cephelerde savaşmış ve memleketin kurtuluşundan ümidi kesmiş bir külhanbeyi olan Yandım Ali, evli sevgilisi Defne ile Viyana'ya kaçarak evlenme planları yapar. İstanbul'un işgal altında olduğu dönemde Yandım Ali'nin yolu bir gün Mustafa Kemal ile kesişir. Mustafa Kemal'den çok etkilenen Yandım Ali, o andan itibaren, sadece vatanını düşünen bir karaktere dönüşür. Ülkenin bağımsızlığı için çalışır. Yandım Ali artık memleketin kurtuluşundan ümidi kesmiş bir külhanbeyi değil, kurtuluş mücadelesine yürekten inanan bir karaktere dönüşmüştür.

3.2.1.2. Filmdeki Milliyetçi Söylemler

Filmde geniş okumalara imkân veren semboller/gösterenler (bayrak, asker, ekmek, dil, Mustafa Kemal Paşa) birebir işaret ettikleri anlamlardan bazen daha çoğuna karşılık gelmektedir. Filmde kullanılan en güçlü göstergelerden birisi bayraktır. Bayrak bir zihniyetin varlığını temsil etmesi bakımından önemlidir. Filmde Türk bayrağının yanında, İngiliz ve Fransız bayrakları da görülmektedir. İngilizlerin İstanbul sokaklarında geçit yaptıkları sırada, halkın ellerindeki bayraklarla töreni izlemeleri, İstanbul'da ittifak birliklerinin belirli bir tabanı olduğunu göstermektedir. Özellikle bir kısım gayrimüslim halkın İngilizlere teveccüh göstermeleri ellerindeki bayraklarla anlatılmıştır. Bir İngiliz subayının kahvede asılmış Türk bayrağını indirmeye çalışması, Osmanlı'yı tarih sahnesinden silme düşüncesinin tezahürüdür. Bayrağa uzanan eli havada yakalayan Yandım Ali de milletin varlığına sahip çıkan vatanperver insanları temsil etmektedir.

Ayasofya'nın önünde şehrin merkezinde İngiliz askerlerinin yere ekmek atmasının ardından Türk askeri yerdeki ekmeği alıp öptükten sonra yüksekçe bir yere koyar. Bu sahne, yarım kalmış ekmeği yerden alan Türk askerinin ekmeğe verdiği önemi göstermektedir. Bereketi simgeleyen "ekmeğe" saygı gösteren Türk askeri, filmin sonunda gösterdiği saygının karşılığını alacak, kurtuluş mücadelesi zaferle sonuçlanacaktır.

Filmdeki rolü yanında kurtuluş mücadelesinin en güçlü simgesi kuşkusuz "Mustafa Kemal Paşa"dır. Onun söylemleri, milliyetçi ideolojinin referans noktalarını oluşturmaktadır. Memleketin her geçen gün büyük bir girdaba sürüklendiğini gören Mustafa Kemal Paşa, İstanbul hükümeti ve meclis ile yaptığı görüşmelerden sonra; 'Efendiler. Kurtuluşun İstanbul'dan olmayacağı anlaşıldı. Artık düşüncemiz başka bir kurtuluş cihetine olmalıdır' diyerek Anadolu'da örgütlenmenin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Milletin gücünü arkasına alan bir hareketin başarılı olacağını söyleyen Mustafa Kemal Paşa, yanındaki arkadaşlarına; 'Bu büyük millete kendimizi anlatamazsak, hiçbir şeyi başaramayız. Yani evvela kuvveti milletin kendisinden alacağız' diyerek kurtuluş mücadelesinin topyekûn bir mücadele olmasını

sağlamıştır. Bu haliyle Mustafa Kemal Paşa filmde sadece bir karakter değil; bir düşünceyi, bir inancı ve kurtuluş mücadelesini temsil eden bir simgedir.

Filmin giriş sekansında geçit töreninde, bir çocuğun askerler tarafından ezilmekten kurtarılması ve sonrasında oyuncağın askerler tarafında ezilerek parçalanması, ittifak devletlerinin ruhsuz ve duygusuz olduklarını simgelemektedir.

"Dil" bir milletin olmazsa olmazlarındandır. O, duygu ve düşüncenin haricinde milletin kültürel kodlarını da içinde barındırmaktadır. Dil, milliyetçi ideolojinin var olmasında ve ötelere taşınmasında katalizör görevi görmektedir. İngiliz askeri ile Yandım Ali arasında geçen bir diyalogda, kendisiyle İngilizce konuşan askere, 'Ne diyorsun lan deyyus' diye cevap veren Yandım Ali; 'Bastığın toprak Osmanlı toprağı. Babanın çiftliği de mi İngilizce konuşuyorsun' diyerek Türkçeye verdiği önemi dile getirmektedir[153].

Son Osmanlı Yandım Ali, anlatısını dinsel referanslara dayandırmayan bir film olduğundan 'dinsel' semboller sık kullanılmamıştır[154]. Anadolu'ya kaçmak isteyen mebuslardan birisinin müftü olması ile Nadia'nın odanın bir köşesinde dua ederken görülmesi dışında film boyunca dine doğrudan bir gönderme yoktur.

Filmin giriş ve sonuç bölümlerinde iki ayrı türkü kullanan yönetmen, 'türküler' üzerinden seyircisine mesaj vermektedir. Filmin girişinde gazinoda 'Canımı Yaktın Alim' türküsünü söyleyen şarkıcı kadın, Yandım Ali'nin hovardalığına gönderme yapmaktadır. Filmin son sahnesinde ise ritmi oldukça ağır 'Aman Alim Ağlarum Yana Yana' türküsünün duyulması vatan için canını vermekten bir an bile geri durmayan Ali'yi anlatmaktadır. Karakterin zevk peşinde koşan Ali'den, vatanı adına endişelenen Ali'ye evirilmesi filmde kullanılan müziğe de yansımıştır.

---

[153] Uluslar için 'dil'in önemi hakkında detaylı bilgi için bkz. Sadoğlu, Hüseyin (2003). *Türkiye'de Ulusçuluk ve Dil Politikaları.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

[154] Din ve dini sembollerin kullanımı ve milliyetçi ideolojiye etkileri hakkında detaylı bilgi için bkz: Baron, Salo Wittmayer (2007). *Modern Milliyetçilik ve Din*. (Çeviren: Mehmet Özay). İstanbul: Açılım Kitapevi; Veer, Van Peter and Lehmann, Hartmut (1999). *Nation and Religion: Perspectives on Europe and Asia*. Princeton N.J: Princeton University Press.

Filmdeki en güçlü karakterlerden birisi Mustafa Kemal'dir. Dik duruşu, keskin bakışları, sert ve çatık kaşlarıyla güven veren Mustafa Kemal karakterinin etrafındaki insanları yönlendirebilen bir tarzı vardır. Bu karaktere yapılabilecek en büyük eleştiri, diyaloglarının didaktik ve kitabi olmasıdır. Diyalogların dışında filmin estetik öğeleriyle de farklılığı ortaya konan Mustafa Kemal'in, Harbiye nazırı ile konuştuğu sahnede görüntünün renk ve ışık ayarlarıyla oynanmıştır. Film boyunca Mustafa Kemal'in hiç üst açıdan çekilmemesi, kitabi konuşması, yüzüne yapılan ağır makyaj ve etkili aydınlatma onu yüceltmektedir[155].

Osmanlı'nın son döneminde itilaf devletlerinin başkente demir atmaları, ülkenin işgali ve paylaşımı hazırlıklarının en büyük işaretidir. Ülkenin geleceği hakkında sıkıntıların olduğu bir durumda ileriyi gören genç subaylardan Mustafa Kemal'in 'Geldikleri gibi giderler' sözleri, milliyetçi ideolojinin vatanın savunmasından asla vazgeçmeyeceğini ve tükenmez bir umudun göstergesidir.

Uzun boyu, atletik vücudu, beyaz gömleği, cepkeni, bordo fuları, kafasındaki fesi ve kimi zaman omuzuna attığı ceketiyle tam bir Osmanlı delikanlısı olan Yandım Ali; giyimi kuşamı ve hal hareketlerindeki tutarlılığıyla filmdeki diğer karakterlerden ayrı bir yerde durmaktadır. Vücudundaki merminin uyuşturulmadan çıkarılması, onun ne kadar dayanıklı bir karakter olduğunun göstergesidir. Ayrıca filmdeki tüm kadınlar tarafından (Defne, Natalia, Colette ve şarkıcı kadın) arzulanan Yandım Ali, bu yönüyle de milliyetçi ideolojinin olumladığı bir karakterdir. Ali'nin "arzu nesnesine" dönüşmesi onu kahraman yapan bir diğer unsur olarak ön plana çıkmaktadır.

Yandım Ali, meyhanenin arka odasında kumar oynamaktadır. Masanın etrafındaki insanların giyiminden zengin insanlar olduğu anlaşılmaktadır. Oyunun bir yerinde belindeki silahı çıkartır ve tüm masadaki paraları alan Yandım Ali, düpedüz soygun bu diyen bir karaktere: "Hiç olmazsa aleni soygun bu Niko." diyerek yaptığı işi meşrulaştırmaktadır.

---

[155] Erkeklik, İktiadar ve Milliyetçilik hakkında detaylı bilgi için bkz: Sancar, Sepil (2011). Erkeklik: İmkansız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler. İstanbul: Metis Yayınları; Connell, R., W. (1998). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika. (Çeviren: Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Türk askerlerini sokakta aç ve yorgun düşmüş olarak gören Yandım Ali; ‘Bu bizde emanet zaten’ diyerek cebindeki tüm parayı askerlere vererek cömertliğini ortaya koymuştur. Ellerindeki silahları milli mücadele de kullanmak için Anadolu’ya geçirmek isteyen Yandım Ali ve Defne, silahları Müzeyyen hemşireye teslim ederler. Hemşire ‘silahlar için ne kadar ödeyeceğiz’ diye sorduğunda Yandım Ali ve Defne ‘hiçbir şey’ diye cevap verirler. Onlara göre silahların bedeli ödenmiştir. Gerçekte bu film, o silahların bedelinin nasıl ödendiğini anlatmak için çekilmiştir.

3.2.1.3. Temel Anlamın Gösterenleri ve Filmin Estetiği

Filmin teknik kodları ya da filmin temel anlamının gösterenleri; tezin ikinci bölümünde ele alınan sinemanın öğeleri çerçevesinde değerlendirilmiştir. Filmin yönetmeninin reklam filmi yönetmeni olması ve senaryonun çizgi romandan uyarlanması, estetik öğelerin kullanımını etkilediği görülmüştür.

3.2.1.3.1. Kamera

Son Osmanlı Yandım Ali filminde kamera, gerçekliği sağlamak, gerilimi artırmak, karakterleri yüceltmek ve hikâyeyi güçlendirmek için etkin kullanılmıştır. Filmde çoğunlukla nesnel kamera kullanımı vardır. Yandım Ali’den dayak yiyen Jerar’ın baygın halde yerde yattığı sahnede öznel kamera kullanan yönetmen, Jerar’ın gözü konumuna geçerek çevreyi bulanık olarak göstermektedir.

Kameranın alt açıdan yaptığı çekimler nesneleri olduğundan daha büyük ve ihtişamlı göstermektedir. Genişçe bir salona kaydırma hareketiyle giren kamera sesleri duyulan karakterleri yaklaştıkça görmektedir. İngiliz komutan, önünde sandalyede oturan bir Türk yetkiliyi deyim yerindeyse azarlamaktadır. Sözlerini; ‘şimdi git ve bunları padişahına anlat’ diyerek bitiren İngiliz komutan; hem söylem olarak hem de beden dili olarak kendisini karşısındakinden yukarıda bir yere konumlandırmıştır. Sahnenin tamamında alt açıdan yapılan çekimler İngiliz komutanı daha da yüceltmiştir.

Bir açıdan başka bir açıya geçmenin en kolay yolu, kaydı sonlandırıp yeni bir açıya karar verildiğinde tekrar kayda girmektedir. Fakat zor da olsa, hiç kesme yapmadan aynı çekim içinde birden fazla çerçeve ve açı elde etmek de mümkündür. Yatağın üstündeki cibinlikten yavaşça aşağıya doğru inen kamera Defne'yi tek başına yatakta uyurken görür. Kamera kesme yapmadan sağa doğru çevrinirken aynı zamanda geri çekildiğinde Defne kameranın solunda ve önündeyken; Ali çerçevenin sağında ve uzak köşede sigarasını içerken görülmektedir.

Kesme olmaksızın başarılı bir şekilde açının değiştirildiği bir diğer çekim filmin son sahnesinde limandan cephanelik taşıyan yaşlı kadın ve çocukların çekiminde görülür. Üst açıdan tüm limanı gören kamera vinç hareketiyle alçalmaya başladığında ilk önce kadın, çocuk ve yaşlıların silah sandıklarını taşıdığı sonrasında Ali ve Defne'nin arkasından onların bakış açılarıyla liman ve insanlar görülmektedir.

Yandım Ali'nin kahveci Mevlüt'le arasındaki diyalogda kamera açıları milimetrik olarak planlanmıştır. Konuşmada Türk bayrağının ikilinin tam ortasında olması, kameranın konumuyla alakalıdır. Kahve sahnesi filmde birkaç kez kullanılmış olmasına rağmen, bayrağın olduğu sahne özellikle planlanmıştır. Yandım Ali'nin kahveye girdiği çekimden, tutuklandığı çekime kadar, hemen her çekimde bayrağın çerçevenin içinde görünür olması sağlanmıştır. Yakın planda İngiliz subayının bayrağı indirmek için elini uzatması ile Yandım Ali'nin İngiliz'in elini havada tuttuğu çekimde de arka planda Türk bayrağı vardır. Bayrağa uzanan el, bir vatanperver tarafından 'kırılmıştır'.

Yandım Ali İngilizler tarafından tutuklandıktan sonra bindirme geçiş ile nezaret sahnesine geçilir. Kamera rutubetlenmiş ve çatlamış bir duvardan sola doğru çevrinerek Ali'yi bulur. Bu çevrinmeden nezarethanenin yerin altında, ufak ve sağlıksız bir oda olduğu anlaşılmaktadır. Dar mekânda çekimlerini geniş açılı objektifle yapan yönetmen, kameranın kendisine sunduğu imkânlardan faydalanmıştır.

Çukurçeşmeli Osman ile Yandım Ali'nin konuştukları at arabası sahnesinde kameranın sürekli sallanması, at arabasında gidiyormuş hissini vermek için

gereklidir. Gerçekte bu sahne yolda çekilmemiştir. At arabasının yolcu bölümünü perdelerle çeviren yönetmen, karakterlerin arkasında görülen arka planı perde ile kapatarak çekimi stüdyoda yapmıştır. Yönetmenin bu sahneyi, stüdyoda çekmesinin en büyük gerekçesi, filmin bir dönem filmi olmasıdır. Arka plan perde ile kapatılmamış olsa, fonda görülecek tüm mekânların dönemin koşullarına göre dekore edilmesi zorunluluğu doğacaktır. Yönetmen bundan kaçmak için at arabasının yolcu bölümünü perdelerle kapatmış, yolda gidiyormuş hissini vermek için de kamerasını hareketli kullanmıştır. Tüm bunların yanında sinemanın diğer öğelerini de etkili bir şekilde kullanan yönetmenin sahneyi görece kotardığı söylenebilir.

Filmin estetik anlamda en güzel sahnelerinden birisi Yandım Ali'nin sevgilisi Defne'nin fotoğrafını karşısına koyarak rakı içtiği sahnedir. Rakı bardağı yarısına kadar saf rakı ile doludur ve bardağın ardından Defne'nin fotoğrafı görülür. Ali, bardağa biraz su eklediğinde rakı bardağı bulanıklaşırken Defne'nin fotoğrafı da görünmez olur. Sevgilisinin fotoğrafına karşı içen Yandım Ali, sahnenin sonunda Defne'nin fotoğrafını ait olduğu yere, koynuna koyar.

Filmin sahne düzenlemesi ve dekorlarının estetik açıdan yeterli olmadığı söylenebilir. Cadde ve sokakların tek boyutlu dekorları hemen dikkati çekmektedir. *Son Osmanlı Yandım Ali*, bir dönem filmi olduğundan, mekân düzenlemesinin dönemin şartları göz önüne alınarak düzenlenmesi gerekmektedir. Dönem filmi yapmanın en büyük zorluğu kostüm ve dekor uygulamalarıdır. Bu sebeple yönetmen filmin birçok sahnesini iç mekânda çekmiştir. Dış mekândaki sahneler ise; Osman'ın dağ evindeki çiftliği, Jerar'ın sahil sahnesi ve ayrıca bir dekor çalışmasını gerektirmeyecek Ayasofya'nın önünde akşam sahneleri dikkati çekmektedir. Çukurçeşmeli'nin dağ evi çok ufak dokunuşlar ve birkaç aksesuar ile 1920'nin Türkiye'sine benzetilmiştir. Hem Jerar'ın mekânı hem de Tuzla sahil sahnesi özel bir takım dekorların olmadığı sahnelerdir. Filmin mekân seçiminde daha çok toplumsal yaşam yerlerinden uzak izole bir takım mekânları tercih eden yönetmen hikâyesini zayıflatmak adına filmin bütçesini düşürmüştür.

Filmdeki tek sanal mekân, gazinodan çıkışta, Yandım Ali'nin koşarak geçtiği sokaklardır. Bu sahnedeki dekorların iki boyutlu ve görsel estetikten uzak olmaları

filmin zayıf yönleri arasında sayılmaktadır. Ayasofya'nın önünden askerlerin geçtiği sahne ve aynı mekânda Yandım Ali'nin vurulduğu gece sahnesinde, yönetmen Ayasofya'yı doğal dekor olarak kullanmıştır. Filmde ayrı bir dekor çalışmasının yapılmadığı görülmektedir.

3.2.1.3.2. Aydınlatma

Yönetmen filmde aydınlatmayı; hem nesnelerin görünebilir olması için yeterli ışığı elde etmek, hem de dramatik etki yaratmak amacıyla kullanmıştır. Sinemanın teknik gerekliliklerini yerine getirmenin yanı sıra, zaman ve mekân hakkında seyirciyi bilgilendirmek için aydınlatmadan faydalandığı (estetik açıdan aydınlatma) görülmektedir. Sahne aydınlatmasında olayın geçtiği mekân ve zaman önemlidir. İç mekânda yapılan aydınlatma ile dış mekânda yapılan aydınlatma hem teknik hem de estetik açıdan farklılıklar içermektedir. Filmin aydınlatması, dış mekân ve iç mekân aydınlatma prensipleri göz önüne alınarak yapılmıştır. *Son Osmanlı Yandım Ali* filminin sahneleri göz önüne alındığında, dış mekân gündüz çekimlerinin ağırlıkta olduğu söylenebilir.

Dış mekân çekimlerinde gün ışığını temel alan yönetmen, gündüz çekimlerinde dramatik bir etkiyi gözetmeden, gün ışığını kontrol altına almak ve desteklemek amacıyla birkaç aydınlatma kaynağı yanında yansıtıcı reflektör kullanmıştır. Dış mekân gece çekimlerinde de, gölgelendirme ve ay ışığı etkisini elde etmek için aydınlatma kaynağı ve renk filtrelerinin kullanıldığı görülmektedir.

Filmin başlarında yer alan gazino sahnesi yumuşak ve loş aydınlatmasıyla dikkat çekmektedir. Gazinonun pencerelerindeki perdeler, dışarıdan gelen ışığın şiddetini düşürmekte ve içeride yumuşak bir ışığın oluşmasını sağlamaktadır. Mekândaki sigara dumanı da gazinonun loş havasını puslu bir yapıya dönüştürmektedir.

Işığın şiddeti ve yoğunluğunu etkin kullanan yönetmen, ışık kaynağının nesneye yaklaşmasıyla ışığın şiddetini de artırmaktadır. Defne'nin masadaki mumları yakmasının ardından sahnedeki Kelvin derecesi yavaş yavaş değişmeye başlar.

Öncesinde ay ışığı etkisi temel alınarak ayarlanan sahnede Kelvin derecesi yüksek soğuk bir renk hâkimken, mumların yanmasının ardından Kelvin derecesi yavaşça düşmekte ve sahnenin rengi sarıya dönmektedir. Sahnedeki mum ışığının etkisiyle karakterlerin yüzlerindeki mavi renk yerini sarı ve kırmızı renge bırakmıştır.

Jerar ile Yandım Ali'nin sahilde balık pişirdikleri sahne ay ışığı temel alınarak aydınlatılmıştır. Işık kaynaklarının önüne takılan mavi filtre sayesinde, tungsten ya da floresan ışığın renk ısısını değiştiren yönetmen, sahneyi aydınlatmanın yanında dramatik bir etkiyi de hedeflemiştir. Balık pişirmek için yakılan ateşin Jerar'ın yüzüne yansıdığı görülmektedir.

Filmdeki bir diğer gece aydınlatması da, tüccar Dimitri'nin Yorgo ve arkadaşları tarafından yolunun kesildiği sahnedir. Gecenin karanlığında at arabasının üstünde çekilen sahnede karakterlerin yüz aydınlatması oldukça başarılıdır. Sahnenin sonunda ay ışığının caddeye vurmasıyla caddenin derinliğinin görülmesi sağlanmıştır.

İngiliz askerlerinden kaçan ittihatçıları sandalla Tuzla'ya geçirmek isteyen Yandım Ali, gece yola çıkmıştır. Ay ışığı ve sandalın içindeki gaz lambasından başka hiçbir ışık kaynağının olmadığı bu sahnede karakterlerin yüzlerindeki parçalı ışık filmin estetik değerini artırmaktadır.

Yandım Ali ile Defne'nin evden kaçtıkları ve sonrasında evin havaya uçması; sahnenin inandırıcılığı eleştirilse de filmin estetik olarak güçlü sahnelerinden birisi olduğu söylenebilir. Ev büyük bir gürültüyle infilak ederken, dışarıya çıkmayı başaran Yandım Ali ve Defne, patlamanın etkisiyle havaya uçarlar. Evin patlamasıyla her taraf bir anda aydınlanır. Yeşil perde önünde çekilen bu patlamadan sonra Ali ve Defne'nin yakın çekimlerinde, ateşin renk ısı da dikkate alınarak ışık kaynaklarının Kelvin dereceleri ayarlanmış ve tungsten lambalar kullanılmıştır.

Filmdeki en etkili aydınlatma sahneleri arasında vatanperver yeraltı çetelerin toplantı sahnesi ayrıca önemlidir. Yönetmen bu sahnede aydınlatmayı dramatik bir etki meydana getirmek için kullanmıştır. Bu sahnede toplantıya katılanların arkasındaki alan tamamen karanlıkken karakterler aydınlıktır. Bu sayede karakterler arka fondan

ayrılarak ön plana çıkmaktadırlar. Sinema estetiğinde bu aydınlarıma türüne cameo aydınlatma denilmektedir. Çukurçeşmeli Osman'ın omuz plan çekimi aydınlatma kullanımı açısından incelendiğinde, aydınlatma kaynağının tek bir yerden, çerçevenin sağından geldiği görülmektedir. Çukurçeşmeli Osman'ın yüzünün sağ tarafı aydınlıkken, sol tarafı tamamen karanlıktır.

3.2.1.3.3. Ses

Sinemada ses denildiğinde; konuşmalar, ses efektleri ve müzik anlaşılmaktadır. *Son Osmanlı Yandım Ali* filminde sesin bu farklı kullanımlarını görmek mümkündür. Arşiv görüntüleriyle harmanlanan giriş bölümünden sonra gelen filmin ikinci sekansı; Rumca şarkılar eşliğinde eğlenen insanların görüldüğü gazino sekansıdır. Gazinoya gelen genç bir adam (Jerar) kuşağından çıkarttığı bir fotoğrafı göstererek göstererek Yandım Ali'yi aramaktadır. Garson fotoğraftaki kişiyi tanımadığını söyler. Jerar'ın yanından ayrılan garson sahne arkasına doğru yürür. Kamera garsonu takip etmektedir. Kameranın sahneden uzaklaşmasıyla sesin yakınlığı da değişmektedir. Garson arka odaya gittiğinde sahneden gelen sesin seviyesi iyice düşmüş ve sesin derinliği artmıştır.

Filmde Mustafa Kemal ve arkadaşlarının konuşmaları güncel dilden epeyce uzaktır. Karakterlerin birbirleriyle konuşurken kullandıkları Osmanlıca, filmdeki diğer karakterler arasında yaygın olarak kullanılmaz. Özellikle Osmanlıca ağırlıklı cümle seçimi ve dil bilgisi kalıplarına uygun olarak yazılan konuşma metinleri, bu sahnelerin filme sonradan eklendiği hissini uyandırmaktadır.

Mustafa Kemal ile Ahmet İzzet Paşa arasında geçen diyalogda, sesteki duyulan derinlik, konuşulan konunun ağırlığını yansıtması bakımından önemlidir. Sesin hafif ekolu olarak geldiği ender sahnelerden birisi olan bu sahne Mustafa Kemal'in Samsun'a çıkışının görüşmesidir ve ülkenin geleceği için oldukça önemlidir. Yönetmen bu ehemmiyeti ses kanalını etkin kullanarak (örneğin sessizliği kullanarak) sağlamıştır.

Filmde sesin gerilimi artırıcı unsur olarak kullanıldığı sahnelerden birisi; Jerar'ın sahil kenarında ateşte balık pişirdiği sahnedir. Yandım Ali, sessizce Jerar'ın arkasına gelir ve silahını Jerar'ın kafasına dayar. Her an birilerinin öldürüldüğü filmdeki bu tekinsizlik hissi, seyirciyi de meraklandırmakta ve endişelendirmektedir. Filmin ses kuşağında merakı artıracak davul ritimlerinin duyulması, heyecanı daha da artırmaktadır. Jerar'ın 'Yandım Ali' diye bağırması üzerine filmin ses kuşağındaki sessizlik ve davulun ritmi aniden kesilir. Heyecan bitmiş, silahın sahibinin Yandım Ali olduğu öğrenilmiştir.

İngiliz istihbarat servisi şefi Yüzbaşı Bennet, Mustafa Kemal'in Samsun'a gidiş vizesine kaşeyi vurduğunda duyulan ses efekti, imzalanan belgenin sıradan bir belge olmadığını, bir milletin kaderini değiştirecek belgeye onay verildiğini hatırlamaktadır. Aynı sahne ses efekti olmadan izlendiğinde, seyircinin bu belgeyi sıradan bir belge olarak algılama ihtimali yüksektir. Buradaki ses efekti, belgenin öneminin bir kez daha vurgulanması için gereklidir.

Müzik anlatımı doğrudan etkileyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Sahnenin dramatik etkisini artırmak için kullanılan müzik hemen hemen her sahnede kullanılmıştır. Çatışma sahnelerinde görece daha hareketli müzikler kullanılırken, Defne ile Ali'nin sahnelerinde olduğu gibi duygusal, kötü bir haberin geldiği ya da ölümün olduğu sahnelerde ağıt yönü daha ağır basan müzikler tercih edilmektedir.

3.2.1.3.4. Kurgu

Filmde zamansal atlamaları yaparken kesme dışında bindirme, zincirleme ve kararma-açılma geçiş türlerini kullanan yönetmen bu geçişlerde sesi de etkin bir şekilde kullanarak filmin kurgusunu güçlendirmek istemiştir.

İngiliz askerlerinin Yandım Ali'yi yakaladığı sahnede, çerçevede dört silahın hepsi de Yandım Ali'ye doğrultulmuştur. Yandım Ali'nin yakın plan baş çekimin ardından bindirme geçiş yöntemiyle nezaret sahnesine geçiş yapılır. Böylelikle, Yandım Ali'nin tutuklanması, zorla götürülmesi vb. gibi bir dizi eylem gösterilmeden

anlatılmıştır. Filmde bir diğer bindirme geçiş, Defne ve Ali'nin öpüşmelerinin ardından bindirme geçiş yöntemiyle yatağın üzerindeki cibinliğe geçilmesidir. Kamera daha sonra yavaşça aşağıya doğru kayarak yatakta tek başına uyuyan Defne'yi görür.

Filmde kullanılan geçişleri güçlendirmek için kamerayı ve kurguyu etkin kullanan yönetmen anlatımına farklılık katmak istemektedir. Mebusların İngilizler tarafından tutuklandığı sahnede, İngiliz askerinin mebus yakınlarından birisine dipçik ile vurduğu görülür. Mebus yakınının aldığı darbe sonucu yere yığılmasıyla eş zamanlı olarak perdenin de kararması, geçişlerin etkin kullanımına bir örnek olarak gösterilebilir.

Çizgi romandan uyarlanan filmin estetiği de çizgi romana uygun olarak düşünülmüştür. Özellikle, çizimlerden hareketli görüntüye ya da hareketli görüntüden çizime geçişler çok sık kullanılmaktadır. Filmde gerçek görüntülerin yanında birkaç yerde animasyon görüntü de kullanılmıştır. Özellikle filmin giriş sahnesi, İstanbul'un İngiliz ve Fransız donanmalarıyla kuşatıldığını gösteren çekimler animasyondur. Mustafa Kemal ve arkadaşlarının bir teknede boğazdaki donanmayı izlediklerini gösteren sahne, film yapım stüdyosunda yeşil/mavi fonda çekilmiştir. Donanmaya ait görüntüler, sonradan kurgunun imkânlarıyla sahnedeki karakterlerin arkasına yerleştirilmiştir. Sahnenin inandırıcılığını artırmak için vapur, dalga ve martı sesleri de sonradan eklenmiştir. Sinema teknolojisinde greenboxx ya da blueboox denilen bu tekniğin filmde çok başarılı uygulandığı söylenemez.

Liman sahnesinde Yandım Ali'nin kurşunlardan kaçtığı çekiminde görüntü hızının düşürülmesi güç ve cesareti çağrıştırırken Ali'nin vatan uğruna tehlikeye atılırken gösterdiği kararlılığın altı çizmektedir. Yandım Ali'nin dumanlar içinde koşuşunu tele objektif kullanılarak çeken yönetmen, ateş ve dumanlar arasında koşarak denize atlayan Yandım Ali'yi bir çizgi kahraman gibi tasvir etmektedir. Çukurçeşmeli Osman'ın elindeki bombanın patlamasıyla liman havaya uçar. Limanın uzaktan çekiminde Yandım Ali görünmez. Seyirci kahramanın akıbetini merak ederken, denizin içinden (kameranın hemen önü) çıkan Yandım Ali, herkesi rahatlatmıştır.

İngilizlerin İstanbul'u işgalinin ardından, İngiliz General William Chirchil'in gerçek görüntülerini kullanan yönetmen, filmin kurmaca görüntüleriyle arşiv görüntülerini ard arda kurgulamıştır. Yaşanmış tarih ile kurgulanmış film arasındaki bağı bu şelikde kuran yönetmen, filmin gerçekliğini artırmayı amaç edinmiştir.

Yandım Ali ile Gro'nun dövüş sahnesinde yönetmen görüntünün okuma hızını düşürmektedir. Yandım Ali'nin Osmanlı tokadı ile yere yığıldığı Gro'nun çekimi yavaşlatılmış görüntüler arasında sayılabilir.

Çukurçeşmeli yaptığı ihanetten ötürü pişmandır ve Yandım Ali'den kendisini silahıyla vurmasını ister. Yandım Ali, içinde tek bir kurşunu olan silahı Çukurçeşmeli Osman'a bırakarak geri döner. Yandım Ali arkasını döndüğünde Çukurçeşmeli Osman Bey kafasına dayadığı silahı Ali'ye doğrultur ve ateşler. Seyirci Çukurçeşmeli Osman'ın gerçekten pişman olmadığını, eline geçen ilk fırsatta Yandım Ali'yi öldürmek istediğini düşünür. Kameranın açısının değiştirmesiyle, gerçekte kime ateş edildiği görülecektir. İngiliz albayı alnının ortasında vuran Çukurçeşmeli Osman, yandım Ali'nin hayatını kurtarmıştır.

Osman Bey'in silahı ateşlemesiyle, silahın ucundan çıkan mermi ağır çekimde kamera tarafından takip edilir. Bu kurşunun kime gideceğinin bilinmediği bir yerde merminin takibi önemlidir. Seyirci merak içinde beklemektedir. Merminin İngiliz komutanı alnının ortasından vurduğunu gören seyirci rahatlamıştır.

Filminin gerçeklikle bağını güçlendirmenin yanında hikâyenin devamını sağlamak ve zamanın geçtiğini anlatmak için gazete haberleri kullanılmaktadır. Karadeniz'de vatansever çetelerin Rumları püskürttüğü haberi, gazete haberi olarak verilmiştir. Yönetmen vermek istediği haberi, matbaa görevlisinin gazetenin bir nüshasını alıp okuması üzerinden vermektedir. Görevlinin omuz üstünden yapılan çekimde gazetedeki haberin fotoğrafı görülür. Kamera yavaşça haber fotoğrafına yaklaşırken fotoğraf hareketli görüntüye dönmektedir. Rumların püskürtmesinin canlandırıldığı çekim bittiğinde hareketli görüntü tekrar durağanlaşarak fotoğraf karesine dönmektedir.

Yandım Ali'nin Mustafa Kemal'in Samsun'a çıktığını gazeteden öğrenmesi de, gazete haberinin hareketli bir görüntüye dönüşerek kullanılmasına benzer bir örnektir. Yandım Ali, bel planda, Çukurçeşmeli Osman'ın ona verdiği gazeteyi okumaktadır. Yönetmen kesme ile Yandım Ali'nin omuzundan yaptığı bir çekimle gazeteyi gösterir. Kamera haberde kullanılan fotoğrafa yaklaştığında fotoğraf hareketli görüntüye dönüşmektedir. Mustafa Kemal'in açıklaması bittiğinde de, hareketli görüntü durağan bir hal alır ve kamera gazeteden geriye doğru açılır. Son planda elinde gazete okuyan Yandım Ali görünmektedir.

Son Osmanlı Yandım Ali, çizgi romandan uyarlama olmasından kaynaklı, özellikle geriye dönüşlerin olduğu sahnelerde, görüntünün çizgilere dönüştüğü görülmektedir. Bu sahnelerde çizgi roman çizimleriyle hareketli görüntüleri eşleştiren yönetmen filmin ciddiyetini zedelemektedir. Nadia'nın, Yandım Ali ile nasıl tanıştınız sorusu üzerine Çukurçeşmeli ilk tanıştıkları anı hatırlar. Filmin ilk geriye dönüş sahnesinde, Çukurçeşmeli Osman'ın anlattığı sahnenin ilk görüntüsü çizimdir. Çizimin hareketlenmesinin ardından sahne normal bir halde devam eder. Anlatım bittiğinde yine çizime dönen sahne ile geri dönüş sahnesi de bitmiştir.

Tarihi birebir canlandırma kaygısı taşıyan filmlerin sık başvurduğu bir yöntem olan animasyonlar, filmin gerçeklik algısını negatif etkilese de kullanıldığı yere göre anlamı güçlendirdikleri de görülmektedir. İstanbul Boğazı'ndaki donanmaları göstermenin tek yolu animasyondur. İstanbul'un nasıl bir tehlike içinde olduğu, Mustafa Kemal'in ne kadar büyük bir başarıya imza attığı animasyon tekniği ile anlatılmıştır.

3.2.1.4. Göstergebilimsel Çözümleme

3.2.1.4.1. Dizisel Çözümleme

Klasik anlatı sinemasının kodlarını barındıran filmdeki en önemli karşıtlık, "biz ve öteki" karşıtlığıdır. Biz ve öteki karşıtlığından sonra kurulan ikinci karşıtlık ise "iyi ve kötü" karşıtlığıdır. Karşıtlıklar, hikâyenin devamını sağlamasının yanı sıra, filmin

ideolojisinin yavaş yavaş açığa çıkartılmasında da etkilidirler. İyi ve kötü, dinsel veya ulusal kimlik bazında oluşturulan karşıtlıklar sayesinde milliyetçi ideoloji kendisini yeniden üretecek zemini bulmaktadır.

Filmdeki en güçlü karşıtlık biz ve öteki karşıtlığıdır. İyi ve kötü karşıtlığından farklı olan biz ve öteki, sınırları biraz daha keskin hatlarla çizilmiş bir karşıtlığı anlatmaktadır. Filmin baş kahramanı Yandım Ali ile filmin hemen hemen tüm karakterleri arasında bir karşıtlık kurulmuştur. İngiliz General ve Fransız konsolosluğunda görevli Güro, biz ve öteki karşıtlığının en güçlü örnekleridir.

İngiliz General ile Yandım Ali arasında kurulan karşıtlık, biz ve öteki karşıtlığına örnektir. İngiliz General orta yaşın üstünde ve kadınlar tarafından sürekli reddedilirken Ali, genç ve kadınlar tarafından tercih edilen bir karakterdir. Defne'ye olan ilgisine rağmen hiç yüz bulamayan General'e karşılık Ali, yıllardır 'ruhuna dualar okudum' denilerek arzu edilen bir karakterdir.

Filmde belki de en köklü karşıtlık Güro ve Ali arasında kurulmuştur. Bunun nedeni İstanbul'un işgalinin ötesinde, Güro ile Yandım Ali'nin kişisel husumetlerinin olmasıdır. Dövüş sanatlarındaki ustalıkları, genç ve atletik bir vücuda sahip olmaları ve geçmişte hoca öğrenci ilişkilerinin bulunması gibi ortak yanları, güçlü bir karşıtlığı da zorunlu kılmaktadır. Yandım Ali'nin kadınlar tarafından tercih edilen bir karakter olması, hemen hemen her bakımdan eşit olan bu iki karakter arasındaki en önemli ayrıntıdır.

Filmde Türk ve Müslüman olmamasına rağmen iyi olarak değerlendirilen tek karakter Jerar'dır. Esnek vücudu, modern dövüş tekniklerini bilmesi ve espri anlayışıyla Jerar; keskin bakışları, net tavırları ve sorunlarını Osmanlı tokadı ile çözen tavrıyla Yandım Ali arasında bir karşıtlık vardır.

Yandım Ali ile kaçak silah ticareti yapan Dimitri arasındaki karşıtlık, milliyetçi söylem üzerinden kurulan bir karşıtlık değildir. Çünkü Dimitri, kurtuluş mücadelesi veren Osmanlı'nın yanında yer alarak tarafını belli etmiştir. Yorgo ve arkadaşlarının kendisinden zorla silah satın almak istemelerine karşılık; 'Ermeni Taşnak çetelerinin yaptığı gibi sizde Türklerle Rumları birbirine mi kırdıracaksınız. Yazıklar olsun.

Hepimiz Osmanlıyız. Ne kötülüklerini gördük ki' diyerek, Osmanlı devletinin gayrimüslim azınlıkların haklarını koruduğunu belirtmektedir. Yandım Ali ile Dimitri arasında kurulan karşıtlık daha çok bireysel beceriler ya da becerisizlikler temel alınarak kurulmaktadır. Ali, genç ve gözü pek tavırlarıyla Defne'nin kalbini kazanırken; ilerlemiş yaşıyla Dimitri'nin Defne'yi memnun edememesi ikilinin en temel karşıtlığı olarak dikkati çekmektedir.

Çukurçeşmeli Osman Bey ise, milli mücadelede İngilizlerle yaptığı gizli anlaşmadan dolayı kötü olarak sınıflandırılmaktadır. Filmin sonunda, karısının ve kızının tehdit edilmesi üzerine, İngilizlerle anlaşma yapmak zorunda kaldığını söyleyen Çukurçeşmeli Osman, Yandım Ali tarafından affedilmeyi beklemektedir. Yandım Ali'nin bu konuda sessiz kalması filmin sonunda Çukurçeşmeli'nin affedildiğine işarettir.

Yandım Ali, zor durumda olanlara yardım etmeyi kendisine şiar edinmişken, Çukurçeşmeli Osman zorda olandan faydalanan bir karakterdir. Anadolu'dan gelen askerlerin sokak ortasında perişan hallerini görünce cebindeki tüm parayı 'bu bizde emanet zaten' diyerek askere verirken; Çukurçeşmeli zor durumda olan mebusların Anadolu'ya naklinde parasız iş yapmamaktadır. Karısı ve kızı için memleketin geleceğini tehlikeye atan Çukurçeşmeli Osman'ın yanında, yıllar sonra kavuştuğu sevdiğine "İkimizden daha önemli bir şey var. O da vatan" diyerek vatan sevgisini diğer tüm sevgilerin üstünde gören Yandım Ali vardır.

3.2.1.4.2. Dizimsel Çözümleme ve Yananlam

İttifak devletlerinin İstanbul Boğazı'nda bekleyen gemileri, İstanbul'un işgal altında olduğunu anlatan çekimler arasındadır. Filmin ilk sekansından sonra İstanbul şehrinin genel görüntüsüne ait ilk çekim, yananlam bakımından oldukça zengindir. Bir zırhlının içinden yapılan çekimde, Topkapı Sarayı görülmektedir. Zırhlının Fransız zırhlısı olduğu, Fransız bayrağından yapılan çevrinmeden anlaşılmaktadır. Dört uzun namlulu topun arasından görünen İstanbul'un nasıl bir işgal altında olduğu anlatılmaktadır.

Filmde vatanperver hareketin yeraltı yapılanmasını anlatan toplantı sahnesi gerçekten bir binanın bodrum katında, yer altında loş bir mekânda yapılmaktadır. Sahnedeki göstergeler ve yananlamları dikkate alındığında; gizli işler yapan çete üyelerinin karanlık bir mekânda görüşmeleri, yeraltı çetelerine gönderme olarak okunmakta; aydınlatma anlamı etkilemektedir. Çete üyelerinin yakın plan çekimlerindeki aydınlatma, sahnenin yananlamını oluşturmaktadır. Çukurçeşmeli Osman'ın yüzünün bir tarafı aydınlık diğer tarafı ise karanlıktır. Genelde çete üyelerinin, özelde ise Osman Bey'in hiç bilinmeyen, karanlıkta kalan yanlarının olması, aydınlatmada yüzlerin bir tarafının karanlıkta bırakılmasıyla da anlatılmıştır. Aydınlık olan bilineni temsil ederken, karanlıkta kalan ise görünmez olanı ve gizemi temsil etmektedir.

İngiliz Generalin silah tüccarı Dimitri'nin evindeki akşam yemeği sahnesinde, Generalin yemek servisi yapan Defne'yi süzmesi, misafir olduğu evde haddi aşmak olarak değerlendirilmektedir. Tıpkı İstanbul'a gelerek şehre giren ve şehrin mahremine saldıran İngilizler gibi, General de gözleriyle yemek boyunca kadını rahatsız etmektedir.

Yandım Ali ile kahveci Mevlüt arasında geçen sahnenin kamera açıları planlanmıştır. İki karakter konuşurken Türk bayrağının çerçevenin ortasında olması özellikle planlanmıştır. Sahneye yananlam boyutundan bakıldığında bayrağın iki karakterin ortasında olması iki karakterin ortak noktasının bayrak ve vatan sevgisi olduğu anlaşılmaktadır.

Yandım Ali'nin İngiliz askerleri tarafından tutuklandığı sahne yananlam açısından değerlendirildiğinde; Yandım Ali'nin korkusuzluğu ve cesareti ön plana çıkmaktadır. Çerçevenin sağından ve solundan uzanan silahlardan çekinmeyen Yandım Ali'yi, böylesine güçlü kılan arkasında duran bayraktır.

Hikâyenin tarihsel bağını kurmak için, İstanbul'un işgalini anlatan sahnelerden sonra eğlence sekansının gelmesi; filmi tarihi dönem filmi kalıplarından uzaklaştırmakta ve filmin anlamını doğrudan etkilemektedir. İşgalin kendisi ve Mustafa Kemal'in "Geldikleri gibi giderler" sözünün arkasından gazinoda eğlenen insanların gösterilmesi, işgalin ehemmiyetini artırmaktadır. Yönetmen, giriş sekansından sonra

vatanperver cepheden bir grup insanın vatanı nasıl kurtarabiliriz tartışmalarını koymuş olsaydı, hikâyenin seyri tamamen değişmiş olurdu. O zaman meseleye daha farklı bir yerden bakmak zorunda kalınabilirdi. Giriş sahnesinin hemen ardında eğlence sahnesi koyan yönetmen Rumların işgalden duydukları memnuniyeti dile getirmektedir. Yönetmen, böyle yaparak karşıtlığı güçlendirmek istemiştir.

Ali, içi silah dolu tekneyi teslim etmek için Osman Bey ile koya gelir. İngilizlerle anlaşan Osman Bey'in planı silahları alıp Ali'yi öldürmektir. Çıkan çatışmada Ali, Osman'ın adımını alnından vururken, adam da yanlışlıkla Osman Bey'i arkasından vurmuştur. İngilizlerle iş birliği yaparak Türk milletini arkadan vuran Çukurçeşmeli Osman'ın kendi adamı tarafından arkasından vurulmasında büyük bir ironi vardır. Yananlam çerçevesinde değerlendirildiğinde Osman milleti vurduğu yerden, arkadan vurulmuştur.

Son Osmanlı Yandım Ali, çizgi roman uyarlaması olmasından dolayı abartılı ve gerçekliğe aykırı sahneleri yanında, hikâyesinin gerçeklikle bağını kurmak için arşiv görüntüleri ve gazete haberlerini etkili bir şekilde kullanmıştır. Yandım Ali'nin filmdeki dört kadından üçüyle sevişmesi ve bu sahnelerin gereksiz yere uzatılması filme getirilen eleştiriler arasında yer almaktadır. Filme katkısı olmayan bu sahneler gişe kaygısı yüzünden uzatılmıştır.

Filmdeki çatışmalar ve sahne düzenlemesi yetersizdir. Özellikle Yandım Ali'nin müftü ve ittihatçı vekilleri Tuzla'ya çıkartmasında sonra pusuya düşürüldükleri sahnede çıkan çatışmada vurulan oyuncuların hoplayarak, atlayarak yere düşmeleri, üçüncü sınıf aksiyon filmlerini andırmaktadır.

Dekor ve efekt uygulamalarının yetersiz olduğu filmin en güçlü yanı, başrol oyuncusu Kenan İmirzalıoğlu'dur. Karakter oluşturmada kullanılan karşıtlıklardan giyim kuşama, konuşmasından hal ve hareketlerine kadar oturmuş bir karakter olan Yandım Ali her yönüyle filmin eksiklerini tek başına kapatmaktadır. Bu haliyle Yandım Ali karakteri, Türk sinemasının güçlü karakterleri arasında yerini alacaktır.

3.2.2. 120 (Yönetmen: Özhan Eren-Murat Saraçoğlu / 2008)

Milliyetçi ideolojinin argümanlarını etkili bir şekilde kullanan *120* filmi, yakın tarihte yaşanan bir olayı beyazperdeye taşıyarak, seyircinin milliyetçi duygularını harekete geçirmeyi hedeflemektedir. Birinci Dünya Savaşı sırasında memleketin hemen hemen her bölgesinde çeşitli sıkıntılar yaşanmaktadır. *120* uyarlama bir film olmasa da, 1914 yılında yaşanmış gerçek bir olaydan esinlenilerek senaryolaştırılmıştır. Yaşanmış bir olayı filme almanın en büyük zorluğu, her şeyin sinemaya doğrudan aktarılamamasıdır. Çoğunlukla dönem filmlerinde seyirci anlatıcılara aşinadır. Bu filmde de hikâye Münire karakterinin anlatımıyla ilerlemektedir.

Senaryo aşaması üç yıl süren filmin çekimleri altı, çekim sonrası yapım aşaması ise iki ay sürmüştür. Senaryo, müzik ve yapımcılık dâhil filmin her aşamasında görev alan Özhan Eren filmin yönetmenliğini de Murat Saraçoğlu ile paylaşmıştır.

3.2.2.1. Öykü

Birinci Dünya Savaşı'nın ilk aylarında Rus güçlerine karşı sınır hattında savaşan Osmanlı birliğine cephane götürmek gerekmektedir. Eli silah tutan hemen herkesin cephede olduğu bir dönemde, Van'da kalan az sayıda kişiyse Taşnak çetelerine karşı kenti müdafaa etmek zorundadır. Film cephaneyi sınır birliğine götürmeye gönüllü olan 120 çocuğun öyküsünü anlatmaktadır. Zorlu kış koşullarında cephaneyi birliğe ulaştırdıktan sonra, dönüş yolunda fırtınaya yakalanan ve büyük bir kısmı donarak şehit olan 12-17 yaş arasında 120 Van'lı çocuğun kahramanlık öyküsü, destansı bir dille anlatılmaktadır.

3.2.2.2. Filmdeki Milliyetçi Söylemler

Filmde görüldüklerinin çok daha ötesinde anlamları olan simgelerle milliyetçi anlatı desteklenmiştir. Seyircinin en çok karşısına çıkan simgeler arasında; bayrak, silah, bulut, saat, mektup sayılabilir.

Lise müdürü Cemal Bey'in küçük oğlu Mustafa hastadır. Muayenesi için eve doktor Kirkor çağırılmıştır. Münire doktoru pencereden merakla gözlerken salonun duvarına asılı saat görünür. Kamera saate yavaşça yaklaşırken, saatin tik tak sesleri de iyice duyulmaya başlar. Mustafa'nın hastalığı, Münire'nin telaşla etrafta koşturması ve saatin tik takları seyirciyi olumsuz bir duruma hazırlamaktadır. Az sonra saatin tik taklarıyla at arabasının sesi iç içe geçer. Doktor Kirkor Cemal Bey'in evinin önünde durur. Yönetmen "saat" imgesiyle, zamanın yaklaştığını anlatarak Mustafa'nın ölümünü bir nevi önceden haber vermektedir. Muayeneden sonra evden ayrılan doktorun az ileride vurulması, zamanın Mustafa için değil, doktor için azaldığını göstermektedir. Yönetmen kurguyu ustaca kullanarak seyircisini şaşırtmasını bilmiştir.

Türk geleneklerinde kılıç, kalkan ve av aletlerinin tamamı "silah" olarak nitelendirilmektedir[156]. Türk milliyetçiliğinde silahın bir gösteren olarak birden fazla anlamı vardır. Savaşçı ve göçebe olan Türklerin devlet yapılanmasına bakıldığında, daha çok askeri hiyerarşinin izleri dikkati çeker. Böyle bir gelenekte silah (ya da askeri güç) devletin karar mekanizmasında kendisine etkin bir yer bulmuştur. Filmde kumandanın şehirdeki çocuklara silah kullanmayı öğretmek istemesi ve yapılan atış talimleri, vatanın muhafazası için gereklidir. Münire, silahına bakan nişanlısı Süleyman Teğmen'e, 'Bazen onu benden daha çok sevdiğini düşünüyorum' der. Süleyman bu soruyu cevapsız bırakır. Çünkü bir asker için vazgeçilmez şeylerden birisi silahtır. Musa Çavuş ile lise müdürü Cemal Bey'in yolculuk esnasında memleketin ahvali üzerine konuşmalarında Musa Çavuş, 'Allah muhtaç etmesin

[156] Bir millet için silah'ın önemi hakkında detaylı bilgi için bkz: Agoston, Gabor (2006). *Barut, Top ve Tüfek: Osmanlı İmparatorluğu'nun Askeri Gücü ve Silah Sanayisi.* (Çeviren: Tanju Akad). İstanbul: Kitap Yayınevi.

ama' der ve tüfeğini çıkarıp sever. Musa Çavuş'un özellikle tüfeğini severken görüntülenmesi, silah simgesinin filmdeki yerine bir gönderme olarak okunmalıdır.

Filmde silahın namusa gönderme yaptığı da görülmektedir. Süleyman Teğmen, seferberliğe giderken nişanlısı Münire'ye belindeki silahını verir. Yakın planda silahın verildiğini gösteren yönetmen, silah ile namus arasında bir ilişki kurmaktadır. Çünkü silah vatanı savunmak için kullanıldığı gibi, namusu korumak için de kullanılmaktadır. Filmin hikâyesinin ana omurgasını da zaten 120 çocuğun cepheye silah götürme serüveni oluşturmaktadır[157].

İki kişi arasında kurduğu yakınlık ve duygusal yönünün ağır olması dolayısıyla mektup, yazılı bir iletişim aracıdır. Filmin büyük bir kısmı Münire'nin cephedeki nişanlısı Süleyman'a yazdığı mektuptan oluşmaktadır. Mehmet, yola çıkmadan önce sevdiğine verilmek üzere ablasına bir mektup bırakırken; ablası da nişanlısı Süleyman'a yazdığı mektubu kardeşine vermiştir. Filmde mektup, kavuşmayı değil de ayrılığı simgeler. Mehmet ve Süleyman'ın cepheden dönemeyecek olmaları, sevdikleriyle bir daha konuşamayacakları anlamına gelmektedir. Bu anlamıyla mektup, geri dönüşü olmayanların duygu ve düşüncelerini aktardıkları bir iletişim kanalıdır.

Milliyetçi ideolojinin en güçlü göstergesi olan bayrak, filmde en sık kullanılan simgedir. Filmde Türk bayrağı; valilik konağındaki bütün sahnelerde kullanılırken, seferberlik ilan edildikten sonra tarafını belli etmek isteyen esnafın dükkânlarına Türk bayrağı astığı görülmektedir. Filmde Türk bayrağının en estetik kullanımı; çocukların kendi aralarında şiir okudukları sahnede, şiir okuyan Selim'in yakın plan profil çekimindeki kullanımıdır. Bu çekimde bayrağın hem aydınlatılması, hem çerçeve içindeki konumu hem de şiirin sözleriyle eşzamanlı kullanımı dikkat çekmektedir. Filmde Türk bayrağı dışında Ermeni bayrağının da kullanıldığı görülmektedir. Ermeni Taşnak çetelerinin toplantısındaki sahnede bayrak, duvara dikey şekilde asılı olarak görülmektedir.

---

[157] Kadın, namus ve erkeklik kavramları hakkında detaylı bilgi için bkz: Sancar, Sepil (2011). *Erkeklik: İmkansız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler.* İstanbul: Metis Yayınları.

120 çocuğun dramını konu alan film çocukların kendi aralarında eğlendikleri sahnede, film müziğinin sahnenin akışına aykırı bir şekilde duygusal olması, gençlerin başına gelecek olumsuzluğu daha filmin ilk dakikalarından haber vermektedir. Çocukların mutlu oldukları anlarının özellikle gösterilmesi, onları kahramanlaştırmaktadır. Çocukların başına olumsuz bir durum geldiğinde seyirci filmdeki mutlu anları hatırlayacak ve dramın etkisi artacaktır.

Doktor Kirkor'un muayenehanesine gelen siyah giyimli Ermeni çete üyesi iki adam, doktora bir daha Türk hasta bakmaması için baskı yaparlar. Doktor Kirkor, 'hastanın Türk'ü İngiliz'i olmayacağını söylese de, siyah giyimli adamlar, "Bak bu sana son ikazım" diyerek doktorun yanından ayırılırlar.

Kendisine yapılan uyarıları dikkate almayan Doktor Kirkor, Lise müdürü Cemal Bey'in evinden çıktıktan kısa bir süre sonra Ermeni çetesi üyeleri tarafından öldürülür. Kirkor'un öldürülmesi, iki toplum arasındaki köprülerden birisinin daha yıkıldığı anlamına gelmektedir. Ermeni çetelerinin toplantısının dar ve karanlık bir mekânda yapılması, toplantının illegal, alınan kararların ise ahlaki olmadığının göstergesidir. Filmin anlatımında kendisi gibi düşünmeyene yaşam şansı vermeyen Ermeni Taşnak çetesi, milliyetçi ideolojisini ırk temelinde birleştirerek faşizme yaklaşan bir konumdadır.

Filmin sunumunda yer altı çetelerinin ideolojileri merkezden belirlenmektedir. Ermeni Taşnak çetesi toplantısında; İstanbul'dan geldiği söylenen misafirin okuduğu metinde, yurt genelindeki Ermeni çetelerinin tek merkezden yönetildiği, örgütlü oldukları ve planlı hareket ettikleri anlaşılmaktadır. Bu sahneyle birlikte yönetmen, Ermeni çetelerinin yerel reflekslerle değil, merkezden kontrol edildiği anlatmaktadır.

Tümen Kumandanı Kamil Paşa, yanındaki subaylara gençlere silah taliminin yaptırılmasını ister. Komutana göre bu hem gençleri olası bir savaşa hazırlayacak hem de Taşnak çetelerine bir mesaj olacaktır. Atış müsabakasının ardından gençlerle konuşan Tümen Kumandanı Kamil Paşa'nın sözleri, filmin milliyetçi söylemini açık etmektedir. 'Cenabı Hak kibir ve gurur sevmez. Biz bu yüzden mağlup olduk. Biz millet olarak birbirimiz yeterince sevmiyoruz. En azından medeni memleketlerin

insanları kadar birbirimizi sevmiyoruz' diyen Kamil Paşa, milleti meydana getiren unsurlardan, *birlikte yaşama istek ve iradesine* vurgu yapmaktadır. Kamil Paşa'nın sahne boyunca dini referanslara atıf yaparak konuşması, masanın üzerindeki kitaplar ve arkada görülen Türk bayrağı, hem görsel hem de söylem olarak filmin milliyetçi temeline vurgu yapmaktadır.

Memlekette yaşanan huzursuzluktan rahatsız olan Ermenilerin büyük bir kısmı, göç etmek için yollara düşerler. Kafileler halinde dönen Ermenilerin yolunu kesen Taşnak çeteleri, şehri terk etmemeleri konusunda uyarılarda bulunurlar. Göç eden Ermeniler 'Biz harp de istemiyoruz toprak da. Biz çocuklarımızın canlarını kurtarmaya çalışıyoruz' diyerek bir takım siyasi hamlelerin içinde olmak istemediklerini dile getirirler. Bunun üzerine çete lideri Dro; 'Çocuklarınızı düşünüyorsanız geri dönün. İlerde Türk çeteler var. Hepinizi kıtır kıtır keserler' değerlendirmesinde bulunarak biz ve öteki söylemi filmde görünür kılınmaya çalışılmaktadır.

Çocukların bir araya gelerek geç saatlere kadar şiirler okumaları, milliyetçi duygularının gelişmesinde önemlidir. Aşık Zilali'nin 'bir gün olur' şiiri, 93 Harbinde Ruslara karşı verilen mücadele yıllarında şiiri duyanların nasıl tüylerini diken diken ettiyse, filmde Selim'in şiiri yeniden okuması da seyircinin tüylerini öyle diken diken etmiştir. Şiir Türk milletinin nice zorluklardan zaferle çıktığını, içinde bulunulan sıkıntılı sürecin de 'bir gün' aşılacağını anlatmaktadır.

> Biz bu zulmetler içinden çıkarız bir gün olur
> Şarka garba yıldırımlar çakarız bir gün olur.
>
> Kara bulutlar içinden parlayıp şimşek atar
> Gök gürülder dolu yağar bakarız bir gün olur.
>
> Türk doğarız Türk gezeriz Türk yaşarız dünyada
> Devrilen Moskof elinden çıkarız bir gün olur.

Şiiri okuyan Selim, 'Bir gün olur Türk doğarız' dediğinde; Selim'in omuz plan profil çekiminde, arkada Türk bayrağı ve çerçevenin sağ üst köşesinde gaz lambası görünmektedir. Şiir okunurken duyulan müzik de sahnenin duygusunun oluşmasında etkilidir. Selim şiiri büyük bir coşkuyla okuduktan sonra arkadaşları onu alkışlar.

İçlerinden birisi (Mustafa) Selim'i Yavuz Sultan Selim'e benzeterek yüceliğini ve inancını vurgulamakta ve onu kahramanlaştırmaktadır.

Sınır boyundaki askerler soğuk havadan kaynaklı çok sıkıntı çekmektedir ama en büyük sıkıntı cephanenin yetersiz olmasıdır. Almanlardan yardımın gecikmesinden dolayı askerler, şehrin güvenliği için bırakılan az sayıdaki cephaneye muhtaç duruma gelmişlerdir. Askerler kendi aralarında bunu konuşurken, vatanının birliği ve bütünlüğü için şehrin ileri gelenleri de, ellerindeki cephaneyi her ne şart olursa olsun sınır hattına gönderme planı yapmaktadırlar.

Şehrin ileri gelenlerinin toplandığı sahnede, Vali'nin masasının bir yükseltinin üzerinde olması onun sosyal statüsünün göstergesidir. Vali sınır hattında askerin cephane sıkıntısı çektiğini, şehirdeki silahların sınıra sevkiyatının yapılması gerektiğini söyler. Lise müdürü Cemal Bey'in 'Cephaneyi biz götürelim' önerisi, şehrin güvenliği gerekçe gösterilerek kabul edilmez. Bunun üzerine Doktor, bu görevi çocukların yapabileceğini söyler. Vali, 'Evladının böyle çok tehlikeli bir vazifeye sürüklenmesine hangi ana razı olur doktor bey? Hangi Ana?' diye sorduğunda odada büyük bir sessizlik olur. Vali'nin 'hangi ana kabul eder' dediği bu zorlu görev eğer vatan için yapılacaksa çok sayıda gönüllü çıkacaktır. Ve nitekim 120 ana, yürekleri kan ağlaya ağlaya, vatan için çocuklarını ölüme göndermeye razı olmuştur[158].

Cephanenin sınıra taşınması gerektiğini öğrenen çocuklar da, Valilik binasına gelerek, bu yolculuk için gönüllü olduklarını söylerler. Vali, 'Benim vazifem, sizleri muhafaza etmek. Tehlikelerle dolu bir yolculuğa atmak değil' dediğinde çocuklar arasından Süleyman; 'Kardeşlerimizin mezarlarını düşman çizmelerine ezdirmemek de bizim vazifemiz değil mi efendim' der. Çocuklar hep bir ağızdan 'evet' diyerek Süleyman'ı onaylamaktadırlar.

[158] Askerlik, Erkeklik ve Milliyetçilik kavramları hakkında detaylı bilgi için bkz: Sümbüloğlu, Yeşim (2013). *Erkek Millet Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Silahların yürüyerek çocuklar tarafından taşınmasına karar verildiğinde, Lise müdürü Cemal Bey, gönüllü belirlemek için çocuklarla toplantı yapar. 'Şimdi bu çok zor ve çok ağır vatan vazifesine, kendi rızasıyla gönüllü olanlarınız varsa, bir adım öne çıksın' dediğinde tüm öğrenciler bir adım öne çıkarlar. Müdür Cemal Bey ve yanındaki arkadaşları gözyaşlarına hâkim olamazlar. Müdür 'Yavrularım, evlatlarım. Bütün haklarım, emeklerim hepinize helal olsun. Helal olsun' diyerek ağlar. Bu sahnede yağan kar, bir düş sahnesini akıllara getirmektedir.

Cepheye silah götürmeye gitmek isteyen Ferit ile onu göndermek istemeyen babası arasında çıkan kavgada, Ferit amcasının yanına sığınmıştır. Abisinin yanına oğlunu almaya gelen Sermet ile Musa Çavuş arasındaki sahne, hikâyenin çözüm aşamasını temsil etmektedir. Sermet, cepheye silah götürecek ekip içinde oğlu Ferit'in olmasını istemez. 'O daha küçük' der. Musa, 'Senin gözünde hepimiz küçüğüz' diyerek, toplumsal bir çözümlemeye kapı aralamaktadır. Hayatta her şeyi para ile halletmeye alışmış olan Sermet, oğluyla birlikte gitmesi için abisine para teklif eder. Parasal ilişkilerden uzak, bir nevi derviş hayatı yaşayan Musa Çavuş, kardeşinin para teklif etmesine dayanamaz ve 'Daha mı para lan. Gene mi para' diyerek kardeşinin boğazına dayanır.

> Musa: Üç kuruşluk para için Taşnak pisliklerine silah satarken aklın neredeydi? O silahlar şimdi bebelerimize sıkılacak. Gördün mü ahlaksız.
> Sermet: Ne silahı, ne parası abi.
> Musa: Salavat getir lan şerefsiz. Hala mı adam kandırmaya çalışıyorsun ha. Nerden buldun o kadar parayı.
> Sermet: Abi. Vallahi billahi ben onlara satmadım abi. Silahların onlara gittiğini valla bilmiyordum abi. Çocuklarımın ölüsünü öpeyim bilmiyordum abi. Bilsem yapar mıydım hiç. Bilsem yapar mıydım abi.

120 çocuğun şehrin çıkışından yolcu edilmesi, çocukların kahramanlaştırıldıkları sahnedir. Her bir sokaktan insanlar toplanırlar. Anne ve babalar evlatlarını düğüne gönderir gibi hazırlamışlar, kendi elleriyle uğurlamaya gelmişlerdir. Bembeyaz bir ovanın ortasında kara kubbesi ve taş mimarisiyle dikkati çeken caminin etrafında toplanan kalabalık, çocukları dualar eşliliğinde uğurlar. Filmin ses kanalından duyulan bağlama sesi ise, bu yolculuğun dönüşünün olmadığının habercisidir.

Bu sahnede başta lise müdürü Cemal Bey olmak üzere orada olan kalabalık, çocuklara asker selamı vererek; 'ey şanlı ordu ey şanlı asker' marşını[159] hep bir ağızdan söylerler. Kısık sesle söylenmeye başlanan bu marş ağızdan ağıza büyür ve filmin ses kanalından gelen müzikle birleşerek bir destana dönüşür.

Sıkıntıların yaşandığı günlerde Tümen Komutanı Kamil Paşa, büyük bir öz eleştiri yaparak, Almanlarla yapılan ittifakı eleştirmektedir. Dönemin Türk dış politikasını eleştiren yönetmen, bu eleştirisini Tümen komutanı üzerinden dillendirmektedir. 'Çocuklarımızın sırtlarında taşıdıkları bir avuç mermiye muhtaç hale düştük. Bu da kaç gün idare edecekse. Almanların vaatleriyle harbe girersen neticesi bu olur işte. Kendi ihmalimizin, kendi iradesizliğimizin, kendi, beceriksizliğimizin cezasını hayatının baharındaki masum yavrularımız çeker böyle' diyerek, genel politikanın yanlışlığının faturasının masum insanlara kesildiğinin altını çizmektedir.

Yolun yarısında dinlendikleri bir anda çocukların kartopu oynamaları, zorlu bir yolculuğa çıkmış olsalar da gerçekte onların daha çocuk olduğunun seyirciye bir kez daha hatırlatılması için önemlidir. Tam da böyle bir anda, Ermeni Taşnak çetelerinin saldırısı, çocukların masumiyetine vurgu yapmaktadır.

Yönetmen merak ve endişe dolu bekleyişi; ufku, ufka bakan yüzleri ve yeniden ufku göstererek anlatmaktadır. Münire ufukta bir karartı gördüğünde yerinden fırlayarak koşamaya başlar ve ardından diğerlerinin de koştuğu görülür. Düşe kalka çocuklara doğru koşan Münire, gelenler arasında kardeşini aramaktadır. Soğukta günlerce yol yürüyen çocukların büyük bir bölümü yolda donarak ölürken, geri dönebilenlerden bir kısmı da donmak üzeredir. Mehmet ve onun gibi birkaç kişi daha kaldırıldıkları revirde hayatlarını kaybederler.

Münire, nişanlısı Süleyman'ın mezarına mendilini koyarak, onu sonsuz bir aşkla sevdiğini bir kere daha seyirciye söylemektedir. Kamera yavaşça sola çevrinir ve

[159] Ey şanlı ordu,ey şanlı asker
Haydi gazanfer, umman-ı safter
Bir elde kalkan, bir elde hançer
Serhadde doğru ey şanlı asker.

gökyüzünde dalgalanan Türk bayrağı görülür. Bayrağın görünmesinin ardından bir dış ses duyulur:

> İsimlerini bilmesek te, memleketimiz ve geleceğimizi korumak için,
> Çocuklarımızın, huzur, sağlık ve bereket dolu bir Türkiye'de yaşamasını temin için
> Bu topraklara terini, kanını ve canını hiç çekinmeden katmış bütün kahramanlarımızı minnetle yad ediyoruz.
> O fedakâr kahramanlar bilsinler ki, hiçbir emekleri zai olmamıştır
> Ve dünya durdukça da zai olmayacaktır.
> Nur içinde yatsınlar.

Bu dış ses; böylesine zorlu bir yolculuğa çocukların tek başına nasıl gönderildiği eleştirisine verilmiş bir cevap niteliği taşımaktadır. Yönetmen, hikâyesine gelecek eleştirilere 'Onların hiçbir emekleri zai olmamıştır' diyerek cevap vermektedir. Vatan için canını veren bu çocukların her bir çabasının yerini bulduğu söyleyen dış ses, seyirciyi sinema salonundan vicdanını rahatlatarak çıkartmaktadır.

3.2.2.3. Temel Anlamın Gösterenleri ve Filmin Estetiği

Sinemanın temel öğelerinden; kamera, aydınlatma, ses ve kurgunun estetik açıdan kullanımı filmin anlamını doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemektedir. Bu bölümde yönetmenin, sinemanın bu öğeleri nasıl kullandığı tartışılacaktır.

3.2.2.3.1. Kamera

Genel olarak kamerasını hareketli kullanmayı tercih eden yönetmen, özellikle filmin anlatıcısı konumunda olan Münire'nin çekimlerinde kamera hareketleriyle sahneye dinamizm katmayı amaçlar. Gençlere öğütler veren Kamil Paşa'nın masada oturduğu sahnede kamera tüm konuşma boyunca soldan sağa doğru kaymaktadır. Konuşmayı dinleyen gençlerin yakın plan çekimleri ve zaman zaman netlik alanında yaptığı oyunlarla yönetmen sahnenin estetik değerini artırmayı hedeflemektedir.

Lise müdürü Cemal ile Musa Çavuş'un at arabası üstünde yol aldıkları ve üç çekimden oluşan sahnenin son çekimi, kaydın uzun olmasıyla dikkati çeker. Çerçevenin solundaki ağacı sağa doğru kayarak aşan kamera, at arabasına doğru ilerleyerek, at arabasının üzerindeki Cemal öğretmen ve Musa Çavuş'un omuz planına kadar yaklaşır. Bu sahnede at arabası kameraya, kameranın da at arabasına yaklaşması aradaki uzun mesafenin karşılıklı olarak kat edilmesini sağlamıştır.

Seferberlik haberini duyuran iki askeri pencereden gören kamera geriye doğru kaydığında Münire'nin pencerenin kenarında ağladığı görülmektedir. Kameranın bu hareketi sahnedeki neden sonuç ilişkisini kurması açısından önemlidir.

Münire'nin pencereden dışarıya baktığı bir planı dışarıdan alt açıdan çeken yönetmen çerçeve içinde çerçeve tekniğini kullanmıştır. Asıl çerçevesinin içinde olan pencere, ikinci bir çerçeveyi oluşturmakta, Münire ikinci çerçevenin içinden (pencere) dışarıya bakmaktadır. Nişanlısı Süleyman'a mektup yazdığı sahnede kamera yine evin dışından pencerenin önünde mektup yazan Münire'yi görmektedir. Dışarıda kar yağarken Münire'nin gaz lambasının ışığında mektup yazması sahnenin estetik değerini artırmaktadır. Osmanlıca yazılan mektubu yakın plan gösteren yönetmen, filmin dönemsel gerekliliklerine vurgu yaparak detaylara dikkat etmektedir.

Bayram namazı çıkışında cemaat ile bayramlaşan Vali, telgrafla aldığı haberi yanındakilerle paylaşır. Kamera, vali ve yanındakileri dik bir açıyla yukarıdan çeker. Yukarıya yükselirken eşzamanlı olarak sağa dairesel hareketle çevrinen kamera, çaresizliğin göstergesidir. Bu çekimde kar tanelerinin aşağıya doğru olan hareketine karşı, kameranın yukarıya doğru yükselmesi arasında görsel estetik açıdan olumlu bir karşıtlık vardır.

Ellerinde silahlarla cepheye doğru yürüyen çocukların yürüyüşlerinin alt açıdan yapılması, canlarını hiçe sayarak vatan savunması için yola çıkan bu çocukları yüceltmektedir. Yönetmen, bu çocukların verdikleri kararın ne kadar büyük olduğunu kamera açısıyla da göstermek istemiştir. Yolda yürüyen gençlerin havadan çekimi ise, zorlu yolculuğu betimlemek için kullanılmaktadır.

Yönetmen, 120 gencin zor iklim şartlarındaki yürüyüşlerini bir dizi plan ile anlatmaktadır. Genel çekimler yolculuğun bütünü hakkında fikir verirken, çocuklar beyaz karlar üzerinde siyah siluetler gibi görünmektedir. Daha yakın çekimler, yol şartlarının zorluğunu ve bireysel sıkıntıları ön plana çıkartmaktadır. Bu sahnelerde kameranın çocukların hareket yönlerine aykırı yönde ki kaydırma hareketi zıtlık meydana getirerek estetik değeri artırmaktadır.

Musa Çavuş'un kucağına düşen Süleyman Teğmen'in yere yığılmasıyla birlikte kamera ikilinin etrafında 360 derece dönmeye başlar. Yavaşça geriye kaymaya başlayan kamera; Süleyman'ın mezarı başındaki dua sahnesine kesme ile geçtiğinde de hala geriye kaymaya devam etmektedir. Yönetmen, kameranın geriye kayma hareketini iki planda da kullanmış, iki planın tek bir planmış gibi algılanmasını sağlamıştır.

Geri dönüş yolunda çocukları gözleyenler, korku, endişe ve meraklı bakışlarla ufka bakmaktadırlar. Ufuktaki karartıyı ilk gören Münire olmuştur. Cepheden dönen çocukların yanına koşarak giden Münire soğuktan donmuş ve donmak üzere olan onlarca çocuğun arasında kardeşi Mehmet'i arar. Nesnel kamera açısından öznel kamera açısına geçen yönetmen, kardeşini arayan Münire ile seyircinin özdeşlik kurmasını istemektedir.

Cepheye silah götüren çocukların gidiş yolundaki hareketleri çerçevenin solundan sağına doğruyken; eve dönüş yolunda ise çocukların hareketi çerçevenin sağından soluna doğrudur. Gidiş yolunda daha çok soldan sağa yapılan hareket, dönüş yolunda tam tersi bir yönde sağdan sola doğru yapılmaktadır. Yönetmen çoğunlukla böyle yapmış olsa da zaman zaman bu kurala riayet etmediği de görülmektedir.

3.2.2.3.2. Aydınlatma

Sinema aydınlatmasında belirleyici iki temel unsurdan biri mekân diğeri de zamandır. İç mekânda yapılan aydınlatma ile dış mekânda yapılan aydınlatma hem teknik hem de estetik açıdan farklılıklar içerdiği gibi gece yapılan aydınlatma ile

gündüz yapılan aydınlatma da estetik ve teknik anlamda farklılıklar içermektedir. Filmin sahneleri göz önüne alındığında, filmde daha çok dış mekân kullanıldığı söylenebilir. Bunun birden fazla nedeni olabilir; elektriğin henüz yaygın olarak kullanılmadığı bir dönemde geçen hikâye, özellikle iç mekân aydınlatmasında yönetmeni kısıtlamaktadır. Dekorun içine yerleştirilebilen çeşitli aydınlatma kaynaklarını istediği gibi kullanmakta güçlükler yaşayan yönetmen, tüm iç mekân sahnelerinde belirli bir Kelvin derecesinin de üzerine çıkamamaktadır. Bu sebepten ötürü filmde beyaz ışık veren floresan ampuller kullanılamamıştır. Yönetmenin daha çok gündüz çekim yapması, filmin ana hikâyenin yol hikâyesi olması ötesinde gün ışığından olabildiğince faydalanma düşünesinden kaynaklanmaktadır.

Filmde gece çekilen sahneler göz önüne alındığında, aydınlatma kaynaklarının daha rahat kontrol edildiği iç mekânların tercih edildiği anlaşılmaktadır. Gece çekimlerinde daha çok iç mekânın tercih edilmesi, filmin ana hikâyesinin kış aylarında geçiyor oluşu ile de alakalıdır. Yoğun kış koşullarının yaşandığı Van'da insanlar doğal olarak gece dışarıda fazla zaman geçirmediği için, sahnelerin de daha çok iç mekânlarda çekilmesi, gerçeklikle bağdaşmaktadır.

Aydınlatmanın zamanı haber vermesi bakımından da özel bir yeri vardır. 120 çocuğun günler süren yolculuğunun anlatıldığı bir dizi çekimde, yönetmen aydınlatmayı etkin kullanarak da zamanın geçtiğini anlatmaktadır. Çocukların yürüdüklerinin gösterilmesiyle bulutların hızlı hareketlerini ard arda gösteren yönetmen zamanın aktığını anlatmaktadır. Zamanın ilerlediğini bulutların yerdeki gölgelerini de göstererek anlatan yönetmen, gölgeyi zamanın ilerlediğini anlatmak için kullanmıştır.

Filmin sahnelerine aydınlatma teknikleri açısından bakıldığında; savaşın henüz başlamadığı döneme ait (genellikle girişindeki sahneleri) sahnelerin daha aydınlık olduğu, savaşın başlamasından sonraki sahnelerde ise kontrastın arttığı görülmektedir. Sahnelerdeki aydınlatma ve renk kullanımıyla hikâyenin anlamına katkı sağlamayı düşünen yönetmen, güzel ve mutlu günlerin anlatıldığı sahnelerde gökyüzünün parlak ve renklerin canlı olmasına özen göstererek bunu başarmıştır. Huzursuzluğun başlamasıyla birlikte sahnelerde aydınlık karanlık zıtlığı artarken,

renk kullanımında da pastel tonların ağırlıklı olması sahnelerin anlamını etkilemektedir.

Lise müdürü Cemal Bey'in ailesiyle birlikte akşam yemeği sahnesinde duvarda asılı olan gaz lambaları, sahne dekoru işlevi görmektedir. Sahnenin aydınlatılması ise, gaz lambası aydınlatması temeline dayanmaktadır. Yemek sahnesinde yakın plan yüz çekimlerinde gölgelerin varlığı seyirciyi rahatsız etmez.

Cemal Bey'in oğulları Mustafa ve Mehmet'in yatak odalarındaki sahnede, pencereden içeriye giren ay ışığı sahne aydınlatmasının referans ışığı olarak kabul edilmektedir. Ay ışığının yansıması ile elde edilen koyu mavi tonlar, sahnenin aydınlatmasında görülmektedir. Bu sahnede ay ışığı etkisini elde etmek için, ışık kaynaklarının önüne filtre konulması doğru bir karardır. Pencere pervazından düşen gölgenin karakterlerin yüzlerine düşmesi, gölgenin estetik kullanımına örnek olarak gösterilebilir.

Filmde kullanılan aydınlatma yöntemleri arasında *silüet* aydınlatma da vardır. Ellerinde gaz lambaları mezarların başında duranlar, kızıl gökyüzünün de etkisiyle siluet olarak görünmektedirler. Yolda donarak ölen çocukların mezarlarının gösterildiği sahnede silüet aydınlatma tekniğini kullanan yönetmen, filmin estetik değerini artırmıştır.

Güneşli bir bahar gününde çocukların ağaç altında oturdukları sahnede aniden bastıran yağmur, sahnenin renginin de bir anda değişmesine sebep olur. Güneşli hava bir anda kararmaya başlarken, sahnenin rengi sarı tonlardan koyu maviye doğru döner. Şimşeklerin çakması ve yağmurun başlamasıyla havadaki dönüşüm tamamlanmıştır.

3.2.2.3.3. Ses

Görsel ve işitsel bir iletişim aracı olan sinemada ses, anlam oluşturmada oldukça etkilidir. Ses düzeneği kötü bir sinema salonunda izlenilen film, çoğu zaman seyirciye keyif vermez. Çünkü sesleri doğru algılamak, anlamı etkilemektedir.

Örneğin, bir konuşma sahnesinde, dalgaların karaya vurması ve martı sesleri başka hiçbir şey anlatmaya gerek kalmadan sahnenin bir sahil kenarında geçtiğine seyirciyi ikna edecektir. Dramatik etkisi güçlü bir sahnede duyulan müzik, istenilen etkinin seyircide oluşmasını sağlayacaktır.

120 filmi, sesin etkili kullanıldığı bir filmdir. Filmin ilk sekansında duyulan müzik, hikâyenin bir dram olduğunu anlatmaktadır. Sonrasında gelen ilk sahnenin ise mutlu günleri betimlediğini, sahnede kullanılan sesler ve efektlerden anlaşılmaktadır. Filmin ses kanalında duyulan kuş, tavuk vd. sesler canlılığı ve hayatı anlatmaktadır.

Filmde müzik daha çok dramatik etkiyi artırmak için kullanılmıştır. Müziğin duygusal etkiyi artırıcı işlev olarak kullanıldığı sahneler arasında özellikle çocukların yol sahneleri sayılabilir. Film müziklerinin anlatıma doğrudan katkısı tartışmasız büyüktür. Bunda filmin müziklerini de yapan Özhan Eren'in profesyonel müzisyen olması önemli bir etkendir.

Saatin tik tak sesleriyle, Doktor Krikor'un at arabasından gelen nal seslerini birbirini karıştırarak görüntüdeki iki planı birbirine bağlayan yönetmen, sesi kullanarak etkili bir geçiş yapmıştır.

Filmin çatışma sahnesinde kullanılan müzik, sahnenin heyecanını artırmakta, sahneye dinamizm katmaktadır. Tüfeklerden çıkan sesler ve seslerin geniş ovada yankılanması da atmosferi oluşturmak için yeterlidir. Aynı şekilde atmosfer yaratmak için kullanılan fırtınanın uğultusu da sahnenin gerçekliğini ve dramatik etkiyi artırmaktadır.

Şehir meydanındaki seferberlik ilanını komşusunun bahçesinde kahvaltı yaparken duyan Münire, ilanı okuyan askerin sesini oldukça gerilerden duymaktadır. Sesin yakınlığı kuralına uygun olarak planlanan sahnede Münire ilanı uzaktan gelen bir ses olarak duymaktadır.

3.2.2.3.4. Kurgu

Hikâye zamansal ve mekânsal öğeler dikkate alınarak normal bir kurgu mantığı ile anlatılmış, kurgu hikâyenin daha rahat anlaşılması için kullanılmıştır. Silah talimi sahnesinde atış emrini bekleyen çocukların görüntüsünün ardına, tetiği çekme, kırılan testiler, alkışlayan seyirciler, ateş etmek için hazırda bekleyen çocukların görüntüsü eklemlenerek devinim yaratılmıştır.

Sinemada, zamanın geçtiğini anlatmak için de kurguya başvurulmaktadır. Lise müdürü Cemal Bey'in evinin çekiminde kameranın kaydı kesmeden gündüzden akşama kadar yaptığı uzun çekim, kurguda görüntü okuma hızı artırılarak elde edilmiştir. Gerçek zamanda dört, beş saat süren kesintisiz çekim, hızlandırılarak birkaç saniyeye indirilmiştir. Sinema terminolojisinde buna timelaps denilmektedir. Filmde timelaps'i kullanmak için hem çekim aşamasında hem de kurgu aşamasında dikkat edilmesi gereken bir takım kurallar vardır; örneğin kameranın kayıttan hiç çıkmaması ya da kameranın yer değiştirmemesi gibi. Filmde timelaps tekniğini kullanan yönetmen, zamanın aktığını bu yolla anlatmaktadır. Kurgu aşamasında yapılan bu işlemle yönetmen filme estetik bir değer katmıştır.

Filmde hastalığa bağlı olarak ölen Mustafa'nın ölümünün ilanı, kurgusal mantıkla seyirciye aktarılmıştır. Şimşekler çakar, Mustafa'nın hareketsiz görüntüsü görülür, Münire'nin çığlığı, mezarlıkta toplanan insanları ve yapılan dualar. Gerçekte her bir görüntünün arasında belki de günler olmasına rağmen, kurgu sayesinde her bir görüntünün arasındaki günler erimiş, filmsel zamanda 30 saniyede yönetmen anlatılmak istenen her şeyi anlatmıştır.

Görüntünün kararması ya da siyahtan açılması, hikâyede belirli bir konunun bütünlüğü olan kısmın biterek yenisinin başladığını haber vermektedir. Filmde bayram namazından sonra taarruzun başladığı haberini alan Vali Bey ve yanındaki cemaatin çekiminden sonra görüntü yavaşça kararır. Perdede 'üç ay sonra' ibaresi göründükten sonra, yazı kaybolur ve yavaş yavaş yeni görüntü siyahtan açılarak gelir. Kurgunun sağladığı imkânlarla, haberin alınmasının ardına gelen görüntü askerlerin cephedeki görüntüsüdür. Film, askerlerin sınır hattına çekilmelerini,

taarruz için yapılan ön hazırlıkları göstermeden kurgu sayesinde birbirleri arasında zamansal ve mekânsal farklılıklar içeren iki görüntüyü ard arda koymaktadır.

Süleyman Teğmen'in talim yaparken silahını ateşlemesi ile bir kibritin ilk kez yanarken çıkarttığı sesleri birlikte kurgulayan ve bunu bir geçiş olarak kullanan yönetmen, hem kurgunun hem de sesin olanaklarını birlikte kullanmaktadır.

120 çocuğun şehirden cepheye kadar günler süren meşakkatli yolculuğunun anlatıldığı sahnelerde yönetmen, zamanın geçtiğini göstermek için uzun bindirme geçişler kullanmaktadır. Yürüyen çocukların görüntüsü üzerine hareket halindeki bulutların görüntüsünü bindiren yönetmen, zamanın geçtiğini ve çocukların yol aldığını anlatmaktadır.

Çatışma sahnesinden sonra Süleyman Teğmen ile Musa Çavuş'un buluşup karşı karşıya geldikleri sahnede yönetmen merak uyandıracak bir hamle yapar. Yaralanan çete liderinin tüfek ile nişan aldığı görülür. Üç ihtimal üzerine yoğunlaşan seyirciye göre; ya Süleyman Teğmen ya Musa Çavuş ya da emeline ulaşamadan çete lideri ölecektir. Silahın ateşlendiği sesi duyulduğunda seyirci kimin vurulduğunu henüz anlayamamıştır. Genel görüntüden Süleyman Teğmen'in göğüs planına kesme ile geçen yönetmen, önce Musa Çavuş'un vurulduğu hissinin uyanmasını sağlamıştır. Süleyman'ın kulağının arkasından gelen kanın görülmesiyle birlikte seyirci kimin vurulduğunu artık öğrenmiştir. Musa Çavuş şoktadır. Süleyman Teğmen yere yığılır.

Silahları birliğe teslim eden çocukların geri dönüş yolunda olduğunu öğrenen ailelerin kendi aralarındaki konuşmaları harmanlanarak kurgulanmıştır. Farklı kişilerden aldığı cümleleri birleştiren yönetmen, hissedilen heyecanın ve duyguların her evde aynı olduğunu kurgu sayesinde kolayca aktarmıştır.

Çocuklarını şehrin girişinde bekleyen aileler, geceden sabaha kadar hiç kımıldamadan beklemiştir. Yönetmen, ailelerin endişe içinde saatlerce beklediğini, kurgunun imkânlarını kullanarak anlatmıştır. Münire elindeki gaz lambasını yere koyduğunda kamera lambaya doğru alçalır ve gaz lambasında sabit kalır. Sabah olduğunda yönetmen aynı çerçeveye miks ile geçer. İnsanların sabaha kadar

neredeyse kımıldamadan beklediklerini anlatan bu sahne, kurgunun olanakları kullanılarak yapılmıştır. Bu geçiş filmin estetik değerini yükseltmektedir.

Film oyuncularından Burak Sergen iki farklı karakteri canlandırmaktadır. Şehrin ileri gelenleri arasında yer alan Sermet ticaretle uğraşmaktadır. Diğer karakter ise Sermet'in kardeşidir ve tek göz odalı bir evde kıt kanaat geçinen Musa Çavuş'tur. Sermet, ticaret yaparken, Musa Çavuş nakliyecilik yapmaktadır. Aynı filmde bir oyuncuya iki farklı karakteri oynamak oldukça zordur. Üstelik bu karakterlerin karşılıklı konuşmaları varsa o daha da zordur. Musa Çavuş kapıyı açtığında karşısında kardeşi Sermet durmaktadır. Bu iki farklı karakterlerin diyalogları ve aynı kadrajın içinde oldukları çekimler dahi vardır. Yönetmen, kurguyu kullanarak iki karakteri oynayan oyuncuyu seyircisine hissettirmeden aynı kadrajın içinde oynatmasını bilmiştir.

Filmde Mehmet'in cepheye silahları teslim etmede görev alıp almama kararının kurgusunu, tıpkı düşüncenin oluşması gibi, yönetmen farklı sahne ve çekimlerden görüntüleri bir araya getirerek yansıtmak istemiştir. Mehmet yatağına yattığında ölen kardeşi Mustafa ile arasındaki bir diyalog aklına gelir.

> Mustafa: Harp çıkarsa Süleyman enişte de gider mi peki,
> Mehmet: Tabi gider hem de en önde o gider.
> Mustafa: Ya sen!

Mehmet kardeşinin boş yatağına bakarken filmin ses kuşağında 'Ya sen' sözü yankılanır. Yatakta sağından sola dönen Mehmet bu sefer, Kirkor'un cenazesi sonrası babasının; 'Eğer bu şehirde tümenimiz olmasaydı hiç şüphen olmasın, bu Taşnak çetesinin katilleri evimizde vururlardı Doktor Kirkor'u. Tabi bizi de' dediğini hatırlar. Mehmet yatağında tekrar döner ve kumandanı hatırlar. Mehmet'in sıkıntısı arttıkça görüntülerin süreleri kısalmaktadır. Sıkıntıdan yatağında dönen Mehmet bu sefer enişte si Süleyman'ın silah talimindeki duruşu hayaline gelir. Yönetmen Mehmet'in yatakta kıvrandığını gösterir. Ardından, enişte sinin hediye ettiği silahı incelerken ablasının 'Ben daha kaç kişinin arkasından ağlayacağım' dediğini hatırlar. Sahne Mustafa'nın 'Ben olsam giderdim abi' sözüyle biter. Mehmet'in kafasının

içindeki karmaşanın yansıması olan bu sahneyi yönetmen kurgu sayesinde seyircisine anlatabilmiştir.

3.2.2.4. Göstergebilimsel Çözümleme

3.2.2.4.1. Dizisel Çözümleme

Filmdeki en önemli karşıtlık, biz ve öteki karşıtlığıyla, iyi ve kötü arasındaki karşıtlıktır. Türkler ile Ermeni Taşnak çeteleri arasına kurulan karşıtlık hikâyenin temelini oluşturmaktadır. Osmanlı Devletinin sınır hattında yaşadığı çeşitli sıkıntılardan faydalanan Ermeni çeteleri içeride huzursuzluk çıkartmak istemektedirler. Filmde, Osmanlı Devleti ile sorunu olmayan ve huzur içinde yaşayan Ermeni halktan ayrı değerlendirilen bu Taşnak çeteleri, filmin 'öteki'sidir. Sınırdaki tümene silah götüren 120 çocuğa yolda baskın düzenleyerek Süleyman Teğmen'i de şehit eden yine bu Taşnak çeteleridir.

Filmde görülmeyen fakat Türk'ün karşısında yer alan, hatta Ermeni çetelerini huzursuzluk çıkartmaları için yönlendiren güç Ruslardır. Bu anlamıyla Ruslar hem cephede Türk askeri ile çarpıştığı için, hem de şehirde Ermeni Taşnak çetelerini organize ettiği için 'öteki' olarak kodlanmaktadır. Filmde Rusların planları Cemal Bey ile Musa Çavuş arasında geçen bir diyalogda, Musa Çavuş'un ağzından seyirciye anlatılır:

> Harp çıkacakmış diyorlar Ruslara Kars'la Ardahan yetmemiş. Şimdi de Van'a Erzurum'a gözlerini dikmişler. Aha bunlar Ermenilerin iyi olanları. İsyanla işi olmayanları. Kaçıp kurtulmak istiyorlar. Çetecilik yapanlarıysa Ruslara payanda olacakmış. Beraberce bütün buralara el koymak için.

Filmdeki bir diğer karşıtlık, mesleğinin kendisine yüklediği sorumlulukların bilinciyle hastaları arasında ırk ayrımı yapmayan Doktor Kirkor ile her ne şart altında olursa olsun Türklerin karşısında olan Ermeni Taşnak çetesi arasındaki karşıtlıktır. Doktor Kirkor 'öteki'nin içindeki iyi olarak filmdeki yerini almıştır. Irkçı bir yaklaşımla, herhangi bir istisna gözetmeksizin Türk olan herkesin karşısında duran

Ermeni çeteleri; Doktor Kirkor'u Türk hastaları tedavi etmemesi yönündeki uyarılarını dikkate almadığı gerekçesiyle öldürmüştür.

Filmde Ermeni çeteleri, Doktor Kirkor'un dışında, kendileri gibi düşünmeyen Ermenilerle de karşıtlık oluşturmaktadır. Sınır hattında yaşanan huzursuzluktan dolayı, Van'da yaşayan Ermeniler kafileler halinde göç etmektedir. Ermeni Taşnak çeteleri, şehirdeki nüfuslarının azaldığı gerekçesiyle, göçü engellemek isterler. Bu amaçla kendi soydaşlarına karşı da zaman zaman sert tutumlarda bulunmaktadırlar. Bu da kendi aralarında bir karşıtlığı doğurmaktadır.

Filmdeki keskin karşıtlıklardan birisi de Sermet ve Musa Çavuş karakterleri arasında yaşanmaktadır. Yönetmenin, tüccar olan Sermet ile yoksul bir hayat yaşayan Musa Çavuş arasında kurduğu karşıtlık iyi ve kötü arasındaki karşıtlığın en yalın hali olarak gözler önündedir. Yönetmen kurduğu karşıtlığı güçlendirmek için, birbirine zıt bu iki karakteri aynı oyuncuya oynatmıştır. Sermet paraya düşkün, makam hırsı olan bir karakterken, yoksulluk sınırında yaşayan Musa Çavuş toplumsal statülerden çok bireysel ilişkilere önem vermektedir. Aynı oyuncunun birbirine karşıt iki karakteri canlandırması, filmde yönetmenin kurduğu karşıtlığı destekler niteliktedir.

Sermet ve oğlu Ferit arasındaki karşıtlık da filmde bahse değer bir karşıtlıktır. Osmanlı sınırında yaşanan sıcak gelişmelerden sonra Sermet, İstanbul'a gitme planları yaparken oğlu Ferit, babasına karşı gelerek hiçbir yere gitmeyeceğini söyler. Film boyunca babasının sözünden çıkamayan Ferit, vatan söz konusu olunca babasına karşı gelmesini bilmiştir. Filmde Ferit ve babası Sermet arasında kurulan karşıtlık iyi ve kötü arasında kurulan karşıtlığa denk gelmektedir.

Bunların dışında filmdeki diğer karakter genellikle iyi olanın temsilcileridirler. Vali, Tümen Kumandanı Kamil Paşa, Lise müdürü Cemal Bey, Süleyman Teğmen, Münire, Musa Çavuş, çocuklar vd. karakterler; vatanın muhafazası için her türlü zorluğu göze alan ve birlikte hareket etmenin önemini bilen karakterlerdir. Bu halleriyle de, filmde 'biz'den olanı, iyi olanı temsil etmektedirler.

3.2.2.4.2. Dizimsel Çözümleme ve Yananlam

120 filmi, Osmanlı'nın son döneminde Kurtuluş Savaşı'nın hemen öncesinde sınır hattında yaşanan sorunlara, Van özelinden yaklaşarak ışık tutmaktadır. 120 çocuğun bu zorlu serüvenini konu alan film, 98 çocuğun donarak ölmesinin toplumsal hafızadaki önemine de vurgu yaparak, o dönemin şartlarını perdeye yansıtmıştır. Yönetmen, sinemanın estetik öğelerini etkin kullanarak gerçek bir hikâye anlatmaktadır. Yönetmenin filmle anlatmak istediklerini daha iyi görebilmek için bazı sahnelerin yananlamlarına bakmak gerekir.

Ermeni çetelerinin toplantılarından birinde, İstanbul'dan bir misafirin geldiği söylenir. Misafir yapılması gerekenlerle ilgili bilgiler verir. Misafirin söylediklerinden Anadolu'daki ayaklanmaların tek bir merkezden yönetildiği anlaşılmaktadır. Bu sahnenin zengin bir yananlamı vardır: Onlardan belki de en önemlisi memleketin geleceği ile ilgili planların çok önceden yapıldığı ve Osmanlı topraklarının karış karış paylaşıldığıdır. Bu büyük plan, vatanı için canını hiçe sayan yüzlerce çocuk tarafından bozulmuştur.

Filmde bayrak imgesiyle bir milletin ve ülkenin temsil edildiği, zor zamanlarda onun etrafında toplanıldığı anlatılmaktadır. Esnafın camına bayrak asarak aidiyetlerini göstermesi, bayrağın birlikteliğin simgesi olarak kullanılmasına bir örnektir. Yönetmenin filmin sonuna montajda eklediği bayrak ise, bütün hikâyeyi toparlamakta ve koca bir şemsiye gibi gökyüzünden bu millet üzerinde dalgalanmaktadır.

Yolda donarak ölen çocukların mezarındaki sahne yananlam açısından değerlendirildiğinde bayrağa bir gönderme yapıldığı söylenebilir. Bu sahnede gökyüzünün kızıllığı, karla kaplı bembeyaz yeryüzüyle bütünleşmektedir. Yönetmen, sahneye estetik bir değer kattığı bu çekiminde, gökyüzünün kızıllığıyla yeryüzünün beyazı arasında bir bağ kurmakta ve bayrağı hatırlatmaktadır.

Film 120 çocuktan 98'inin donarak şehit olduğunu anlatır. Gencecik yüreklerin kahramanlık hikâyeleri bu filmle birlikte; uzun yıllar saklanabilsin ve tekrar tekrar

izlenerek hatırlansın diye adeta dondurulmuştur. Senarist ve yönetmen Özhan Eren, gerçek bir olaydan yola çıkarak çektiği filmin, gelecek nesillere hatırlatıcı bir öğe olarak armağan ettiğini söylerken tam da, bunu kast etmektedir.

Filmde para kazanmak için kendi düşmanına dahi silah satacak kadar gözünü para hırsı bürümüş Sermet karakterinin isim seçiminde yönetmenin (aynı zamanda filmi senarist) seyircinin bilinçaltında başka bir mesaj gönderme kaygısında olduğu anlaşılmaktadır. Paraya ve servete olan düşkünlüğü ile bilinen bu karaktere verilen isim, yananlamıyla da örtüşmektedir.

Lise müdürü Cemal Bey, sınıra silah taşımakta gönüllüleri belirlemek için çocukları okulda toplar. Cemal Bey, gönüllü olanlarınız bir adım öne çıksın dediğinde, tüm öğrenciler bir adım öne gelirler. Cemal Bey ve diğer öğretmenler duygulanır. Gözyaşları içinde Cemal Bey, 'Bütün haklarım, emeklerim hepinize helal olsun, helal olsun' der. Bu erken bir helalleşmedir. Lapa lapa yağan kar, bir düş sahnesini andırırken sanki çocukların şehadetini haber vermektedir.

120 gönüllü çocuk şehrin sınırında bir cami önünden vedalaşarak ayrılırlar. Müslüman bir toplum olan Türklerin de sevdiklerinden ebedi ayrıldıkları mekân camiidir. Yönetmen, cami önündeki sahneyle filmin hikâyesine derinlik kazandırmış, yaptığı bu atıflarla hikâyesini köklü bir geleneğe bağlamıştır.

Film milliyetçi ideolojinin argümanlarını etkin kullanarak seyircide milli hisleri yeterince harekete geçirmeyi başarmıştır. Bu yaparken yönetmen, sinemanın estetik öğelerinden doğru biçimde ve yeterince faydalanmıştır. Olay örgüsünde bir dengesizliğin olduğu söylenebilir. 120 çocuğun gönüllü olarak yolculuğa çıkması filmin ana temasını oluştursa da, yolculuk filmin yarısından sonra başlar. Toplam süresi 110 dakika olan filmin yolculuk sahnesi, son 40 dakikada başlamaktadır. Çocukların dağda yürüdükleri sahnelerin biraz daha uzatılması, yolculuk esnasında yaşadıkları güçlükler, kendileri hakkında başka küçük hikâyeler, gelecek hakkındaki düşleri eksik bırakılmıştır. Tüm bu eksiklere rağmen, filmdeki estetik öğelerin ve milliyetçi anlatımın seyircinin milli duygularını harekete geçirmede ahenk içinde kullanıldığı söylenebilir.

3.2.3. Nefes: Vatan Sağolsun (Yönetmen: Levent Semerci / 2009)

Yönetmenliğini Levent Semerci'nin yaptığı filmin senaryosu uzun yıllar Güneydoğu'da subay olarak görev yapan Hakan Evrensel'in 'Güneydoğudan Öyküler' adlı kitabından uyarlanmıştır. *Nefes: Vatan Sağolsun,* milliyetçi ideolojinin argümanlarını etkili bir şekilde kullanan bir filmdir. 2365 metredeki Atatürk büstü, parçalanan ama yine de dalgalanan Türk bayrağı, şehitlerin cennete gideceği inancı, 'Vatan sağolsun' sloganı, yaralı PKK militanını öldürmeyip tedavi eden merhametli Türk askerleri, yurdu savunan gençleri umursamayan kentliler, Osmanlı akıncılarını hücum anını anlatan tablo, kayalara kazınan Türk Bayrağı ve daha onlarca simge filmin içine serpiştirilmiştir (Aköz, 2009).

Filmin sonunda yer alan yaralı ve ağlayan bir askerin filmin başında görüntülenmesi anlatıyla ilgili tedirgin edici bir beklenti duygusu yaratmaktadır. *Nefes: Vatan Sağolsun*, tek kelimeyle özetlemek gerekirse üsteğmenin 'Karabal'a ne oldu' diye soran telsizdeki sese verilen bir yanıttır.

3.2.3.1. Öykü

Nefes Vatan Sağolsun, 1993 yılında Güneydoğu'da sınır karakolunu korumakla görevli askerlere destek sağlamak üzere yola çıkan bir komando birliğinin, dağda PKK tarafından pusuya düşürülmesi ve birisi yüzbaşının yakın arkadaşı Orhan olmak üzere iki askerini kaybetmesi sonrasında gelişen olayları anlatmaktadır. Filmin anlatısı üç sekans üzerine kurulmuştur. Filmin ilk sekansı dağa çıkışı ve iki askerlerin şehit edilmesiyle yaşanan korku ve travmayı işlemektedir. Filmin ikinci sekansında savaşa hazırlık dönemi anlatılmaktadır. Bu bölümün belirleyici temasını, yüzbaşının, yakın arkadaşı Orhan'ın intikamını alma isteği oluşturmaktadır. Filmin son sekansında ise karakola yapılacak baskının askerler üzerinde yarattığı psikolojik gerilim ele alınır.

3.2.3.2. Filmdeki Milliyetçi Söylemler

Filmde geniş okumalara imkân veren semboller/gösterenler (büst, bayrak, marş, tablo, kar, zirve, bulut, gölge, asker, terörist, vb.) birebir işaret ettikleri anlamlardan bazen daha çoğuna karşılık gelmektedir. Film boyunca sık sık karşımıza çıkan Atatürk büstü, Atatürk'ün fotoğrafları, kayaya kazınan Türk Bayrağı, Osmanlı akıncılarını gösteren tablo, muska gibi semboller, vatanın kurtuluşu ve savunması için geçmişte ödenen bedellere dikkat çekmektedir. Bu semboller, ülkenin en ücra yerinde yapa yalnız kalan karakoldaki askerleri milletin diğer fertlerine kenetlerken aynı zamanda onları köklü bir tarihsel arka plana da bağlamaktadır.

Filmde belki de en sık kullanılan gösteren Atatürk büstüdür. Filmin başında bakımsızlığıyla dikkati çeken büst, Mete yüzbaşının karakola gelmesinden sonra düzenli bir şekilde temizlenir. Sınır karakolunda, ölüm ile burun buruna yaşayan askerlerden birisinin görevi büstün bakımını yapmaktır. Atatürk büstünün temiz ve bakımlı görünmesi vatani bir görev addedilerek düşmanla çatışmakla eş değer görülmüştür. Nitekim filmin sonunda kırk kişilik birlikte, hayatta kalan iki askerden biri büstün temizliğinden sorumlu olan askerdir. Gece başlayan çatışma sahnesi sabahın ilk ışıklarıyla bittiğinde askerin yaptığı ilk iş, (yaşanan çatışmayı bir üst birliğe bildirip acil yardım talep etmeden) yerdeki kaidesinden kopmuş olan Atatürk büstünü kucaklamak olur. Neyin doğru, neyin yanlış olduğunu en iyi bilen ve yüce aklın temsilcisi Mete yüzbaşının ölümü, geride kalan askerleri (iki asker) şoke etmiş, ne yapacaklarını bilemez hale getirmiştir. Milliyetçi ideolojinin nesilden nesile aktarılması için geride birilerinin kalmasına ihtiyaç vardır. Tüm birliğin hikâyesini aktaracak, arkadaşlarını mitleştirecek ve gerekirse canı pahasına onların intikamını alacak birisine ihtiyaç vardır; tıpkı Orhan'ın ölümünün ardında kalan Mete yüzbaşı gibi.

Kendisini dahi düşünmeden (topallayarak yürümektedir) kucağında Atatürk büstüyle görülen askerin hemen arkasında çerçeveye giren 'Ne Mutlu Türküm Diyene' yazısı savaş, vatan savunması, milliyetçilik ve gazilik gibi temel değerleri yüceltirken, kanları henüz kurumamış onca cana karşılık, *vatan sağolsun* sözünün fotoğrafıdır.

Vatanın ağır bedeller ödenerek korunduğunu anlatan bu görüntü, milliyetçi ideolojiyi yeniden üretmektedir.

Filmde ilk sahnelerden itibaren, vatani görevlerini yerine getiren askerler, kurbanlaştırılarak adım adım kahramanlaştırılmaktadır. Film her bir askerin; anne, baba, sevgili, eş kısacası aileleriyle yaptıkları telefon görüşmeleri aracılığıyla özel hayatlarına kadar inerek duygusal bir atmosferin oluşmasını sağlar. Askerlerin güldükleri, ağladıkları ve korktukları anları seyircisiyle paylaşan yönetmen; seyircinin neredeyse her askerle duygusal bir yakınlık kurmasına izin verir. Sinemanın dış dünyaya kapalı mekânı içinde kendisini o karakolun hemen yanında bir yere konumlandıran seyirci, hakikat ile gerçeklik arasındaki ayırımı yitirir. Filmsel gerçeklik ile kendi gerçekliğini karıştırmaya başlar. Film içine yayılan diyaloglarda da kahramanlaştırma sürecinin izleri görülebilir. Örneğin, askerlerden birinin 'adam olmak' için dağa çıkmak istemesi, çatışmada öldürülen bir askeri için 'kader kahramanını buldu' denilmesi, yüzbaşının izine göndermek istediği bir askerin 'beraber geldik beraber döneceğiz' diyerek dağda kalmak istemesi ve bir diğer askerin 'hata yaparlar ama asla yalan söylemezler' şeklinde idealize edilmesi kahramanlaştırma süreçleri arasında sayılabilir. Bu duygu durumu içinde Mete yüzbaşının zaman zaman duyulan üst sesi aracılığıyla askerlerin mitleştirilme süreçleri tamamlanmaktadır. Yüksel (2013: 20) çatışma sahnesinin ardından askerlerin karargâhta hep birlikte şarkı söylediği bir görüntünün devreye sokulmasının askerlerin mitleştirilmesini ve yüce bir bedene yerleştirilmesini mümkün kıldığını söyler.

Mete yüzbaşı, askerlerine birlikte hareket etmeleri konusunda öğütler vermektedir: 'Burası bir birlik. Bireysel hareket edemezsin. Arkadaşın için hareket edeceksin. Uyusun diye uyumayacaksın. Ölmesin diye öleceksin' diyerek düşmana karşı güçlü olmanın şartı olarak birlikteliğe vurgu yapmaktadır. Askerlerin Karabal jandarma karakolunun gerçek anlamda bir üyesi olabilmeleri, bu yönde bir irade ortaya koymalarına bağlıdır. Toplumun menfaati söz konusu olduğunda, bireyin canının bir anlamı olmadığını, asıl önemli olanın vatan menfaati olduğunu söyleyen yüzbaşı "ölmesin diye öleceksin" diyerek, askere, arkadaşı için ölmeyi emretmektedir.

Yönetmen filmin anlatısında, askeri birlik ile vatan, asker ile vatandaş arasında bir bağ kurmak ister.

Film bittikten sonra tekrar izlenmesi gereken tek sahne; karlı bir kış günü bembeyaz bir örtünün üstünde içtima alanında toplanan askerlerin, yoğun sis içinde, ölümden sonraki sorguyu andırırcasına yüzbaşı tarafından uyarıldığı sahnedir. Final sahnesinden sonra tüm askerlerin öldüğü bilgisinin ardından bu sahne daha iyi anlaşılmaktadır. Ölümden sonraki hesaba çekilme gününe gönderme yapan yönetmen, yüzbaşının askerleri hesaba çektiğini göstermektedir.

Tüm askerlere "uyursan ölürsün" diyerek uyarıda bulunan yüzbaşı sahnenin sonunda kameraya doğru dönerek "sen uyursan herkes ölür" der. Kameraya dönüp parmağını sallayarak seyirciye seslenen yüzbaşı Mete: 'Uykudasınız, uyanın' mesajını vermektedir. Mete yüzbaşıya göre, cephedeki asker derin uykudayken sivil halk da tatlı bir rüyadadır. Dolayısıyla bu sahnede, 'uyuma asker', 'uyuma millet' denilmek istenmiştir (Çelenk, 2010: 95). Fakat bu uykunun nasıl bir uyku olduğu, uyanık kalmak için nelerin yapılması gerektiği gibi temel soruların cevabı filmin son sahnesine bırakılmıştır. Filmin son sahnesinde, karakola yapılan baskının yüzbaşı dâhil tüm askerlerin uyudukları bir anda meydana gelmesi; düşmanın fırsat kolladığını, millet olarak uyanık olunması gerektiğini göstermektedir.

Erkeğe vatanı için ölmenin kutsal bir görev olduğunu öğütleyen milliyetçi ideoloji, askerlerin uykuda ölseler dahi şehit olacaklarını hatırlatmaktadır. Filmde askerler sevdikleri pahasına, "onlar rahat uyusun diye" ölmeyi göze almakla kalmamış, toplumun üzerlerine yüklediği görevi yerine getirerek ölmüşlerdir.

Askerlerin saç tıraşı olurken üzerlerindeki büyük bezin boyundan aşağısını tamamen örtmesi ve seçilen bez renginin beyazlığı kefeni andırmaktadır. Film içinde ara ara verilen askerlerin saç ve sakal tıraşı olurkenki halleri, definden önce ölünün temizlenmesini anımsatır. Büyük beyaz örtü içinde askerlerin ölümden bahsetmeleri, bu yöndeki algıyı da desteklemektedir.

> Asker1: Bakkalın oğlu beni dedi istemeye falan geldi dedi. Orada var ya felaket böyle kalbim tık tık atmaya başladı lan. Çok heyecanlandım lan. Yani ben çok sevmişim o kızı.
> Asker2: Kardeşim kız kabul etmemiş işte daha n'apsın.
> Asker1: Etmedi de Allah göstermesin, düşünsene ya şehit olsak.

Askerlerin aileleri ile konuşmaları esnasında duyulan Arapça ve Kürtçe diyaloglar, Türk milletinin bünyesinde farklı etnik unsurları barındırdığını bunun da rahatsız edici olarak algılanmadığını gösterir. Filmin yönetmeni, doktor lakaplı PKK'lıyı ve çatışmada yaralı olarak ele geçirilen kadını (Gûlan) özellikle Kürtçe konuşturmaz. Çünkü bu karakterlerin Türkçeyi de çok iyi bildiklerini göstermek ister. Vatan için az sonra can verecek askerlerin ağzından duyulan Kürtçe ise, kimseyi rahatsız etmez. Nihayetinde o askerler, Kürtçe konuşsalar bile az sonra bu vatan için canlarını vereceklerdir. Sadece kültürel çeşitliliği sağlamak için yer verilen Arapça (bir cümle), bu anlamda bir tehdit unsuru olarak görülmez.

Türk bayrağını göndere çeken Kürt askerin vatan söz konusu olduğunda kimliğini bir kenara bırakarak, Türk bayrağını yüceltmek için gösterdiği çaba, Türk milletinin birliğinin göstergesidir. Kürtçe şarkılar eşliğinde, bayrağı göndere çeken askerlerin tek tip kıyafet giymiş olmaları ve vatan savunması sözkonusu olduğunda aynı reflekslere sahip olması gerektiğine işarettir. Çerçevede bulutlu masmavi gökyüzü, Atatürk büstü, kırmızı rengiyle dikkat çeken bayrak[160] ve iki asker bulunmaktadır. Kameranın alt açıda konumlandığı bu çekimde, askerlerden birisinin söylediği Kürtçe şarkı, filmde doktor ile yüzbaşı arasında geçen diyalog; 'Aynı bayrak uğruna birlikte savaşmadık mı?' sorusuna bir cevap niteliği de taşımaktadır. Türk ve Kürt askerin birlikte yükselttikleri bayrağın göndere çekildiği bu sahne, Çanakkale ve Kurtuluş savaşlarında iki halkın birlikte verdikleri mücadeleyi bilmeyi gerektirmektedir.

Filmde bulutlar, zaman geçişini simgelemenin yanında; hayalleri anlatmak ve askerleri mitleştirmek için kullanılmaktadırlar. Mevzide nöbet tutan askerlerin birbirlerine hayallerini anlattıkları sahnede özellikle askerlerden birisinin 'gözlerinizi kapatın hayal kurun' derken görüntüde bulutların olması; masallar ülkesine yapılan

[160] Mavi, beyaz ve kahverengi renklerin olduğu sahnede mavi ağırlıklıdır. Mavi ile kırmızının zıt renkler olduğu dikkate alındığında, bayrak kırmızı rengiyle dikkat çekerek ön plana çıkar.

yolculuğu ve bulutların ötesine kurulan düşleri simgelemektedir. Bulut simgesi ayrıca; beyazlığı ve saflığı temsil etmesi bakımından, askerlerin kendi aralarında ve aileleri ile yaptıkları konuşmalarda da görüntüye gelerek onları mitleştiren bir simge olarak karşımıza çıkmaktadır. Askerlerin sesleriyle eşleşen bulut görüntüleri ve öldükten sonra ruhların göğe yükseldiğine olan inanç, onların mitolojik kahramanlara dönüşmesini kolaylaştırmaktadır.

Mete yüzbaşının bankacı olan rütbeli bir askerle konuştuğu sahne; mesleği askerlik olan, canlarını hiçe sayarak vatan savunması yapan askerlerin ekonomik yoksunluklarına dikkat çekmektedir. Bir bankacı ile bir askerin ekonomik ve sosyolojik dengesizliğinin bir karşıtlık olarak görülerek ele alındığı bu sahnede yüzbaşı, başka mesleklerden çok daha fazla tehlikeli bir yaşamı olmasına rağmen özel mülkiyet edinememekten yakınmaktadır.

> Komutan: Hakan bankacıydın de mi sen?
> Hakan: Evet komutanım.
> Komutan: Kamil, bak bu arkadaşlar senden de benden de beş kat fazla maaş alırlar. Öyle değil mi Hakan?
> Hakan: Valla komutanım aydan aya değişiyo. Yani ikramiye falan da alıyoruz. Ama kesintiler de oluyo tabii.
> Komutan: Peki ben ev kredisi için başvursam ne istersiniz benden?
> Hakan: Ben krediler bölümünde değilim ama herhalde teminat isterler.
> Komutan: E benim teminatım dağlar.
> Hakan: Teminat gösterilecek şeyin sizin üzerinizde olması gerekir sanırım.
> Komutan: Tapusu olmayınca bu dağlar bir bankacının gözünde beş para etmez, de mi?

Sahnenin düz anlamı, askerlerin ekonomik gelirini toplumdaki bir başka meslek grubuyla kıyaslar. Yönetmen askerlerin durumunu bir bankacıyla kıyaslanarak, askerlerin gerçekte ne kadar (bizden beş kat daha fazla para alırlar) düşük ücretlerle zor görevler yaptığını anlatmak ister. Yönetmenin bir asker ile bir bankacıyı ekonomik olarak karşılaştırmasının ardında başka bir anlam daha vardır. Sahnenin yan anlamı; askerin para ile kıyaslanamayacak kadar kutsal bir görev yaptığıdır. Onu toplumdaki diğer meslek gruplarıyla niceliksel anlamda kıyaslamak yanlıştır.

Şiddetin meşrulaştırıldığı sahnelerin olduğu filmde söylem ve eylem düzeyinde olmak üzere iki tür şiddet görülmektedir. Mete yüzbaşının, PKK'lı doktor ve yaralı terörist kadınla konuşmasının neredeyse tamamı (kafanı kopartacağım, öldüreceğim, geberteceğim) şiddetin söylem düzeyini temsil eder. Şiddetin eylem düzeyinde

temsili ise; Mete yüzbaşının, karargâha geldiği ilk dakikada, koğuş (yatakhane) sahnesinde elindeki bıçağı askerin vücudunda gezdirmesi, PKK'lı teröristlere kurdukları pusu ve sonrasındaki çatışmada kendisini göstermektedir.

Filmde terörist kadını sorguya alan yüzbaşının, yaralı olduğu halde kadının boğazını sıkması ve nefessiz bırakmak istemesi; şiddet eşiğinin zorlandığı bir sahnedir. Filmde şiddet, anlatının kahramanı Mete yüzbaşı tarafından gerçekleştirildiği için meşruluk kazanmaktadır. Özellikle Mete yüzbaşının Orhan'a olan bağlılığının ön plana çıkartılması sorgulanmasının önündeki en büyük engeldir. Arkadaşı Orhan'ın intikamını almak için (vatan için değil) uygulanan şiddet, milliyetçilikle açıklanmakta ve yapılan eylem meşruluk kazanmaktadır.

Filmde milliyetçi ideolojinin sorunlu yanları da görünür kılınmaya çalışılmaktadır. Nöbet tutarken arkadaşlarını gözlerini kapatarak hayal kurmaya davet eden asker 'tezkereyi düşünün', 'çarşı iznini, çiçekleri, böcekleri...' düşünün diyerek aslında dağda olmaktan duyduğu memnuniyetsizliği dışa vurmaktadır. Filmin genelinin vurguladığı gibi, askerde olmak ve dağda teröristlerle çatışmak bilerek ve isteyerek tercih edilmemiştir. Askerlerin aileleriyle yaptıkları görüşmelerden, dönmek üzere planlar yaptıkları (evlilik planları yapanlar, iş kurma planları yapanlar, dönünce onlarla iş kuracaktım), dağı ve zor koşulları bir an önce terk etme arzusunda oldukları anlaşılmaktadır. Çelenk (2010: 97) çalışmasında askerlerin bu 'bırakıp gitme' arzusunun görmezden gelinemeyecek kadar güçlü bir arzu olduğunu söyler. Zaten filmin anlatısının temeline yerleşen, halüsinasyon gören askerlerin ruh halleri de bu düşünceyi doğrular niteliktedir.

3.2.3.3. Temel Anlamın Gösterenleri ve Filmin Estetiği

Filmin teknik kodları ya da filmin temel anlamının gösterenleri; tezin ikinci bölümünde ele alınan sinemanın öğeleri çerçevesinde değerlendirilmektedir. Güneydoğuda askeri birliğin başından geçen yaşanmış bir olayı anlatan filmin oyuncuları, gerçeklik kaygısından ötürü tanınmamış oyunculardan seçilmiştir. Tıpkı İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında olduğu gibi, filmde yer alan 40'ı aşkın oyuncunun

hiçbirisi popüler değildir. Çoğu oyuncunun ilk defa kamera karşısına geçtiği düşünüldüğünde, oyunculuk performanslarının iyi olduğu söylenebilir.

Filmin mekânı olarak kullanılan dağ, Güneydoğu Anadolu coğrafyasına benzer özellikleri olan Antalya'daki Kemer Tahtalı Dağıdır. Dağın tepesine 2365 metre yükseklikte film için bir karakol inşa edilmiş, karakolun hem iç hem de dış mimarisi gerçeğe uygun olarak tasarlanmıştır. Ayrıca askerlerin nöbet tuttukları yerler ve mevziler de gerçeğe ve mekânın doğasına uygun yapılmıştır.

Filmdeki çatışma sahneleri haricinde karakterlerin yüz makyajlarında özel bir makyaja tekniği kullanılmıştır. Çatışma sahnelerinde kurşun ve yara izleri diğer efektler için özel makyaj yapılmıştır. Filmde kullanılan giysilerin günlük gerçeğe uygun olduğu görülmüştür.

3.2.3.3.1. Kamera

Nefes: Vatan Sağ Olsun filminin giriş sahnesinde dik kayalıklardan yukarıya doğru süzülen kamera yaklaşık 1 dakika 30 saniye kesme yapmadan yükselir. Filmin girişindeki bu çekim, mekân tanımlamasının yanında askerlerin ne kadar zor şartlar altında görev yaptıklarının belgesini sunmaktadır.

Filmin genelinde kamera, gerçekliği sağlamak, gerilimi artırmak, karakterleri yüceltmek, hikâyeyi güçlendirmek için etkin kullanılmıştır. Gökyüzü, hareket eden bulutların çekimi, bayrak, Atatürk büstü, karakol binasının dış çekimi ve diğer benzer çekimler haricinde kamera sürekli hareket halindedir. Çatışma sahnelerinin tamamında, askerlerin ruh hallerini ve sahnenin atmosferini yansıtmak için kamera sağa-sola, yukarı-aşağıya düzensiz çevrinmeler yapmaktadır. Kameranın bu planlanmayan hareketleri, can havliyle kendisine mevzi arayan askerleri çağrıştırmaktadır. Bir askerin çatışmada vurulduğu sırada kameranın objektifine sıçrayan kan, askerin vurulduktan sonra düşmesi ve kameranın sarsılması filmin gerçekliğini artıran ve anlatımı güçlü kılan öğeler arasında sayılmaktadır. Özellikle Orhan'ın vurulup yere yığılması ile kameranın kara gömülmesi eş zamanlı

gerçekleşmiştir. Aynı yöntem filmin son kısmında Mete yüzbaşının eşinin yere yığılırken kameranın da onunla beraber yere yığılmasında da tekrar edilmiştir. Çatışma sahnelerinin dışında, Mete yüzbaşının askerleriyle ikili diyaloglarında da kamera omuzda, konuşan kişiye genellikle refleks olarak dönmektedir. Seyircinin gözü olarak düşünülen kameranın bu hareketli hali, gerçeklik duygusunun seyirciye daha rahat aktarılması için tercih edilmiştir.

Filmin başında yatakhanede sahnesinde Mete yüzbaşı askerleri uyandırır. Uyku sersemi karşılarında yüzbaşıyı gören askerler hemen kalkmak isterler. Yüzbaşı otur dese de asker kalkmaya yeltenir. Yüzbaşı 'otur' diye bağırdığında kamera şok zoom'la bir ölçek yaklaşır. Yüzbaşının sert bağırışı ile gelen kameranın şok zoom'u, filmin başında gerilim ve dinamizmi getirmiştir.

Film boyunca alt açıdan yapılan çekimler arasında; Atatürk büstü ve Türk bayrağı görüntüleri dikkati çekmektedir. Hem Atatürk büstüne hem de Türk bayrağına yapılan alt açı çekimler, bu nesneleri olduğundan daha büyük ve ihtişamlı olarak gösterir. Filmin genelinde Mete yüzbaşının özellikle yalnız olduğu çekimlerin büyük bir kısmı alt açıdan çekilmiştir. Yatakhane sahnesinde Mete yüzbaşıya alt açıdan yapılan çekim onu daha filmin başında seyircinin gözünde yüceltmektedir.

Sinemada yakın çekimler, anlamı güçlendirmek için kullanılan en önemli araçlardan birisidir. Yatakhane sahnesinde yüzbaşının çatışmayı anlatırken kullanılan el, bıçak, askerin botları, çıplak ayaklı askerler vs. yakın plan çekimlerle anlatılmaktadır. Birliğin eğitim sahnesinde, askerlerin kaslarına, göğüslerine ve yüzlerine yapılan yakın çekimler sayesinde askerler gücün sembolüne dönüştürülmektedirler.

Ayrıntı çekimi nadir kullanan yönetmenin, PKK'lı Kürt kadın Gûlan'ın tedavi ve işkence sahnesinde özellikle ayrıntı çekimleri kullanması, 'öteki' olanın nesneleştirilmesini doğurmaktadır. Gûlan'ın tedavi edildiği sahnede yönetmen ayrıntı çekim kullanarak Kürt kadının bedenini parçalara ayırmakta, çektiği acı yakın çekimler sayesinde seyirciye anlatılmaktadır. Acı çeken, yaralı bedeninin ayrıntı çekim, yakın çekim, üst açılı çekim gibi farklı açılardan yapılan çekimler aracılığıyla nesneleştirilmesi ve filmin bütünü göz önüne alındığında sahnenin uzun tutulması,

"öteki"nin acısından haz alma edimi olarak açıklanabilir. Yönetmen bu hazzı yakın ve ayrıntılı çekimler sayesinde seyircisine de yaşatmaktadır.

Levent Semerci'nin reklam yönetmeni olması, filmin estetik ve görsel açıdan zenginliğini beraberinde getirmiştir. Özellikle yönetmenin kamerasını koyduğu yer ve belirlediği açı, anlatımı doğrudan etkilemektedir. Yönetmen çerçeve içinde çerçeve tekniğini sık kullanmaktadır. Bir tek planda birden fazla anlam oluşturma işleviyle çerçeve içinde çerçeve estetiğin dışında, filmin hikâyesine de hizmet etmektedir.

Yönetmen özellikle askerlerin aileleriyle telefonla görüştükleri telsiz odasının çekimlerinde çerçeve içinde çerçeve yapmıştır. Kamerasını odanın dışına konumlandıran yönetmenin çerçevesi şöyledir: Çerçevenin sağında telsiz odası ve telefonla konuşan asker, aynı çerçevenin solunda ise başka bir asker duvara yaslanmış, belli ki sıranın kendisine gelmesini beklemektedir. Bu sahnede iki odayı birbirinden ayıran duvar, çerçeveyi de ortadan bölmüştür.

Filmde yüzbaşının eşiyle ilk telsiz görüşmesinde, sahnenin açılış planı şöyledir: Kamera yüzbaşının az önce oturduğu masanın gerisinde konumlanmıştır. Çerçeve dört katmandan oluşur. Kameranın hemen önündeki masanın üzerinde, yüzbaşının az önce oynadığı daktilo ve telsiz, odanın kapısı, odanın dikdörtgen şeklinde aşağı dikey kapı boşluğundan görünen telsiz odasının kapısı, telsiz odasının dikey boşluğundan ise, telsizle eşiyle konuşan Mete yüzbaşı görülmektedir. Bu planda, çerçeve içine üç ayrı çerçevenin olduğu, her çerçevenin kendi resmini meydana getirdiği görülmektedir. İlk çerçeve, yüzbaşının odasının dikey kapısından görünen resimdir. İkinci çerçeve, telsiz odasının kapısından görünen resim; üçüncü çerçeve ise tüm bu çerçeveleri kapsayan perdede görülen ana çerçevedir.

Yönetmenin kamerasını koyduğu yer, kameranın açısı ve sahneyi izlediği yer anlamı oluşturmada çok önemlidir. Çerçeve içinde çerçeveye bir başka örnek ise, PKK militanı kadının helikoptere yüklenildiği sahnedir. Yönetmen kamerasını dışarıdan karargâhın penceresinin önüne koyar. Çerçevede karargâhın penceresi, pencereden dışarıya bakan az önce müdahaleyi yapan doktor ve pencerenin yansımasında,

askerlerin PKK militanı kadını helikoptere yükledikleri görülmektedir. Kameramanın yaptığı ana çerçeve, bu ana çerçeve içinde yer alan pencerenin kendi çerçevesi ve pencerenin çerçevesini ortadan ikiye bölen pencere kapılarına ait çerçeveler. Yönetmen tek bir planda iki farklı sahneyi eş zamanlı olarak seyircisine sunmaktadır. Doktorun düşünceli yüzü ile PKK'lı kadının helikoptere bindirilmesi camdan yansıma olarak görünmektedir. Yönetmen anlam olarak da birbirine bu kadar yakın iki sahneyi aynı zemin üzerinde üst üste bindirerek seyirciye göstermiş, seyircinin de özdeşlik kurmasını kolaylaştırmıştır.

Filmde çerçeve içinde çerçeveye bir başka örnek; koğuşun temizliği ile dışarıda Türk bayraklarını temizleyen askerlerin görüldüğü plandır. Oda duvarının çerçeveyi dikey olarak tam ortadan böldüğü bir planda; çerçevenin sağında bir asker, koğuşu/yemekhaneyi temizlerken; çerçevenin solunda dışarıda iki askerin Türk bayraklarının temizliğini ve bakımını yaptığı görülmektedir.

3.2.3.3.2. Aydınlatma

Yönetmen filmde aydınlatmayı; hem nesnelerin görünebilir olması için yeterli ışığı elde etmek, hem de dramatik etki yaratmak amacıyla kullanmıştır. Sinemanın teknik gerekliliklerini yerine getirmenin yanı sıra, zaman ve mekân hakkında seyirciyi bilgilendirmek için aydınlatmadan faydalandığı (estetik açıdan aydınlatma) görülmektedir. Sahne aydınlatmasında olayın geçtiği mekân ve zaman önemlidir. İç mekânda yapılan aydınlatma ile dış mekânda yapılan aydınlatma hem teknik hem de estetik açıdan farklılıklar içermektedir. *Nefes* filminin sahneleri göz önüne alındığında, iç ve dış mekân kullanımında bir dengenin olduğu söylenebilir. Filmin aydınlatması, dış mekân ve iç mekân aydınlatma prensipleri göz önüne alınarak yapılmıştır.

Dış mekân çekimlerinde gün ışığını temel alan yönetmen, gündüz çekimlerinde dramatik bir etkiyi gözetmeden, gün ışığını kontrol altına almak ve desteklemek amacıyla birkaç aydınlatma kaynağı yanında yansıtıcı reflektör kullanmıştır. Dış mekân gece çekimlerinde de, gölgelendirme ve ay ışığı etkisini elde etmek için

aydınlatma kaynağı ve renk filtrelerinin kullanıldığı görülmektedir. Gece aydınlatmasının zorlukları nedeniyle filmde, gece çekimleri aydınlatma kaynaklarının daha rahat kullanıldığı (güç kaynağı, ışığın kontrol edilebilmesi, vs.) mekânlar olan iç mekânlarda (karakolun içi) yapılmıştır.

Sahnelerin ortalama yarısının iç mekânlarda geçtiği filmin iki farklı iç mekânı vardır. Bunlardan en önemlisi, iç mekân sahnelerinin % 99'unun geçtiği Karabal karakoludur. Filmin sadece son sahnesinde görülen Mete yüzbaşının eşinin ev sahnesi de filmin ikinci iç mekân sahnesidir.

Filmin koğuş, yatakhane sahnelerinde, Chiaroscuro aydınlatma tekniğini kullanan yönetmen, pencerenin yerini ve boyutunu göstermese de, içeriye girin ışık ve gölgelerden pencerelerin varlığı bilinmektedir. Başka bir sahnede koğuş yatakhanesini boş olarak gösteren yönetmen, pencere çerçevesinin oluşturduğu gölgenin tavanda sağa ve sola hareketiyle zamanın geçtiğini anlatmak istemiştir. Filmde kullanılan bir diğer aydınlatma yöntemi ise *silüet* aydınlatmadır. Karlar üzerinde dağda yürüyen askerler, detaydan yoksun bir gölgeyi andırmaktadırlar. Filmin başka bir sahnesinde, kayaların üzerinde askerlerin gölgelerinin görülmesi, gölgenin etkin kullanımına ve *silüet* aydınlatmaya örnek olarak gösterilebilir.

Aydınlatmanın filmin anlatısına katkısı üzerine Mete yüzbaşının vurulduğu sahne de örnek olarak verilebilir. Filmin son sahnesinde uzun bir çatışmanın ardından vurulan Mete yüzbaşı ile doktor kod adlı PKK militanı karşı karşıya gelmiştir. Mete yüzbaşı daha önce vurulduğu için yerde, doktor kod adlı PKK militanı ayakta ve yüzü çerçevenin dışındadır. Doktor kod adlı PKK militanının gölgesi atılan gölge olarak Mete yüzbaşının üzerini kaplar ve yüzbaşının yüzü görünmez. Peş peşe patlayan silahların ardından seyirci kimin vurulduğunu anlamaz. Yönetmen kesme ile başka bir plana geçtiğinde PKK militanının arkasındaki yaralı askerin ateş ettiği görülür. Yüzbaşının vurulup vurulmadığını merak eden seyirci bir nebze olsun rahatlamıştır. Vurulan PKK'lı yavaşça yere yığılırken yüzbaşının üzerindeki gölge de yavaş yavaş kaybolmaktadır. Yüzbaşının yüzü hala görünmez, seyirci heyecan içinde beklemektedir. Yönetmen sahneyi araya koyduğu başka planlar ve yavaşlatılmış çekimlerle uzatarak, heyecanın ve merakın doruğa çıkmasını sağlar. Gölgenin ağır

ağır kaybolmasının ardından yüzbaşının alnının ortasından vurulduğu görülür. Yönetmen bu sahnede, aydınlatmayı anlatının merkezine koyarak hem dramatik etkiyi hem de gerilimi artırmayı hedeflemiş, bunu da başarmıştır.

3.2.3.3.3. Ses

Sinemada ses denildiğinde; konuşmalar, ses efektleri ve müzik anlaşılmaktadır. *Nefes: Vatan Sağolsun* filminde de sesin bu farklı kullanımlarını görmek mümkündür. Filmin daha ilk sahnesinde, kamera dağı gezinirken ses kuşağındaki helikopter ve askerlerin karşılıklı telsiz konuşmalarına yer veren yönetmen, görsel anlamda daha hiçbir şey göstermeden seyircinin zihin dünyasında hikâyenin şekillenmesini sağlamıştır. Sesi aktif kullanarak filmine başlayan yönetmen hikâyesinin gerçekliği hakkında spekülasyonlara da kapıyı kapatmıştır.

Filmde karakterlerin kendi aralarında konuşmalarının yanı sıra, Mete yüzbaşının hikâyeyi belgesel formatında anlattığı, askerler hakkında bilgiler verdiği monologlar vardır. Hikâyenin bir üst anlatıcı aracılığıyla anlatıldığı bu monologlar sayesinde filmin karakterleri mitolojik kahramana dönüşmektedir. Senkronize olmayan dış ses kullanılan yönetmen, monologlar sayesinde kurmaca filme belgesel tadı vermiştir.

Kameranın aşağıdan yukarıya doğru dağı taradığı sahnede kayaların üzerindeki bir asker cesedi görünür ve kamera askere yavaşça yaklaşır. Askerin bir eli boşlukta kalmıştır. Kameranın yaklaşmaya başladığı anda askerin eli aniden sallanır ve aynı anda duyulan ses efekti, seyirciyi ürkütmektedir. Yönetmenin burada kullandığı ses efekti, film hakkında geniş okumaların kapısını da aralamaktadır.

Filmin ilk koğuş sahnesinde, arkadaşının öldürüldüğü anı detaylandırarak anlatan Mete yüzbaşı elindeki bıçağı saç sobaya belirli aralıklarla vurmaktadır. Yönetmen, kanasın (silah) sesi ile bıçağın sesi arasında benzerlik kurarak sesle anlatımını daha etkili hale getirmiştir.

Bir sahnede duyulan sesin devam edip, bir sonraki sahneye sarkmasına ses köprüsü denilmektedir (Raskin, 1992:2). *Nefes: Vatan Sağolsun* filminde özellikle

yönetmenin paralel kurgu tekniğini kullanması, ses köprüsü tekniğine de sık başvurmasını beraberinde getirmiştir. Filmde ses köprüsünün belirgin olarak kullanıldığı sahnelerden birinde; sevgilisiyle telefonda kavga edip ayrılan askerin şoke giren yakın plan yüz çekiminin üzerine, şarkı söyleyen askerlerin sesi bindirilmiştir. Bu sahnede sesin altı saniye önden gelmesi, iki görüntüyü hem teknik hem de anlam olarak birbirine bağlamaktadır.

Filmde müzik daha çok dramatik etkiyi artırmak için kullanılmıştır. Mete yüzbaşının ilk sahnede uyuyan askerleri uyandırdıktan sonra yaptığı konuşma esnasında duyulan müzik, yüzbaşının anlattıklarına paralel yükselişler taşımaktadır. Sahnede konuşmanın ritmi ile müziğin ritmi arasındaki uyum dikkati çekmektedir.

Arkadaşı Orhan'ın vurulduğu anı anlatan yüzbaşı, vurulma anından sonra sahnenin tüm ses efektlerini kapatan yönetmen, duygusal yoğunluğu artıracak olan müziğin sesini açarak seyircinin sahneyle bütünleşmesini sağlar.

Müziğin duygusal etkiyi artırıcı işlev olarak kullanıldığı sahneler arasında, askerlerin aileleriyle telefonda konuştukları sahneler sayılabilir. Filmdeki saç tıraşlarının yapıldığı sahnelerde kullanılan müzik dramatik imgelemi destekler. Aralarında ölüm ve şehitlik üzerine konuşan askerler, müziğin etkisiyle seyircinin gözü önünde adeta ölüme hazırlanmaktadırlar.

Filmde müziğin gerilimi artırıcı unsur olarak kullanıldığı en önemli sahnelerden birisi; nöbet tutan askerlerin gözlerini kapatarak hayal kurdukları sahnenin tedirginlik hissi uyandıran müziğidir. Yönetmenin paralel kurgu ile farklı çekimleri bir araya getirmesi, askerlerin gözlerinin kapalı olması ve müziğin duyusal olarak yönlendirici etkisi, gerilimi tırmandırmaktadır. Özellikle askerlerin gözlerinin kapalı olması, o sahne özelinde seyirciyi görüntüden çok sese yöneltmektedir.

Sesin sinemada anlatıma doğrudan etki eden yapısı, sessizliği de büyük bir güce dönüştürmektedir. Sözen (2003: 189) izleyiciye beklenemedik bir durumu haber veren sessizliğin, filmin anlatısını iki üç kat güçlendirdiğini söyler. Filmde bir tek yerde sessizliğin anlatıma dâhil olduğu görülmektedir. Yönetmen Mete yüzbaşının eşinin haberi aldığı ve yere yıkıldığı sahneyi sessiz vererek, kadının duygusal olarak

yalnızlığını vurgulamak istemiştir. Filmin başından beri seyircinin özdeşlik kurduğu karakter olan yüzbaşının ölümü seyirciyi şoke etmiştir. Seyircideki bu şok olma durumunu daha çarpıcı hale getirmek isteyen yönetmen, filmin tüm ses kanallarını kapatarak anlatının etkisini artırmıştır.

3.2.3.3.4. Kurgu

Film sinemasal ve estetik öğeler açısından değerlendirildiğinde, en dikkat çeken yanın filmin kurgusu olduğu görülmektedir. Savaşa hazırlık, savaş ve sonrası olarak planlanan ve üç sekanstan oluşan filmin sahneleri hatta kimi zaman planları birbirine karıştırılmış, hikâye paralel kurgu tekniği ile anlatılmıştır.

Filmin başında gösterilen kanlar içinde yaralanmış ağlayan asker görüntüsü gerçekte filmin son sahnesindeki çatışmaya ait bir plandır. Bu planın, son sahneden alınarak filmin başına konulması ‘ne oluyor?’ ya da ‘ne olacak’ sorusunu sordurmakta ve merak duygusunu harekete geçirmektedir. Yönetmen daha filmin başında klasik anlatı kalıplarını kullanmayacağını ilan etmektedir. Film içinde sahnelerin ve planların yerleri değiştirilmiş, filmsel anlamda daha sonra yaşanan bir olaya ait bir kare, bir görüntü çok önceden seyirciyle paylaşılmıştır. Bu sebepledir ki seyirci filmi izledikten hemen sonra daha sinema salonundan çıkmadan filmi zihninde yeniden kurgulama ihtiyacı hissetmektedir.

Paralel kurgunun en büyük avantajı, benzer ve birbiriyle ilişkili olayları kısa zamanda anlatma imkânı vermesidir. Örneğin askerlerin aileleriyle yaptıkları telefon görüşmeleri zamanı ekonomik kullanmak amacıyla paralel olarak kurgulamıştır. Her bir askerden birkaç cümle alarak tüm askerlerin konuşmasına yer veren yönetmen bu tekniği kullanarak ayrıca askerlerin duygu ve özlemlerinin de benzer olduğunu anlatmaya çalışmıştır. Yönetmen kurduğu birliktelik ve benzerlik yapısıyla, milliyetçi ideolojinin, birlikte yaşama isteği ve iradesinin nasıl geliştiğini de örneklemektedir aynı zamanda. Böyle bir benzerlik temelinde askerleri birleştirmek birlikte yaşama isteğini kuvvetlendiren en önemli unsurdur. Buna benzer bir diğer sahne ise filmin son sahnesinde Mete yüzbaşının vurulmasıyla Ankara’daki eşinin

haberi alma sahnesinin paralel kurgulanmasıdır. Gerçek zamanda Mete yüzbaşının vurulması ile yüzbaşının şehit olduğu haberinin konutuna ve eşine ulaştırılması arasında zaman farkı vardır. Ancak yönetmen iki farklı zamanda geçen olayı sanki eş zamanlı yaşanmış gibi kurgulamıştır. Yüzbaşının çatışmada vurulduğu an ile askerlerin evin zilini çaldığı an; yüzbaşının alnındaki kurşun izinin görülmesiyle eşinin yere yığılması paralel kurguyla, eş zamanlı olarak bir araya getirilmiştir. Bu sayede anlatının dramatik ve en önemlisi travmatik etkisi pekiştirilmektedir.

Yönetmen kurgu marifetiyle iki farklı zamanda olan olayları ard arda dizerek yeni anlamların oluşmasını istemektedir. Seyircisini sık sık yanıltan yönetmen üç askerin gözlerini kapatarak hayal kurduğu sahneyi, askerlerin PKK'lıları tuzağa düşürdükleri operasyon sahnesiyle iç içe kurgulamıştır. Bir tarafta gözleri kapalı hayal kuran askerler diğer tarafta telsiz konuşmaları ve silah görüntüleri seyirciyi yeterince tedirgin etmektedir. Seyirci bir an için hayallere dalmış bu üç askerin akıbeti için üzülürken kamuflajların altından askerlerin çıkması seyirciye rahat bir nefes aldırır. Yönetmen kurgu aracılığıyla, seyircinin merakını son ana kadar canlı tutarak gerilimi sahnenin sonuna taşımasını bilmiştir.

Filmde özellikle doktor kod adlı PKK militanı ile Mete yüzbaşı arasında geçen telefon görüşmelerinde yönetmen gökyüzündeki bulutları gösterir. İkili arasında geçen gergin konuşma ile bulutların hareketleri arasında uyum dikkatlice ve özenle ayarlanmıştır. Bulutlar ve gökyüzü, filmde sahneler arası geçişlerde yönetmenin sık başvurduğu görüntülerdir. Filmde dikkat çeken farklı bir geçiş türü de, dağda sıralı şekilde yürüyen askerlerin yürüyüş sahnesinde görülmektedir. Kameranın hemen önünden geçen bir askerin ayağı tüm çerçeveyi kaplar asker ayağını kameranın önünden çektiğinde yönetmenin aynı sahnede başka plana geçtiği görülmektedir.

Filmde kesme ve geçişin olmadığı neredeyse plan sekans denilebilecek sahneler de vardır. Mete yüzbaşının çatışmaya çıkmadan önce eşine yazdığı bir mektubu üsteğmen Barış'a verdiği sahne yaklaşık olarak üç dakika sürer. Mete yüzbaşı ile Barış üsteğmen arasında gezinen kamera tam karşıdan doğan güneş ışığından da zaman zaman korunmak için özellikle hareket halindedir. Film içinde cevap bekleyen birçok sorunun çözüme kavuşturulduğu bu sahneyi bölmek istemeyen yönetmen,

herhangi bir plan değişikliği (geçme efekti kullanılmadan) yapmadan tek bir planda çekmiştir.

Kamerası aracılığıyla estetik açıdan filmini güçlendirmenin ötesinde, onu adeta bir *kalem* gibi (kamera-kalem) kullanan yönetmen; kamera (açıları, yüksekliği, objektifler, vs.) ses, aydınlatma ve kurgu tekniğiyle anlamın oluşmasında sinemanın temel öğelerini etkin bir biçimde kullanmıştır.

3.2.3.4. Göstergebilimsel Çözümleme

3.2.3.4.1. Dizisel Çözümleme

Klasik anlatı sinemasının kodlarını barındıran filmdeki en önemli karşıtlık, iyi ve kötü arasındaki karşıtlıktır. Yüzbaşı ve Doktor kod adlı PKK militanı arasındaki karşıtlık, hikâyenin omurgasını oluşturmaktadır. Karşıtlıklar, hikâyenin devamını sağlamasının yanı sıra, filmin ideolojisinin yavaş yavaş açığa çıkartılmasında da etkilidirler. İyi ve kötü, dinsel veya ulusal kimlik bazında oluşturulan karşıtlıklar sayesinde milliyetçi ideoloji kendisini yeniden üretecek zemini bulmaktadır.

İki karakter arasında kurulan ilişkide iyi-kötü karşıtlığı net bir şekilde görülmektedir. Yüzbaşı her şeye rağmen, her koşulda vatanın bölünmez bütünlüğünü korumak için çalışırken; doktor adlı PKK militanı ise, vatanı bölmeyi amaçlamaktadır. Yüzbaşı, yaralı ele geçirilen terörist kadına işkence yapsa dahi onu tedavi ettirir ve helikopterle hastaneye sevk eder. Filmin sonunda her iki karakter de ölür.

Doktor kod adlı PKK militanının yüzünü film boyunca hiç göstermeyen yönetmen; görünmeyen ve dolayısıyla bilinmeyene karşı duyulan güvensizlik hissini kullanarak kurduğu ikili karşıtlığı güçlendirmiştir. Mete yüzbaşının karşısına koyduğu karakterin yüzünü göstererek cisimleştirmek istemeyen yönetmen için asıl önemli olan, doktor kod adlı PKK'lının yüzü değil, temsil ettiği zihniyettir.

Milliyetçi ideoloji, iyi-kötü karşıtlığı temeline oturttuğu asker-terörist karşıtlığında, kötü olan PKK militanlarının ölümlerini hak olarak görürken, askerin ölümüne yas

tutulmasını salık verir. Bu noktada filmin ideolojilerden bağımsız salt bir insan hikâyesi olduğu yönündeki görüşün temelleri de sarsılmaktadır. Asker ve terörist arasındaki en belirgin karşıtlıklardan birisi de düzenli bir birliğe ve karakola sahip askerlerin karşısında dağınık, düzenden yoksun ve mağaralarda yaşayan teröristler bulunmaktadır. Bu yapısal karşıtlık her iki grubun da reflekslerini etkilemektedir. Belirli bir düzen içinde yaşayan askerlerin tüm günleri planlıdır. Eğitim dinlenme ve yemek saatlerinin belirlenmiş olması tüm askerleri aynı zamanda aynı yerde olmaya mecbur etmektedir. Düzenden yoksun ve dağınık olan PKK'lıların ise daha çok ikili üçlü gruplar halinde yaşadığı anlaşılmaktadır.

Filmde bir diğer ikili karşıtlık ise biz ve öteki karşıtlığıdır. İyi ve kötü karşıtlığından biraz faklı olan biz ve öteki, sınırları biraz daha keskin hatlarla çizilmiş bir karşıtlığı anlatır. Örneğin askerdeki sevgilisinin ne durumda olduğunu düşünmeden sitem eden ve sonrasında sevgilisinden ayrılan kadın, kötü kategorisinde değerlendirilirken 'öteki' olarak kabul edilmemektedir. Memleketin dört bir tarafından vatanı korumak için gelen askerler ve onların telefonda konuştukları aileleri, biz ve öteki karşıtlığında 'biz'i temsil ederler. Karanlık bir sesten ibaret olan yüzü dahi görülemeyen, filmin en duygulu anlarında telsiz görüşmesinin arasına girerek duygusal atmosferi bozan vatanın birliği ve bütünlüğünü tehdit eden doktor lakaplı PKK militanı ve çatışmada yaralı olarak ele geçirildikten sonra tedavi edilen kadın terörist ve bu zihniyete sahip olanlar "öteki" olarak konumlandırılmaktadır.

Karakterler arasında özellikle yüzbaşı ve doktor lakaplı PKK militanı arasında kullanılan kışkırtıcı dil, savaşın erkekler arasında bir güç ve intikam mücadelesine dönüştüğünün göstergesidir. Erkekler arasındaki mücadele ve dayanışmayı anlatan filmde kadın karakterler; erkeklerin dünyasını tamamlayan yapılarıyla sembolik bir öneme sahiptirler. Filmde kadın karakterler; anne, eş ve sevgili olarak, askerlerin dirençlerini artıran bir güç olarak vardır. Fedakâr anne ve eş rolündeki bu kadınlar, her ne şartta olursa olsun erkeğe yaptıkları bu koşulsuz destekten ötürü olumlanır. Anne, eş ve sevgili olarak askerlerle yaptıkları konuşmalarla kadın karakterler milliyetçi ideolojinin yeniden üretilmesinde araçsallaştırılarak kendilerine yüklenen görevi eksiksiz yerine getirirler.

Bu olumlu örneklerin dışında; vatani görevini yapan sevgilisini aşağılayarak, aranmamaktan dem vuran kadın ile vatana ihanet ederek bölücülerle birlikte hareket eden PKK'lı Gûlan karakteri, filmde kötü olarak konumlanan kadın karakterlerdir. Biri geleneklerin kendisine yüklediği asker yolu bekleme rolünü tam olarak yerine getirmediği; diğeri ise, vatana ihanet ettiği için uzak durulması gereken kadınlar olarak sunulmuştur. Filmde olumsuz bir işlev yüklenen iki kadından biri olan Gûlan, terörist olması nedeniyle her türlü şiddeti açıkça hak etmektedir. Sıkıntı çektiğini söyleyip ilgisizlikten yakınan kadının, "tabii sen bizi koruyorsun orada. Sen orda olduğun için ben huzurluyum" diyerek savaşı ve askerliği küçümsemesi, onun hayat kadını olarak tanımlanmasını meşrulaştırmaktadır. Askerler, telefon görüşmesinin hemen ardından gelen sahnede hayat kadını şarkısını hep bir ağızdan söyleyerek bu algıyı güçlendirir.

Filmde kurulan bir diğer karşıtlık ise iyiler arasında görülmektedir. Karakola ulaştıktan sonra gürültülü biçimde sobaya vurarak nöbette uyuyan askeri uyandıran yüzbaşı ile askerlerin konuştukları sahnede, kameranın yakın çekimi; askerlerin çıplak ayakları ve yüzbaşının postalları arasındaki karşıtlığı ortaya koymakta, filmdeki bu karşıtlık ise, askeri hiyerarşiye dikkat çekmektedir.

Hipokrat yemini gereği çatışmada yaralanan kişiyi terörist dahi olsa tedavi edeceğini söyleyen askerin karşısına 'annene ne diyeceksin, bu adam benim kardeşimi öldürdü ben de onu tedavi mi ettim diyeceksin' diyen, daha çok duygularıyla hareket eden yüzbaşı Mete durmaktadır.

> Komutan: Bunu da mı size biz öğrettik
> Asker: Evet Komutanım
> Komutan: Yanlış öğretmişiz
> Asker: Duyamadım komutanım.
> Komutan: Boşver.

Karısına şiir yazdığı halde bir türlü şiiri ona veremeyen yüzbaşının karşısında, her fırsatta şiir yazan ve bir taşa bakarak sevdiğine şiir okuyan askerler vardır. Yüzbaşı, komando olmanın getirdiği bir ağırlıkla duygusallıktan ve romantik olmaktan kaçtığını belirtmektedir. Karısına şimdiye kadar 'seni seviyorum' diyememiştir.

Yüzbaşının bu çekingen tavrına karşılık, elindeki taşa bakarak telsizden sevgilisine şiir okuyan ve şairane yönünü kullanan asker bulunmaktadır.

Yönetmen, Türk Ordusunun başkumandanı Atatürk ile Karabal birliğinin komutanı Yüzbaşı Mete arasında bir benzerlik kurmak istemiştir. Masasının üzerinde tıraş olan yüzbaşının hafif sağa doğru hareketiyle, duvarda asılı Atatürk portresi tıraş aynasında görülür. Mete yüzbaşının sola doğru – eski yerine – yaptığı küçük bir hamle ile aynadaki Atatürk'ün yerini tekrar Mete yüzbaşının alması etkileyici bir anlatım olarak dikkat çeker. Bunun dışında, filmin sonundaki çatışma sahnesinde sık sık Atatürk portresi ile yüzbaşının yakın çekimi ard arda kullanılmıştır. Yüzbaşının mavi gözleri ile Atatürk portresindeki kanlanmış gözlere yapılan yakın çekimler ve zoom hareketleri, kurulmak istenen benzerliği pekiştirmektedir. Bu sahnelerle Atatürk ile yüzbaşı arasında kurulmak istenen özdeşlik sayesinde, yüzbaşının yüceltilmesi amaçlanmaktadır.

3.2.3.4.2. Dizimsel Çözümleme ve Yananlam

Nefes: Vatan Sağolsun, Yaklaşık 30 yıldır toplumsal hayatın önemli bir kısmını işgal eden terör meselesini, Güneydoğu'da askerlik yapan bir birlik ve birlikteki yüzbaşının bakışından özetlemektedir. Türk seyircisinin ilgisini çekerek seyirciyi kısa zamanda etkisi altına alacak bir konuyu perdeye taşıyan yönetmen, aktardığı hikâyenin dışında kalmayarak öykünün içinde olmayı seçmiştir. Devletin PKK ile olan mücadelesinde taraf olan yönetmen bunu film boyunca kullandığı estetik öğeler ve simgelerle yapmıştır. Özellikle yan anlamsal çözümlemede, yönetmenin ve dolayısıyla filmin duruşu biraz daha belirginleşmektedir.

Mete yüzbaşı karakola geldiğinde parçalanmış Türk bayrağını yenisiyle değiştirerek mesaisine başlar. Soğuk hava şartlarına dayanamayarak parçalanan bayrak, film boyunca sık aralıklarla değiştirilerek buz tutmasına ve parçalanmasına izin verilmez. Filmde bayrak imgesinin yan anlamsal olarak analizi yapıldığında; bayrağın bir milleti ve ülkeyi temsil ettiği dikkate alındığında onun parçalanmasının milletin parçalanmasına bir gönderme olduğu söylenebilir. Doktor kod adlı teröristin

“rüzgârımıza bayrak bile dayanmıyor dimi komutan” sözü, ülke yönetiminin (siyasal ve askeri) bu zor arazi şartlarında hâkimiyet sorunu yaşadığı bayrağın parçalanmışlığıyla anlatılmaktadır.

Filmde bayrak simgesi ile birlikte sık kullanılan bir diğer simge de Atatürk’tür. Mete yüzbaşının tıraş olurken aynasına Atatürk’ün askeri üniformalı fotoğrafı yansır. Devlet dairelerinde sıklıkla Atatürk’ün cumhurbaşkanı sıfatıyla sivil kıyafetli fotoğrafı kullanılırken, askeri birliklerde ve dolayısıyla bu karakolda başkomutan kimliği ön plana çıkartılmıştır. Üniformasıyla tıraş olan Mete yüzbaşının ardından yine askeri üniformasıyla Atatürk portresinin aynaya yansıması; Mete yüzbaşı ile Atatürk arasında kurulan benzerliği hem güçlü kılmakta hem de yüzbaşıya farklı bir misyon yüklemektedir.

Atatürk ile özdeşleştirilen Mete yüzbaşının, filmin başında askerlere ‘size ölmeyi yasaklıyorum’ sözü; söylem düzeyinde bir tezatlığı barındırsa da vatan savunması yüzbaşının askere olan hitap şekli ve kullanılan emir kipi, Atatürk’ün Çanakkale savaşında ‘Ben size taarruz emretmiyorum, ölmeyi emrediyorum’ sözünü hatırlatmaktadır.

Yüzbaşı Mete ne zaman eşiyle telsizden konuşsa, doktor kod adlı terörist görüşmeyi böler. Yüzbaşının görüşmesinin sürekli olarak bölünmesi; eşine sevdiğini söyleyememesi (Mete yüzbaşı arkadaşıyla dertleşirken ‘söyleyemedim o 13 harfli kelimeyi’ diyecektir), yüzbaşı ve eşi arasında giderilemeyen özlemin büyümesini beraberinde getirmekte ve hikâyenin sonunda kavuşamayan çiftin dramını güçlü kılmaktadır. Burada dikkat çekici olan, doktor kod adlı teröristin birlikteki diğer askerlerin görüşmelerini değil, sadece seyircinin özdeşlik kurduğu Mete yüzbaşının konuşmalarının bölünmesidir. Filmde tek evli olan asker Mete yüzbaşıdır ve karı-koca arasındaki konuşmanın bölünüyor olması, aile sistemine yapılan saldırıya gönderme olarak değerlendirilebilir. Yaşanan savaş, karşılıklı kız alıp vermelerle kurulan (Türk–Kürt) ailelerde büyük yıkıma sebep olmuştur.

Doktor kod adlı terörist, yüzbaşı ile konuşmasında ‘dilimizi yasakladınız, bizi dışladınız’ diyerek mücadelesini haklılaştırmaya çalışmaktadır. Filmin yönetmeni, bu

eleştirilere yine filmin içinde başka bir sahneden cevap vererek sorunla birlikte çözümü de ortaya koymaktadır. Askeri birliğin sınırları dâhilinde Türk bayrağını göndere çeken askerlerden birisinin (üzerinde askeri üniforma olduğu halde) rahatça Kürtçe şarkı söylemesi ve yanındaki askerin bunu çok normal karşılaması, şarkının anlamını sorması doktor kod adlı teröristin ülkede dil meselesinin bir sorun olduğu yönündeki savını çürütmektedir.

Filmdeki yan anlamın en net görüldüğü sahnelerden birisi, soğuk kış günü saçaklardan sarkan buz parçalarından birisinin aniden kanlanmasıdır. Askerin bakışları ve saçaklardan sarkan buzları ard arda kurgulayan yönetmen, savaş ve ölümü iliklerine kadar hisseden askerlerin korkularını anlatmaktadır. Bembeyaz buzun birden kan kırmızısına dönmesinin başka bir anlamı daha vardır. Güneydoğu coğrafyasının yıllardır adeta kanla sulanmış olması ve beyaz olan her şeyin bozulmaya yüz tutuğu anlatılmaktadır. Gelinlik ve kefen gibi, biri namusun diğeri acının ve hüznün göstergesi olan beyazın kanlanması, bu kavramlara bir gönderme olarak okunabilir. Beyaz rengin göstereni olana saflığın da bozulduğu bu sahne ile anlatılmak istenmiştir.

Mete yüzbaşının filmin final sahnesinde alnından vurulması, onu mitolojik bir kahramana dönüştürmektedir. Yönetmen filmin bu sahnesiyle, Mehmet Akif Ersoy'un *Çanakkale Şehitleri* şiirinde alnından vurulmanın kutsallığını anlattığı mısrası adeta görselleştirilmektedir.

> Vurulup tertemiz alnından, uzanmış yatıyor,
> Bir hilâl uğruna, yâ Rap, ne güneşler batıyor!
>
> Ey, bu topraklar için toprağa düşmüş, asker!
> Gökten ecdad inerek öpse o pâk alnı değer.

Yönetmen, filmin ilk sahnesinden son sahnesinde kadar; bayrak ve vatan için yaşadığını her fırsatta dile getiren Mete yüzbaşı ve onun özelinde tüm kahramanları yine *Çanakkale Şehitlerine* şiirinde dile getirildiği gibi tarihin derinliklerine gömülmesin diye onların hikâyesini filme almıştır.

3.2.4. Veda (Yönetmen: Zülfü Livaneli / 2010)

Veda; Mustafa Kemal Atatürk'ün hayatını, çocukluk arkadaşı ve başyaveri Salih Bozok'un gözünden anlatmaktadır. Filmin senaryosunu, müziklerini ve yönetmenliğini Zülfü Livaneli yapmıştır. Daha çok müzisyen kişiliğiyle tanınan Livaneli, *Veda* filmiyle dördüncü kez yönetmenlik koltuğuna geçmiştir.[1] Milliyetçi ideolojinin argümanlarını etkili bir şekilde kullanan film; Atatürk'ü ve onun verdiği milli mücadeleyi anlatmaktadır. Anlatıcı olarak üst sesin kullanılması yanında biyografisi ele alınan kişinin topluma mal olmuş olması, filmi tür olarak belgesele daha çok yaklaştırmıştır. Hikâyenin beslendiği tarihsel arka plandan ve filmin isminden, hikâyenin hüzün ve ayrılık temeline oturduğu anlaşılmaktadır. Bu hüzünlü atmosfer, özellikle filmin müziklerinde, oyuncuların sahne performanslarında, diyaloglarda ve kameranın kullanımında kendisini hissettirmektedir.

3.2.4.1. Öykü

Selânik'te çocukluktan başlayan arkadaşlığın dostluğa ve sonrasında ölene kadar süren kardeşliğe dönüşmesini ele alan film, Salih Bozok'un dilinden geriye dönüşlerle anlatılmaktadır. Bir yandan Salih Bozok'un gözünden Atatürk'ün özel yaşamına ışık tutulurken, diğer taraftan sinemanın estetik öğelerinin etkin kullanımıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihi hatırlatılmaktadır.

3.2.4.2. Filmdeki Milliyetçi Söylemler

Filmde geniş okumalara imkân veren semboller/gösterenler (bayrak, kılıç, askeri üniforma) işaret ettikleri anlamların ötesinde Atatürk Devrimlerine dayanmakta ve devrimlere göndermeler yapmaktadır. Filmdeki en büyük sembol Atatürk'ün kendisidir. Kendi kişiliğinin dışında Türk tarihinin vazgeçilmez bir aktörü olan Atatürk, milli mücadelenin lideri ve sembolüdür. Yönetmenin, ölüm döşeğinde yatan Atatürk'ü acı çekerken göstermemesi, Atatürk'ün film boyunca anlatılan dirayetli ve güçlü yapısıyla örtüşmektedir.

Filmde kullanılan simgeler, vatanın kurtuluşu ve savunması için Mustafa Kemal ve arkadaşlarının verdiği mücadeleye dikkat çekmektedir. Bu simgeler, seyirciyi Cumhuriyetin kuruluş günlerine bağlaması açısından önemlidir. Milliyetçi ideolojinin kendisini yeniden üretmek için bu simgelere ihtiyacı vardır. Salih Bozok'un ölümünden önce oğlu Muzaffer'i çağırması, oğlu odaya girdiğinde önce babasının elini öpmesi, konuşmalarının sonunda annesini ve ablalarını oğluna emanet etmesi ve ardından oğluna uzunca bir mektup bırakması da milliyetçi ideolojinin yeniden üretiminin önünü açmaktadır.

Yönetmenin filmde kullandığı en önemli simgelerden bir diğeri de 'kılıç'tır. Ali Rıza Bey, ölüm döşeğindeyken oğlu Mustafa'yı yanına çağırır ve 'büyüyüp şerefli bir asker olunca kılıcı kuşanırsın' diyerek yatağının başucunda duran kılıcı almasını ister. Ali Rıza Bey'in oğluna özellikle kılıç hediye etmesinin altında yüzyıllara dayanan bir gelenek vardır. Kılıcı elleriyle sımsıkı saran küçük Mustafa, bir milletin kaderini ellerinde tuttuğunun farkında değildir. Ateşli silahların kullanıldığı bir dönemde Ali Rıza Bey'in oğluna özellikle kılıç bırakmasının başka anlamları da vardır; kılıç, iktidarın göstergesidir. Ali Rıza Bey'in gücü ve iktidarı temsil eden kılıcı oğluna bırakması, Mustafa'nın önder olacağının habercisidir. Mustafa Kemal'e Trablusgarp'ta falcı kadının 'padişah olacaksınız' kehaneti daha ufak bir çocukken 'kılıç' simgesiyle anlatılmıştır. Yıllar sonra annesinin Ragıp Efendi ile evlendiğini öğrenen Mustafa Kemal, evden ayrılmaya karar verdiğinde yanına sadece duvarda asılı olan kılıcı alacaktır.

Küçük yaşından beri askeri liseye gitmek isteyen Mustafa'nın ayna karşısında askeri lise kıyafetini giydiği ve şapkasını gururla taktığı sahne, onun üniformalı olarak göründüğü ilk sahnedir. Askeri üniforma, sıradan bir okul kıyafeti değil, köklü bir misyonu temsil etmektedir. Filmin aynı zamanda anlatıcısı olan Salih Bozok; 'bizse üniformamızla gurur duyuyorduk' cümlesiyle üniformanın kendileri için ne kadar önemli olduğunun altını çizmektedir. Mustafa Kemal o gün giydiği üniformasını, Milli Mücadeleye devam etmek amacıyla ordudaki bütün görevlerinden istifa edene kadar üzerinden çıkartmamıştır.

Mustafa Kemal'in liderlik vasfı; Molla Fatma Kadın Mektebi'ne gittiği yıllarda kendisini tehlikeye atarak arkadaşını koruması, lise yıllarında mahallede arkadaşlarını etkilemesi ve oynadıkları oyunun seçiminde onları yönlendirmesi ile anlatılmaktadır. Lider olunmaz, lider doğulur mottosundan hareket eden yönetmen filmde Mustafa Kemal'in gerçek anlamda bir lider olduğunu diyaloglarda, oyunculukta, vb. her fırsatta vurgulamaktadır.

Ordudaki görevinden istifa etmek zorunda kaldıktan sonra arkadaşlarına planlarından bahseden Mustafa Kemal'in Devrimleri Türk milliyetçiliğinin temellerini oluşturması bakımından önemlidir. İzleyici film süresince; Atatürk'ün hayat hikâyesinin yanında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş çalışmalarına ve uygulamaya konulan devrimler sayesinde Türk halkının çehresinin değişmesine tanıklık etmektedir.

Mustafa Kemal'in kurmak istediği ideal Türkiye'nin göstergesi olduğunu düşündüğü sahneleri filmin sonuna ekleyen yönetmen, devrimler sayesinde gelinen aşamayı seyirciyle paylaşmak istemiştir. Yönetmen bu düşüncesini yaver Salih Bozok'un ağzından şöyle dile getirmektedir: 'Ömrünün son yıllarında gizlice saraydan kaçıp halkın arasına karışmayı pek sever olmuştu. Türk toplumunun modernleşmesini yakından izlemek istiyordu.' Filmin son sahnelerinde şarkı söyleyen kadının kılık kıyafeti, filmin başındaki kadınların giyiminden farklıdır. Kolsuz elbiseler ve göğüs dekolteli abiyelerin normal karşılanması, eğlence mekânlarında karma oturma düzenin uygulanması gibi ilerlemeler, devrimlerin etkisinin ve Türkiye'nin modernleşmesinin geldiği noktanın tespiti açısından önemlidir.

Filmdeki bir diğer simge mahalle mektebindeki hocanın elindeki uzun sopadır. Yönetmen mahalle mektebinde çocukların uzun sopa ve falaka ile cezalandırıldığını anlatmaktadır. Klişeleşmiş falaka simgesinin kullanılması, mahalle mektebi eğitimine bir eleştiri olarak kabul edilebilir. Hocanın rahlesini kimin düşürdüğü anlaşılamayınca tüm sınıfı falakadan geçirmeye karar veren hoca; bir kişinin suçunu tüm sınıftan çıkartmaya kalkar. Masumların cezalandırılmasına gönlü razı olmayan Mustafa, arkadaşlarını zor durumdan kurtarmak için suçu üzerine alır. Mustafa daha

o günlerde diğer öğrencilerden farklı bir yapısı olduğunu gösterir, arkadaşları için ağır bir bedel ödemeye razıdır.

Filmde iki yerde Mustafa Kemal'in zeybek oynadığı gösterilerek; sanat ile olan yakın ilişkisi, müziğe olan tutkusu ve çok yönlü bir lider olduğunun altı özellikle çizilmek istenmiştir. Mustafa Kemal'in gençlik yıllarında Selanik'ten ayrılmadan önceki son akşam oynadığı zeybek, yapılan alt açı çekimler ve yavaşlatılmış görüntülerle ihtişamlı bir gösteriye dönüşmüştür. Filmin son sahnelerinde Atatürk'ün oynadığı zeybek, sanat ile olan ilişkisinin hayatının sonuna kadar devam ettiğini anlatılması açısından önem arz etmektedir.

Varsıllık ve iktidar göstergesi olan köpek beslemek, birçok göstereni olan bir simgedir. Mustafa Kemal'in filmde köpek ile göründüğü sahne, savaşın bittiği ülkenin toparlanma sürecine girdiği zamana denk düşmektedir.

3.2.4.3. Temel Anlamın Gösterenleri ve Filmin Estetiği

Filmin teknik kodları ya da filmin temel anlamının gösterenleri; tezin ikinci bölümünde ele alınan sinemanın öğeleri çerçevesinde değerlendirilmektedir. Mustafa Kemal Atatürk'ün hayatını konu alan filmde, özellikle hasta yatağında yatan oyuncunun Atatürk'e olan benzerliği dikkat çekicidir.

Filmde iç ve dış mekân kullanımında bir dengenin olduğu söylenebilir. Tarihi bir dönemi anlatan filmin tüm makyaj ve kostümleri dönemin giyim tarzına uygun olarak seçilmiştir. Bazı karakterleri yaşlandırmak için özel efekt yüz makyajlarına başvurulmuştur.

3.2.4.3.1. Kamera

Veda filminin geneline bakıldığında yönetmenin kamerayı; gerçekliği sağlamak, gerilimi artırmak, karakterleri yüceltmek ve hikâyeyi güçlendirmek ve daha birçok

nedenden ötürü etkin kullandığı görülmektedir. Hikâyenin anlamını güçlendirmenin yanı sıra, estetik bir takım kaygılar gözeterek kamerasını kullanan yönetmen filmin genelinde daha çok kaydırma hareketini kullanmayı tercih etmiştir.

Filmin ilk çekiminde çok yakın planda bir çalışma masasının üzerinde soldan sağa doğru kamerasını kaydıran yönetmen, alan derinliğini oldukça dar kullanarak, sinemasal anlamda sıradan sayılabilecek bu tanımlayıcı çekime estetik bir haz katmıştır. Kameranın kayma hareketi ile alan derinliğinin dar olması, az önce net olan bir nesnenin çok kısa bir süre sonra netlik alanı dışına çıkmasını ve başka bir nesnenin netlik alanına girmesini beraberinde getirmektedir. Bu çekim, masa takviminin görünmesi ve 10 Kasım tarihinin okunması ile son bulur. Perde yeniden siyahtan açıldığında bu sefer kamera benzer bir ölçekte aşağıdan yukarıya doğru vinç yardımıyla yükselmektedir.

Filmin ilk çekimin sağdan sola, ardından gelen çekimin ise aşağıdan yukarıya olan kaydırma hareketi, bir orkestra şefinin orkestrasını yönetirken ellerini kullanışını anımsatmaktadır ki; bu aşamada yönetmenin müzisyen olduğunu tekrar hatırlatmak faydalı olacaktır.

Filmin ikinci çekimde kamera yükselirken duvardaki aynadan da yararlanan yönetmen; Salih Bozok'un sol amorsundan yaptığı çekimi aynada göğüs plan olarak göstermiştir. Livaneli daha ilk dakikada tek bir çerçevede iki farklı çekim ölçeği kullanarak filmin estetik eşiğini yukarıya çekmiştir.

Dolmabahçe Sarayı çekimleri, görkemin ve ihtişamın kamera ile anlatıldığı estetiksel çekimlerle doludur. Çoğunlukla yapılan alt açı çekimlerde sarayın tavanlarının çerçeve içine dâhil edilmesi yüksekliği, sütunlar arasından yapılan çekimler ise sarayın derinliği hakkında seyirciyi bilgilendirmektedir. Alt açından yapılan çekimlerde tavandaki el işlemeleri ve süsler, hikâyenin anlatıldığı dönemde sanat ve sanatçıya verilen önemi anlatmaktadır.

Yaver Salih Bozok'un oğlunu saraydan uğurladığı sahnede, sarayın dış kapısından çıkan baba ve oğlu kaydırma hareketiyle takip eden kamera, sütunların arasından geçerek ikiliyi arabaya kadar taşıyarak onlara eşlik etmektedir. Sahnenin sonunda

aynı kaydırma hareketini bu sefer ters yöne doğru kullanan yönetmen Salih Bozok'u sarayın kapısından içeriye kadar takip eder.

Dolmabahçe sarayının iç merdivenlerinin çekimi estetik açıdan filmin en güçlü çekimlerinden birisidir. Çerçevenin sağından ve solundan gelerek kıvrılan merdiven, sarayın hem aşağı katları hem de yukarı katları olduğunu anlatmaktadır. Aynı şekilde sağ ve sol taraftan gelen merdivenler, bu yönlerde de koridorların varlığına delalet eder. Yönetmen kamerasını öyle bir yere koymuş ki, derinlik olduğundan daha fazla hissedilmektedir.

Kameranın yüksekliği (alt açı ya da üst açı) görüntünün anlamına doğrudan etki etmektedir. Mahalle mektebi çekimlerinde talebelerin hocaya bakışları alt açıdan verilirken, hocanın talebelerine bakışı üst açıdan verilmektedir. Kameranın seviyesinin belirlenmesinde oyuncuların sahnedeki pozisyonları etkilidir. Mahalle mektebi sahnesinde oyuncuların konumlarının dışında, hoca ve talebeler arasındaki bilgi seviyesindeki fark, kameranın yüksekliğiyle de ayrıca vurgulanmak istenmiştir.

Ali Rıza Bey'in defin sahnesinde kameranın tıpkı gökyüzünden süzülerek yere inen yağmur damlası gibi üst açı genel çekimden yavaşça mezarın başında toplanan kalabalığa yaklaşması, estetik açıdan filmin kalitesini artırmaktadır.

Filmde İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşunun canlandırıldığı sahnede sokakta koşan insanları ve askerleri gösteren kamera vinç hareketiyle yükselmeye başlar. Kamera tüm İzmir'i görebilecek açıya (kuşbakışı) gelene kadar yükselmeye devam eder. Hareketin son çerçevesinde İzmir'in limanı dâhil tüm sahil ve düşman kuvvetlere ait donanmalar görülmektedir. Bu son çerçeve animasyon bir görüntü olmasına rağmen, filmde düşman işgalinin boyutlarını somutlaştırması bakımından önem arz etmektedir.

Latife Hanım ile Mustafa Kemal'in yatak odasında konuşmalarını, odanın dışından çeken yönetmen, kamerasını geriye doğru kaydırarak sahnenin çekimini tamamlar. Kameranın geriye kaymasıyla ikili arasındaki gerilim doğru orantılı olarak artmaktadır. Kaydırma sonucu genel çekim ölçeğine gelindiğinde Latife Hanım yatağın köşesinden kalkarak sinirli bir şekilde odadan dışarı çıktığında, kamera hale

geriye doğu çekilmeye devam eder. Mustafa Kemal, koca bir çerçevede yalnız kalmıştır. Yönetmen bu sahnede kamerayı geri doğru kaydırarak Latife Hanım'ı sahnenin dışına taşımıştır.

Filmdeki diyalog sahnelerini açı-karşı açı tekniği ile çeken yönetmen, birçok çekimde de çerçeve içinde çerçeve tekniğini kullanmıştır. Örneğin Mustafa Kemal'in çalışma odası, odanın kapısının ardından yapılan bir çekimle gösterilirken, çerçevenin sağ ve sol kenarlarında kapıdan ve duvardan parçalar ayrı bir çerçeve oluşturmaktadır. Çankaya köşkü sahnesinde ise çerçeveyi yatay olarak ortadan ikiye bölen yönetmen iki farklı ruh halini tek bir çerçevede vererek, güçlü bir anlatım örneği göstermiştir. Asma katta Latife Hanım, alt katta ise Fikrîye Hanım'ın bulunduğu çekimde, iki farklı kadın ve iki farklı ruh hali tek bir çerçevede verilmiştir. Bu aynı zamanda Atatürk'ün de aklının ve gönlünün iki kadın arasındaki bölünmüşlüğünü anlatmaktadır.

3.2.4.3.2. Aydınlatma

Sinemada aydınlatmanın temel amacı, nesnelerin görünebilir olmalarını sağlamaktır. Bu temel kuralın yanı sıra *Veda* filminde aydınlatma anlatıma doğrudan etki etmektedir. Yönetmenin, sinemanın teknik gerekliliklerini yerine getirmenin yanı sıra, zaman ve mekân hakkında seyirciyi bilgilendirmek için aydınlatmadan çokça faydalandığı (estetik açıdan aydınlatma) görülmektedir. Sahne aydınlatmasında olayın geçtiği mekân ve zaman önemlidir. İç mekânda yapılan aydınlatma ile dış mekânda yapılan aydınlatma hem teknik hem de estetik açıdan farklılıklar içermektedir.

Sahnelerin aydınlatması, dış mekân ve iç mekân aydınlatma prensipleri göz önüne alınarak yapılmıştır. *Veda* filminin sahneleri göz önüne alındığında, daha çok iç mekân aydınlatmasının kullanıldığı görülmektedir. Hikâyede sık sık geri dönüşlere başvuran yönetmen, özellikle elektriğin olmadığı dönemin anlatıldığı Selanik sahnelerinde çekimleri gündüz ve iç mekânda yapmıştır. 2010 yılında 1900'lerin Selanik'ini anlatmak görsel açıdan çeşitli kısıtlılıkları (mekân, dekor, elektriğin

olmayışı) beraberinde getirmektedir. Zamanın kendisine dayattığı bazı kısıtlılıkları; sahneleri iç mekâna taşıyarak ve gün ışığından maksimum faydalanarak aşan yönetmen bu anlamda aydınlatmayı etkin kullanmıştır.

Filmde iç mekân aydınlatmasında daha çok pencereden gelen ışık baskın olarak kullanılmış; sahnenin geneli loş bırakılmıştır. Bunun en önemli sebebi; hikâyenin anlatıldığı zamanda mekân aydınlatmalarında gaz yağının kullanılıyor olmasıdır. Sahnenin gerçekliğine sadık kalmak için, gündüz de olsa iç mekân çekimlerinin loş olması tercih edilmiştir.

Dış mekân çekimlerinde gün ışığını temel alan yönetmen, hemen hemen tüm sahnelerde dramatik etkiyi gözetmiştir. Gün ışığını kontrol altına almak ve desteklemek amacıyla birkaç aydınlatma kaynağı yanında yansıtıcı reflektör ve yumuşatıcı filtreler kullanılmıştır. Dış mekân gece çekimlerinde de, gölgelendirme ve ay ışığı etkisini elde etmek için destekleyici aydınlatma kaynakları ve renk filtrelerinden yararlanılmıştır. Gece aydınlatmasının zorlukları nedeniyle (güç kaynağı, ışığın kontrol edilebilmesi, vs.) gece çekimleri, daha rahat çalışma olanağı sağlayan iç mekânlarda (ev içleri, trenin içi, karargâh) yapılmıştır.

Filmde iki yerde aydınlatma ve renk düzenlemesi özellikle orijinalinin dışında kullanılmıştır. İlki, filmdeki kış mevsiminin olduğu dış mekân çekimleridir. Bu çekimlerde, mevsim şartlarının soğukluğunun anlatılması için, Kelvin derecesi ile oynanmıştır. Yönetmen bu sahnelerde yüksek Kelvin kullanarak, sahnenin renk ısısını düşürmüş (soğutmuş), böylelikle kış mevsiminin soğukluğu aydınlatmada renklerin soğukluğu ile örtüştürülmüştür. Renk ısısının özellikle oynandığı ikinci yer, Atatürk'ün ölüm döşeğinde olduğu sekansın tamamıdır. Bu sekansta, tüm sahne ve çekimlerin renk ısıları özellikle düşüktür. Atatürk'ün hastalığı ve sonrasında ölümü sebebiyle yaşanan matem havası aydınlatma ve renk kullanımıyla desteklenmiştir. Yönetmen; Atatürk'ün ölüm döşeğinde gözlerini bir anlık açtığı sahnede, gözlerin bir an açılması ve filmin renk ısısının da aynı anda değişmesiyle bu düşüncesinin altını çizmiştir.

Filmde kullanılan bir diğer aydınlatma yöntemi ise *silüet* aydınlatmadır. Askerlerin dağın tepesinden aşağıya doğru taarruza geçtiğini gösteren sahnede, dağın ardından gelen güneş ışınları sayesinde askerler silüet olarak görünmektedirler. Bu sahnedeki aydınlatmaya çok benzer bir sahne de, Dumlupınar tepesinde sıralanmış askerlerin çekimidir. Kameranın ışığın karşısına (ters ışık) konumlandığı bu çekimde tepenin üstünde sıra halinde bekleyen askerler siluet olarak görülmektedirler. Estetik açıdan etkileyici olan Dumlupınar sahnesinin başlangıç çekimi *silüet* aydınlatmaya güzel bir örnektir.

Yaver Salih Bozok ile Mustafa Kemal'in, İstanbul'da bir kahvede konuştukları sahnenin aydınlatmasında filmde sık başvurulan bir yöntem kullanılmıştır. Pencere önünde bir masada sohbet eden ikilinin aydınlatmasında yönetmen, yüzün bir tarafının aydınlık diğer tarafının ise daha karanlık olduğu parçalı aydınlatma tekniğini kullanılmıştır. İç mekânda çekilen sahnede doğal aydınlatmayı destekleyecek yapay ışık kaynakları kullanılsa da, temelde sahnenin aydınlatmasında gün ışığı temel alınmıştır. Çerçevenin sağında oturan Mustafa Kemal'in yüzünün sağ tarafı pencere tarafında olduğundan aydınlık, sol tarafı ise gölgeli ve daha karanlıktır. Sahnenin aydınlatması, ışığın geliş yönü dikkate alınarak düzenlenmiştir.

Mustafa Kemal'in çocukluğunun anlatıldığı sekansta, Mustafa'nın babası Ali Rıza Bey ile birlikte Selanik'te gece yürüdükleri sahnede sokağın ve kahvenin aydınlatması, estetik açıdan filmin kalitesini artıran sahneler arasında yerini almaktadır. Yönetmen bu sahnede, Mustafa ve babasının gaz lambaları üzerine diyaloglarını; Ali Rıza Bey'in bilime olan inancını vurgulamanın yanı sıra, sahnenin aydınlatmasına özellikle seyircinin ilgisini çekmek için eklemiştir. Sokağın belirli yerlerine asılan gaz lambaları, Chiaroscuro aydınlatmanın en güzel örneği olarak dikkati çekmektedir.

Çanakkale savaşı sahnesinde, top mermisinin havada bıraktığı ışık ve o ışığın aydınlatma olarak kullanılması, sahnenin dramatik etkisini artırmaktadır. İlk çekimde, top mermisinin gökyüzünde kuyruklu yıldızı andıran seyri gösterilmektedir. Kesmeyle Mustafa Kemal Paşa ve askerlerinin, gecenin zifiri karanlığında top mermisinin ışığı ile yüzleri aydınlatılmakta ve gökyüzüne

(mermiye) baktıkları görülmektedir. Üçüncü çekimde yönetmen tekrar havada seyreden top mermisini gösterir. Ardından gelen çekimde topun yere düşmesinden yansıyan ışık ile Mustafa Kemal Paşa ve arkasında duran iki askerin yüzleri aydınlanır. Yönetmen bu sahnedeki aydınlatma ile hem gecenin karanlığında nesneleri görünür kılmış hem de top mermisinden yansıyan ışığı göstererek seyirciye merminin hedeflenen yere düştüğünü anlatmıştır.

3.2.4.3.3. Ses

Filmde karakterlerin kendi aralarında konuşmalarının yanı sıra, yaver Salih Bozok'un hikâyeyi bölen monologları, seyircide belgesel izliyormuş hissi uyandırmaktadır. Senkronize olmayan dış ses kullanan yönetmen, monologlar sayesinde kurmaca filme belgesel tadı vermiştir.

Filmin başlangıç sahnesinde kamera yakın çekimde bir çalışma masasının üzerinde gezinirken düzenli aralıklarla duyulan ses filmin daha girişinde sert bir mesajı haber vermektedir. Bir aynanın önünde ayakta duran yaver Salih'in yumruğunu masaya düzenli aralıklarla vurması, saatin tik taklarını anımsatırken, karakterin kritik bir kararın eşiğinde olunduğunu haber vermektedir.

Atatürk'ün ölümü sonrası kendi hayatına son vermek istediğini oğlu Muzaffer'e söyleyen Salih Bozok, oğlunu Dolmabahçe Sarayı'ndan uğurlarken filmin ses kuşağında huzuru ve sakinliği çağrıştıran su ve kuş sesleri duyulmaktadır. Filmin söylemine ters düşecek müzik seçimiyle ölümün anlamını güçlendirmek isteyen yönetmen, Salih Bozok'un ancak hayatına son verdiğinde huzura ereceğini anlatmak istemiştir.

Bir sahnede duyulan sesin devam edip, bir sonraki sahneye sarkmasına ses köprüsü denilmektedir (Raskin, 1992:2). *Veda* filminde özellikle yönetmenin hikâyesini anlatırken çok sık geri dönüşlerle başvurması, hem geçmişe giderken hem de geçmişten şimdiki zamana dönerken ses köprüsü tekniğini kullanmıştır.

Sinemada ses efektlerinin bir anlatım aracı olarak varlığı bilinmekle beraber çoğu zaman sesin bu özelliği seyirci tarafından fark edilmez. Filmde ses efektinin anlatıma doğrudan dâhil olduğu en güçlü yer; Atatürk'ün hasta yatağında yattığı sahnelerde zaman kavramını vurgulamak için saatin tik tak sesleridir. Sadece bu sahnelerde duyulan saat sesi, Atatürk'ün ölüm döşeğinde olduğunu, ömrünün bitmek üzere olduğunu haber vermektedir.

Müzik, bir yere aidiyeti ve özlemi dile getiren, dinleyenin duygusuna doğrudan hitap eden en önemli öğedir. Bu bağlamda filmde kullanılan müzikler arasında Selanik müziklerinin ayrı bir yeri vardır. Veda filminde kullanılan müzikleri; filmin içinde hikâyenin bir parçası olarak yer alan ve kurgu aşamasında filme sonradan eklenen müzikler olarak iki ana başlık altında değerlendirmek mümkündür.

Mustafa Kemal Paşa arkadaşlarıyla bir aradayken plaktan çalan müziği değiştiren Fikrîye Hanım'a neden böyle bir şey yaptığını sorması üzerine; Fikrîye Hanım, "Selanik Türküsünün sizi duygulandıracağını düşündüm ve o sebeple değiştirdim" yanıtını verir. Selanik'in bir daha Türk şehri olamayacağını çok önceleri söyleyen Mustafa Kemal Paşa için, Selanik'in anlamı büyüktür. Bu sebeple Selanik'i hatırlatacak müzik onu üzecektir.

Fikrîye Hanım'ın canına kıydığı anda filmin ses kuşağında duyulan müzik, sanki onun Mustafa Kemal Paşa'ya söylediği son cümleleridir.

> Bir fırtına tuttu bizi deryaya kardı,
> O bizim kavuşmalarımıza yarım, mahşere kaldı.

Fikriye'nin vurulduğunu gören başta arabacı olmak üzere nöbetçi askerler, Köşk görevlileri ve Mustafa Kemal'in bağırdıkları ve yardım istedikleri anlaşılır fakat sesleri duyulmaz. Fikriye'nin kendisini vurmasından sonra görüntülerin hızını yavaşlatan ve seyircinin alışılagelen tüm algılarını değiştiren yönetmen, odağı filmin ses kuşağına (müziğe) toplayarak seyircinin sahne ile bütünleşmesini sağlamıştır.

3.2.4.3.4. Kurgu

Veda, sinemasal ve estetik öğeler açısından değerlendirildiğinde, filmin anlatıldığı zaman (şimdiki zaman) ve geçmiş zaman arasında sık gelgitleri olan bir filmdir. Özellikle Mustafa Kemal Atatürk'ün; çocukluk, gençlik, olgunluk ve yaşlılık dönemlerinden kesitlerin yer aldığı filmde hikâyenin yapısı gereği kurgunun önemi büyüktür.

Filmde zamansal atlamaları yaparken kesme dışında bindirme, zincirleme ve kararma-açılma geçiş türlerini kullanan yönetmen bu geçişlerde sesi de etkin bir şekilde kullanmıştır. Kamera aracılığıyla estetik açıdan filmini güçlendiren yönetmen genellikle kaydırma hareketi kullanarak filmin bütününde estetik bir dil oluşturmuştur.

Mahalle mektebi sahnesinde perdenin ardında hocanın falaka attığı sahne seyirciye gösterilmeden anlatılmıştır. Hocanın sopası ve bir çift ayağın gölgesinin göründüğü sahne, ses kuşağından gelen sesler ve Salih'in yüzüne yapılan yakın çekimle anlatılmıştır. Yönetmenin sahneyi doğrudan göstermek yerine, etkileri üzerine yoğunlaşması anlatımı güçlendirmiştir. Bu sahneden ev içi sahneye geçişi Mustafa'nın ayaklarını ustaca kullanarak yapan yönetmen, anlam olarak birbirini tamamlayan bu iki sahneyi estetik olarak da birbirine bağlanmıştır. Falaka esnasında kesme ile bir an önce perdenin ardını görmeyi umut eden seyirci aynı kadraj ve aynı açıdaki başka bir sahneye geçerek yanıltılmıştır.

Fikriye'nin kendisini vurmasından sonra yönetmen, görüntünün okuma hızını düşürür (slow motion). Silah sesiyle atların irkilmesi, ayaklarının yerde sürünmesi, yerdeki çakıl taşlarının yavaşlatılmış çekimle etrafa sıçraması, askerlerin ve köşkte bulunan insanların koşuşturmaları, Mustafa Kemal'in bağırması vs. Bu hengâmenin ardından kamera yavaş yavaş yukarıya doğru çevrinir. Gökyüzü mavi ve beyaz bulutlarla tertemizdir. Fikriye'nin ruhu göğe yükselmiştir ve şarkıda denildiği gibi buluşma mahşere kalmıştır. Aynı gökyüzünden sonra Atatürk'ün Dolmabahçe Sarayı'nda yataktaki görüntüsüne zincirleme ile geçen yönetmen, Fikriye ile Mustafa Kemal'i buluşturmaktadır. Bu geçiş ile gerçek hayatta birbirlerinden farklı zaman ve

mekânlarda ölen bu iki karakter, filmsel olarak ard arda kurgulanarak, Fikriye ve Mustafa Kemal'in ölümü örtüştürülmektedir. Bu algı müziğin etkin kullanılmasıyla da desteklenmektedir.

Çanakkale Savaşı'nın anlatıldığı sahnede, Mustafa Kemal ve yanındaki silah arkadaşlarının siperlerden çıktıkları anın görüntü hızının düşürülmesi güç ve cesareti çağrıştırırken askerlerin tehlikeye atılırken gösterdikleri kararlılığın altı çizilmektedir. Siperden ilk çıkış anını tele objektif kullanılarak çeken yönetmen, ateş ve dumanlar arasında buğulu bir şekilde görülen Mustafa Kemal ve arkadaşlarını masal kahramanları gibi göstermektedir. Askerlerin vurulmaları, top mermilerinin düşmesi, toprak tanelerinin etrafa dağılması, vurulsa da elindeki bombayı karşı tarafa atmaya çalışan asker… bu çekimleri ard arda koyarak kurgunun imkânlarını kullanan yönetmen, askerleri mitolojik kahramana, Çanakkale Savaşı'nı ise bir destana dönüştürmektedir. Bu sahnedeki çekimlerin sürelerini değiştiren yönetmen estetik açıdan savaşı görkemli bir biçimde anlatmaktadır.

Filmde gerçek görüntülerin yanında bir sahnede animasyon görüntü kullanılmıştır. İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşunun anlatıldığı sekansta, İzmir sokaklarından görüntülerin ardından, sahildeki yabancı ve Türk donanmalarını göstermek isteyen yönetmen 1920'lerin İzmir'ini tepeden gören animasyon görüntüye başvurmuştur. Tarihi birebir canlandırma kaygısı taşıyan filmlerin sık başvurduğu bir yöntem olan animasyonlar, filmin gerçeklik algısını negatif etkilese de kullanıldığı yere göre anlamı güçlendirdikleri de görülmektedir. Bu sahnede İzmir açıklarındaki donanmaları göstermenin tek yolu animasyondur. İzmir'in nasıl bir tehlike içinde olduğu, Mustafa Kemal'in ne kadar büyük bir başarıya imza attığı animasyon sayesinde anlatılmıştır.

Filmde hem zamansal hem de mekânsal geçişlerde ara yazılar kullanılarak seyirci hikâyenin bağlantı noktaları hususunda bilgilendirilmektedir. Mustafa Kemal Atatürk'ün 1887'den 1938'e kadar olan hayatını ele alan film, ara yazılar sayesinde 51 yılda yaşanan önemli olayların panoramasını sunmaktadır. Sessiz sinema döneminde hikâyenin ara yazılarla desteklendiği dönemi anımsatan bu yöntem filmin anlatımına doğrudan etki etmektedir. Örneğin, görüntünün üstüne bindirilen

‘Çankaya Köşkü’ yazısından sonra seyirci gösterilen mekânı Çankaya Köşk’ü olarak sorgulamadan kabul etmektedir.

Filmin psikolojik ve estetik açıdan en güçlü sekansı, Atatürk’ün ölüm anının anlatıldığı sekanstır. Filmdeki tüm geri dönüşler ve hayaller Salih Bozok’un üzerinden anlatılırken, tüm film boyunca ilk defa, kamera yatağında yatan Atatürk’ün hayalini/bilinçaltını göstermektedir. Annesi hayalinde ona; “Mustafa, Mustafa, gel hadi gel” diye seslenir. Kamera yine gerçek dünyaya geri döndüğünde, Atatürk’ün yüzündeki soğuk renk, birden sıcak bir renge dönüşür. Sanki yüzünden çekilen kanın bir anda bırakılması gibi yüzü canlanır. Özellikle masmavi ışıldayan gözleri çok etkileyicidir.

Atatürk’ün ölüm döşeğinde yattığı odanın rengi soğuktur. Mavi rengin ağır bastığı bu renk ölümün soğukluğudur.

Ağaçların arasından sızan beyaz ışıklar bir rüyanın ya da masalın içinde geziniyormuş hissi vermektedir. Kamera, patika bir yolda beyaz bir kafesin içinde beyaz elbisesiyle oturan Zübeyde Hanım’a doğru ilerler. Atatürk, annesine doğru birkaç adım attıktan sonra kamera yavaşça sola doğru çevrindiğinde Atatürk çerçeveden çıkar. Kamera tekrar Atatürk’ü görmek için sağa doğru geri çevrindiğinde ise çerçevede askeri üniformasıyla kumandan Mustafa Kemal Paşa yürürken görünür. Yönetmen kamera ve kurgunun olanaklarını etkili bir şekilde kullanarak, Mustafa Kemal Paşa’nın annesine doğru yürüdüğü o kısa mesafe boyunca lise yıllarındaki genç Mustafa Kemal’i ve en nihayetinde küçük Mustafa’yı annesine doğru yürütür.

Yönetmenin sahneyi böyle çekmesi, ölüm anında olduğuna inanılan, Mustafa Kemal’in hayatının film şeridi gibi gözlerinin önünden geçtiğini seyirciye anlatmaktır. Bir iki adım sonra annesine kavuşan Mustafa, annesinin dizine yatar. Ardından gelen çekim, ölüm döşeğinde yatan Atatürk’ün gözlerinin yakın plan çekimidir. Gözlerini açan Atatürk nefes almaya çalışırken önce gözleri kapanır, ardında başı sağa doğru düşer. Odanın üst açıdan genel görüntüsünde doktorların

çaresizlik içinde koşuşturdukları görülmektedir. Çerçevenin sağ alt köşesinde ise 09: 05 yazmaktadır.

Veda, Atatürk'ün ölüm döşeğindeyken, kendi canına kıymadan önce oğluna bir mektup yazan Salih Bozok'un gözünden Mustafa Kemal Atatürk'ün hayat hikâyesini anlatmaktadır. 10 Kasım 1938 günü, Dolmabahçe Sarayı'nda saat 07: 05 başlayan film saat 09: 05'te Atatürk'ün ölümüyle sona ermektedir.

3.2.4.4. Göstergebilimsel Çözümleme

3.2.4.4.1. Dizisel Çözümleme

Klasik anlatı sinemasının kodlarını barındıran filmdeki en önemli karşıtlık, Doğu-Batı karşıtlığıdır. Filmdeki karakterlerin kendi aralarında kurulmuş olan modern-geleneksel karşıtlıkları hikâyenin omurgasını oluşturmaktadır. Karşıtlıklar, hikâyenin devamını sağlamasının yanı sıra, filmin ideolojisinin yavaş yavaş açığa çıkartılmasında da etkilidirler. Doğu-Batı, iyi-kötü, dinsel veya ulusal kimlik bazında filmde görülen karşıtlıklar, milliyetçi ideolojiye kendisini yeniden üretecek imkânı sunmaktadır.

Vatan mücadelesinde daha çok erkeklerin üstlendikleri rolleri anlatan filmde kadın karakterler, erkeklerin dünyasını tamamlayan yapılarıyla simgesel bir öneme sahiptirler. Filmde kadın karakterler; anne, eş ve sevgili olarak erkeklerin dirençlerini artıran ya da direnç kıran bir güç olarak vardır. Mustafa Kemal'in etrafındaki üç kadın da (Zübeyde, Fikrîye ve Latife) amacına giden yolda engel olarak görüldükleri anda yönetmen tarafından süratle pasifize edilmekte ve hikâyenin dışına taşınmaktadırlar.

Filmdeki en önemli karşıtlıklardan birisi olan Doğu-Batı karşıtlığının açık bir şekilde yansıması, Fikrîye Hanım ile Latife Hanım arasındaki karşıtlıktır. Fikrîye ve Latife Hanımlar üzerinden filmin Doğu ve Batı'ya bakışını çözümlemek mümkündür. Biri modern Batı yaşamını temsil ederken; diğeri geleneksel Doğu zihniyetini temsil etmektedir. Avrupa'da eğitim alan Latife Hanım üç dil biliyorken, Doğu kültürüyle

yetişmiş Fikrîye Hanım köylü bir genç kız olarak Avrupa kültürüne çok uzak ve eğitimsizdir. Latife Hanım klasik müziğin vazgeçilmez enstrümanı piyano çalarken, Fikrîye Hanım daha geleneksel bir enstrüman olan ud çalmaktadır. Piyano büyük şaşaalı kutlamaları, modern dansları akla getirirken; ud daha bireysel, sıcak ve küçük grupları çağrıştırmaktadır. Nitekim filmde Latife Hanım piyanoyu bir kokteyl esnasında çalarken; Fikrîye Hanım udu sadece Atatürk için çalmıştır. Fikrîye Hanım'ın ud eşliğinde söylediği şarkı duygusalken, Latife Hanım piyano eşliğinde neşeli müzikler yaparak etrafındakileri eğlendirmektedir. Atatürk ve arkadaşlarının olduğu bir akşam yemeğinde Fikrîye ilk defa rakı içerken; Batılı bir kadın olan Latife içki içmek konusunda oldukça deneyimlidir. Fikrîye Hanım'ın giydiği elbiseler boğazına kadar kapalı ve etek boyu uzunken, Latife Hanım'ın giydiği elbiselerin boyun kısmı daha açıktır. Fikrîye Hanım alçak gönüllülüğü ile dikkat çekerken, Latife Hanım'ın kendini beğenmiş ve etrafa emirler yağdıran yapısı ikili arasındaki karşıtlığı oluşturmaktadır.

Film boyunca yönetmen, her fırsatta Fikrîye ve Latife hanımı Doğu-Batı ekseninde karşılaştırmaktadır. Filmin anlatıcısı Salih Bozok; "(Latife) artık Paşanın gözünde yaratmak istediği Batılı Türkiye'yi temsil eden kadın figürü haline gelmişti. Fikrîye şarkı temsil ediyordu. Latife ise garbı. Fikrîye geçmişti, Latife gelecek" derken gerçekte birçok şeyi özetlemiş oluyordu.

Atatürk'ün Fikrîye Hanım'ı aklından hiç çıkaramamış olması ve filmin sonlarına doğru Latife Hanım ile anlaşamayarak ondan ayrılması, Batı kültürü konusunda bazı çekincelerinin olduğu şeklinde değerlendirilebilir.

Osmanlı Devleti'nin tarih sahnesinden silinip yerine Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu bu çok özel günleri beyaz perdeye taşıyan *Veda*, o sıkıntılı günlerde geçim derdi ile vatan savunmasının bir arada yürütüldüğünü ortaya koymaktadır. Yaşamlarını hiçe sayarak ülkenin geleceğini düşünen bir grup vatanperver ile akşam sofrasına bir kuru ekmek götürüp götürememe kaygısını taşıyan vatandaş arasında da bir karşıtlık kurulmuştur. Mustafa Kemal'in Erzurum'a giderken aracının bozulması ve bir çiftçi ile arasında geçen diyalog, söz konusu bu karşıtlığı görünür kılmaktadır. Mustafa Kemal, düşman yaklaştığı halde çiftçinin hala tarla sürmesine bir anlam

veremediğini söylediğinde çiftçi; cephede evlatlarını kaybettiğini, şimdi geride kalan dul ve yetim insanlara bakmakla yükümlü olduğunu söyler. Çiftçi, "düşman buraya dayanmayana kadar sana faydam yok" diyerek önceliğinin kendi ailesi ve geçimi olduğunun altını çizer. Geçim derdi ile vatan kaygısı arasındaki bu karşıtlık yer yer işlenmektedir. Anadolu'da halkın savaştan yıldığını, geçim derdinin her türlü amacın önüne geçtiğini gördüğü halde umutsuzluğa kapılmayan Mustafa Kemal, "imkânsız da olsa bu insanlardan bir ordu yapacağız ve istilacı düşmana karşı direneceğiz. Başka çaremiz yok" diyerek Kurtuluş Savaşı için kararlılığını ortaya koymuştur.

Filmde modern din anlayışı ile geleneksel din anlayışı arasında da bir karşıtlık kurulmuştur. Mahalle mektebindeki hoca geleneksel Müslüman kimliğini temsil ederken; Mustafa Kemal'in babası ise Batılı değerleri özümsemiş örnek Müslüman olarak sunulmaktadır. Mahalle mektebindeki hoca; giyim kuşamının yanında yüzündeki sinirli ifadesi, konuşmalarındaki asabiyeti, çocuklarla nasıl konuşulması gerektiğini bilmemesi, yapılan bir hatadan ötürü (sınıftaki rahlenin devrilmesi) suçlu suçsuz herkesi cezalandırmak istemesi vb. ile olumsuzlanan bir karakterdir. Ali Rıza Bey ise; modern giyimi, ikili ilişkilerindeki başarısı, çocuğu ile arkadaş gibi ilgilenmesi, meselelere getirdiği akılcı açıklamalarıyla İslam'ı yaşayan örnek bir karakter olarak sunulmaktadır.

Ali Rıza Bey, İslam'ın modern yönünü temsil etmektedir. Özellikle onun İslami meselelere yaklaşımı diğerlerinden farklıdır. Mustafa Kemal'in "baba bu lambaları Allah mı yapıyor?" sorusuna "Hayır oğlum. Allah çok büyük bir kuvvet. Bizim lambalarımızla uğraşmaz. Lambaları gaz yakar" diye cevap vererek geleneksel İslam anlayışının dışında farklı bir bakışı benimsediği vurgulanmak istenmiştir.

Filmdeki bir diğer karşıtlık ise, oğlunun Molla Fatma Kadın Mektebi'nde okuyarak hafız olmasını isteyen Zübeyde Hanım ile onu asri mektepte okutmak isteyen Ali Rıza Bey arasındaki kurulmuştur. Mahalle mektebinde öğrencilere sadece Kuran okutulup ezberletilirken, asri mektepte bilimsel eğitim verilmektedir. Mahalle mektebini bitiren öğrenci sadece hafız olurken, asri mektebe giden öğrenciler ülkenin kaderinde önemli roller oynayabilmektedir. Burada dikkat çekici olan; oğluyla

birlikte camiye giden Ali Rıza Bey'in oğlunu mahalle mektebine değil de asri mektebe göndermek istemesidir.

Filmde yer alan karşıtlıklardan belki de en önemlisi şüphesiz biz ve öteki karşıtlığıdır. *Veda* filminin 'öteki'si, Atatürk ilkelerine ve devrimlerine, daha genel bir sınıflandırmayla Çanakkale ruhuna karşı olan herkestir. Bu durumu Salih Bozok oğluna yazdığı mektupta açıklar: "Evladım. Şimdi bunu senin anlaman zordur. Ama biz Çanakkale harbinde, Türkü, Rumu, Kürdü, Ermenisi, Yahudisi ve Arabıyla tek millettik. Ülkeyi işgal eden yabancılara karşı çarpıştık. Daha sonra ne yazık ki büyük devletler bizi yıkmak için bizi birbirimize düşürdü. Kardeşi kardeşe öldürttüler." Bu sözlerle yönetmen, emperyalistler tarafından ülkenin üzerinde bir takım oyunların oynandığını üstü kapalı olarak anlatmak istemiştir.

3.2.4.4.2. Dizimsel Çözümleme ve Yananlam

Veda, Mustafa Kemal Atatürk ve silah arkadaşlarının mücadelesini, yine o mücadelenin içinde olan Salih Bozok'un gözünden aktarmaktadır. Atatürk'ün ölümünün ardından kendi canına kıyan Salih Bozok, onsuz yaşanacak günlerin anlamsız olacağına inanmaktadır. Atatürk'ün biyografisini perdeye taşıyan yönetmen Salih Bozok'u üst ses olarak kullanmış, aktardığı hikâyenin dışında kalmamıştır. Yananlamsal çözümlemede, yönetmenin ve dolayısıyla filmin milli mücadeleye bakışı net bir şekilde görülmektedir.

Filmin girişinde, yaver Salih Bozok, arabayla saraydan ayrılan oğlunun arkasından el sallarken, Dolmabahçe Sarayının avlusunda iki sütunun arasına filmin ismi yazar. Bu sahnede veda eden ile veda olunan arasında ters bir bağlantı vardır. Gerçekte veda edecek olan Salih Bozok, oğluna el sallayarak onu uğurlamıştır.

Bir Selanik akşamında, açık havada Karagöz-Hacivat oyununa rast gelen Mustafa ve babası Ali Rıza Bey oyunu izlemek için otururlar. Karagöz, oyununda karşısındaki figüre alaylı bir şekilde "utanmadan Osmanlı'ya kafa tutuyorsun ha" der. Osmanlı'nın ekonomik ve siyasal anlamda oldukça güçlü olduğu dönemde,

Osmanlı'ya kafa tutabilmek, en azından bunu düşünebilmek bile sadece oyunlarda mümkündür.

Mustafa Kemal'in babası Ali Rıza Bey'in defin sahnesinde yağan yağmur rahmet ve bereketi simgeler. Yağmurdan (bereket) ıslanmamak için şemsiye açanların aksine, küçük Mustafa özellikle ıslanmak ister gibidir. Sahnede sadece küçük Mustafa'nın bereket yağmuru altında ıslandığı ve bundan sonraki hayatının verimli ve bereketli olacağı anlatılmaktadır. Yağmurun defin sırasında yağıyor olmasının iki anlamı vardır. Bunlardan ilki; dramatik olarak hüznü artırmak; diğeri de rahmetin, bereketin ve bolluğun simgesidir.

Çanakkale Savaşı'nda top mermisinin havada ışık huzmesi çıkararak yol alması ve merminin kayan yıldıza benzetilmesinin birden çok anlamı vardır. Merminin atılmasının ardından, bakışlarıyla mermiyi takip eden Mustafa Kemal ve arkadaşlarının dileklerinin kabul olacağına, savaşın kazanılacağına ilk işaret olarak okumak mümkündür. Mustafa Kemal Paşa ve arkadaşları tek bir şey dilerler: Vatan kurtulsun. Yıldız kayar ve dilek kabul olur.

Mustafa Kemal'in Balkanlardan göç eden kafile arasında annesini aradığı sahneler, ağır kış şartlarında Türklerin nasıl göç ettiklerini göstermektedir. Yoksulluk, çaresizlik vs. diğer bütün gösterenler, Balkan Savaşı ve göçün insanlar üzerindeki etkisini anlatmakta, göçün görünmeyen yüzünü ortaya koymaktadır.

Latife Hanım ile bir sabah yatak odasında konuşan Mustafa Kemal yaşanan ufak gerginlik sonucu sahnenin sonunda yalnız kalır. Kameranın sürekli olarak geri çekilerek konudan uzaklaştığı bu sahne; Mustafa Kemal Paşa'nın annesi bile olsa kadınlar tarafından anlaşılamadığı ve hayatında bu açıdan hep yalnız kalacağının göstergesidir.

Fikriye'nin hastalığını öğrenen Mustafa Kemal onu tedavi için Münih'e göndermeye karar verir. Ayrılık sahnesinde Mustafa Kemal, kefeni andıran beyaz bir mendil hediye ederken; mendili alan Fikrîye 'elveda' diyerek siyah bir araca biner. Siyah, matem ve ölümün rengidir. Fikrîye aracın arka penceresinden, Mustafa Kelam Paşa'ya el sallarken, aracın plakası tüm sahneyi özetler; A.H. Bu sahne, tüm

göstergeleriyle Mustafa Kemal Paşa ve Fikrîye Hanımın en son görüştükleri sahne olduğunu haykırmaktadır. Gerçekten de ikili yüz yüze bir daha görüşemezler.

Filmin son karesinde Yaver Salih'in kanının mektup ve gözlüğün üzerine sıçramasında ilk bakışta fark edilmeyen yan anlamlar mevcuttur. Yaver Salih'in mektuba yazdığı her satır film için yeni bir sahnedir. Bu anlamda mektubun filmin kendisi olduğu söylenebilir. Daha iyi görebilmeye yarayan gözlük, filmin sonunda mektubun üzerine konularak, filmin dikkatlice izlenilmesinin arzulandığının göstergesidir. Bu iki nesnenin üzerine ise gerçekliği temsil eden kanın sıçraması, konuşma dilinde yemin etme ihtiyacını çağrıştırır gibi anlatılanların ve görülenlerin gerçekliği hakkında şüphe kapılarını kapatmaktadır. Mektup hikâyenin kendisiyken, gözlük seyircinin göstergesidir. Mektup ve gözlüğün üzerine sıçrayan kan ise; şakası yapılmayan 'gerçek' olanı işaret etmektedir.

Yönetmen, Mustafa Kemal ve arkadaşlarının mücadelesini anlattığı filmin kurmaca dünyada kaybolmaması için, seyirciyi sinema salonundan göndermeden film karakterlerinin gerçek hayatla bağlantısını kurmayı ihmal etmemiştir. Filmin sonunda Atatürk, Yaver Salih Bozok, Zübeyde Hanım, Latife Hanım, Fikrîye Hanım gibi tarihi şahsiyetler hakkında bilgilerin ekranda yazı olarak verilmesi, filmin belgesel yönünü güçlendirmektedir. Zaten belgesel formatında sürekli anlatımlarla ilerleyen hikâye, filmin sonuna eklenen yazılarla kendisini iyice belgesele yakın bir yere konumlandırmaktadır.

3.2.5. Kurtlar Vadisi Filistin (Yönetmen: Zübeyr Şaşmaz / 2011)

Yönetmenliğini Zübeyr Şaşmaz'ın yaptığı, başrollerini Necati Şaşmaz (Polat Alemdar), Erdal Beşikçioğlu (Moşe Ben Eliezer) ve Nur Fettahoğlu (Simone Levi) paylaştığı Kurtlar Vadisi Filistin; 31 Mayıs 2010 tarihinde Gazze'ye insani yardım götüren gemiye İsrail askerlerinin saldırısı olayına gönderme yaparak başlar. Gemiye yapılan baskın sonucu, gönüllülerden dokuz kişi öldürülürken diğer aktivistler ise gözaltına alınmıştır.[161]

Mavi Marmara baskının hesabını sormak ve Moşe Ben Eliezer'i öldürmek için Filistin'e gelen Polat Alemdar ve arkadaşları, filmin boyunca çeşitli engellere takılsalar da filmin sonunda amaçlarına ulaşırlar. 110 dakikalık filmin yaklaşık 90 dakikası aksiyondur ve filmde hikâyeden çok aksiyon ön plandadır. Silahların, bombaların hiç susmadığı filmde, aksiyon sahnelerinin dışındaki sahnelerde ise kitabi bilgilerin yoğunluğu dikkati çekmektedir. Ulusal ve uluslararası ölçekte ses getiren Kurtlar Vadisi Filistin hakkında çok şey yazılmıştır. Filmi bu kadar önemli ve tartışılır kılan iki temel olgudan ilki; filmin teknik yönden Amerikan filmleriyle yarışır derecede güçlü oluşu; diğeri ise, filmde üretilen kültür ve karşı kültürün sunum biçimidir.

3.2.5.1. Öykü

Mavi Marmara insani yardım gemisine yapılan saldırı ve bu saldırıda hayatını kaybeden dokuz gönüllünün intikamını ele alan Kurtlar Vadisi Filistin; 'kanlı baskın' olayını hikâyesinin merkezine alarak Türkiye ve İsrail devletleri arasında yaşanan krizi, Polat ve Moşe karakterleri aracılığıyla kişiselleştirmiş ve meseleyi bir intikam mücadelesine dönüştürmüştür. Mavi Marmara gemisinin intikamını almak ve 'Türk ulusunun onurunu kurtarmak' üzere Polat Alemdar, Memati ve Abdülhey ile birlikte Filistin'e gider. Moşe Ben Eliezer'in kural tanımazlığı ve teknolojik imkânları işlerini zorlaştırmaktadır.

[161] Mavi Marmara saldırısında ağır yaralanarak dört yıl komada kalan Uğur Süleyman Söylemez 'in 24 Mayıs 2014 günü hayatını kaybetmesiyle, gemi saldırısında ölenlerin sayısı on'a yükselmiştir.

3.2.5.2. Filmdeki Milliyetçi Söylemler

Filmde sıklıkla kullanılan simgeler arasında; bayrak, muska, puro, hapishane ve olimpiyat amblemi yer almaktadır. Bir aidiyet göstergesi olan bayrak, bulunduğu mekân ve mekândaki kişileri milletle bütünleştiren en önemli simgedir. Farklı ulus ve dine mensup insanların da içinde olduğu Mavi Marmara insani yardım gemisi sahnesinde gösterilen Türk bayrağı, Mavi Marmara'nın aidiyeti hakkında seyircide bir kanaat oluşturmaktadır. Bu sekansta iki kez görünen Türk bayrağı, filmin geri kalanında hiç görülmez. Milliyetçi simge ve söylem olarak sınırdan geçiş sahnesinde ise sadece 'Türkiye' ve 'Türk pasaportu' kelimeleri kullanılmıştır. Sahnede Türkiye'yi siyasal olarak tanımadığını, pasaportunu tanımayarak ortaya koyan İsrail askerine hak ettiği ceza Polat Alemdar tarafından verilmiştir.

Hikâyenin Filistin'de geçmesi filmin temel çatışmasının 'Türklük' üzerine değil, din temeli üzerine kurulmasını beraberinde getirmiştir. Bu durum Türk bayrağı ve diğer milliyetçi simgelerin kullanımını kısıtlamıştır. Türk bayrağının aksine filmde İsrail bayrağının sık kullanıldığı (kıyafetlerde, askeri araçlarda, askeri binalarda vb.) görülmektedir. Karakolun iç duvarına yansıyan İsrail bayrağı, bayrağın filmdeki en estetik kullanımı olarak dikkat çekmektedir.

Filmde kullanılan dini sembollerden muska, hikâyenin sonuna kadar ara ara seyircinin karşısına çıkmaktadır. Kendisini kötülüklerden koruduğuna inandığı muskasını Polat'a veren Ahmet kısa zaman içinde ölürken, Polat Alemdar film boyunca korunacaktır. Çatışma sahnelerinin çoğunda Polat Alemdar'ın boğazındaki muskanın yakın plan çekimi, kahramana kurşun işlemeyeceğini hatırlatmaktadır. Filmin son sahnesinde aldığı bir kaç darbe ile yere düşen Polat Alemdar, muskasına bakar ve son bir hamle ile yerden kalkarak Moşe'yi alnının tam ortasından vurur. Son sahnede muska kahramana güç veren önemli bir simge olarak kullanılmıştır.

Filmin anti kahramanı Moşe kimi zaman kontrol merkezinde, kimi zaman da çatışmanın tam ortasında puro içmektedir. Mavi Marmara operasyonundan sonra, kamera yakın plan yüz çekimde Moşe'yi purosunu yakarken gösterir. Baskından sonra askerlerini ödüllendirmek için onların da puro içmesini söyleyen Moşe, puroyu

ödüllendirici bir nesne olarak kullanmaktadır. Gerçekte fallik bir nesne olan puro, filmde iktidarın simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Avi'nin odasında, duvarda kocaman olimpiyat madalyasının olması, olimpiyat oyunlarının bir Yahudi organizasyonu olduğunu hatırlatmaktadır. Bu sahnedeki olimpiyat madalyası, ünlü yönetmen Steven Spielberg'in olimpiyat oyunlarını konu alan *Münih* (Spielberg, 2005) filmine bir gönderme olarak okunmalıdır.

Kurtlar Vadisi Filistin'de hapishane simgesel olarak Filistin'i temsil etmektedir. Filistinlilerin ve Simone'un tutuklu kaldığı hapishaneye giren ve oradaki tutsakları kurtaran Polat Alemdar ve arkadaşları, Filistin halkı için de bir umut ışığı yakmıştır. Filistin bölgesine her türlü giriş-çıkışın İsrail devleti tarafından kontrol edilmesi, Filistin halkını dünyadan soyutlamaktadır. Bu sahne Filistin'in karantinaya alındığını ve halkın adeta açık cezaevinde yaşadığını[162] anlatmaktadır. Yüzlerce Filistinlinin rehin alması, koca bir ülkenin tutsaklığını simgelemektedir. Polat Alemdar her ne kadar Mavi Marmara'nın intikamını almak üzere Filistin'e gelmiş olsa da, bu koca hapishanenin duvarlarını da o yıkacaktır.

Milleti bir araya getiren unsurlardan birisi olan din, filmde en çok işlenen temalardandır. Filistin topraklarının tüm dinler için kutsal mekân olduğunu vurgulayan yönetmen, Filistin'i kardeşliğin mekânı olarak ön plana çıkartmaktadır. Şeyh Ömer Hudai, Memati'yi pansuman ettikten sonra İsrail-Filistin meselesinin sosyolojik analizini yaparak; "Şu üzerinde bulunduğumuz topraklarda, Yahudiler, Hristiyanlar ve Müslümanlar asırlarca huzur içinde yaşadılar" diyerek, birlikte yaşamanın en güzel örneklerinin bu topraklarda gösterildiğinin altını çizmektedir. Filmin giriş sekansında, Gazze'nin genel görüntüsünün ardından şehrin çatılarının orta ölçekte gösterildiği çekimde, kilise, havra, sinagog ve bir caminin kubbesi görülmektedir. İbadet mekânlarının aynı çerçeve içine alınması, birlikte yaşama deneyimine yapılan bir atıf olarak değerlendirilmelidir.

---

[162] Filmin senaristlerinden Bahadır Özdener, Filistin meselesinin dünyanın en büyük dramı olduğunu, dünyanın en büyük hapishanesinin mahkumları olan Filistinlilerin özgürlüğünü arzuladıklarını söylemektedir. Arzu, Şebnem (2 Eylül 2010). *Turkish Action Film Depicts Israeli Raid*. http://www.nytimes.com/2010/09/03/world/europe/03turkey.html?_r=2&pagewanted=all, 30.11.2014.

Filmde, Mavi Marmara insani yardım gemisinde yapılan basın açıklaması, Mavi Marmara'nın amacını da ortaya koymaktadır. 'Gazze'deki yardıma muhtaç insanların temel insani ihtiyaçlarının giderilmesi' için dünyanın farklı bölgelerinden ve farklı dinlerine mensup gönüllülerin içinde bulunduğu Mavi Marmara'nın nihai amacı 'barış'tır. *Kurtlar Vadisi Filistin*, Mavi Marmara insani yardım gemisinden görüntülerle başlar ve sonrasında İsrail askerlerinin baskını ile devam eder. Kontrol merkezinden gelen emirler doğrultusunda İsrail askerlerinin botlar ve helikopterlerle Mavi Marmara'ya yaptıkları çıkartma planlı bir operasyondur. Moşe'nin, "Gidin ve İsrail devletinin kim olduğunu bütün dünyaya gösterin" demesi, baskının asıl amacını gözler önüne sermektedir. Mavi Marmara insani yardım gemisinin, İsrail'den habersiz bir şekilde Gazze'ye yanaşması, İsrail devletinin iktidarını zedeleyen bir hamle olduğu için, yapılan baskın bu anlamda tüm dünyaya verilen bir mesaj niteliği de taşımaktadır.

Sınırdan geçiş sahnesi Türkiye-İsrail ilişkileri hakkında doğrudan fikir vermektedir. Filmde Polat ve arkadaşlarının karşılaştıkları ilk engel olma özelliğini de taşıyan sahnede İsrail askerinin Türk pasaportunu tanımaması bir soruna neden olmaktadır.

> Asker: Hangi ülkenin pasaportu bu?
> Polat: Türkiye.
> Asker: (alaylı bir şekilde pasaporta bakarak) Türkiye. Niçin geldiniz İsrail'e?
> Polat: İsrail'e gelmedim. Filistin'e geldim.
> Asker: Pasaportları inceleyin.
> Polat: İşimiz var gitmemiz lazım.
> Asker: Ne işiniz var.
> Polat: (alaylı bir şekilde) Moşe Ben Eliezer'i öldüreceğim.
> Asker: (alaylı bir şekilde) Öldürmek istediğin adama biz seni götürürüz. Alın bunları götürün.
> Abdülhey: Diplomatik dokunulmazlığımız var. Bizi ne bir yere götürebilirsin, ne de sorgulayabilirsin.
> Asker: İsrail'de sadece İsraillilerin dokunulmazlığı var.

Sahnede taraflar arasında geçen bu diyalogların her biri milliyetçi ideoloji için bolca malzeme vermektedir. İsrail askerinin Türk pasaportunu tanımaması, gerilimi tırmandırırken, Polat ve arkadaşlarının bir anda ölüm makinesine dönüşmesinin haklı sebebi olarak hatırlanacaktır. Polat karşısındakinden daha üstün, yetenekli ve daha zeki olduğunu askerin omuzuna dokunarak hissettirirken; Memati, İbranice uyarı yapan askere "Bağırma lan" diyerek üstünlüğün gerçekte kimde olduğunu

göstermektedir. Fiziksel ve psikolojik üstünlük kuramayan İsrail askeri silahını Polat'ın göğsüne dayadığında ise, Polat çok hızlı hamlelerle askerin elinden silahı alır ve dört dakika sürecek çatışma böylece başlamış olur.

Milliyetçi ideoloji, toplumsal faydayı kişisel çıkarların önünde tutmakta, vatan ve millet için bireysel kazanımların feda edilmesini öğütlemektedir. Lübnan'da mühendis olarak çalışan Abdullah, İsrail-Filistin çatışmasından sonra memleketine geri dönmüştür. Çatışmalar başladığında herkesin terk ettiği topraklara geri dönen Abdullah, "Ben gideyim öbürü gitsin, öteki gitsin burada kim kalacak" diyerek zor zamanda vatanı savunmanın gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Bu sözleri ve davranışlarıyla Polat Alemdar ve arkadaşları gibi Abdullah da gerçek bir vatanperver olduğunu ortaya koymuştur.

Abdullah ve ailesine yapılanları hayretler içinde dinleyen ve bir kısmına da şahit olan Simone, film içinde hızlı bir dönüşüm geçirmektedir. Kendisine verilen kırmızı elbiseyi giyen Simone'u ilk gören Abdullah'ın engelli oğlu Ahmet'tir. Evdeki tek erkek olan Ahmet, "Gerçek bir kadın oldun" diyerek Simone'u onaylarken, erkek egemen anlayışın en büyük savunucusu olan babaanne, "Nerede ailen, çocukların" diyerek ailenin önemine vurgu yapmaktadır. Milliyetçi ideoloji, sürdürülebilir politikalar üretmek için aile olmanın, bir arada olmanın önemini hatırlatmaktadır.

Yahudilerin en büyük korkuları, Filistinli Müslümanların (Arap) sayılarının her geçen gün çoğalmasıdır. Avi ve yanındaki Yahudi, Müslüman nüfusun kontrol altına alınabilmesi için bir takım tedbirlerin alınmasının gerekli olduğunu konuşmaktadırlar.

> Avi: Arap nüfusu bizim nüfusumuzu geçecek. Yahudiler kendi devletlerinde azınlık olur. Yasal yollarla bunu engellemek mümkün değil.
> Yahudi İş Adamı: Öldürmekle de engellemek mümkün değil. Çünkü bu Müslümanlar sürekli ürüyor.
> Avi: Bunu engellemenin tek bir yolu var. Kimsenin yok etmeyi aklından geçiremeyeceği Büyük İsrail'i kurmak. Fırat'tan Nil'e…

Yönetmen bu konuşmanın yapıldığı mekânı özenle seçmiştir. Yüksek güvenlikli bir villanın havuz kenarında yapılan bu konuşma, İsrail-Filistin meselesinin hangi

mecralarda masaya yatırıldığını, gerçeklikten uzak zaman ve mekanlarda gerçekçi olmayan yorumların yapıldığı anlatılmaktadır.

Simone, Amerikan elçiliğine gitmek istediğini söylediğinde Ahmet "Dışarı çıkma seni vururlar" diyerek Simone'u uyarır. Akşamları sokağa çıkma yasağı olduğunu, yasaklanan saatlerde kim olursa olsun sokaktaki herkesin ayrım yapılmadan vurulduğunu öğrenen Simone "Bu şiddet politikasının bizimle bir ilgisi yok. Gerçek bir Yahudi bunu asla benimsemez" diyerek yapılan eziyetlerin tamamen siyasal kaygılarla yapıldığını vurgulamaktadır.

Filmde milliyetçi mesajların yoğun olarak verildiği, Türk milliyetçiliğinin yüceltildiği en önemli sahne rehine değişimi sahnesidir. Kahraman ile anti-kahraman arasında geçen diyalogda Polat Alemdar ve Moşe Ben Eliezer kendileri adına değil, artık temsil ettikleri zihniyetler adına konuşmaktadırlar.

> Moşe: 'Eskilerden Rus çarının biri Türklere karşı savaş açmış. Yahudilerden de orduya adam alınmış. Annesi çocuğun çantasını hazırlarken onu tembihlemiş. Oğlum demiş. Sabah kal bir Türk öldür, sonra dinlen. Yorulursan hasta olursun. Sonra bir Türk daha öldür, üstünü değiştir. Terli terli hasta olursun. Sonra bir Türk daha öldür, yemeğini ye. Yemekten sonra bir Türk daha öldür, mışıl mışıl uyu demiş. Oğlan dayanamamış tabi. Anne demiş, ben Türklere bunları bunları yapıyorum, onlar bana hiçbir şey yapmıyor mu? Ya onlardan biri de beni öldürürse. O zaman annesi, Oğlum demiş niye öldürsün seni. Sen onlara ne yaptın ki seni öldürsün. Şimdi benim anlamadığım şu: Biz sana ne yaptık ki sen buradasın.'
>
> Polat: 'Biz; terleyecek, hasta olacak çocuğu cephede bile öldürmeyip düşünen bir milletiz. Sabrederiz, çocuktur deriz. Sabrederiz, hata yaptığını anlar deriz. Sabrederiz, adam olur deriz. Baktık olmuyor, gökten kurban inmesini beklemeyiz. Masumun tek teline dünyayı kurban ederiz.'

Sebepsiz yere insan öldürmenin öğütlendiği, kindar bir kültürden gelen Moşe'nin karşısında; erdemli ve dürüst insan olmanın, affetmenin, küçüğe sevgi, büyüğe saygının öğretildiği bir gelenekten gelen Polat Alemdar vardır.

Hollywood yapımlarını aratmayacak bir aksiyon sahnesinin sonunda Moşe, alnın ortasından vurularak ölür. Polat Alemdar'ın filmin anti-kahramanı Moşe'yi alnının ortasından vurmasından sonra kamera yavaşça vinç hareketiyle yukarıya kalkar. Kötü olanlar cezalarını hayatlarıyla ödemişlerdir.

3.2.5.3. Temel Anlamın Gösterenleri ve Filmin Estetiği

3.2.5.3.1. Kamera

Kurtlar Vadisi: Filistin filminin girişinde Gazze şehrinin üst açıdan görüntüsü ve kameranın şehre yavaşça yaklaşması, seyirciyi hikâyenin içine davet etmektedir. Genel planın ardından, şehrin en yoğun yerine konuşlanan kamera, kalabalık bir çarşıda tanımlayıcı çekimler yaparak hikâyeye girişi kolaylaştırmaktadır.

Filmin geneline bakıldığında öznel ve nesnel kamera kullanımını görmek mümkündür. Hikâyeyi anlatırken nesnel kamera kullanan yönetmen bazı sahnelerde anlamı güçlendirmek ve seyirciyi karakterle bütünleştirebilmek için kamerasını öznel kullanmıştır.

Mavi Marmara baskınından sonraki durumu gösteren filmin ilk görüntüleri öznel kamera ile çekilmiştir. Bu sahnedeki başarılı öznel kamera kullanımı sayesinde seyirci, daha filmin başında taraf olmaktadır. Yönetmen bu tarafgirliği, sinemanın diğer estetik öğelerini etkin kullanmanın yanında kamerayı öznel kullanmasına da borçludur.

Abdullah'ın evinde akşam yemeği sahnesinde yer sofrasına oturmayan ve yemek yemeyen Simone, evi incelemektedir. Bu sahnede zaman zaman Simone'un bakışından, evin duvarında asılı bazı eşyalar gösterilmektedir. Yönetmen, ailenin sosyo-ekonomik durumu hakkındaki bilgiyi Simone'un gözünden öznel kamera kullanarak vermektedir. Simone'un bakışlarının kamera ile özdeşleştirildiği bir diğer sahne de, konsolosluğa gitmek için akşam vakti evden ayrıldığı sahnedir. Simone'un yürürken gördüğü her bir görüntü, Filistin hakkında yoğun bilgilerle doludur. Elinde yemek tenceresiyle yürüyen kadın, evlerinin kapısının önünde oturan iki ihtiyar, sokakta oyun oynayan küçük yaştaki çocuklar ve üst katlardaki balkonlarından sokağı izleyen insanlar. Simone, başını her çevirdiğinde kamera da onun baş hareketine uyumlu olarak çevrinmektedir.

Sinema filmlerinde en çok dikkat edilmesi gereken kuraldan birisi olan aks çizgisi kuralı, yön kavramıyla doğrudan ilişkili olduğu için önemlidir. Zaman zaman

yönetmenlerin bilerek aks atladıkları olsa da bu bilinçli yapılmadığında büyük bir hata olarak kabul edilmektedir. Filmde Gazze sokaklarında sınır kapısına doğru yürüyen Polat, Memati ve Abdulhey'in çekimlerinde aks çizgisi atlamıştır. İlk çekimde Polat ve arkadaşlarının kameraya karşı yürürken ikinci çekimde Abdühey yakın plan da sağa yürür. Üçüncü çekimde ise Memati'nin yakın planda ters yönde hareket ederek sola yürümektedir. Dördüncü çekimde toplu olarak yürüyen üçlünün sağa yürüdükleri görülmektedir. Bu sahnede Memati'nin, diğerlerinden aksi istikamete yürüdüğü görülmektedir. Yönetmen burada aks çizgisi kuralını ihlal ederek seyircinin bir an kafasının karışmasına neden olmuştur.

Kamera tarladan yavaşça yukarıya doğru vinç hareketiyle yükseldiğinde ilk önce ışıklar altında Kudüs, sonrasında ise gökyüzü tüm perdeyi kaplamaktadır. Uzun süren aksiyon sahnesinin ardından yönetmen gökyüzünde birkaç saniye bekleyerek gökyüzünün enginliğinde seyirciyi dinlendirilmektedir.

Yönetmenin kamerasını koyduğu yer, kameranın açısı ve sahneyi izlediği yer anlamı oluşturmada çok önemlidir. Mermi denemesi için kırmızı kamyonetin şoförünün vurulduğu sahnenin devamında, kamera aracın içinden dramatik anlatımı oluşturan çekimler yapmaktadır. Yakın çekimde kamera, ön camındaki kan izlerinden aynadaki iki çocuk fotoğrafını görene kadar çevrinir. Yönetmen, camdaki kan izlerinden aynadaki çocukların fotoğrafına yaptığı çevrinme ile sahnenin dramatik etkisini artırmıştır.

Yönetmen filmde çerçeve içinde çerçeve tekniğini de kullanmıştır. Bir tek planda birden fazla anlam oluşturma işleviyle çerçeve içinde çerçeve, estetiğin dışında filmin hikâyesine de hizmet etmektedir. Filmde ayna vasıtasıyla çerçevedeki görüntüsünü çoğaltan yönetmen, iki farklı mekâna ait görüntüyü bir çerçeve sığdırmasını bilmiştir. Yüzündeki cam parçalarını cımbızla alan Simone'un ayna önündeki çekiminde, kameranın sola hafif hareketi, içeride yemek yiyen ailenin de çerçeveye dâhil edilmesini sağlamıştır. Sahnede ayna; çerçeve içinde çerçevenin de ötesinde, mekân içinde mekânı barındırması bakımından önem arz etmektedir.

Çatışma sahnelerinin hepsinde kameranın yaptığı ani hareketler, aksiyona hizmet etmekte ve seyircinin sahnenin içine girmesini sağlamaktadır. Bu sahnelerde kameranın yaptığı şok zoomlar, netlik ayarlarındaki ani bozulmalar, çekim süreleri aralarındaki dengesizlik, kural dışı çerçeveleme vb. sahnenin dramatik etkisini artırmaktadır.

3.2.5.3.2. Aydınlatma

Kurtlar Vadisi Filistin'de sahnelerinin büyük bir bölümü gece çekilmiştir. Bunun en önemli nedeni, mekân ve dekor konusundaki dezavantajlı durumlardır. Yönetmen her ne kadar film için ayrıca plato kurmuş olsa da, şehrin genel silueti ve dekorlardaki bir takım eksiklikler, gece çekimini adeta zorunlu kılmıştır. Sahnelerinin genel olarak gece ve dışarıda çekilmesi, filmde ışık ve gölge kullanımının önemini artırmaktadır.

Aydınlatmanın etkin kullanıldığı sahneler arasında filmin 33. dakikasında Moşe'nin vurulma sahnesi ayrı bir yer tutmaktadır. İki asker Moşe'yi kollarından tutarak yerden kaldırdığında, başı öne eğik olan Moşe'nin yüzü gecenin karanlığında görülmez. Seyirci, Moşe'nin durumunu merak etmektedir. Askerler sokak lambasının altından geçerken Moşe'nin yüzü de çok kısa bir süreliğine aydınlanır ve seyirci komutanın sol gözünden yaralandığını görür. Nefesler tutulmuş, gözler perdeye kilitlenmiştir. Askerlerin yürümeye devam etmesiyle birlikte Moşe'nin yüzü tekrar karanlığa düşer. Yönetmenin aydınlatmayı etkin kullanarak sıradan sayılabilecek bir sahneye estetik değer kazandırmıştır.

Zikir sahnesinin aydınlatması filmdeki belki de en estetik aydınlatmanın yapıldığı sahnedir. Sadece çemberin ortasında duran şeyhin aydınlatıldığı sahnede diğer yerler özellikle loş olarak bırakılmıştır. Yukarıdan dik bir açıyla gelen gün ışığının içeriye süzülerek girmesiyle elde edilen yumuşak aydınlatma, sahnenin mesajıyla da örtüşmektedir. Bu sahnede, aydınlatma kaynağının tek bir yerden ve sadece şeyhe gelmesi ve oradan dağılmasının anlamı büyüktür.

Yönetmen farklı mekânlarda farklı ışık kaynaklarını kullanarak anlatıma dolaylı bir katkı sağlamaktadır. Mekânlar arasında beyaz ayarlarının birbirini tutmaması ilk bakışta dikkat çekmektedir. Salon, sarı ışık veren tungsten ışık kaynağıyla aydınlatılırken; evin girişinde gün ışığı etkisi veren floresan kaynaklar kullanılmıştır. Kameranın dışarıdan içeriyi gördüğü bir planda aydınlatmada da farklılıklar vardır. Dış kapının üzerindeki aydınlatmada tungsten ışık kaynağı kullanılırken, bir metre içerde evin girişinde, gün ışığı etkisi veren ışık kaynağı kullanılmıştır. Çerçevenin en arkasındaki salon aydınlatmasında ise yine tungsten bir ışık kaynağı kullanılmıştır. Tek bir çerçevede sarı, mavi ve yine sarı olmak üzere beyaz dengesinin değiştiği görülmektedir. Yönetmen, Abdullah ve ailesinin yoksulluğuna dikkat çekmek için, farklı mekânlarda farklı ışık kaynakları kullanmayı tercih etmiştir.

Simone'un sokakta yürüdüğü sahnede, sokağın derinlikli görünmesi için yönetmen, evlerin önündeki ışıklardan ve sokak aralarından sızan ışıklardan faydalanarak sahnenin derinliğini artırmaktadır.

3.2.5.3.3. Ses

Sinemada sesin çoğu zaman görüntüye destek olmak için kullanılan, fiziksel bir öğe olmadığı, aynı zamanda estetik bir haz oluşturmak için de kullanıldığı görülür. *Kurtlar Vadisi Filistin* filminde de diyaloglardan çok müzik ve ses efektleri kullanılmaktadır. Filmde müzik ve ses efektleri hem anlatıma doğrudan ve dolaylı olarak katkı sağlamakta hem de filmin estetik değerini artırmaktadır.

Filmdeki çatışma sahnelerinde kullanılan ses efektleri, gerçeklik hissinin oluşmasında önemli rol oynamaktadır. Aksiyon sahnelerinde kullanılan silahlar ve bombalarda ses efektlerinin, çatışma sahnelerinde de gerilimin yüksek olmasında film müziğinin payı büyüktür. Genel olarak filmin temposunun yüksek olduğu düşünüldüğünde, yönetmenin müzik seçimi yaparken, sahneyi ve aksiyonu destekleyecek unsurlara dikkat ettiği görülmektedir. Bu çerçevede, gerilim ve aksiyon sahnelerinde ağırlıklı olarak vurmalı çalgıların kullanıldığı, duygunun yoğunlaştığı sahnelerde ise, temposu yavaş müziklerinin tercih edildiği

görülmektedir. Filmde sözlü ve sözsüz olmak üzere toplam 26 farklı müzik kullanılmıştır. Bu tema müzikleri, filmin konusuyla ve aktarılmak istenen mesajlarla büyük ölçüde örtüşmektedir.

Kurtlar Vadisi Filistin filminde sesin bir sahneyi başka bir sahneye bağlama özelliğinden faydalanılmıştır. Filmde ses köprüsünün belirgin olarak kullanıldığı sahnelerin başında; zikir sahnesi gösterilebilir. Zikir sahnesindeki sesin bir sonraki sahneye sarkması ve bu iki sahnenin anlam olarak da birbirine eklemlenmesini beraberinde getirmiştir. Zikir sahnesinin ses kullanımı da diğer sahnelerden biraz farklıdır. Sahnede zikir yapan insanların nefes seslerinin ve vücut hareketlerinin eş zamanlı olması, sahneyi gizemli kılmaktadır.

Filmde müziğin gerilimi artırıcı unsur olarak da kullanıldığı görülmektedir. Moşe ile Filistin polis şefinin karşılaşmasında müzik gerilimi artırıcı unsur olarak kullanılmıştır. Moşe'nin silahının kılıfını açması, karşılıklı bakışmalar vs. yaşanırken, yönetmen müziğin seviyesini kademeli bir şekilde yükselterek gerilimin oluşmasına müzik ile katkı sağlamaktadır. Moşe'nin Filistin polis şefini öldürmesiyle çatışma başlar ve müziğin ritmi de artar. Bu çatışma sahnesi tam altı dakika aralıksız devam eder.

Filmde müziğin gerilimi artırıcı unsur olarak kullanıldığı en önemli sahnelerden biri de; Simone'un Gazze sokaklarında tek başına yürüdüğü sahnedir. Tüm uyarılara rağmen Abdullah'ın evinden, elçilik binasına gitmek için ayrılan Simone, Gazze sokaklarında yürürken tedirgin olmaktadır. Yönetmen Simone'un tedirgin olduğunu seyirciye anlatmak için müziği kullanmıştır. Sahnenin müzikleri, Simone'un korkusunu seyircinin hissetmesine yardımcı olmaktadır.

Sesin sinemada anlatıma doğrudan etki eden yapısı, sessizliği de büyük bir güce dönüştürmektedir. Abdülhey helikopterlere gizlice saatli bomba yerleştirirken tüm sesleri kapatan yönetmen, gerilimi sessizlikle sağlamaktadır. Doğası gereği zaten sessiz olunması gereken bu gizli görevde sadece Abdülhey'in nefes ve ayak sesi duyulur. Sahnenin tamamının sessiz olması, Abdülhey'in yaptığı işin tehlike boyutunu gözler önüne sermekte ve sahnenin anlamını güçlendirmektedir.

3.2.5.3.4. Kurgu

*Kurtlar Vadisi Filistin, s*inemasal ve estetik öğeler açısından değerlendirildiğinde kurgunun etkin kullanıldığı bir filmdir. Kurgu farklı amaçlar için kullanıldığı gibi; farklı zamanda meydana gelen olayları ard arda dizerek yeni anlamların oluşmasına da zemin hazırlar. Kurgu seyircinin merakını son ana kadar saklamak ve gerilimi sahnenin sonuna taşımak için de kullanılmaktadır.

Filmde dramatik anlamı oluşturmada kurgunun etkin kullanıldığı en önemli sahnelerin başında Abdullah'ın evinin yıkım sahnesi gelmektedir. 48 çekimden meydana gelen ve üç dakika yirmi saniye süren sahnenin dramatik etkisi, kurgunun olanakları kullanılarak artırılmıştır. Ard arada dizilen çekimler sayesinde seyirciyi gerilim girdabının içine çeken yönetmen, sahneyi şöyle kurgulanmıştır:

Çekim 1: Simone, 'hayır' diye bağırır. Çekim 2: Anne bağırır. Çekim 3: Dozer hareket eder. Çekim 4: Annenin feryadı. Çekim 5: Babaanne 'Ahmet' diye bağırır. Çekim 6: Evin içinde Ahmet'in yüzü yakın plan. Çekim 7: Üt açıdan dozer ve askerlerin hareketi. Çekim 8: İki askerin zor zapt ettiği anne feryat eder. Çekim 9: Simone bağırır. Çekim 10: Babaanne feryat eder. Çekim 11: Moşe tüm yaşananları sakince izler. Çekim 12: Dozer bahçe duvarını yıkar. Çekim 13: Ahmet kapıya doğru sürünür ve toz bulutunun etkisiyle takatsiz kalır. Çekim 14: Anne feryat eder. Çekim 15: Dozer yıkıma devam eder. Çekim 16: Askeri araç içinde çocukların korku dolu bakışları. Çekim 17: Simone direnir ve bağırır. Çekim 18: Anne yakın plan yüz çekimde feryat eder. Çekim 19: Dozerin alt açıdan yakın plan görüntüsü ve yıkılan duvar. Çekim 20: Moşe göğüs planda duygusuzca bakar (yavaşlatılmış görüntü). Çekim 21: Anne feryat eder (Yavaşlatılmış görüntü). Çekim 22: Ahmet'in yengesi feryat eder. Çekim 23: Dozer bir duvarı daha yıkar. Çekim 24: Anne çaresizlikten yerlerde sürünür. Çekim 25: Askeri aracın içinde küçük çocukların bakışları. Çekim 26: Dozer evin içine doğru ilerlerler. Çekim 27: Simone feryat eder. Çekim 28: Babaanne yerden taş alır. Çekim 29: Dozer evin tavanını yıkar. Çekim 30: Simone bağırır. Çekim 31: Dozer yıkıma devam eder. Çekim 32: Simone zorla askeri araca bindirilir. Çekim 33: Babaanne askerlere taş atar. Çekim 34: Dozer sert bir hamle ile evin tavanına darbe indirir. Çekim 35: Evin tavanı çöker. Çekim 36: Anne feryat

eder. Çekim 37: Babaanne yerden taş alır. Çekim 38: Moşe'nin yardımcısı tereddüt etmeden ateş eder. Çekim 39: Babaanne göğsüne isabet eden kurşunla toz bulutu içinde yere yığılır. Çekim 40: Moşe duygusuzca bakar, kameranın takibiyle birlikte kendi aracına doğru yönelir. Çekim 41: Simone askeri aracın arka camından görünür, araç uzaklaşır. Çekim 42: Askeri araçların geçişi kalabalıkların arkasından görünür. Çekim 43: Halk askeri araçlara tepki gösterir. Çekim 44: Babaanne yerde sürünür. Çekim 45: Babaannenin bakış açısından enkaz görünür. Çekim 46: Babaannenin yakın plan yüz çekimi. Çekim 47: Babaannenin bakış açısından enkaz görünür. Çekim 48: Babaanne ölür ve perde kararır.

Yüksek teknolojik donanıma sahip kumanda merkezi, filmin ilk sahnesinden beri Moşe'nin operasyonlarında etkin bir rol oynamaktadır. Yönetmen kumanda merkezinin yerle bir olduğunu göstererek, Moşe'nin elindeki bu büyük kozun alındığını anlatmaktadır. Bunu için böylesine önemli bir merkezin yok olmasını farklı açılardan tekrar tekrar göstermektedir. Kurgunun imkânlarından faydalanan yönetmen, bilgisayarların havaya uçtuğunu yedi kesmede göstererek adeta merkezin imha edildiğinin altını çizmek istemiştir.

Filmde bazı sahneler paralel kurgu tekniği ile kurgulanmıştır. Paralel kurgunun en büyük avantajı, benzer ve birbiriyle ilişkili olayları kısa zamanda anlatma imkânı vermesidir. Örneğin, Simone'un kurtarılma sahnesinde Polat, Memati ve Abdülhey'in farklı mekânlardaki sahneleri zamanı ekonomik kullanmak amacıyla paralel kurgulamıştır. Memati Simone'u ve mahkûmları kurtarırken, Abdülhey helikopterlere el bombalarını yerleştirir. Bu esnada Polat güvenli bir şekilde kaçabilmek için Avi'ni rehin almaktadır. Aynı zaman aralığında fakat farklı mekânlardaki olaylar paralel kurgu ile anlatılmakta ve gerilim bu şekilde sağlanmaktadır.

Sinemada, çekimlerin ard arda dizilişi kadar sahne ve sekansların da ard arda sıralanması önemlidir. Genellikle hareketli bir sahneyi daha durağan bir sahnenin izlemesi ya da durağan bir sahnenin ardından hareketli bir sahnenin gelmesi filmin bütünlüğü içinde anlamlı olabilmektedir. Abdullah'ın evi büyük feryatlarla yıkılırken gerilimin dozu da giderek artmıştır. Üç dakikayı aşan sahnede Ahmet'in enkazın

altında, babaannenin ise enkazın üstünde ölmesinin ardından yönetmen, sakinliği ve dinginliği ile dikkat çeken zikir sahnesine geçer. Bir önceki sahnede yaşanan isyan yerini teslimiyete, feryatlar ise yerini sükûnete bırakmıştır.

Yönetmen çekimler, sahneler ve sekanslar arasında farklı geçiş yöntemleri kullanmayı tercih etmiştir. Bir çekimden başka bir çekime yapılan geçişte genellikle kesme kullanılırken, sahneler ve sekanslar arası geçişlerde ise miks ve bindirme geçiş türü kullanılmıştır. Bazı sahneler ve sekanslar arasındaki geçişlerde kararma-açılma efektinin kullanıldığı görülür.

Sahneler arasına yapılan geçişler filmin estetik değerini ve seyir keyfini artırmaktadır. Kamera hapishanenin dış duvarını sağdan sola doğru çevrinerek gösterirken, yönetmen hapishanenin içinde demir parmaklılardan bakan mahkûmları da yine aynı çevrinme hızıyla ve aynı yöne doğru çevrinerek görüntüler. Kameranın hareketinden faydalanarak bu iki çevrenime arasında fark edilmeyen bir geçiş efekti kullanan yönetmen, iki farklı çekimi tek bir çekim gibi göstermiştir.

Kurgu, sahnenin gerilimini artırmak için de kullanılmaktadır. Filmde kurgunun bu amaçla kullanıldığı sahnelerden biri, İsrail askerleri ile Polat Alemdar ve arkadaşlarının Filistin sokaklarındaki karşılaştıkları sahnedir. Yüzlerce Filistinli, Moşe Ben Eliezer ve adamlarının silahından çıkacak kurşunların hedefi olmamak için kaçmaktadır. İsrail askerleri ve Filistinli halk kameranın solundan sağına doğru hareket ederken sadece Polat Alemdar ters yöne bir hareketle sağdan sola doğru koşmaktadır. Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filmindeki meşhur "Odesa merdivenleri" sahnesinde ters yönde hareket prensibiyle[163] gerilimi artırmayı denediği gibi filmin yönetmeni de, Polat Alemdar'ın hareket yönüyle gerilimi tırmandırmayı denemiştir. Polat Alemdar'ın ters yöne olan hareketi onun korkusuzluğunu da göstermektedir. Sahnenin sonunda Moşe ile karşı karşıya gelen Polat, hiç tereddüt etmeden ateş etmekte ve Moşe'yi gözünden vurmaktadır.

[163] Eisenstein, Odesa merdivenlerinde aşağıya doğru koşarak inen kalabalığın aksine yukarıya doğru çıkan bir annenin hareketi, gerilimi artıran en önemli öğedir.

3.2.5.4. Göstergebilimsel Çözmümleme

3.2.5.4.1. Dizisel Çözümleme

Filmdeki karşıtlıklar, hikâyenin devamını sağlayarak ideolojiyi de açığa çıkartmaktadırlar. Biz ve öteki, iyi ve kötü, dinsel veya ulusal kimlik bazında oluşturulan karşıtlıklar sayesinde, taraflar arası mücadele kolayca milletler ve dinler arası çatışmaya dönüşmektedir.

Filmin en güçlü karşıtlığı, 'biz' ve 'öteki' karşıtlığıdır. 'Biz' ve 'öteki' arasında kurulan temel karşıtlık; Filistin halkına yapılan zulme ve tedrice karşı duranlar ile bu tedrici yapanlar arasında kurulmuştur. Milliyetçiliği 'biz' ve 'öteki' olarak kodlayan *Kurtlar Vadisi Filistin*, 'biz'den olanları 'iyi', diğerlerini ise 'kötü' olarak kodlamaktadır. Filmdeki karşıtlıklar Müslüman-Yahudi ve Türk/Arap-yabancı karşıtlığıyla da desteklenmektedir. Karakterler aracılığıyla ön plana çıkarılan değer ve davranış biçimleri milliyetçi ideolojiyi yansıtmaktadır.

Filmde karakterlerin ikili karşıtlıklar temelinde kümelendikleri görülmektedir. Kötü karakterler iddialı ve güçlü görünürken, kendi aralarındaki ilişkiler emir-komuta ve çıkar temeline dayanmaktadır. Yakışıklı, güzel ve bakımlı halleriyle iyi karakterlerin kendi aralarındaki ilişkilerin ise daha çok rızaya dayalı olduğu görülmektedir.

Filmdeki bir diğer karşıtlık, 'iyi' ve 'kötü' arasındaki karşıtlıktır. Polat ve Moşe arasında film boyunca devam eden karşıtlıklar, hikâyenin omurgasını oluşturmaktadır. Mertlik, gözü peklik, maçoluk, milliyetçilik, dini hassasiyetler, onur ve gurura önem verme gibi özellikleriyle filmde 'iyinin temsilcisi' ve başkahraman olan Polat Alemdar'ın karşısında; Yahudi olmayanların hayatını hiçe sayması, teknolojiyi bir ölüm makinası gibi kullanması, uzun saçları ve kendinden emin tavırlarıyla Moşe Ben Eliezer vardır. Filmde Moşe de 'kötünün temsilcisi' olarak yer almaktadır. Polat Alemdar, beyefendi tavırları, entelektüel bilgi birikimi, stratejik planları ve üst düzey fiziki (askeri) becerileriyle daha önce seyircinin alışık olduğu kahraman tipinin dışında bir yerde dururken, Moşe düz fikirleri, etrafındakileri dinlemeyen, sürekli emirler yağdıran halleriyle olumsuzlanan bir karakterdir.

Polat Alemdar, teknolojik üstünlüklerine rağmen Moşe'yi zekâsı ve planlı çalışmasıyla yenmesini bilir. Moşe'nin karargâhına baskın yapmadan önce uzun uzun planlar yapar, haritalar üzerinde çalışarak ekibini en verimli olacak şekilde yönlendirir. İslami motiflerle bezenmiş Polat Alemdar, filmde Türklüğü ve Müslüman Türkleri temsil ederken, Moşe Yahudilerin temsilcisi olarak bulunmaktadır. Kısaca iyiliği temsil eden Polat Alemdar'ın karşısında kötünün temsilcisi olarak Moşe Ben Eliezer yer almaktadır.

Filmde ideal karakter olarak sunulan tek kişi Şeyh Ömer Hüdai'dir. Polat Alemdar, iyi olmasının yanında kimi zaman nefsi duygulara hareket ederken, Şeyh tüm nefsani duygularından arındırılmış, ideal kişi olarak sunulmaktadır. Sakin konuşması ve ağırbaşlılığıyla seyircinin beğenisini kazanan Şeyh, İslam dininin evrensel mesajının filmdeki tek taşıyıcısıdır.

Filmde Yahudilik ve İslamiyet arasında kurulan karşıtlık oldukça görünür durumdadır. Filmde İslam kardeşlik, yardımlaşma ve hoşgörü dini olarak anlatılırken, Avi ve Moşe'nin temsil ettiği Yahudilik, huzursuzluk çıkaran, zulüm eden, hak yiyen bir anlayışla sunulmaktadır. Filmde, Avi ve Moşe'nin anlayışının karşısında Simone'un temsil ettiği, gerçek Yahudiliği referans alan ve zulmün yanlış olduğunu savunan, öldürmenin yasak olduğuna inanan bir Yahudilik anlayışı da vardır. Özellikle Moşe ve Avi'nin Yahudiliği birlikte olmak için tek neden saymaları ve Simone'u gerçek bir Yahudi olarak kabul etmemelerinde bu düşünce daha net anlaşılmaktadır. Avi ile Simone arasında geçen diyalogda Avi "Senin ülken burası. Soyadın Levi. Sen bu soyadının, bu asil kanın ne olduğunu bilmiyor musun" diyerek Yahudi üst kimliğinin önemine vurgu yapmaktadır. Simone, insanlara zulüm etmenin dinde yeri olmadığını söylediğinde Avi, Filistin halkını ve Yahudi olmayan herkesi bir hayvan olarak gördüğünü söylemektedir. Avi karakteri üzerinden yoğun olarak Yahudilik eleştirisi yapan yönetmen, gerçekte Yahudiliği değil, onu yanlış yorumlayanları eleştirmektedir.

Filmde kullanılan bütün bu karşıtlıklar, mekân kullanımına da yansımıştır. Moşe, havuzlu villalarda toplantılar yaparken, Polat Alemdar ve arkadaşları, Filistinli Abdullah'ın evinde yer sofrasında yemek yemektedir. Moşe'nin karargâhı, ileri

teknolojik sistemlerle donatılmışken, Polat Alemdar planlarını şeyhin dergâhında yokluklar içinde yapmaktadır. Mekân seçimi, oluşturulmak istenen yananlamları da besleyerek ana hikâyenin etkisini artırmaktadır.

3.2.5.4.2. Dizimsel Çözümleme ve Yananlam

Kurtlar Vadisi Filistin, Türkiye siyasal gündemini yakından ilgilendiren İsrail-Filistin meselesine, Mavi Marmara baskınından sonra yaşananları da göz önüne alarak bakmaktadır. Filmin İsrail-Filistin meselesine bakışı, Türk milliyetçiliğinin meseleye nasıl baktığını da ortaya koymaktadır. Seyirciyi kısa zamanda etkisi altına alacak bir konuyu beyaz perdeye taşıyan yönetmen, aktardığı hikâyenin dışında kalmayarak öykünün içinde olmayı seçmiştir. İsrail-Filistin meselesinde taraf olan yönetmen bunu film boyunca kullandığı estetik öğeler ve simgelerle çok net ortaya koymuştur. Özellikle yananlamsal çözümlemede, yönetmenin ve dolayısıyla filmin duruşu biraz daha belirginleşmektedir.

Tüm uyarılara rağmen Abdullah'ın evinden konsolosluğa gitmek üzere ayrılan Simone Levi, Gazze sokaklarında yürürken tedirgindir. Simone'nin sokakta yürüdüğü bu sahne ile Filistinli küçük bir kızın anne ve babasına seslendiği sesin birleştirilmesi, birden fazla yananlam oluşturmuştur. Filistin'de küçük yaşta yetim ve öksüz kalan çocukların feryatları çok sık duyulmaktadır. Amerikalı turist rehberi Simone Levi'in görüntüsüyle birlikte duyulan feryat, bu topraklardaki gerçekliğin farkında olmayanlara bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

Polat Alemdar ve arkadaşlarının karargâhın duvarından ekinlerin/başakların arasına atlamaları, tehlikeli bölgeden güvenli olan bölgeye geçişi simgelemektedir. Duvarı aştıklarında onlar için bir tehlike kalmayacaktır. Bu haliyle onların duvardan atlamaları, silahtan ve mermiden (ölümden), yaşamın kaynağı olan toprağa geçiş demektir. Ekinler/başaklar yeşeren umutları çağrıştırırken, kameranın tarladan yavaşça vinç hareketiyle yükselerek ışıklar altındaki Gazze'yi görmesi, beklenen umudun Gazze için olduğuna bir işarettir. Şehrin görüntüsünden yavaşça gökyüzüne

doğru süzülen kamera; sonsuzluğu, sadeliği ve yüce olanı çağrıştırmakta ve şehrin kutsallığına işaret etmektedir.

Polat Alemdar ve arkadaşlarının Şeyh Ömer Hüdai'nin dergâhında saklanmaları ve orada kendilerini güvende hissetmeleri, dinin koruyup kollayıcı yönüne yapılan bir göndermedir. Özellikle, Şeyh'le yaptıkları, Müslümanların her zaman ezilen taraf olması, dayanılacak sabrın kalmadığı, artık bu gidişe bir dur denmesinin gerekli olduğunun vurgulandığı konuşmalar, genelde dünya siyasetinde Müslümanlara yapılan haksızlıklara, özelde ise Yahudilerin Filistinli Müslümanlara yaptıkları baskılara işarettir. Güvenli, gözden ırak bir yer olarak gösterilen dergâh, tüm yananlamları besler nitelikte, yer altı mağarasını andıran girişiyle dikkat çekmektedir. Omuzundan yaralanan Memati'nin bizzat Şeyh tarafından pansuman edilmesi; Şeyh'in, dergâha gelenlerin hem bedenlerine hem de ruh dünyalarına hitap ettiğine dair bir göstergedir.

Toplu yapılan bir eylem olan zikir, hem ses hem de hareketin senkronu sayesinde, seyirciyi içine çeken büyüleyici bir eylem olarak konumlandırılmaya çalışılmıştır. Hikâye ile doğrudan bir bağlantısı olmayan zikir sahnesi, seyircinin duygusal yoğunluğunun doruk noktasına planlanmıştır. Bu sahneyle yönetmen hem filmin karakteri Abdullah'a hem de Abdullah'ın ailesinin başına gelenleri izleyen seyirciye sabır ve tevekkül mesajı vermektedir.

Polat Alemdar'ın tank ile hapishanenin kalın duvarına açtığı delik, İsrail-Filistin sınırına örülmüş olan duvarın ve ambargonun delineceğine bir işaret olarak okunmalıdır. Mavi Marmara insani yardım gemisinin bir amacı da uluslararası tedrice dikkat çekmek ve bu tedrici delmektir. Filmde Polat Alemdar, Mavi Marmara'nın intikamını aldığında pratikte uluslararası ambargoyu da delmiş olacaktır.

Yönetmen, Batı dünyasının İsrail-Filistin meselesine nasıl ve nereden baktığını anlatmak için; Yahudi asıllı Amerikalı turist rehberi Simone'u filme dâhil etmiştir. Simone'un Yahudi, Amerikalı ve turist rehberi olmasının film için ayrı bir önemi vardır. Simone tıpkı göstergesi olduğu gelenek gibi Filistin meselesi hakkında en

ufak bir bilgiye sahip değildir. Yönetmen, seyirciyle birlikte Simone'un temsil ettiği Batı dünyasına İsrail-Filistin meselesini izah ederken, aynı zamanda oryantalizm eleştirisi de yapmaktadır. Simone'un Abdullah'ın evini baştan aşağıya süzdüğü sahnede kullanılan öznel kamera açısı, seyirciye kendisini görebilme imkânını vermiştir.

Kurtlar Vadisi Filistin filminin vizyona girdiği dönemde üretilen kültür ve karşı kültürün filmdeki sunumu sebebiyle çok tartışılmıştır. İntikam duygusu ile hareket eden filmin sonunda gelen çözüm ve rahatlama, kötünün ölümüne bağlanmıştır. Sanki 'kötülük' denilen şey devleti ve milleti de içine almıyormuş gibi kötülüğü bireye indirgemek yönetmen açısından işleri kolaylaştırmaktadır. Moşe'nin Mavi Marmara insani yardım gemisine yaptığı baskına karşılık, Polat Alemdar eliyle meşrulaşan şiddet; hemen filmin başında sınırdan geçiş sahnesindeki çatışmada kendisini göstermektedir. Filmin bu giriş sahnesinde, sınırdan geçmek için onlarca insanın ölümüne sebep olan kişi, filmin kahramanı Polat Alemdar'dır. Bu durum, filmin amacının ne kadar uzağında hareket edildiği yönündeki eleştirilere kapı aralamaktadır.

3.2.6. Fetih 1453 (Yönetmen: Fatih Aksoy / 2012)

Osmanlı Devletinin, İstanbul'u fethetme serüvenin beyaz perdeye taşıyan *Fetih 1453*, Türk Sinemasında; geniş çekim platolarının kurulması, kullanılan bilgisayar teknolojisi, makyaj ve daha birçok açıdan yeniliklerle dolu bir filmdir. Türk tarihinde önemli bir olayı beyaz perdeye taşıyan yönetmen, milliyetçi söylemini, sinemanın öğelerini etkin bir şekilde kullanarak kurmaktadır.

Avrupa ve Asya kıtalarını birbirine bağlayan İstanbul'un alınması, iki kıta üzerinde yayılmakta olan Osmanlı Devleti'nin güçlenmesi için hayatî bir önem taşımaktadır. Sultan II. Mehmet, boğazlara tamamıyla egemen olmadıkça devleti Cihan devleti yapamayacağının farkındaydı. Hz. Muhammed'in "İstanbul muhakkak feth olunacaktır. Onu fetheden komutan ne güzel komutan ve onun askeri ne güzel askerdir" hadisini çok iyi bilen Sultan Mehmet, Hz. Muhammed'in bu sözüne mazhar olmak istiyordu.

3.2.6.1. Öykü

Babası II. Murat'ın ölüm haberini Saruhan Sancağı'ndayken alan Sultan Mehmet, tahta oturduğunda hiç vakit kaybetmeden Osmanlı Devleti'ni bir Cihan devleti yapmak için çalışmalara başlar. Hz. Muhammed'in sözünden ilham alan Sultan Mehmet'in en büyük amacı İstanbul'u fethetmektir.

Bu sırada Doğu Roma İmparatoru Konstantin, genç yaşından dolayı toy ve basiretsiz olduğunu düşündüğü Sultan Mehmet'e karşı elinde tutsak olan Şehzade Orhan'ı kullanarak ağır tahsisatlar talebinde bulunur. İmparatorun asıl amacı, genç padişahı halkı önünde itibarsızlaştırmaktır. Sultan Mehmet önce İmparator Konstantin'e bir elçi göndererek, Orhan için ödediği tahsisatı artık yollamayacağını bildirir; ardından Anadolu Hisarı'nın karşısında Boğazkesen (Rumeli) Hisarı'nın yapımına başlar. Bir ayı aşkın bir süredir devam eden kuşatmada surları aşamayan Sultan Mehmet, güçlü surları aşabilecek büyüklükte toplar döktürerek ve gemileri karadan yürüterek İstanbul'u fetheder.

3.2.6.2. Filmdeki Milliyetçi Söylemler

Filmde geniş okumalara imkân veren semboller/gösterenler (kuş, tespih, yüzük, harita, sancak vb.) birebir işaret ettikleri anlamlardan bazen daha çoğuna karşılık gelmektedir. Film boyunca sık sık karşımıza çıkan başta Hazreti Muhammet'in hadisi, Fetih Suresi, Eyyüp el-Ensari'nin Mezarı ve yüzük gibi semboller, Osmanlı Devleti'ni ve dolayısıyla tebaayı köklü bir tarihsel arka plana bağlamaktadır.

Filmde kuş simgesini kullanan yönetmen, kuşu haber alma, bir haberi bir yerden başka bir yere taşımak için kullanmıştır. Ebu Eyyüp hadisi bitirir bitirmez Medine semalarında uçmaya başlayan kuş, adeta bir haberci gibi çöller aşıp bu kutlu haberi Osmanlı topraklarına kadar ulaştırmaktadır. Böylece Arabistan yarım adasından başlayan hikâye Anadolu'ya 50 yıl sonrasına taşınmıştır[164]. Kamerasıyla kuşu takip eden yönetmen, zamansal ve mekânsal değişikliği seyircisine anlatmakta zorlanmamıştır.

Sarayında oğlu Mehmet'in doğum haberini bekleyen Sultan II. Murat, Fetih suresini okumaktadır. Yönetmen filmin hikâyesinin doğrudan İstanbul'un fethi ile ilgili olmasından dolayı, sahnede okunması için Fetih suresinden ayetleri tercih etmiştir.

İmparatorun sarayı ve odasındaki hemen hemen her şeyin (oturulan koltuğun, su içilen bardağın, giyilen elbiseleri) normal boyutlardan daha büyük olması, imparatorun kudretinin büyüklüğünün göstergesidir.

Filmde babadan oğula hatıra olarak kalan tek somut simge tespihtir. Babasının vefatının ardından Sultan Mehmet'i devletin geleneklerine bağlayan; ölmüş olan babasına cihan devleti kurma sözü verdiğinde de Sultan Mehmet'e sözünü hatırlatan tek simge yine tespihtir. Aylar süren kuşatmaya rağmen surları aşamayan Sultan Mehmet, umudunu yitirdiği anlarda kuşağında sakladığı tespihi çıkartıp öperek rahatlamakta ve güç kazanmaktadır.

İktidarın en büyük göstergelerinden birisi de yüzüktür. Özellikle nesilden nesile aktarılan yüzükler köklü bir geleneği temsil etmektedirler. Yönetmenin Sultan

[164] Medine yıllarında başlayan hikaye (657), Edirne'ye 29 Mart 1432'ye taşınmıştır.

Mehmet'in parmağındaki yüzüğe yaptığı yakın plan çekimler, bu düşünceyi pekiştirmektedir. Kuşatmanın uzamasından kaynaklı ruhsal olarak sıkıntılı günler yaşayan Sultan Mehmet, rüyasında Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Bey'i görür. Osman Bey rüyasında "Bu yüzüğü en çok hak eden sensin. Peygamberin müjdelediği o güzel kumandan sensin Mehmet. Gazan mübarek olsun" diyerek elindeki yüzüğü çıkartıp Sultan Mehmet'e uzatır. Sultan Mehmet tam yüzüğü alacakken yüzük kızgın ateşlerin ortasına düşer. Sahne Sultan Mehmet'in kan ter içinde bağırarak uyanmasıyla son bulur.

Sultan Mehmet odasında yere serilmiş dünya haritası üzerinde çalışmaktadır. Sefere çıkmada önce harita üzerinde uzun uzun çalışan Sultan'ın çalışma disiplini ve coğrafya bilgisi bu sahneden anlaşılmaktadır. Deriden yapılmış harita üzerindeki tüm ülkeler Sultan'ın ayakları altındadır.

Ortak değerlere sahip insanların bir arada olduğunun, millet olduğunun en önemli göstergelerinden birisi bayraktır. Savaşlarda, orduları birbirinden ayıran temel göstergelerin başında ise sancak gelmektedir. Sancak tüm orduyu temsil etmesi bakımından önemlidir. Savaşta sancağın kaleye/hisara dikilmesi, fethin gerçekleştirildiği anlamına geldiğinden[165]; sancağı taşıyan askerler hedef alınarak sancağın kaleye/hisara dikilmesi engellenmektedir. Bu sebeple, ordularda sancağı taşıyan özel görevliler vardır. *Fetih 1453* filminde sancağı taşımakla görevli Hüseyin, sancağı kuleye dikmek için koşarken sırtından mızrakla vurularak yere yığıldığında filmin hem müziği hem de görüntü hızı değişmektedir. Arkadaşının vurulmasından sonra bu kutlu görevi Ulubatlı Hasan yapacaktır. Ulubatlı Hasan'ın sancağı dikeceği an ok yağmuruna tutulması, görüntünün yavaşlaması ve filmin müziğinin dramatik etkiyi artıracak nitelikte bir müziğe dönüşmesi, sancağı dikmek için canını defa eden Ulubatlı Hasan'ı kahramanlaştırırken sancağın simgesel anlamını da güçlendirmektedir.

Milliyetçi ideoloji kendisini var edebilmek için mitolojilere ihtiyaç duymaktadır. Türk tarihinde önemli bir kişilik olan Sultan Mehmet'in doğumunda bir takım

[165] Ulubatlı Hasan ile Era'nın vedalaşmalarında Ulubatlı Hasan'ın; 'yarın sancağımızı dikeceğiz, göreceksin bak başaracağız' demesi sancağın dikilmesinin zafer anlamına geldiğini bir kere daha hatırlatmaktadır.

mucizelerin olduğuna inanılmaktadır. Hikâyeye göre Sultan Mehmet'in doğduğu yıl; atlar çok sayıda ikiz doğurmuş, toprak bereketinden dört kez ürün vermiş, ağaçlar meyvelerinden yerlere kadar eğilmişti. Aynı yıl Konstantiniyye semalarında gündüz vakti görülen kuyruklu yıldızsa, o güne kadar aşılamayan surların yıkılacağının bir işareti olarak değerlendirilmişti" denilerek, tüm bu işaretlerin Sultan Mehmet'in doğumunu müjdelediği düşünülmektedir. Milliyetçi ideolojinin devam edebilmesi için böylesi mitolojilere her zaman ihtiyaç duyulmaktadır.

Filmde baba oğul arasındaki ilişkilerin sorunlu olduğu görülmektedir. Babasının ölüm haberi üzerine Edirne sarayına gelen şehzade Mehmet, babasının naaşının yanına giderek onunla konuşur. "Şehirleri fetheden, orduları dize getiren güçlü kolların vardı. Bir kez bile beni sarmadılar. Devletimizin geleceğini gören keskin gözlerin vardı. Bir kez olsun bana sevgiyle bakmadılar. Seni ne kadar çok sevdiğimi hiç görmediler" der. Bir çocuğun babası hayattayken yapamadığı bu tek taraflı konuşma (monolog) büyük bir iç dökme olarak okunmaktadır.

Filmde baba sevgisinden yoksun olduğunu dile getiren Sultan Mehmet'in oğluyla ilişkisi de farklı değildir. Film boyunca Sultan Mehmet ile oğlu arasında tek bir diyalog geçmez. Sefere çıkmaya hazırlanan Sultan, oğlunu yanına çağırarak ona sarılmaktadır. Her fırsatta babasından yeteri kadar şefkat görmediğini dile getiren Sultan Mehmet de çocuğuna zaman ayıramamaktadır.

Sultan Mehmet'in savaşa hazırlık sahnesi hem estetik açıdan hem de milliyetçi kodları içinde barındırması açısından oldukça önemlidir. Zırhının giyilirken gösterilmesi, tüm bir ordunun tek tek savaşa hazırlık aşamalarının gösterilmesinden daha etkilidir. Gerçekte Sultan'ın bu hazırlığı, başka diğer hazırlıkların tamam olduğu anlamına gelmektedir. Sultanın yüzü kameraya dönük değildir. Sahnenin çekiminde kullanılan yakın planlar, yavaşlatılmış görüntüler ve müzik kullanımı karakteri yücelten en önemli unsurlar arasındadır.

Filmde karakterlerin vücutlarına yapılan yakın çekimlerle erkek bedeni fetişleştirilmektedir. Başta Sultan Mehmet, Ulubatlı Hasan, Giustiniani ve lağımcılar olmak üzere birçok askerin vücutlarına yapılan yakın çekimler, karakterin gücünün

de göstergesidir aynı zamanda. Özellikle Sultan Mehmet ile Ulubatlı Hasan'ın kılıç talimi yaptıkları sahnede, karakterlerin üzerlerinin bilerek ıslatılması, bedenin estetize edilmesine iyi bir örnek olarak gösterilebilir.

Aylar süren kuşatmadan bir netice alamayan Sultan Mehmet Haliç'e gemileri karadan yürütüp indirme kararı alır ve bunu uygular. Akla ve mantığa ters olsa da milletin geleceği için yapılması gereken ne varsa yapılmalı, milletin menfaati için tüm zorluklar aşılmalıdır. Zaten Sultan Mehmet böylesine kritik kararlar alabildiği için İstanbul'u fethetmiş, adının önüne *Fatih* eklenmiştir.

Sultan Mehmet, güncel siyaseti çok iyi okuyabilen bir padişahtır. Tahta çıktığı ilk günlerde İmparatorun barış siyasetiyle kendisini köşeye sıkıştırmak istediğini anlayan Sultan Mehmet, düşmanını kendi silahı ile vurmuş, barış siyasetini etkin kullanarak düşmanının bir adım önüne geçmiştir. Rumeli Hisarı yapımından rahatsız olan Avrupalı devletlerin karşısında dimdik durarak kararlılığıyla büyük kazanımlar elde etmiştir. "Papa haçlı ordusu mu toplayacakmış? Elinden geleni ardına koymasın. Varna'da, Kosova'da nasıl tepelediysek yine hadlerini bildiririz. Ben, benden önceli sultanlara benzemem. Ben Sultan Mehmet Han'ım. Mülküm olan Rumeli'de hisar yapmak istersem yaparım. Topraklarımda olan her şey benim kudretim altındadır" diyerek farklı bir padişah olduğunun altını çizmektedir.

Osmanlı Ordusuna karşı Avrupa'da Haçlı Ordusu kurulması için Ortodoksların Katolik kiliselerindeki ayinlere katılmasını ön şart olarak ileri süren Papa, hem Osmanlı'ya karşı büyük bir ordu kurarak Müslümanları bitirmeyi hem de Ortodoks kilisesini etkisiz hale getirmeyi planlamaktadır. Ortodoksların, Katolik kilisede ortak ayine katılacak olmasının, inançlarının sonu olacağını görse de Doğu Roma İmparatorunun başka seçeneği kalmamıştır.

Günler süren kuşatmadan bir sonuç alamayan Sultan Mehmet, çaresizlik içinde kıvranmakta ve bir çıkış yolu aramaktadır. Akşemsettin'in Sultan Mehmet ile görüşmesi filmin kaderini değiştiren en önemli gelişmedir. Akşemsettin'in filme dâhil edilmesiyle birlikte hikâye tekrar Hz. Muhammed'e ve sonrasında da

sahabelerden Ebu Eyyüp el-Ensari hazretlerine bağlanmaktadır. Akşemsettin, öğrencisi Sultan Mehmet'e rüyasını anlatır:

> 'Buraya gelmeden evvel üç gün istihareye yattım Mehmet. Bu kuşatma hayra vesile mi değil mi diye. Hamt olsun son gece muradım hâsıl oldu. Ebu Eyyüb el-Ensar'i hazretleri rüyama teşrif ettiler. Bana mezarının yerini bildirdi. Git dedi. Mehmet'e göster. Neden surlara çok yakın yattığımı anlat.'

Aksemsettin'in tarifi doğrultusuna yapılan kazıda Ebu Eyyüp el- Ensari'nin mezarı bulunur[166]. Milliyetçi ideoloji kendi kökünü tarihin derinliklerinde arayarak, geleceğini sağlam temeller üstüne inşa etmek istemektedir.

Sultan Mehmet aylar süren kuşatma sonuç vermeyince, son taarruzdan önce askerine bir konuşma yapar. Sultan'ın bu konuşması milliyetçi ideolojinin tüm kodlarını içinde barındırmaktadır. Konuşmasında askerlerden geçmişteki başarıları örnek göstererek inançla yeni bir başarıya imza atmalarını ister.

> 'Askerlerim. Geçmişimiz zaferlerle dolu. Nice zorlu kaleleri, şehirleri aldık. Sarp dağları aştık. Düşmanların bizi yok etmek için göğsümüze uzattığı kılıçlarını kırdık. Kibirle sallanan bayraklarını alaşağı ettik. Gaza uğruna can verip mihnete katlandık. Bu gün burada bize düşen ceddimize layık olduğumuz askerler olduğumuzu göstermektir. Unutmayın! Büyük fetihler inançla yapılır. Cesaretimizle bu surları aşacağımızı biliyorum. Sabah olduğunda hiçbir kulun uyanmadığı kutlu bir güne açacağız gözlerimizi. Düşmanı dize getirmeden şehadet şerbetini içmeyeceğiz. Allahü ekber'

Sultan Mehmet, "bize düşen ceddimize layık olduğumuz askerler olduğumuzu göstermektir" derken, kendinden önceki kuşağın yaptığı gibi her bir askerin canını ortaya koyarak savaşmasını beklemektedir. Gelecek için güzel günler vadeden milliyetçi ideoloji burada da "sabah olduğunda hiçbir kulun uyanmadığı kutlu bir güne açacağız gözlerimizi" diyerek askerlerden (milletten) gelecek güzel günlerin hayalini kurmalarını istemektedir.

29 Mayıs günü Sultan Mehmet, arkasında saf tutan milyonlarca askere sabah namazını kıldırır. Tüm askerlerin Sultanın arkasında saf tutarak birlikte namaz

[166] Eyyüp el- Ensari hazretleri, Hz. Muhammed'in müjdelediği askerlerden olabilmek için İstanbul sınırlarına kadar gelmiş, o zaman yapılan kuşatmada şehit olmuş bir sahabedir.

kılmaları, çok güçlü bir göstergedir. Omuz omuza saf tutan milyonlarca asker artık 'hal' diliyle İstanbul'u istediklerini ve Allah'tan yardım beklediklerini anlatmaktadırlar. Sahnedeki büyüleyici kalabalık, rükû ve secdeye giderken onlarca askerin eş zamanlı hareketleri ve bu eş zamanlı hareketler sonucu duyulan sesler (secdeye giden askerlerin dizlerinin toprağa değmesi vs.), ordunun kararlılığını ve inanmışlığının işaretidir.

Müzik eşliğinde bayrağın rüzgârda dalgalanması fetih'in gerçekleştiği anlamına gelmektedir. Sultan Mehmet surlardan içeriye girdiğinde halkın 'sultanımız çok yaşa' nidalarıyla karşılanmıştır. Ortodoks Hristiyanların saklandığı Ayasofya'ya giden Sultan Mehmet, Ayasofya'nın kapısından adeta kurtarıcı melek olarak girmiştir. Sultan kalabalığa yaklaşarak; "Korkmayın. Bundan böyle canımız bir, malımız bir, kaderimiz birdir. İnancınızı dilediğiniz gibi yaşamakta serbestsiniz" der. Fatih'in konuşmasından sonra Ayasofya'ya sığınan endişeli yüzler gülmeye başlamıştır. Sultan Mehmet, bir kız çocuğunu kucağına alarak onu sever. Kamera Ayasofya'nın kubbesine doğru yükselir ve perde kararır.

3.2.6.3. Temel Anlamın Gösterenleri ve Filmin Estetiği

3.2.6.3.1. Kamera

Filmin genelinde daha çok nesnel kamera kullanan yönetmen bazı sahnelerde, verilen mesajı güçlendirmek amacıyla kamerasını öznel olarak da kullanmıştır. Filmin ilk sekansında (Medine sekansı) şehirden kısa bir görüntünün ardından, Hz. Muhammed'in evinin içine kesme ile geçilir. Yönetmen bu sahnede kamerasını öznel kamera olarak kullanmış, kamera Hz. Muhammed'in gözü konumuna geçmiştir. Karşısında oturanları onayladığında kameranın aşağı yukarı yaptığı hafif hareket (bir davranışı onaylarken başımızı salladığımız gibi), Hz. Muhammed'in başını sallamasıyla özdeşleştirilmektedir. Bu sahnede kameranın öznel kamera olarak kullanımı, peygamberin varlığını seyirciye göstermeden anlatmanın en güzel örneğidir.

Ulubatlı Hasan elindeki sancağı kaleye dikmek için tepeye çıktığında da kameranın öznel kullanıldığı görülmektedir. Vücudu oklarla dolu olan ve artık dayanacak gücü kalmayan Ulubatlı Hasan'ın kalenin üstünden tüm savaş meydanına baktığı çekim öznel kamera ile çekilmiştir. Hasan'ın gözü konumunda olan kamera bulanık ve etrafı kan kırmızısı görmektedir.

Filmde kamera hareketleri arasında kaydırma hareketini çok sık kullanan yönetmen, sahneye dinamizm katmayı ve seyirciyi sahnenin içine çekmeyi amaçlamıştır. Sultan II. Murat'ın Kur'an okuduğu sahnede kamera sağa doğru (sultanı görene kadar) kayar. Sahnenin sonunda ise, kamera hiç kesme yapmadan ileriye doğru kaydırma yaparak sultan II. Murat'a iyice yaklaşmaktadır.

Özellikle toplu namaz sahnesinde omuz omuza saf durmuş askerleri gösterirken kamerasını soldan sağa ve sağdan sola doğru kaydırarak kullanan yönetmen, hem saflar arasındaki mesafeyi hem de derinliği açığa çıkartmaktadır.

Filmdeki en etkili kaydırma hareketlerinden birisi de, savaş meydanında iki ordunun ilk kez karşı karşıya geldikleri sahnede, kameranın kaydırma hareketini kullanarak askerleri taramasıdır. Savaşın başlama emri de Sultan Mehmet tarafından bu sahnenin devamında verilmektedir. Kamera, boy planda askerlerinin yanında görülen Sultan Mehmet'e ileriye doğru aniden yaklaşır. Alt açı çekimde askerlerin arasından hızlıca Sultanın omuz planına kadar yaklaşan kamera, omuz planda durduğunda Sultan başıyla günlerce sürecek savaşın başlama işaretini vermektedir.

Sultan Mehmet tahta ilk oturduğunda kamera Sultan'ı alt açıdan çekerek, görkem ve ihtişamı yansıtmaktadır. Sahne düzenlemesinde sadece Sultan yüksekte otururken, vezirler ayakta ve iki yana dizilmişlerdir. Sultanın vezirlerine bakışı üst açıdandır. Vezirler dâhil herkes padişaha ise alt açıdan bakmaktadırlar. Okçuların fırlattıkları oklar bir yağmur gibi gökyüzünden yağarken kameranın konumu alt açıdır. Kameranın alt açıdan binlerce okun gökyüzünden aşağıya doğru süzüldüğünü göstermesi, görüntünün estetik değerini artırmaktadır.

İstanbul'un kuşatması uzadıkça devletin ileri gelenleri arasında hararetli tartışmalar yaşanmaktadır. Sultanın çadırında yapılan bir toplantıda Halil Paşa ile Zağanos

Paşa'nın tartışmasında yönetmen tartışmanın şiddetini seyirciye anlatmak için kamerasını alışıla gelindiği gibi sabit değil, hareketli kullanmayı tercih etmiştir. Zağanos Paşa'nın heyecanlı konuşmasına uygun olarak kameranın ön görülemeyen hareketleri seyirciyi de sahnenin heyecanı içine çekmektedir. Bu sahnede karakterlerin diyaloglarındaki sert ve keskin ifadeler kamera hareketlerine de yansımaktadır.

Kameranın durduğu yer sahnenin anlamını etkilemektedir. Buna en güzel örnek; Osmanlı Sultanı Mehmet'e ihanet ettiği anlaşıldığı için Karamanoğlu İbrahim Bey'in yere diz çökerek af dilediği sahne görülebilir. Sultan Mehmet ayakta, Karamanoğlu İbrahim Bey ise yerde diz çökmüştür. Çerçevenin önünde duran kılıç, sahnenin tüm anlamını değiştirmektedir. Seyircide, çerçevenin önünde duran kılıcın Sultan Mehmet tarafından kullanılacağı algısı oluşur.

Şehzade Mehmet ile Hasan'ın kılıç talimi sahnesi kamera estetiği açısından izleyene haz veren çekimlerle doludur. Küçük bir süs havuzu etrafındaki bu sahnede yakın planlarla genel planlar ard arda kullanılmıştır. Karakterlerin kılıçlarına ve yüzlerine yapılan yakın çekimler, bu sahnenin bir kılıç talimi olduğu yönündeki tezi çürütür niteliktedir. Bu mücadelenin bir talim olduğu, sahnedeki diğer meraklı bakışlarının araya konulmasıyla netlik kazanmaktadır. İkilinin kıyasıya mücadelesindeki bu meraklı bakışlar aynı zamanda sahnenin heyecanını artırmaktadır. Yönetmenin sık sık yavaşlatılmış çekime başvurduğu sahne, Şehzade Mehmet ve Hasan'ın yeteneklerini gözler önüne sermektedir. Özellikle Şehzade Mehmet'in kılıcının Hasan'ının boynuna dayandığı an kameranın ikilinin etrafında dönmesi, şehzadenin galibiyetinin ilanı gibidir.

Haliç boğazına halatların gerdirilmesi sahnesinin ilk planı, hem kamera hem de görsel estetik olarak haz veren çekimler arasında yerini almaktadır. Yuvarlak bir çemberin etrafında on iki askerin halatı gerdirdikleri sahnede kamera, askerlerin aksi yöne doğru dairesel hareket yaparken aynı zamanda askerlere doğru yaklaşmaktadır. Bu sahnede askerlerin hareketiyle kameranın hareketinin farklı yönlere yapılması estetik hazzı artırmaktadır.

Sinema filmlerinde en çok dikkat edilmesi gereken kural aks çizgisi kuralıdır. Özellikle savaş sahnelerinde yönetmenlerin çok kolay aks çizgisini atladıkları görülmektedir. Zaman zaman yönetmenler sahnenin anlamını güçlendirmek için aks çizgisini "bile isteye" atlayabilirler. Sultan Mehmet ve Ulubatlı Hasan arasında geçen diyalogda aks hatası yapan yönetmenin, aks çizgisini farkında olmadan atladığı anlaşılmaktadır. Kuşatmanın on ikici gününde Sultan Mehmet ve Ulubatlı Hasan'ın konuşmasında bir önceki planda çerçevenin solunda olan Ulubatlı Hasan, sahne sonundaki son çerçevede sağda durmaktadır. Bu hata ile hem Sultan Mehmet'in hem de Ulubatlı Hasan'ın bakış yönleri değişmiştir.

3.2.6.3.2. Aydınlatma

1453 yılında İstanbul'un fethini konu alan filmin aydınlatması oldukça önemlidir. Dönemin şartları göz önünde bulundurularak yapılan sahne aydınlatmalarında Kelvin derecesinin mum ışığı, gaz lambası ve ateşe göre ayarlandığı görülmektedir. Tüm gece sahnelerinde mum, gaz lambası ve ateşin görünür olmasının sebebi, sahnenin inandırıcılığıyla ilgilidir. Sahnede dekor olarak kullanılan mum, gaz lambası ve ateşten zaman zaman, sahne aydınlatması yapılırken de yararlanıldığı görülmektedir. Özellikle askerlerin açık havada üşümemek için yaktıkları ateşler, sahne aydınlatması için de kullanılmaktadır.

İstanbul'un uzun süren kuşatmasını ve sonrasında da fethini ele alan film, her ne kadar dış mekânda geçse de sahnelerin iç mekân ve dış mekân dağılımlarında bir dengenin olduğu söylenebilir. Filmin aydınlatması, dış mekân ve iç mekân aydınlatma prensipleri göz önüne alınarak yapılmıştır.

Filmin genelinde gündüz ve gece çekimleri arasındaki dağılıma bakıldığında ise, gündüz çekimlerinin daha fazla olduğu söylenebilir. Elektriğin henüz icat edilmediği bir dönem filminde gece ve dışarıda yapılacak bir çekimin güçlüğünü dikkate alan yönetmen gün ışığından faydalanmak için çekimleri de ağırlıklı olarak gündüz yapmıştır.

Sultan Mehmet'in askerleri, Haçlı ordusuna katılmak üzere İstanbul'a gelen İmparatorun birliklerine Mora'da bir gece baskın düzenlerler. Gecenin karanlığında çekilen bu sahnenin aydınlatmasında *silüet aydınlatma tekniği kullanılmıştır.* Detayların kaybolduğu bu aydınlatma türünde ışık kameranın önünden gelmekte, sahnedeki nesne ya da karakterler sadece temel hatlarıyla görülmektedir. Savaş sahnesinin silüet olarak aydınlatılması, bireysel kahramanlıkların değil, topluluğun ön plana çıktığı bir anlamı doğurmaktadır.

Renkler ve renklere yüklenen anlamlar da sahnenin anlamını dolaylı da olsa etkilemektedir. Osmanlı ordusunun sancak rengi kırmızıyken Haçlı ordusunun sancak rengi sarıdır. Güç, ihtiras ve kanın rengi olan kırmızı, şehitlerin kanlarıyla boyanan sancağın gönlere er ya da geç dikileceğine işarettir. Zayıflığın ve hastalığın rengi olarak bilinen sarı renk ise, yenilginin habercisidir.

Kuşatmanın on ikinci günü yapılan çatışmanın gece yapılması, ateş toplarının daha görünür olmasını beraberinde getirmekte ve filmin estetik yönünü güçlendirmektedir.

Bir odanın ortasında tahtadan yapılmış yemek masasında oturan Era ve Urban ustanın üzerlerine düşen ışık, Rembrant aydınlatmasına örnek olarak gösterilebilir. Sahne aydınlatması ağırlıklı olarak loştur. Urban usta ve Era'nın üzerlerine düşen yumuşak ışık, onları fondan ayırmaktadır. Era'nın tekli yakın plan çekiminde arkasındaki pencereden yansıyan ışığın Era'nın saçlarına düşmesi, doğal bir fon ışığı işlevi görmektedir. Sahnenin kahverengi olan ağırlıklı rengine karşılık Era'nın tutku ve aşkın simgesi olan kırmızı renkli elbisesi, sahnede onu daha ön plana çıkartmaktadır.

İmparatorun Karamanoğlu Mehmet Bey'e gönderdiği elçileri takip eden Ulubatlı Hasan ve arkadaşlarının ormanda geçiş yolunda elçilere yaptıkları baskın sahnenin renk ayarlarıyla kurgu aşamasında oynanmıştır. Sahnede orijinal rengin yerini daha çok metalik maviye kaçan bir renk almıştır. Ağaçların arasından süzülen ışık huzmeleri ise görüntünün estetik değerini artırmaktadır.

3.2.6.3.3. Ses

Görüntülerle anlatılması teknik olarak zor olan pek çok şeyi anlatabilme özelliğiyle sesin sinemadaki yeri büyüktür. Sinemada ses denildiğinde; konuşmalar, ses efektleri ve müzik akla gelmektedir. *Fetih 1453* filminde de sesin bu farklı kullanımlarını görmek mümkündür. Filmde karakterlerin kendi aralarında konuşmalarının yanı sıra, çok sık olmasa da hikâyeyi anlatan bir üst sesin varlığı filmi belgesele yaklaştıran tek yerdir. Hikâyenin bir anlatıcı aracılığıyla aktarılması, karakterlerin mitolojik kahramana dönüşmelerinin önünü açmaktadır.

Filminde savaş sahnelerinin sıklığı nedeniyle ses köprüsü tekniğini kullanan yönetmen böylelikle sahneleri birbiri ardına bağlamaktadır. Filmde ses köprüsünün belirgin olarak kullanıldığı sahnelerden birisi; savaşın başlamasından önce duyulan davul sesleridir. Osmanlı ordusu, Anadolu Hisarı'nın önüne dayanarak İstanbul'u kuşatmıştır. Artık savaşın başlaması için Sultan Mehmet'in bir emri beklenmektedir. Nefesler tutulmuştur, sahne iki ordu askerlerinin hazırda bekleyen bir dizi çekimiyle son bulurken görüntü yavaşça kararır. Görüntünün kararmaya başlamasıyla duyulan davul sesleri, askerleri ve seyirciyi savaşa hazırlamaktadır.

Sultan Mehmet ile Ulubatlı Hasan arasındaki kılıç sahnesi, doğal sesin kullanımı için güzel bir örnektir. Kılıçların birbirlerine vurmasından çıkan ses ile karakterlerin nefesleri ve istem dışı çıkardıkları sesler sertliği, şiddeti ve ölümü çağrıştırmaktadır. Bu sahnedeki şiddeti ve ölümü çağrıştıran kılıç sesine karşılık, kuşların cıvıltıları ve küçük süs havuzundan gelen su sesi dikkati çeker. Filmin sadece ses kanalı dinlendiğinde sahnenin bir savaş sahnesinden bir kesit olmadığını, dostane bir kılıç müsabakası olduğunu anlatan iki sesten birisi kuşların cıvıltısı diğeri ise su sesidir.

Sultan Mehmet, askerlerine kıldırdığı namazda on binlerce askerin eş zamanlı hareketlerinden çıkan sesler ve Sultan'ın 'Allah'u Ekber' sesi, karargâhında kurmaylarıyla toplantı yapan İmparatorun odasından duyulmakta ve düşmanın yüreğini titretmektedir.

Filmde müzik daha çok dramatik etkiyi artırmak ve sahnenin aksiyonunu seyirciye aktarmak için kullanılmıştır. Sahnenin aksiyonunu seyircisine yansıtmak isteyen

yönetmen, kamerası yanında müziği de etkin bir şekilde kullanmaktadır. Rumeli Hisarı'nın yapımı sahnesinde yönetmen kısa kesmelerin yanında aksiyonu sağlamak için sahnenin müziğinden de faydalanmıştır. Filmde müziğin gerilimi artırıcı unsur olarak kullanıldığı en önemli sahnelerden birisi; Osmanlı askerlerinin umutsuz hallerinin gözler önüne serilirken filmin ses kuşağındaki müzik, umutsuzluğu beslemekte ve dramatik etkiyi artırmaktadır.

Müzik, seyircinin sahnede verilmek istenen mesajı algılamasını doğrudan etkilemektedir. Sahnede kullanılan diyaloglar, efektler ve müzik sayesinde yenilgi ya da başarı hissi ses ile seyirciye anlatılmaktadır. Filmde Ulubatlı Hasan'ın vurulduğu ve sancağı burçlara diktiği sahne, buna örnek olarak gösterilebilir. Ulubatlı Hasan'ın vurulmasından sonra savaş meydanından gelen tüm sesler geri planda kalmaktadır. Ulubatlı Hasan'a atılan okların rüzgarda ilerlerken çıkarttığı efekt sesleri ve okların vücuda saplandığında çıkan sesler seyirciler tarafından duyulmaktadır.

Sesin sinemada anlatıma doğrudan etki eden yapısı, sessizliği de büyük bir güce dönüştürmektedir. Haçlı ordusunun sancağını indirdikten sonra göğsünden de vurulan Hasan elindeki kırmızı sancağı kaleye dikmek için kanının son damlasına kadar mücadele eder. Göğsünden yediği okla birlikte duyulmaya başlanan ağıt müziği, seyirciye Ulubatlı Hasan'ın bayrağı dikemeden şehit olacağını düşündürmektedir. Ulubatlı Hasan'ın gücünü toplayarak sancağı kaleye sabitlemesiyle birlikte aynı müziğe vurmalı çalgılar eklenir ve ağıt olarak başlayan müzik artık zaferi müjdelemektedir. Rüzgârın sancağı dalgalandırmasıyla birlikte müziğin ritmi artarak devam eder. Sultan Mehmet, İstanbul şehrinde coşkuyla karşılandığında da yine aynı müzik devam etmektedir.

3.2.6.3.4. Kurgu

Bir plandan diğer plana, bir sahneden diğer sahneye geçmek için yönetmenin en çok tercih ettiği geçiş yöntemi kesmedir. Özellikle savaş sahnelerinde, sahnenin aksiyonunu seyirciye aktarmak için kesme ile geçiş çok tercih edilmektedir. Kesmeden sonra filmde en çok kullanılan geçiş türü kararma açılmadır. Kararma

açılma, sahneleri birbirine bağlarken aynı zamanda aradaki zamansal atlamaları da tölere etmesi bakımından önemlidir. Buna en güzel örnek; şehzade Mehmet'in doğum haberi geldikten sonra Padişah II. Murat'ın yakın plan yüz çekiminden sonra kararma açılma ile yönetmenin Saruhan Sancağına, şehzade Mehmet'in babasının vefat haberini aldığı zamana geçiş yapması gösterilebilir.

Filmde yönetmenin özel bazı nesneleri geçiş nesnesi olarak da kullandığı görülmektedir. Filmin başında hikâyeyi Medine'de Edirne'ye taşıyan Şahin'in gözünden yaptığı bu geçiş, filmin estetik değerini artırmaktadır. Yedinci yüzyılda Hz. Muhammed'in evinden başlayan hikâye 15. yüzyılda Edirne'ye kadar birkaç dakika içinde (üç dakika) taşınmıştır. Hikâyenin devamlılığını anlatıcı ile çözen yönetmen, görsel olarak hikâyeyi de taşıdığı varsayılan kuşu (şahin) zamansal ve mekânsal geçişler için kullanmıştır.

Osmanlı askerlerinin ilk saldırısında surda bir delik açılmıştır. Guistiniani süratle bu deliği kapatmak için çalışır. Kamerasını surdaki deliğin hemen ardına koyan yönetmenin çerçevesi, delik kapandıkça daralmaktadır. Guistiniani'nin askerleri son taşı da deliğe koyduğunda perde tamamen kapanır.

160 dakikalık filmin neredeyse yarısı bilgisayar ortamında üretilmiş, hemen hemen her planı bilgisayar işleminden geçmiştir. Savaş meydanında askerlerin sayılarının çoğaltılmasından, haliç sularındaki gemilerin sayılarına, kuşatma sahnesindeki topların surları delmesinden, surlardan savrulan taş parçalarına, Medine, İstanbul ve Edirne şehirlerinin kuş bakışı çekimlerinden, kuş'un (şahin) şehirlerarasında uçarken geçtiği yollara kadar çeşitli kısıtlıklar nedeniyle elde edilemeyecek görüntülerin tamamı bilgisayar ortamında yapılmıştır.

Filmde bunların dışında bilgisayar ortamında hazırlanan sahneler de vardır. İmparatorun odasında yanan ateşler, bir gece yarısı Çandarlı Halil Paşa'nın evinin penceresinden görünen yağmur ve gök gürültüsü de bilgisayar ortamında hazırlanan diğer sahnelerdir. Fethin en büyük simgelerinden biri olan Şahi Topu'nun ateşlendikten sonra kameranın süratle ilerleyen topu takip ederek surlara çarptığı anı ve sur duvarının dağılmasını bilgisayar ortamında üç boyutlu olarak çizilmiştir.

Fetih hazırlıkları başladığında Gelibolu'da bulunan yüzlerce gemi de bilgisayar ortamında çoğaltılmıştır. Savaşın son sahnesinde on binlerce atlı birliğin dörtnala koşması, milyonlarda askerlerin hisara doğru yaptıkları hücumun üst açıdan çekimi bilgisayar teknolojisinin ürünüdür. Bu sahnede kamera kesme yapmadan yavaşça alçalıp soldan sağa doğru çevrindiğinde hisar duvarlarının aşıldığı görülmektedir. Kalenin duvarının patlaması, bir sağdan bir soldan onlarca ateş topun havada uçuşması ve toplarının düştükleri yerden alevlerin yükselmesi gibi birebir çekimi neredeyse imkânsız olan tüm sahneler bilgisayar ortamında yapılmıştır.

Bundan ayrı olarak filmde görsel efektler, dünya sineması ile yarışır şekilde kullanılmıştır. Orman sahnesinde Ulubatlı Hasan'ın fırlattığı mızrağın, bir askerin ensesinden girip boğazından çıkması, filmde efekt kullanımının başarılı bir örneği olarak gösterilebilir. Mora savaşında, askerlerin kolları ve bacaklarına aldıkları kılıç yaraları, vücut kesiklerinden dışarıya fışkıran kanlar, bir askerin kolunun kopması ve bir diğerinin yüzüne inen tokmakla suratının dağılmasını çoğu zaman yavaşlatılmış çekimlerle gösterilir. Bu sahnelerdeki makyaj ve özel efekt kullanımı oldukça başarılıdır.

Yönetmen kurguda görüntülerin okuma hızlarını düşürerek karakterlerinin üstün meziyetlerini anlatmaktadır. Saruhan Sancağı sahnesindeki yavaşlatılmış görüntüler, Ulubatlı Hasan ile Sultan Mehmet'in kılıç talimini görsel bir şölene dönüştürmektedir. Bu sahnede kullanılan yavaşlatılmış çekimler, kılıç kullanmayı ve dövüş sanatını estetize etmektedir. Atıyla dörtnala giderken düşmanına mızrak fırlatan Ulubatlı Hasan'ın hareketlerini yavaşlatan yönetmen bu sayede karakterini yüceltmektedir. Aynı şekilde Sultan Mehmet'in yine at üstünde giderken okla bir domuzu vurmasının özellikle yavaşlatılması, Sultan'ın askeri yetenekleri hakkında seyirciye bilgi vermektedir.

Filmdeki yavaşlatılmış görüntüler sadece karakterleri olumlamak için kullanılmaz. Dörtnala koşan Osmanlı askerlerinin atılan oklarla vurulmaları ve atların üzerlerinden düşmeleri yavaşlatılarak gösterilmektedir. Buradaki yavaşlatılmış görüntüler ordunun verdiği kayıpları anlatmaktadır. Seyircinin sahnede yaşanan duygusal duruma odaklanması istendiğinde de görüntü hızı düşürülmektedir. Ulubatlı

Hasan'ın vurulmasının ardından görüntü hızının yavaşlatılması da buna örnek olarak gösterilebilir.

3.2.6.4. Göstergebilimsel Çözümleme

3.2.6.4.1. Dizisel Çözümleme

Fetih 1453 filminde Sultan Mehmet ile İmparator Konstantin arasındaki karşıtlık, hikâyenin omurgasını oluşturmaktadır. Bunun dışında Ulubatlı Hasan ve Giovanni Giustiniani, Zağanos Paşa ile Çandarlı Halil Paşa arasında kurulan karşıtlıklar hikâyenin devamını sağlamasının yanı sıra, filmin ideolojisinin yavaş yavaş açığa çıkartılmasında da etkilidirler.

Film en önemli iki karakterden biri Sultan Mehmet, diğeri yüzyıllık bir geçmişe sahip Doğu Roma İmparatoru Konstantin'dir. İki karakter arasında kurulan ilişkide iyi-kötü, biz-öteki karşıtlığı çok net bir şekilde görülmektedir. Kurulan karşıtlık ilişkisinde; filmde iyinin temsilcisi olan Sultan Mehmet her koşulda hakkı savunurken; anlatıda haksızlığı kendisine hak gören İmparator Konstantin ise kötü olanı temsil etmektedir.

Sultan Mehmet'in sarayı ile İmparatorun sarayı arasındaki karşıtlık da, iki karakter arasında kurulan karşıtlığı beslemektedir. Osmanlı padişahının vezirleriyle konuştuğu oda sadeliğiyle dikkat çekerken; İmparator'un odası ihtişamıyla göz alıcıdır. Odanın girişinde sağda ve solda duran iki kadın heykeli, duvarlardaki resimler ve süslemeler İmparatorun sanat ile olan ilişkisinin gösterenleridir. Hem padişah Sultan Mehmet hem de İmparatorun sarayları oldukça büyüktür. İmparatora haber getiren elçinin yere çömelmesinin ardından görülen koridorun derinliği sarayın büyüklüğü hakkında bilgi vermektedir. Yönetmen benzer bir sahneyi Osmanlı sarayının çekiminde de yapmıştır.

Sultan Mehmet ile İmparator arasındaki karşıtlığın görsel olarak en belirgin olduğu sahne, savaştan önce Sultan Mehmet ile İmparatorun birbirleriyle konuştukları

sahnedir. Her iki kumandanın arkasında bulunan on binlerce asker, gücün ve iktidarın simgesidir. Bu durum diyaloglarla da desteklenir:

> İmparator: Sizi sarayımda ağırlamak isterdim sultan hazretleri. Ancak oldukça kalabalık gelmişsiniz.
> Sultan Mehmet: Misafirperverliğiniz için sağ olun imparator hazretleri. O sarayda ben sizi ağırlamak için buraya geldim.
> İmparator: Surlarımızın ve imanımızın tarihte hiçbir güç tarafından aşılamadığı hatırlatmak isterim sultan hazretleri.
> Sultan Mehmet: Bizden sonra artık hiç kimseye bunu hatırlatmak zorunda kalmayacaksınız.
> İmparator: Şehrimizin surları bunları defalarca duydu. En son babanızda. Ama hepsi gibi o da yarım bırakıp gitmek zorunda kaldı.
> Sultan Mehmet: Biz yarım kalanı tam etmeye geldik. Şehri teslim ederseniz halkınız aileleri ve mallarıyla birlikte her türlü rahatsızlıktan uzak olacak huzur içinde geçimini temin edecektir.
> İmparator: Bu durumda çok kan dökülecek. Sizin kanınız.
> Sultan Mehmet: Biz Kur'an'ın hükmüne uyduk.

Kuşatmanın on ikinci gününde de bir sonuç elde edemeyen Sultan Mehmet, şehit olan askerlerini toplu mezarlarda defnederken, İmparator ordusuna eğlence tertip etmiştir. Osmanlı askerleri derin bir sessizlik içinde kayıplarına ağlarken, Haçlı ordusunun askerleri müzikler eşliğinde eğlenmektedirler. İyi ve kötü arasında kurulan karşıtlık müzik kullanımında da kendisini göstermektedir. Osmanlı ordusunun gösterildiği sahnelerde 'ney'in tınısı kullanılırken; Haçlı askerlerinin dans edip eğlendiği sahnelerde ise ud, keman, çello ve def'ten oluşan enstrümanlarla hareketli müzikler kullanılmaktadır. Bu sahnelerin birinde ölüm ve acı varken, diğer tarafta hayat ve eğlence vardır. Kuşatma devam ederken yapılan ziyafet ve danslarla İmparatorun zevk düşkünü olduğu gösterilirken; Sultan Mehmet acıdan kıvranmakta, rüyalarında bile rahat edememektedir. Eğlence sahnesinde kısa bir konuşma yapmak için ayağa kalkan İmparatorun arkasında görülen Meryem Ana figürü, Haçlı ordusunun dayandığı temelin göstergesi olarak okunmaktadır.

Filmdeki karşıtlıklardan birisi de dinler arasında kurulmuştur. Sultan Mehmet'in Rumeli'ye sur yapmasından sonra Avrupa'da Papa'nın öncülüğünde büyük bir haçlı ordusunun kurulması filmdeki karşıtlıklardan birisidir. İmparatorun, Sultan Mehmet'e yazdığı mektupta "Karşınızda bir haçlı ordusu bulacaksınız" demektedir. Hikâyenin temelini İslam peygamberi Hz. Muhammed'e ve onun hadisine[167]

[167] 'İstanbul muhakkak fetholunacaktır. Onu fetheden komutan ne güzel komutan ve onun askeri ne güzel askerdir'.

dayandıran yönetmenin film içinde sürekli olarak hadise atıf yapması, dini temele dayanan bu karşıtlığın altını çizmek anlamına gelmektedir.

Hristiyan ve İslam inançları arasındaki karşıtlığın haricinde filmde, Katolik Hristiyanlar ile Ortodoks Hristiyanlar arasında da bir karşıtlık söz konusudur. Papa'nın Haçlı Ordusu kurmak için Avrupa'daki Ortodoks kilisesinin Katolik kilisesine bağlanması ön şartı, Ortodokslar ve Katolikler arasında bir karşıtlığın filizlenmesini beraberinde getirmiştir. Grandük Notaras, büyük bir cesaret göstererek Papa'dan medet uman İmparatora; "Şehrimizde bir Latin külahı görmektense, Türk sarığı görmeyi tercih ederim." diyerek Papa ile yapılacak anlaşmanın sadece bir anlaşma olmayacağını, bu sayede Ortodoks kilisenin de Papa'nın emrine gireceğini hatırlatmıştır. İmparator, saltanatının geleceğini garanti altına almak için Ortodoks Papaz Genadius ve yandaşlarına baskı yapmaktan dahi kaçınmamaktadır.

İmparatorun on kişiden oluşan danışma konseyi içinde farklı düşünen Grandük Notaras, Padişah Mehmet'in gücünün küçümsenmemesi gerektiğini söyler. Olaylara gerçekçi yaklaşımıyla dikkat çeken Notaras; farklı fikirleri savunması açısından Çandarlı Halil Paşa ile benzeşmektedir. Notaras ile Çandarlı Halil Paşa arasındaki en büyük ayrım ise; filmin sonunda Notaras'ın haklı çıkmasıdır.

Sultan Mehmet ile İmparator arasındaki bazı benzerliklerden de söz edilebilir. Güçlü olmaları, etrafındaki insanları ikna edebilmeleri ve askeri konulardaki yetenekleri bunlar arasında sayılabilir. Her iki komutanın da savaş öncesi danışmanlarıyla yaptıkları toplantılar ve harita üzerinden yapılan planlamalar birbirlerine benzemektedir.

Filmdeki bir diğer karşıtlık; Giustiniani ile Ulubatlı Hasan arasında kurulmaktadır. Yönetmen, savaş sahnelerinde bireysel olarak üstün yetenekleri olan bu iki karakteri ard arda kurgulayarak karşılaştırmaktadır. Giustiniani ne kadar korkusuz ve cesursa Ulubatlı da bir o kadar cesur ve korkusuzdur. Boyları, saç kesimleri, sakal tıraşları, giyimleri ve vücut yapılarıyla birbirlerine çok benzeyen bu iki karakter, kılıç kullanma ve askeri yetenekler konusunda da benzeşmektedirler.

Giustiniani ve Hasan'ın aynı kıza (Era) âşık olmaları başlı başına bir karşıtlık sebebidir. Milliyetçi ideolojinin olumladığı ideal erkek; kadınlar tarafından sevilen ve neslin devamını sağlayabilecek erkektir. Bu anlamda evlenme teklifi Era tarafından reddedilen (üstelik birkaç kez reddedilmiştir. Bu daha sonra Era'nın babasıyla yaptığı konuşmadan anlaşılmaktadır) Giustiniani daha filmin başında kaybetmiştir. Giustiniani yıllardır yalvarmasına rağmen Era'yı ikna edemezken; Ulubatlı Hasan çok kısa bir tanışıklığın ardından Era'nın gönlünün kahramanı olmuştur.

Sultan Mehmet'in genç yaşta tahta çıkmasından rahatsız olan ve onun tecrübesizliğinden faydalanmak isteyenlerin başında Karamanoğlu İbrahim Bey gelmektedir. Sultan Mehmet'in tahtan indirilip kendisinin tahta çıkacağı düşüncesiyle İmparatorun himayesinde kalan Osman, "Ne gerekiyorsa yapmaya hazırım" diyerek imparatorun emrinde olduğunu ilan etmiştir. Osmanlı Devleti'ne karşı Haçlı ordusuyla birlikte hareket eden Osman'ı gerçekte 'öteki' kategorisinde değerlendirmek yanlış olmayacaktır.

3.2.6.4.2. Dizimsel Çözümleme ve Yananlam

Ulubatlı Hasan ile Era'nın tanıştıkları Pazar yeri sahnesi, bir çocuğun elma tezgâhından bir elma alarak kaçması ile başlar. Sahnenin devamında Era ve Ulubatlı Hasan'ın çocuğa yardımı anlatılmaktadır. Sahnede, çocuğun onlarca meyve arasından Âdem'in yasaklı meyvesi olan elmayı çalması yan anlamsal olarak analiz edilmelidir. Filmde, Hz. Muhammed'in hadisi, Ebu Eyyüp El- Ensari'nin mezarı ve Fetih Suresi'nin okunması gibi dinsel referanslara yapılan çok köklü göndermeler göz önüne alındığında, çalınan elma insanlığın ilk günahına yapılan bir gönderme olarak okunmalıdır. Çocuk elmayı izinsiz alarak yasaklı bir şey yapmış, kendisine ait olmayanı almıştır. Âdem de yasaklanan elma ağacından alarak günah işlemiştir.

Sarayında oğlu Mehmet'in doğum haberini bekleyen Sultan II. Murat, Fetih suresini okumaktadır. İstanbul'un fethini konu alan filmde yönetmen Kuran'daki sureler

arasından Fetih suresini tercih etmiştir. Daha filmin başında Fetih suresinin okunması, İstanbul'un fethini haber vermektedir.

Sultan Mehmet'in Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Bey'i rüyasında görmesi ve ondan güzel sözler duyması, Sultan Mehmet'in gücünü artırmaktadır. Rüyasında Osman Gazi'nin kendisine yüzük verdiği bir anda yüzüğün kızgın ateşlere düşmesi iktidarın tam olarak sağlanamadığı anlamına gelmektedir. Sultan Mehmet İstanbul'u almadan gerçek bir Sultan olamayacaktır.

İstanbul'un fethi için yapılan hazırlıklardan rahatsız olan başta İmparator olmak üzere diğer Avrupalı ülkeler Sultan Mehmet'i fetih düşüncesinden caydırmak istemektedirler. Çandarlı Halil Paşa, Papa'nın usta bir okçu birliği ile büyük haçlı ordusuna destek vereceğini söyler. Çandarlı'nın bu sözleri sırasında ok talimi yapan Sultan Mehmet, hedefi on ikiden vurması, Papa'nın üstün meziyetli olarak övülen okçularından korkmadığının göstergesidir.

Doğu Roma İmparatoru, Karamanoğlu İbrahim Bey ve Şehzade Orhan'ın Osmanlı'nın önünü kesmek için birleştiklerini kır gezisinde öğrenen Sultan Mehmet, aniden okuyla çalıların arasındaki bir domuzu avlar. Sultan'ın böyle bir haberin ardından domuz avlaması, kendisine ihanet edenleri neye benzettiğini açık etmektedir.

Anadolu Hisarının kalın surlarını yıkacak topların dökümü dualar eşliğinde yapılmaktadır. Kalabalığın tekbir ve dualarla topları kalıplara dökülmesi, surların dualar olmaksızın yıkılamayacağının habercisidir.

Vatanperverliği ve cengâverliği örnek olarak gösterilen Ulubatlı Hasan'ın şehit olmasıyla Era'nın hamile olduğu bilgisini peş peşe veren yönetmen, milliyetçi ideoloji için kayıp gibi görünen bir durumu kazanıma dönüştürmektedir. Devleti ve milleti için canını hiçe sayan bir Ulubatlı giderken, ardından bin Ulubatlı gelmektedir. Milliyetçi ideolojinin devamının sağlanması için gelecek yeni nesillere ihtiyaç vardır.

3.2.7. Çanakkale: Yolun Sonu (Yönetmen: Kemal Uzun / 2013)

Genel direktörlüğünü Serdar Akar'ın, yönetmenliğini ise Kemal Uzun'un üstlendiği *Çanakkale Yolun Sonu*, isminden de anlaşılacağı üzere Çanakkale Savaşı'nı merkeze almaktdır. Savaş, filmin kahramanı Muhsin Onbaşı'nın bakış açısından anlatılmaktadır. Türk milleti için dönüm noktası sayılan Çanakkale Savaşı'nda yaşananları anlatan film, milletin köklü bir tarihe olan ihtiyacını beslemekte ve milliyetçi ideolojinin argümanlarını etkili bir şekilde kullanmaktadır.

Birinci Dünya Savaşı döneminde geçen hikâye, cephede elektriğin olmadığı gaz yağı ve mum ışığı aydınlatmasını temel almaktadır. Tüm filmin neredeyse cephede geçtiği düşünüldüğünde filmin aydınlatmasının ne denli zahmetli olduğu bir kere daha anlaşılmaktadır. Film çekimlerinden belki de en önemli detay, savaştan 98 yıl sonra özel ağır makineli tüfeklerin Genelkurmay Başkanlığı'nın desteği ile filmde kullanılması olmuştur.

3.2.7.1. Öykü

Birinci Dünya Savaşı'nın en çetin cephelerinden biri olan Çanakkale'de işgalci güçlerin aylardır süren kuşatmaları devam etmektedir. Seferberlik ilanından sonra orduya katılan milyonlarca vatanperver arasında Muhsin ve kardeşi Hasan da vardır. Yüzbaşı İbrahim Adil daha önce Balkan cephesinden tanıdığı ve meziyetlerine güvendiği için Muhsin'i keskin nişancı olarak görevlendirir. Rütbeli askerleri bir bir avlayan Muhsin'in adı kısa süre içinde tüm koyda duyulur. Anzak kuvvetlerinin başındaki İngiliz Binbaşı Steward'ın bu namlı Türk askerine karşı manevrası da gecikmeyecektir. Steward, Muhsin'in karşısına onun gibi keskin nişancı olan Onbaşı William Eagle'ı çıkartır. Mustafa Kemal Paşa'nın düşman cephaneliğinin imha edilmesini istemesinin ardından Yüzbaşı İbrahim'in komutasındaki birlik, cephaneliği havaya uçurmak için düşman saflarına sızar. Yaralı halde operasyona katılan Muhsin canı pahasına cephaneliği havaya uçurmayı başarır. Anzak güçleri daha sonra kendi isimleriyle anılacak olan Anzak Koyu'nda mağlup edilmişlerdir.

3.2.7.2. Filmdeki Milliyetçi Söylemler

Filmde geniş okumalara imkân veren semboller/gösterenler (bayrak, kolye, silah, yazma, vs.) birebir işaret ettikleri anlamlardan bazen daha çoğuna karşılık gelmektedir. Filmdeki simgeler arasında en önemlisi kuşkusuz Türk bayrağıdır. Anzak koyuna yapılacak baskın öncesi, cephede hazır bekleyen askerlerin gösterildiği bir dizi çekimde Türk bayrağı dikkat çeker. Çerçevenin neredeyse tamamını kaplayan bayrak, rüzgârda dalgalandığında askerlerin siperde hazır halde sıralandıkları görülür. Rüzgâr şiddetini azalttığında bayrak tekrar çerçeveyi kaplayarak askerlerin üzerini örter. Vatanı ve bayrağı için ölmeye hazır askerlerin üzerleri, daha şehit olmadan Türk bayrağı ile örtülmektedir.

Milliyetçi ideolojinin üzerine önemle durduğu simgelerin başında silah gelmektedir. İktidar ve gücün sembolü olan silah, yeri geldiğinde vatanı ve namusu korumak için kullanılmaktadır. Oğluna erken yaşta avlanmayı öğreten Muhsin, cepheye giderken gözü arkada kalmadan evi oğlu Ali'ye emanet eder. Ali, amcası Hasan'ı silah kullanamamasından dolayı eleştirirken gerçekte Hasan'ın iktidarsız ve güçsüzlüğü vurgulanmaktadır. Hasan, erkek çocuğu olduğunu öğrendiğinde ve silah kullanmaya başladığında ataerkil anlayışın onayladığı bir karaktere dönüşmüştür. Normalde sessiz ve utangaç olan Hasan, erkek çocuğu olduğunu öğrendiğinde, 'oğlum olmuş' diye bağırırken, silah kullandığı anlaşılınca cephe gerisinden alınıp keskin nişancı olarak görevlendirilmiştir.

Vatan sevgisinden sonra eş ve aile sevgisinin öneminin vurgulandığı filmde, Muhsin Onbaşı'nın eşinden geriye kalan yazma, bir simge olarak ailenin önemini temsil eder. Filmin sonunda koynundaki yazmayı çıkartan Muhsin Onbaşı vatanı düşmandan temizlemenin mutluluğu yanında eşine kavuşma hayali ve sevinci içindedir.

Kahramanlık hikâyelerinin nesilden nesle aktarımı için geride bırakılmış nesnelere ihtiyaç duyulmaktadır. Muhsin Onbaşı revirde kaldığı süre içinde bıçağıyla oyarak yaptığı bir kolyeyi aralarındaki duygusal ilişkinin bir nişanesi olarak Behice Hemşireye bırakır. Kolye aslında Behice Hemşire'ye olan sevgisinin nişanesi olmaktan çok cephede şehit olan tüm askerlerin hatırasının yaşatılması için

bırakılmıştır. Savaştan sonra Behice Hemşire'nin gelecek nesillere bir kahramanlık öyküsü anlatabilmesi için kolyenin önemi büyüktür. Bundan sonra Behice Hemşire'nin anlatacağı her türlü kahramanlık hikâyesinin en büyük delili bu kolye olacaktır.

Film birbirini tamamlayan iki ana bölümden oluşmaktadır. Jenerikten önce izlenilen bölüm, daha sonra izlenecek bölümün öncülüdür ve sonraki bölüm için gereklidir. Jenerikten önceki bölüm, başarısızlık ve geri çekilme öyküsünü anlatmaktadır. Bir askerin 'geri çekiliyoruz' diye bağırmasının ardından müziğinin yükselmeye başlaması, görüntü okuma hızının düşmesi, rengin sepya tonlarına dönmesi ve çerçevenin dört bir tarafının beyazlatılarak içe doğru bir derinlik elde edilmesi filmi masalsı bir havaya büründürürken, seyirciyi destansı bir anlatıma hazırlamaktadır.

Çanakkale Yolun Sonu, askeri, siyasi ve ekonomik olarak eşit olmayan iki ordunun (Türk ordusu ile İngiliz ordusu, Anzak birlikleri ve diğer müttefikler) birbiriyle olan mücadelesini konu edinmektedir. Filmdeki bu eş olmayan dengesiz durumu Yüzbaşı İbrahim Adil arkadaşına yazdığı mektupta açıkça dile getirmektedir. Yüzbaşı mektubunda durumu şöyle özetlemektedir:

> Karşısına can siper hane dikildiğimiz düşman neferleri; çadırları, silahları ve hayvanları teşekküllü bir ordugâh bina etti koya. Bizler düşman olarak İngilizleri bilmekteydik. Fakat kara tenlisi, sarı tenlisi, çekik gözlüsüyle türlü millet bir olmuş üstümüze gelmekteler. Karşımızda İngiliz ordusu, değişik bin bir milletin nesliyle harmanlanmış büyük bir haçlı ordusu var adeta. Lakin bilmedikleri en mühim hakikat şudur: İnanç, iman ve vatan sevgisi mukaddes birer emanet gibi neferlerimizin göğsünde saklıdır. Eli silah tutan son neferimiz hakkın rahmetine kavuşmadan, bu vatanın bir karış toprağı haramdır onlara. Tüm na-müsait koşullara, imkânlarımızın kısıtlı kudretine rağmen muvaffak olacağımıza olan inancım sonsuzdur.

Vatan topraklarının düşman askerleri tarafından işgalinin ardından, ülkede seferberlik ilan edilmiştir. Hasan'ın cepheye çağrılmasıyla Muhsin de cephe gerisinde kalmak istemez ve gönüllü olarak savaşmak için yazılır. Muhsin ve Hasan'ın evden ayrılma sahnesi, ataerkil geleneğin kuşaktan kuşağa aktarımına iyi bir örnektir. Muhsin ve Hasan annelerinin elini öperler. Hasan eşine sarılırken Muhsin oğlu Ali ile bir yetişkin gibi konuşmaktadır. Oğlu ayakta kendisi yere

çömelmiş bir vaziyette, oğlunun bakışından daha aşağıda bir yere konumlanmıştır. Aileyi oğluna emanet eden Muhsin, gerekirse canı pahasına vatanı ve namusunu koruması gerektiğini anlatırken oğluna alt açıdan bakmaktadır. Ali'nin daha üst bir açıya konumlandırması yüklendiği sorumlulukla doğru orantılıdır. Üzerine nasıl bir yük yüklendiğinin farkında olmayan Ali, 'tamam baba' der. Filmin sonunda yengesinin öldüğünü haber veren mektubu göndermesi aileyi sahiplendiğinin en büyük göstergesidir. Cepheye giderken eşi hamile olan Hasan'ın çocuğunun kız değil erkek olması, milliyetçi ideolojinin ataerkil yanını besleyen en önemli ayrıntıdır. Özellikle Muhsin ve Hasan'ın şehit olmasından sonra onlardan geriye iki erkek evlat kalması milliyetçi ideolojinin en büyük kazanımıdır.

Ülkenin dört bir tarafında yıllardır devam eden savaş, memleketin her anlamda direncini kırmıştır. Bu uzun soluklu ve yorucu savaş süreci filmde, cepheye katılmak için yürüyen gönüllü askerlerin kendi aralarındaki konuşmalarından anlaşılmaktadır.

Filmde, Muhsin Onbaşı'nın diğer askerlerden farklı tutularak kahramanlaştırıldığı görülmektedir. Söz konusu bu kahramanlaştırma Muhsin Onbaşı'nın; giyiminden konuşmasına, kamera kullanımından ses kullanımına kadar filmin estetik öğelerinin eş zamanlı olarak kullanımı ile sağlanmaktadır. Muhsin Onbaşı'yı cephedeki diğer askerlerden ayıran en önemli ayrıntı, onun bıyıklı olmasıdır. Cepheye geldikten sonra da bıyığını kesmeyen Muhsin Onbaşı'nın bıyıkları, seyircinin ilgisini çekmektedir. Sert mizacı ve keskin bakışlarıyla kararlı bir yüz ifadesine sahip olan Muhsin'i diğer askerlerden ayıran bir diğer ayrıntı da, askeri üniformasındaki farklılıktır. Ayak bileklerinden dizlerine kadar olan beyaz şeritler; başka askerlerde olmayan bir ayrıntıdır ve onu görsel açıdan farklı kılmaktadır. Muhsin Onbaşı'nın olduğu sahnelerde müziğin ritminin artırılması onu olumlamak için planlanmıştır. Özellikle düşman askerlerini ard arda öldürdüğü çekimlerdeki müzik Muhsin Onbaşı'yı yüceltmektedir.

Filmdeki diğer karakterlerin Muhsin Onbaşı hakkında yaptıkları yorumlar da onu kahramanlaştırmak için gereklidir. Behice Hemşire'nin yanındaki askerin, çok keskin bir nişancı olduğunu söylemesi ve hatta 'kendi gölgesine dahi saklanabilir' demesi, Muhsin Onbaşı'nın yetenekleri hakkında seyirciye bilgi vermektedir. Askerler

arasında nişancılığıyla ön plana çıkan başka hiçbir askerin olmaması Muhsin Onbaşı'yı daha da önemli hale getirmektedir. Kumandan Binbaşı Selim'in Hasan ile konuşmasında Muhsin'in nişancılığından bahsedilmesi ve kumandan tarafından 'bizde onun gibisini görmedik. Onun gibisini beklemek hayal olur" sözleriyle takdir edilmesi önemlidir. Muhsin'in özellikle cephedeki üst düzey bir rütbeli tarafından takdir edilmesi, askeri yeteneklerinin ne kadar üstün olduğunu anlatmaktadır.

Düşman, işgale geldiği topraklarda gözünün yaşına bakmadan Türk askerini öldürürken Muhsin Onbaşı topraklarını ellerinden almaya gelen düşmanı öldürürken bile af diyerek savaşmaktadır. Siperde arkadaşıyla konuşmasında, 'askerleri değil de onların geride bıraktıkları ailelerini düşünüyorum, onlar için üzülüyorum' diyen Muhsin'in insancıl tarafı vurgulanmaktadır. Yönetmen, Türk ordusundaki her bir askerin kalplerinin ne kadar temiz, gönüllerinin ne kadar geniş olduğunu Muhsin Onbaşı özelinde örnekleyerek vurgulamak istemiştir.

Muhsin Onbaşı, rakibini zekâsı, kurnazlığı ve cesaretiyle yenmiştir. Arkadaşı Şeref'in vurulmasının ardından onun vurulduğu yerde yatar, keskin nişancı William'ın gelmesini bekler ve onu tuzağa düşürerek yaralar.

Düşman cephaneliğini imha etmek, savaşın kazanılması için gereklidir. Zaten Mustafa Kemal Paşa'dan da bu yönde bir talimat alınmıştır. Muhsin Onbaşı dışında takımdan birkaç kişinin daha yaralanması, durumu daha da kritik hale getirmektedir. Zorluklar üst üste gelmekte, bütün zorluklara rağmen askerler ise yılmadan yollarına devam etmektedirler. Çünkü Yüzbaşı İbrahim Adil'in dediği gibi; 'Bu vatanın bileği de yüreği de kuvvetli evlatları vurulmakla tükenmez.' Behice Hemşire, yaralı olduğu halde düşman koyuna göreve gitmeye hazırlanan Muhsin Onbaşı'yı vazgeçirmeye çalışır. Muhsin Onbaşı: 'Sevdikleri için ölmeyi göze almayanların aldığı soluğun hükmü yoktur. Hepimiz vatanı sevdiğimiz için, icap ederse ölmek için gelmedik mi? Burası yarını hesap edecek yer değil. Bugün yapmasam yarın hiç olmayacak Behice.' diyerek vatanı için sevdiklerinden ayrılmayı ve ölümü göze aldığını bir kere daha söyler ve 'Allah'a ısmarladık' diyerek ardına dahi bakmadan göreve gider.

Birçok farklı ırk, renk ve dinden insanın yüzyıllardır huzur içinde yaşadığı bir medeniyet olan Osmanlı'nın bu son döneminde dahi, devlete bağlılığını yitirmeyen çok sayıda gayrı-müslim vatandaş vardır. Filmde Kostas karakteri gayrı-müslim vatandaşları temsil etmesi bakımından önemlidir. Kostas'ın vasiyeti üzerine onun mezarı Türk şehitlerle yan yana defnedilmiştir. Müslüman mezarlığındaki Kostas'ın mezarının başucundaki haç işareti, büyük bir tezat oluştursa da, İslam dininin geniş hoşgörü anlayışı gereği vatan için canını feda eden herkes mensup olduğu dine bakılmaksızın değerli olarak kabul edilmektedir. Özellikle Yüzbaşı İbrahim Adil, Hasan ve bir askerin mezar başında ellerini açıp dua etmeleri ve çerçevede görülen haç işareti, sözü edilen hoşgörü sınırının çizmesi bakımından önemlidir.

Türk siperlerinde Arapça harflerle bismillahirrahmanirrahim yazıldığı görülmektedir. İslam kültüründeki her işe besmele ile başlanılması öğüdü gereğince Türkler besmele ile çıktıkları yolda muvaffak olmak istemektedir.

Türk askerlerinin taarruza başlamadan birbirlerinden helallik istemeleri, şehadet inancının bir gereğidir. Cephe gerisinde askerlerin namaz kılmaları ve Kuran okumaları askerlerin manevi yönlerine işaret etmektedir. Anzak askerlerinin taarruzdan önce istavroz (haç işareti) yapmaları, Çanakkale'ye dayanan düşman birliklerinin haçlı ordusuna benzetilmesini akıllara getirmektedir.

Büyük taarruz başlamadan hemen önce, Türk askerlerin birlikte namaz kılmaları, Peygamberin ordusu olarak nitelendirilen Türk ordusunun Allah'ın yardımını aldığına işaret olarak okunmaktadır. Filmin ses kuşağında da, operasyon müziğine ek olarak Salat'ın duyulması bu düşünceyi desteklemektedir.

Birinci Dünya Savaşı'nda Türkiye'nin Almanların yanında yer almasından dolayı, büyük sıkıntılar çektiğini düşünen yönetmen, Alman doktor ile Behice hemşire arasındaki konuşmalarda bunu düşüncesini açık etmektedir. Alman doktor: 'Eğitimli ve zekisiniz. Sizi cephede görmek beni şaşırttı. Evinizin verandasında yemeğinizi yiyor olmalıydınız' der. Behice Hemşire de 'Osmanlı cephesinde bu kadar Alman'ı görmek de beni şaşırttı. Berlin'de biranızı yudumluyor olmalıydınız. Belki biz de

savaşmıyor olurduk o zaman' diyerek çekilen tüm sıkıntıların Almanların maceraperest tutumlarından kaynaklandığını dile getirmektedir.

3.2.7.3. Temel Anlamın Gösterenleri ve Filmin Estetiği

Filmin teknik kodları ya da filmin temel anlamının gösterenleri; tezin ikinci bölümünde ele alınan sinemanın öğeleri çerçevesinde değerlendirilmektedir. Filmin en dikkat çeken yanları; sahne düzenlemesi, figüran kadrosu ve görsel efektleridir. Askerlerin nöbet tuttukları yerler ve mevziler gerçeğe ve mekânın doğasına uygun düzenlenmiştir. Filmde savaş sahnelerinin daha çok gece çekilmesi, ışıklandırmanın önemini artırırken, çok genel görüntülerin üst açıdan Flycam'lerle çekilmesi estetik açıdan filmin güçlü yanlarını oluşturmaktadır.

Filmdeki çatışma sahneleri haricinde karakterlerin yüz makyajlarında özel bir makyaja başvurulmamıştır. Çatışma sahnelerinde kurşun ve yara izlerini vs. diğer efektler için özel makyaj yapılmıştır. Özellikle iki keskin nişancının (Muhsin ve William) ameliyat sahnelerindeki yara izleri etkileyici makyaja örnek olarak gösterilebilir. Filmde kullanılan kostümler, zamanın askeri üniformaları dikkate alınarak yapılmıştır. Hemşirelerin üzerlerindeki (özellikle Behice Hemşire) beyaz önlüğün film boyunca hiç kirlenmemesi, kostüm düzenlemesine getirilebilecek en büyük eleştirilerden birisidir.

3.2.7.3.1. Kamera

Çanakkale Yolun Sonu filmi denizden çıkartmaya hazırlanan İngiliz donanmasının bir dizi üst açı çekimi ile başlar. Flaycam'ler aracılığıyla havadan yapılan bu çekimler donanmanın gücünü göstermesi açısından önemlidir.

Filmin genelinde kameranın; gerçekliği sağlamak, gerilimi artırmak, karakterleri yüceltmek ve daha birçok nedenle etkin kullanıldığı söylenebilir. Yönetmen film boyunca kamerayı sürekli hareketli olarak kullanmış, karşılıklı diyaloglar haricinde

kamera durağan değildir. Çekim sürelerinin kısa olduğu filmde plan-sekans denilen çok uzun çekimlere yer verilmemiştir. Yönetmen hemen hemen her çekimde kamerasını, sağa-sola ya da aşağı-yukarı kaydırmak suretiyle filme dinamizm katmak istemiştir. Cephede askerlerin savaştıkları sahnelerin tamamında, sahnenin atmosferini yansıtmak için kamera sağa-sola, yukarı-aşağıya düzensiz ve hızlı çevrinmeler yapmaktadır. Kameranın bu planlanmayan hareketleri, askerlerin ruh halini yansıtırken aksiyonu da arttırmaktadır. Ayrıca sahne düzenlemesinde çoğu zaman kameranın hareketine ters yönde askerlerin sürekli olarak sağa ve sola doğru görülen hareketleri; karargâhın ne kadar aktif olduğunu anlatmaktadır.

Filmde dikkat çeken çekim ölçeklerinden birisi, havadan yapılan genel çekimlerdir. Flycam/aircam'ler aracılığıyla yapılan bu havadan genel çekimler, sahne düzenlemesinin ne denli iyi yapıldığını kanıtlamaktadır. Filmin genelinde bu çekimlerin çok sık tekrarlanması, iki ordu arasındaki; asker sayısı, teçhizat ve diğer imkânların seyirci tarafından kavranması açısından önemlidir. Anzakların bulunduğu bölgeye yapılan böyle bir çekimde, denizde sıralanan onlarca donanma gemisi seyirciyi hayrete düşürmektedir.

Savaşlarda, savaşın geçtiği coğrafya ve bu coğrafyanın önemi oldukça büyüktür. Söz konusu savaş, Çanakkale Savaşı olduğunda mekânın önemi bir kat daha artmaktadır. Çünkü Çanakkale Savaşı'nın mottosu olan 'Çanakkale Geçilmez', doğrudan mekâna referans vermektedir. Bu çerçevede düşünüldüğünde filmdeki havadan genel çekimlerin tanımlayıcı çekimler olması, ara ara seyirciye mekânın hatırlatılması açısından önemlidir.

Muhsin, Hasan ve seferberliğe çağrılan diğer askerlerin, cepheye yürüyerek gittikleri hem diyaloglarda hem de kameranın askerlerle birlikte hareket etmesiyle anlatılmaktadır. Kameranın da oyuncularla birlikte hareket halinde olması, seyircinin de bu yolculuğa şahitlik yaptığını göstermektedir. Kameranın bu şekilde kullanılması aynı zamanda filmin inandırıcılığını da artırmaktadır.

Kamerasını etkin kullanarak aksiyonu sağlayan yönetmen, film içinde en durağan sahnelerde dahi kamerasını hareketli kullanarak, seyircinin ilgisini çekmektedir.

Albay Mustafa Kemal'den gelen mektubu görsel malzememin kısıtlı olduğu üç metrekarelik çadırda çeken yönetmen; çekim ölçekleri ve kaydırma hareketleriyle sahneyi izlenir kılmaktadır.

Kamera, hikâyenin anlamına doğrudan yaptığı etki ile yönetmenin elindeki en güçlü araçlardan birisidir. Yönetmenin kamerasını koyduğu yer, kameranın açısı, kameranın yüksekliği ve diğer bileşenler, hikâyenin anlamını oluşturmakta ve güçlendirmektedir. Filmin genelinde Muhsin Onbaşı'nın çekimlerinin büyük bir kısmı alt açıdan çekilerek yüceltilmektedir.

Muhsin Onbaşı'nın cepheye giderken ailesiyle vedalaştığı sahnede baba ile oğulun konuşmasında kameranın yüksekliği bir yerden sonra tersine döner. Konuşmanın bir yerinde Muhsin'in yere çömelmesiyle Ali'nin babasına üst açıdan bakmaya başlaması tamamen aldığı sorumlulukla doğru orantılıdır. Muhsin kendi oğluna alt açıdan bakarken, Ali babasına üst açıdan bakmaktadır. Hikâyede evin tek erkeği olarak yüceltilen oğlan, kameranın yüksekliği ile de estetik olarak yüceltilmektedir.

Yönetmen, filmin tek bir sahnesinde ayna yardımıyla çerçeve içinde çerçeve tekniğini kullanmıştır. Muhsin Onbaşı ile Yüzbaşı İbrahim Adil arasında geçen ikili diyalog sahnesinde; Muhsin'in göğüs plan çekiminde arkada asılı duran ufak aynada kumandanın yakın plan yüzü görülmektedir.

Filmde estetik değeri yüksek sahnelerden birisi de göl kenarında yürüyen askerler ve hemşirelerin sudaki yansımalarıdır. Gündüz çekimlerinin yanında gece ay ışığı altında beyaz önlükleriyle gölün kenarından yürüyen hemşirelerin sudaki yansımaları estetik olarak 'haz' duyulan ender sahnelerdendir. Özellikle mavi ay ışığının altında beyaz önlüğün parıltısı ve göldeki suyun durgunluğu yansımayı sıradan bir yansımanın ötesine geçirerek yağlı boya tablosunu anımsatmaktadır.

3.2.7.3.2. Aydınlatma

Yönetmen filmde aydınlatmayı; sinemanın teknik gerekliliklerini yerine getirmenin yanı sıra, dramatik etkiyi oluşturmak için de kullanmıştır. *Çanakkale Yolun Sonu*

filminde en dikkat çeken estetik öğe aydınlatmadır. Hikâyenin büyük bir kısmı cephede geçtiğinden sahne aydınlatması gerçek şartlar göz önüne alınarak, mum ışığı ve gaz lambası aydınlatmasına uygun yapılmıştır. Uzun metrajlı filmin neredeyse tüm sahnelerinin bu yöntemle aydınlatılması oldukça zordur. Filmde cephe dışında çekilen sadece dört sahne vardır. Bunlar; Muhsin'in oğlu ile avlandığı av sahnesi, seferberlik haberinin verildiği köy meydanı sahnesi, Muhsin ve ailesinin akşam yemeği yedikleri yemek sahnesi ve son olarak Muhsin ve Hasan'ın cepheye gitmek için evden ayrıldıkları veda sahnesidir. Bu sahnelerin dışındaki tüm sahneler yolda ve cephede çekilmiştir. Elektriğin olmadığı mekânlarda geçen sahnelerin aydınlatılmasındaki başarı, filmin estetik tarafını güçlü kılmaktadır.

İç mekânda yapılan aydınlatma ile dış mekânda yapılan aydınlatma hem teknik hem de estetik açıdan farklılıklar içermektedir. *Çanakkale Yolun Sonu* filminin sahneleri göz önüne alındığında (sahneler daha çok siper, cephe ve savaş alanında geçmektedir) sahnelerin ağırlıklı olarak dış mekânda çekildiği söylenebilir. Filmde iç mekân dış mekân ayrımından çok, gece gündüz ayrımı daha fazla önem arz etmektedir. Yönetmen, gece ve gündüz çekimlerinde dengeyi kurmaya çalışsa da, bir savaş taktiği olarak taarruzun gece yapılıyor olması, filmin giriş ve final sekansının gece çekilmesini zorunlu kılmıştır. Özellikle filmin final sekansının da içinde olduğu son 21 dakikanın tamamen gece çekilmesi, filmin genelinde sahnelerin gündüz-gece dağılımları hakkında fikir vermektedir.

Dış mekân çekimlerinde gün ışığını temel alan yönetmen, gündüz çekimlerinde dramatik bir etki gözetmeksizin aydınlatma kaynaklarını gün ışığını kontrol altına almak ve desteklemek amacıyla kullanmıştır. Dış mekân gece çekimlerinde de, gölgelendirme ve ay ışığı etkisini elde etmek için aydınlatma kaynağı ve renk filtrelerinin kullanıldığı görülmektedir.

Çadır içlerinde çekilen gece sahnelerinde Chiaroscuro aydınlatma tekniğini kullanan yönetmen, çadırın muhtelif yerlerine koyduğu gaz lambası ve mumları aydınlatma için değil, görsel estetik için kullanmıştır. Gölge kullanımının ön plana çıktığı bu sahnelerde yönetmen, bağlı ve atılan gölge tekniklerini etkili bir şekilde kullanarak mekânın hacmi hakkında seyirciyi bilgilendirmektedir.

Chiaroscuro aydınlatmasının bir alt türü olan cameo aydınlatma da çekimi yapılmak istenen nesne dışındaki her şey karanlıkta kalır. Çadır içi çekimlerde oyunculara yapılan özel aydınlatma ile oyuncular ön plana çıkarken etrafındaki nesneler karanlıkta kalmaktadır. Yönetmen bu aydınlatma yöntemini kullanarak çekimi yapılan nesneyi çevresindeki her şeyden bir adım öne çıkartmaktadır. Özellikle Albay Mustafa Kemal'den gelen mektubu okuyan kumandanın çekiminde Cameo aydınlatmanın etkisini görmek mümkündür.

Filmin estetik açından etkili sahnelerinden birisi, göl kenarındaki asker ve hemşirelerin göldeki yansımalarıyla birlikte kaydedilmesidir. Yönetmen estetik olarak haz veren bu görüntüyü, doğru bir çerçevelemenin dışında etkili bir aydınlatma ile elde etmiştir. Özellikle gecenin karanlığına tezat oluştururcasına hemşirelerin üzerlerindeki beyaz önlüklerin parıldaması ve gölün üzerine düşen ay ışığı yağlı boya tabloyu anımsatmaktadır. Işığın suda yansıma özelliğini kullanan yönetmen, gölden yansıyan ışıkla sahnenin genelinde yumuşak tonda bir aydınlatma elde etmiştir.

Benzer bir şekilde İngiliz üstünün gece çekiminde de denizden yansıyan ay ışığından faydalanılmıştır. Bu sahnede dikkati çeken en önemli detay; dalgaların beyaz köpüklerinin ay ışığında parıldamasıdır. Yönetmen ayrıca aydınlatma ile derinlik elde etmek istemiş; bu amaçla askerlerin ısınmak için yaktıkları ateşlerden de faydalanmıştır. Sahilden dağın yamaçlarına kadar ara ara yanan ateşler, ısınma ihtiyacından çok, gecenin karanlığında derinliği kaybolan sahnenin derinliğini artırmak için planlanmıştır. Gece sahnelerinde ışık kaynaklarının önüne takılan mavi filtreler sayesinde ışığın rengi değişmekte ve ay ışığı etkisi elde edilmektedir.

3.2.7.3.3. Ses

Sesin filmin anlatısına doğrudan katılımına en güzel örnek, siperde askerlerden birisinin söylediği türküdür. Vatanı savunmak için memleketinden, ailesinden ve sevdiklerinden ayrılan askerlerin duygularına tercüman olan bu türkü, başka yer ve zamana ait bir takım görüntülerle kurgulanarak küçük bir klibi andırmaktadır.

Yönetmen anlatmak isteyip de filmsel zamana bir türlü sığdıramadığı şeyleri türkü sayesinde anlatmaktadır.

Filmde müzik daha çok dramatik etkiyi artırmak için kullanılmıştır. Köy meydanına ulak'ın cepheden getirdiği haber sahnesinde kullanılan müzik sahnenin dramatik etkisini artırmaktadır. Ulak'ın şehit olan askerlerin isimlerini okuması ile duygusal olan müziğin seviyesi yükselir ve tonu değişmeye başlar. Bu sahnede kullanılan müzik, anlatıma doğrudan katılarak acı haberin kişiyi ya da aileyi nasıl etkilediğini anlatmaktadır.

Müziğin duygusal etkiyi artırıcı işlev olarak kullanıldığı bir diğer sahne de, Muhsin Onbaşı ile Behice Hemşire arasındaki sahnelerdir. Bu sahnelerde kullanılan müzikler duygusal yakınlaşmayı destekleyen ve olumlayan bir işleve sahiptir.

Ses, aynı zamanda sahneler ve sekanslar arası geçişleri yapmak için de kullanılmaktadır. Keskin nişancı Muhsin Onbaşı'nın ard arda düşman askerlerini öldürdüğü bir dizi çekimin sonunda, tüfeğin patlama sesi ile düşman birliklerinin bulunduğu bölgenin üst açıdan çekimine geçilmektedir. Bu sahnede sesin kullanımı, görüntüyü bir sonraki sahneye taşımaktadır.

Filmde ses efektlerinin kullanımı da başarılıdır. Hemen hemen her sahnede filmin ana müziğine eklenen efektler sayesinde vurgulanmak istenen düşüncenin altı çizilmektedir. Taarruz sahnelerinde, çatışmada ve geri çekilme sahnelerinin ayrı ayrı müzik ve ayrı ayrı ses efektleri ile seyirci ön hazırlık sürecinden geçmektedir. Örneğin Anzak askerleri ve birliğinin gösterildiği sahnelerde müziğin ve ses efektlerinin, Türk askerlerinin olduğu sahnelere nazaran daha keskin olduğu görülmektedir

Sesin sinemada anlatıma doğrudan etki eden yapısı, sessizliği de büyük bir güce dönüştürmektedir. Sözen (2003: 189) izleyiciye beklenemedik bir durumu haber veren sessizliğin, filmin anlatısını iki üç kat güçlendirdiğini söyler. Final sahnesinde Onbaşı Muhsin elindeki bombayı gösterdiğinde filmde sessizlik hâkim olur. Dört saniye süren sessizliğin ardından cephanelik büyük bir gürültüyle birlikte havaya uçmaktadır.

3.2.7.3.4. Kurgu

Çanakkale Yolun Sonu filminin hikâye kurgusu, karışık olmayan yapısıyla dikkat çeker. Olaylar gerçek hayatta yaşanıldığı gibi kronolojik-sistematik bir şekilde ard arda kurgulanmıştır. Filmde paralel kurgu tekniğine de başvuran yönetmen kurguyu daha çok planları ve sahneleri bir biri ardına bağlamak için kullanmıştır.

Benzer ve birbiriyle ilişkili olayları kısa zamanda anlatma imkânı veren paralel kurgu film içinde dört yerde kullanılmıştır. Türk askeri ile Anzak birliklerinin hazırlıklarını paralel kurgu ile anlatan yönetmen, Muhsin Onbaşı ile keskin nişancı rakibi William'ın vurulduktan sonra sedyeyle cephe gerisine taşınmasını da paralel olarak kurgulamıştır. Filmdeki paralel kurgu ile kurgulanan bir diğer sahne ise; Mustafa Kemal'den gelen mektubun Binbaşı Selim tarafından okunduğu sahnedir. Mustafa Kemal mektubu yazarken ve Kumandan'ın mektubu okurken çekilmiş görüntüleri paralel olarak kurgulanmıştır.

Muhsin Onbaşı'nın düşman askerlerini öldürdüğü çekimlerin ard arda kurgulanması, onun başarısını pekiştirirken; dramatik etkiyi artıran müziği özellikle yükselten yönetmen Muhsin Onbaşı'yı yüceltmek istemiştir.

Geçiş yöntemi olarak daha çok kesmeyi tercih eden yönetmen; kararma açılma ve zincirleme geçiş türlerini de kullanılmıştır. Uzun miks geçişler, hem zamansal hem de mekânsal atlamaların önüne geçmesi bakımından önemliyken aynı zamanda sahneleri anlam bakımından da birbirine bağlamaktadır.

Filmin estetik açıdan en etkili yanı görsel efektleridir. Günümüz film teknolojisinde efektler; çekim esnasında ve çekim sonrasında yapılan efektler olarak ikiye ayrılmaktadır. Çekimlerin tamamlanmasından sonra dijital ortamda eklenen efektler, filmin görsel estetiğini güçlü kılmaktadır. Oyuncuların üzerlerinde patlayan mermiler, kan izleri, top mermilerinin toprağa düşmesi, havaya uçan askerler, ateşler ve dumanlar filmin inanılırlığını artırmaktadır.

Gecenin karanlığında görülen şehre yaklaşan İngiliz donanması top ateşleriyle şehre yapılan baskını ve top ateşini göstermektedir. İngiliz donanmasının şehre yaklaştığını

gösteren yönetmen; filmin ismini donanma görüntüsünün üstüne yazarak kurgu aracılığıyla düşüncesini net bir şekilde daha filmin başında ortaya koymuştur. Gecenin karanlığında sinsice ilerleyen İngiliz donanmasına yolun sonuna geldikleri filmin ismiyle anlatılmıştır; *Çanakkale Yolun Sonu*. Filmin ismi öyle bir yere konulmuştur ki, daha film başlamadan filmin son sahnesine atıf yapan yönetmen; 'size daha ötesi yok' demektedir.

3.2.7.4. Göstergebilimsel Çözümleme

3.2.7.4.1. Dizisel Çözümleme

Klasik anlatı sinemasının kodlarını barındıran filmdeki en önemli karşıtlık 'biz' ve 'öteki' arasında kurulmuştur. Bu çerçevede Türk askerler ile Anzaklar (İngiliz ittifak birlikleri) arasındaki karşıtlık, hikâyenin omurgasını oluşturmaktadır. Filmin hikâyesinin savaş temeline oturması, söz konusu 'biz' ve 'öteki' karşıtlığının belirgin bir şekilde görülmesini sağlamaktadır. Karşıtlıklar, hikâyenin devamını sağlamasının yanı sıra, filmin ideolojisinin yavaş yavaş açığa çıkartılmasında da etkilidirler. Dinsel veya kimlik bazında oluşturulan karşıtlıklar sayesinde milliyetçi ideoloji kendisini yeniden üretecek zemini bulmaktadır.

Filmdeki en önemli ikili karşıtlıkların başında yaşam-ölüm arasındaki karşıtlık gelmektedir. Bu durum filmin ilk sahnelerinde ulağın köye gelmesiyle ortaya çıkar: Ulak cepheden mektuplarla (yaşam) birlikte şehadet mertebesine (ölüm) ulaşanların isimlerini de getirir. Bir askerden de önce mektup (yaşam), hemen ardından şehadet mertebesine ulaştığı (ölüm) haberi gelir. Böylece filmde yaşamla ölüm arasındaki zamanın ne kadar kısa olduğu da anlatılır.

Filmde en güçlü karşıtlık 'biz' ve 'öteki' karşıtlığıdır. İyi ve kötü karşıtlığından biraz faklı olan 'biz' ve 'öteki', sınırları biraz daha keskin hatlarla çizilmiş daha geniş bir yelpazeyi içine almaktadır. Hikâyede tek tek karakterlere bakılmaksızın Türk askerleri ile aynı yerde duran herkes 'biz'in içinde değerlendirilmektedir. Örneğin; Türk ve Müslüman olmayıp, cephede Türkler ile birlikte savaşan Kostas'ın

yanındaki Türk askere vasiyeti buna güzel bir örnektir: ‘bana söz vereceksin. Eğer bu harpte ölürsem beni Türk şehitleriyle beraber defnedeceksiniz. Gayrimüslimim diye düşman eline bırakma cesedimi. İnkadsi.’ Kostas, Türk ve Müslüman olamamasına rağmen öldüğünde vasiyeti üzerine Türk mezarlığında defnedilerek aidiyetini ispatlamıştır. ‘Öteki’ ise çok genel bir tanımlamayla; ‘biz’in dışında ve karşısında olan herkesi kapsayan büyük bir grubu akıllara getirmektedir.

Karakterler arasında iyi-kötü karşıtlığı Muhsin Onbaşı ile William Eagle arasında net bir şekilde görülmektedir. Muhsin Onbaşı her koşulda vatanın bölünmez bütünlüğünü korumak için çalışırken; William Eagle, cephedeki vazifesine profesyonel açıdan yaklaşarak kendisini başarılı ya da başarısız olarak değerlendirmektedir. Muhsin Onbaşı, düşman askerlerini öldürmeden önce ‘canı sen verdin sen alırsın diyerek’ gerçekte insan hayatının ne kadar önemli olduğunu vurgularken, Onbaşı William Eagle, adam öldürmeyi bir iş olarak görmektedir. Yönetmen, William Eagle’ın duygusuz olduğunu vurgulamak için, onu siperde kola içerken göstermektedir. Filmin sonunda her iki karakter de ölür. Fakat iyi olan İslam inancına mensup olduğu için şehitlik mertebesine erişerek cennete giderken, kötü olanın yeri belli değildir.

İki ordunun asker sayısı ve kullanılan teknik teçhizatlar bakımından karşılaştırılmasında, İttifak birliklerinin daha üstün olduğu görülmektedir. Örneğin, filmin ilk sekansında denizden çıkartma yapan düşman birlikleri makinalı tüfek kullanırken, Türk askerinin elinde piyade tüfeği vardır. Yeterince cephane olamadığından Türk askerlerinin kısıtlı mermi kullanımı çaresizliğin boyutunu gözler önüne sermektedir.

Muhsin Onbaşı ve keskin nişancı rakibi William Eagle’ın vurulmalarından sonraki sahneleri paralel kurgu ile birbirine bağlayan yönetmen, Türklerin sağlık malzemeleri ile düşmanın sağlık malzemeleri arasında karşıtlık kurmak istemiştir. Her iki keskin nişancı askerin de omuzlarından vurulmuş olmaları, tedavi için morfine ihtiyaç duyulması gibi aynılıklar şartların eşit olduğunu ortaya koymaktadır. Morfin olmamasından dolayı, uyuşturulmadan ameliyat olan Muhsin Onbaşı ile iki morfin ile ameliyat olan William Eagle arasında orantısızlık vardır. Bu sahnede Türk

birliğinin eksikliği vurgulanırken, Muhsin Onbaşı'nın kahramanlığı ön plana çıkartılmaktadır.

Düşman askerleri siperlerde rahat koşullardayken Türk askerleri bir de yoklukla savaşmaktadır. Çanakkale Savaşı ile ilgili olarak hatırlanan en önemli şeylerden birisi de, Türk askerinin cephede aç kaldığıdır. Savaş ile ilgili üzerinde en fazla yazılıp çizilen bu meseleye yönetmen filminde yer vermiştir. İki ordu arasındaki eşitsizlik açık bir şekilde görülmektedir. İngiliz ve ittifak askerlerinin cephe gerisinde bolluk içinde oldukları gösterilirken; yiyecek ekmek bulmakta zorlanan Türk askerlerinin durumunu Behice Hemşire "zaten doymak için değil, ayakta kalmak için yiyoruz" diyerek özetlemektedir. Siperde düşman askerlerinin yemeği konserve kutularında gelirken, Türk askeri az gelen yemeğini de yanındaki silah arkadaşıyla paylaşmaktadır.

Filmde kurulan bir diğer karşıtlık ise iyiler arasında görülmektedir. Muhsin Onbaşı ile kardeşi Hasan arasındaki karşıtlık buna örnek olarak gösterilebilir. Muhsin çatık kaşları, bıyıkları, silah kullanımında ustalığı ve sert mizacıyla dikkat çekerken; Hasan bıyıksızdır, silah kullanmayı bilse dahi kullanmaz ve düşman da olsa bir canlının hayatına kıyamaz. Muhsin, keskin nişancı olarak orduda öncü birlikte görevlendirirken; Hasan geri hizmette görevlendirilmektedir.

Filmdeki en büyük ikili karşıtlık, Türk askerinin hemen hemen her konudaki maddi eksikliğine rağmen inanç ve kararlığı, bu durumun karşı tarafta olmaması, savaşın kazanılması için yeterlidir.

3.2.7.4.2. Dizimsel Çözümleme ve Yananlam

Çanakkale Yolun Sonu, Birinci Dünya Savaşı'nın en önemli cephelerinden olan Çanakkale Boğazı'nda düşman birliklerinin nasıl hezimete uğratıldığını minimal bir hikâye perspektifinden anlatmaktadır. Yönetmen film boyunca kullandığı estetik öğeler ve simgelerin yanı sıra askerler arasında geçen duygusal diyaloglarla seyirciyi filmin içine çekmeyi başarmıştır. Filmde milliyetçi ideolojinin argümanları rahatlıkla

görülmektedir. Özellikle yan anlamsal çözümlemede, yönetmenin ve dolayısıyla filmin duruşu ve mesajlarındaki alt metin biraz daha belirginleşmektedir.

Vatan için canını feda eden herkesin diline ve dinine bakılmaksızın değerli olarak kabul edildiği, gayri-müslim Kostas'ın mezarı başındaki sahnede özellikle vurgulanmaktadır. İki askerin mezarın başucundaki haç işaretine rağmen ellerini açarak dua etmeleri, İslam'ın farklı inançlara gösterdiği hoşgörünün göstergesidir.

Filmin sonunda taarruzun başlamadan hemen önce tüm askerlerin birlikte namaz kıldıkları sahne, Peygamberin ordusu olarak nitelendirilen Türk ordusunun Allah'ın yardımının alındığına işaret olarak okunmaktadır. Filmin ses kuşağında da, operasyon müziğine ek olarak Salat'ın duyulması, gazilerin Çanakkale Savaşı'nda, melek ordularının yardıma geldiği yönündeki söylemlerini destekler niteliktedir.

Muhsin Onbaşı ve arkadaşları, Anzak koyunda cephaneliği imha etmek için görevdeyken, cephe gerisinde Türk askerleri hazır şekilde beklemektedirler. Askerlerin siperlerde hücum emrini beklediği çekimde ekranı kaplayan Türk bayrağı dalgalanırken siperlerde hazır bekleyen askerler görünür. Bayrağın zaman zaman askerlerin üzerlerini örtmesi, bazı askerlerin şehit olacağına ve bayrağa sarılacağına bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

Behice Hemşire'nin Muhsin Onbaşı'ya çorbasını içirmesi, ikili arasında duygusal ilişkinin had safhaya ulaştığı sahnedir. Bu sahne aynı zamanda Türk kadınının anaç tavrını da göstermesi bakımından önemlidir. Sahnenin duyguyu artıran müziği ile ikili arasındaki duygusal yakınlaşmaya seyirciden onay istenmektedir.

Filmde Türk askerlerinin vatan savunması olsa dahi, bir insan öldürmenin ağır sorumluluğunu taşıdığı vurgulanırken, düşman askerlerinin insan öldürme noktasında hiçbir değer ve kıstasının olmadığı anlaşılmaktadır. Hasan'ın avlanma sırasında ceylanı bilerek vurmaması, hayvanın canına kıyamaması özellikle vurgulanmıştır. Hücum emrini alan askerlerin süngülerini takıp siperlerinden çıktıkları sahnede Hasan'ın silahına sarılıp siperin içinde öylece durması, iç dünyasındaki çekişmeyi çok iyi anlatmaktadır. Muhsin Onbaşı'nın düşman askerlerine ateş etmeden önce

‘Allah’ım canı-teni sen verir sen alırsın; bağışla’ demesi, insan hayatının kutsallığına verilen önemi ortaya koymaktadır.

Bu çerçevede *Çanakkale Yolun Sonu*, düşman askerinin canını almada onlarca defa düşünen; fakat vatan için kendi canını feda etmekten bir an bile geri durmayan Muhsin Onbaşı’yı ve onun özelinde binlerce isimsiz kahramanın hikayesini anlatmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Milliyetçi temalı film yapan farklı yönetmenlerin sinemanın öğelerini kullanırken benzer bir estetik anlayışlarının olup olmadığını ortaya koymaya çalışan bu araştırma; milliyetçi filmlerin, milleti meydana getiren unsurları nasıl çerçevelediği, milliyetçi ideolojiyi temsil eden göstergeleri nasıl kullandığı üzerine temellenmiştir.

Araştırma; filmlere milliyetçilik ve estetik perspektifinden bakarken, Türk sinemasında milliyetçi filmlerde estetik konusunda az sayıda çalışmanın olması, ortaya konulan sonuçların; milliyetçilik, estetik ve sinema arasındaki ilişkinin çok boyutlu okumasını yapabilmek açısından önem taşımaktadır.

Son Osmanlı Yandım Ali (2007) filmi Kurtuluş Savaşı öncesi İstanbul'un işgal edildiği yılları, *120* (2008) Birinci Dünya Savaşı sırasında Van'da yaşanan trajediyi, *Nefes Vatan Sağolsun* (2009) yakın geçmişte Türk Ordusunun PKK ile mücadelesini, *Veda* (2010) Atatürk'ün çocukluktan 1938'e kadar yaşamını ve Cumhuriyetin kilometre taşlarını, *Kurtlar Vadisi Filistin* (2011) yakın zamanda gerçekleşen Mavi Marmara Gemisine yapılan baskının intikamının alınmasını, *Fetih 1453* (2012) İstanbul'un fethini ve *Çanakkale Yolun Sonu* (2013) Çanakkale Savaş'ında Mehmetçiğin yazdığı destandan bir kesiti anlatmaktadır.

İncelenen filmler hikâyelerini anlatırken, milliyetçi ideolojiyi yansıtan birçok göstergeye başvurmuştur. Filmlerde geniş okumalara imkân veren simgelerin/gösterenlerin işaret ettikleri anlamlardan bazen daha fazlasına karşılık geldikleri görülmektedir. Bu filmlerde sık kullanılan simgeler arasında; bayrak, Atatürk, muska, silah, ekmek, bulut, saat, mektup vb. sayılabilir. Bireyin bir gruba üye olduğunu sürekli olarak hatırlatan bu simgeler birlikte yaşama istek ve iradesinin en güçlü göstergeleri olmanın yanı sıra, topyekûn milleti köklü bir tarihsel arka plana bağlamaları bakımından da önem arz etmektedirler.

Filmlerde ortak kullanılan göstergelerin başında gelen bayrak, bir zihniyetin ve ideolojinin varlığını temsil etmektedir. Cumhuriyet öncesi dönemin anlatıldığı hikâyelerde bayrak olarak Osmanlı bayrağı gösterilirken, tüm filmlerde ay yıldız'ın özellikle kullanıldığı görülmektedir. *Son Osmanlı Yandım Ali* filminde ay yıldızlı

bayrağı indirmek isteyen İngiliz askerlerinin bayrağa uzanan elinin tutulması, *120* filminde şiir okuyan öğrencinin yakın plan profil çekimindeki bayrağın çerçeve içindeki konumu ve şiirin sözleri, *Nefes: Vatan Sağolsun* filminde parçalanan bayrağın değiştirildikten sonra bayrağın sık sık temizlenmesi, *Fetih 1453* filminde vücuduna saplanan oklara rağmen sancağın burçlara dikilmesi ve *Çanakkale Yolun Sonu* filminde vatan için ölmeye hazır askerlerin üzerlerinin daha şehit olmadan Türk bayrağı ile örtülmesi, bayrağın milliyetçi ideolojinin güçlü bir taşıyıcısı olduğunu ortaya koymaktadır.

Milli mücadele ve Cumhuriyet sonrasını ele alan milliyetçi filmlerde bayraktan sonra en çok kullanılan gösterge Atatürk'tür. İncelenen filmlerde Atatürk bir düşünceyi, bir inancı ve kurtuluş mücadelesini temsil eden güçlü bir simge olarak temsil edilmektedir. *Son Osmanlı Yandım Ali*, *120*, *Veda* ve *Çanakkale Yolun Sonu* filmlerinde Atatürk, aynı zamanda bir karakter olarak hikâyenin içinde doğrudan yer almıştır. Bu anlamlıya *Veda*, filmler arasında doğrudan Atatürk'ün hayatına odaklanan tek filmdir. *Nefes: Vatan Sağolsun* filminde Atatürk, başkomutan sıfatıyla askerler üzerinde güçlü bir otoriteye sahipken; hikâyesi Filistin'de geçen *Kurtlar Vadisi Filistin*'de Atatürk'ten bahsedilmediği görülmüştür. Filmde Atatürk'ten bahsetmeyen bir diğer film, ele aldığı dönem bakımından diğerlerinden farklı yerde duran *Fetih 1453* filmidir.

Milleti meydana getiren unsurların başında gelen dil, bireyin duygu ve düşüncelerini dışa vururken milletin kültürel kodlarını da içinde barındırmaktadır. Milliyetçi ideolojinin var olmasında ve ötelere taşınmasında katalizör görevi gören dil, incelenen filmlerde kullanılan göstergeler arasında yerini almıştır. *Son Osmanlı Yandım Ali* filminde kendisiyle İngilizce konuşan askere, "Ne diyorsun lan deyyus. Bastığın toprak Osmanlı toprağı. Babanın çiftliği de mi İngilizce konuşuyorsun" diyerek cevap verilmesi dile gösterilen hassasiyet açısından önemlidir. Benzer bir tepkiyi *Kurtlar Vadisi Filistin* filminde, İbranice uyarı yapan askere "bağırma lan" diyen karakter ironik bir şekilde gösterilmiştir. *Son Osmanlı Yandım Ali* ve *Kurtlar Vadisi Filistin* filmlerinde yabancı dilde konuşulmasına tahammül edilemezken, *Veda* filminde Türk olan iki karakter (Latife ve Fikriye) arasında kurulan karşıtlıkta,

karakterlerden birinin İngilizce bilmesi üzerinden farklı dil bilmenin dış dünya ile olan bağın kurulma noktasında ne derece önemli olduğu görünür kılınmaya çalışılmaktadır. Dil, *Nefes Vatan Sağolsun* filminde ise çatışmanın merkezinde durmaktadır. PKK militanı, ana dilini konuşamamaktan şikâyet ederken, film boyunca askerlerin aileleriyle yaptığı telefon görüşmelerinde Arapça ve Kürtçe diyaloglar duyulmaktadır. Bu filmde dil, birleştirici olmanın yanı sıra, bölücü bir unsur olarak da kodlanarak diğer kullanımlardan daha farklı değerlendirilmektedir.

İncelenen filmlerde dini göstergeler kullanılarak, milleti meydana getiren unsurlardan 'din birliğine' özellikle vurgu yapıldığı görülmektedir. Din konusunda kullanılan göstergeler arasında; Kur'an, cami, seccade, dua, namaz, tespih gibi İslam dinini işaret eden simgeler bulunmaktadır. İncelenen filmler arasında hikâyesini doğrudan dini referanslara bağlayan tek film *Fetih 1453*'tür. Peygamberin hadisini hikâyesine çıkış kaynağı olarak kullanan yönetmen, filme de Mekke şehrinin görüntüleri yanında peygamberin evinden bir sahneyle başlar. *Son Osmanlı Yandım Ali* filminde, vatanın kurtuluşu için mücadele fikrinde müftünün sözlerinin etkili olduğu, *120* filminde cepheye silah götüren çocukların cami avlusundan dualar eşliğinde uğurlandığı görülmektedir. *Nefes: Vatan Sağolsun* filminde namaz kılan asker görüntüsü kullanılırken, *Veda* filminde Mustafa Kemal'in ilk olarak hafız olması için Fatma Kadın mahalle mektebine gönderilmesi, babasıyla birlikte camiye gitmesi dikkat çekmektedir. *Kurtlar Vadisi Filistin* filminde ise, müslüman karakterlerden birinin ölümüyle duyulan ayet ve sonrasında Şeyh'in dergâhında yapılan zikir sahneleri filmin dinsel referanslarını açık etmektedir. İncelenen filmler arasında *Fetih 1453* ve *Çanakkale Yolun Sonu* filmlerinde savaştan önce komutanların askerlerine kıldırdıkları namaz, dinsel mesajın estetik aktarımına örnek olarak gösterilebilir. Askerlerin komutanın arkasında saf tutarak toplu namaz kılmaları, ordunun Peygamberin ordusu olarak nitelendirilmesine bir gönderme olarak okunmaktadır.

Savaşçı ve göçebe bir gelenekten gelen Türklerin devlet yapılanmasına bakıldığında, askeri hiyerarşinin izleri dikkati çeker. Böyle bir gelenekte kılıç, kalkan, silah, tüfek, vd. iktidarı simgelemektedir. İncelenen filmlerde milliyetçi ideoloji silahı etkili bir

gösterge olarak kullanmıştır. *Son Osmanlı Yandım Ali'*de filmin kahramanı, silahı iyi kullanmakta, *120* filminde çocuklarla yapılan atış talimleri ve üsteğmenin cepheye giderken silahını nişanlısına bırakması filmin anlatımında önemli bir yer tutmaktadır. *Nefes: Vatan Sağolsun*'da yönetmenin sesle, teröristlerin silahına yaptığı özel atıflar, filmde silaha yüklenen anlamı görünür kılarken, *Veda* filminde ölüm döşeğindeki babanın oğluna "Büyüyüp şerefli bir asker olunca kılıcı kuşanırsın" diyerek başucunda duran kılıcı vermesi ve yakın planda kılıcın sımsıkı tutulması, silahın bir iktidar ve güç simgesi olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Çatışma sahnelerinin çok olmasıyla ön plana çıkan *Kurtlar Vadisi Filistin* filminde silahların kullanımı yanında İsrailli komutanın kendi üretimi olan mermiyi pazarlaması ve elindeki silahla yoldan geçen masum bir Filistinliyi öldürmesi, silahın hangi amaçlarla kullanılabileceğini göstermesi açısından ilginç bir örnek olarak verilebilir. *Fetih 1453* filmi ise, Sultan'ın kılıç talimi sahnesiyle, sefere çıkmadan önce 'kılıç kuşandığı' sahne, kılıcın/silahın iktidarın ve gücün simgesi olduğunu estetik çekimleriyle ortaya koymaktadır. Filmin kahramanının oğluna silah kullanmayı öğretmesiyle başlayan *Çanakkale Yolun Sonu* keskin nişancılığın mitolojik bir dille anlatılması ve silahın milliyetçi ideoloji için ne denli önemli olduğunu vurgulaması açısından önemlidir.

Filmlerde bunların dışında kullanılan milliyetçi simgeler ise şöyledir; *Son Osmanlı Yandım Ali* filminde İngiliz askerinin yere ekmek atması üzerine Türk askeri şükür ve bereketi simgelemesi nedeniyle Türk milleti için kutsal sayılan ekmeği yerden alır, öper ve yüksekçe bir yere koyarken gösterilmiştir.

Kurtlar Vadisi Filistin'deki hapishane simgesel olarak Filistin'i temsil etmektedir. Filistin bölgesine her türlü giriş-çıkışın İsrail Devleti tarafından kontrol edilmesi, Filistin halkını dünyadan soyutlamaktadır. Hapishane simgesiyle Filistin'in karantinaya alındığı ve halkın adeta açık cezaevinde yaşadığı anlatmaktadır.

Filmde gösterilen bir yüzük sadece bir yüzük değildir. İktidarın en büyük göstergelerinden biridir o. Özellikle nesilden nesile aktarılan yüzükler köklü bir geleneği temsil etmeleri bakımından önemlidirler. *Fetih 1453* filminde Sultan'ın parmağındaki yüzüğe yapılan yakın plan çekimler bu düşünceyi pekiştirmektedir.

İncelenen filmlerde kameranın; gerçekliği sağlamak, gerilimi artırmak, karakterleri yüceltmek, anlatımı güçlendirmek ve filmin estetik değerini artırmak ve daha birçok nedenden ötürü etkin kullanıldığı görülmüştür.

Filmlerde ağırlıklı olarak nesnel kameranın kullanıldığı görülürken, yönetmenlerin anlamı güçlü kılma ve seyirciyle karakter arasında özdeşliği kurabilmek için zaman zaman öznel kamera kullandıkları tespit edilmiştir. *Kurtlar Vadisi Filistin* filminde, Mavi Marmara baskınından sonraki durumu gösteren sahnede başarılı öznel kamera kullanımı, seyircinin hikâyede taraf olmasını sağlamıştır. *Fetih 1453* filminde, Hz. Muhammed'i göstermeyen yönetmen, onun varlığını öznel kamera kullanarak başarılı bir şekilde anlatmıştır.

Filmlerde özellikle aksiyon sahnelerinde, sahnenin ritmini arıtmak için kısa kesmeler kullanan yönetmenlerin görece daha durağan sahnelerde ise kamerayı devingen kullandıkları görülmektedir. Bu yolla yönetmenler, kesme yapmaksızın birden fazla çerçeve ve açı elde ederek filmin estetiğini artırmayı hedeflemişlerdir. *120* filminde, at arabasıyla yapılan yolculukta üç çekimden oluşan sahnenin son çekimi böylesi bir kullanıma örnek olarak gösterilebilir. Çerçevenin solundaki ağacı sağa kayarak aşan kamera, at arabasının üzerindekilere omuz planına kadar yaklaşır. Bu sahnede at arabasının kameraya, kameranın da at arabasına yaklaşması aradaki uzun mesafenin karşılıklı olarak kısa sürede aşılmasını sağlarken, sahnenin estetik değerini artırmıştır.

Benzer bir örneğe *Veda* filminin giriş sekansında rastlanır. Çok yakın planda bir çalışma masasının üzerinde soldan sağa doğru kamerasını kaydıran yönetmen, alan derinliğini dar kullanarak, sinemasal anlamda sıradan sayılabilecek bu tanımlayıcı çekime estetik bir değer katmıştır. Filmin ilk çekimin sağdan sola, ardından gelen çekimin ise aşağıdan yukarıya olan kaydırma hareketi, bir orkestra şefinin orkestrasını yönetirken ellerini kullanışını anımsatmaktadır.

Aksiyon ve çatışma sahnelerinde yönetmenlerin kamerayı olabildiğince hareketli kullandıkları görülmektedir. Kameranın yaptığı ani hareketler, aksiyona hizmet etmekte ve seyirciyi sahnenin içine çekmektedir. *Nefes: Vatan Sağolsun* filminde

yönetmen, çatışma sahnelerinin tamamında askerlerin ruh hallerini ve sahnenin atmosferini yansıtmak için kamerayı sağa-sola ve yukarı-aşağıya düzensiz hareket ettirmiştir. Buna benzer kamera hareketlerini aksiyon sahnelerinin çok kullanıldığı *Kurtlar Vadisi Filistin* filminde de görmek mümkündür. *Fetih 1453*'de, Sultan'ın çadırında yapılan bir toplantıda iki paşa arasındaki tartışmada diyaloglardaki sert ve keskin ifadelerin kamera hareketlerine de yansıdığı görülür.

Bir tek planda birden fazla anlam oluşturma işleviyle çerçeve içinde çerçeve, estetiğin dışında filmin hikâyesine de hizmet etmektedir. İncelenen filmlerin tamamında filmin estetik değerini artırmak için, çerçeve içinde çerçeve tekniği kullanılmıştır. *Kurtlar Vadisi Filistin* filminde aynayı kullanan yönetmen iki farklı mekâna ait görüntüyü bir çerçeveye sığdırmasını bilmiştir. Yüzündeki cam parçalarını cımbızla temizlemeye çalışan Amerikalı turist rehberinin ayna önündeki çekiminde, kameranın sola hafif hareketi, içeride yemek yiyen ailenin de çerçeveye dâhil edilmesini sağlamıştır. *Çanakkale Yolun Sonu*'nda, filmin kahramanı ile Yüzbaşı'nın sahnesinde aynı etkiyi elde etmek için yönetmen aynayı kullanmıştır. Kahramanın göğüs plan çekiminde, kumandanın yakın plan yüzü, arkada asılı duran ufak aynadan görülmektedir. Çerçeve içinde çerçevenin etkili kullanıldığı bir diğer film *Nefes: Vatan Sağolsun* filmidir. Askerlerin aileleriyle telefonda konuştukları sahnede yönetmen, yan yana olan odalarda bekleyen askerleri tek bir çerçevede göstermektedir.

Sinema da kameranın konulduğu yer; bakış açısı, objektif seçimi, kameranın çekimi yapılan nesne ile mesafesi ve yüksekliği filmin anlamını doğrudan etkilemektedir. Araştırmaya dâhil olan yedi filmin tamamında yönetmenlerin kamerayı, hikâyenin anlamını doğrudan etkileyecek şekilde bilinçli olarak konumlandırdıkları tespit edilmiştir. *Nefes Vatan Sağolsun* filminde askerlerin PKK militanı kadını helikoptere yükledikleri sahnede yönetmen kamerasını alışılmışın dışında bir yere koymuştur. Doktor az önce ilk müdahalesini yaptığı PKK militanı kadının helikoptere bindirilmesini pencereden izler. Kamera doktoru çekerken, kadın teröristin helikoptere bindirilmesi cama yansımaktadır. Seyirci hem Hipokrat yemini etmiş doktoru hem de cama yansıyan terörist kadının helikoptere yüklenmesini aynı anda

görmektedir. Anlam olarak birbirine bağlanmış olan bu iki sahneyi aynı zemin üzerinde ve üst üste bindiren yönetmen filmin estetik değerini artırmıştır.

Benzer bir sahneye *Fetih 1453* filminde de rastlanmaktadır. Sultan kendisine ihanet ettiğini öğrendiği Bey'e çok kızmıştır. İkilinin konuşmasında yönetmen kamerasını öyle bir yere koymuştur ki; çerçevenin hemen önünde duran kılıç, seyircide Bey'in kellesinin alınacağı beklentisi oluşturmuştur.

Veda filminde ise, çerçeveyi yatay olarak ortadan ikiye bölen yönetmen iki farklı ruh halini tek bir çerçevede vererek, güçlü bir anlatım örneği göstermiştir. Asma kat ve alt katta iki farklı kadının bulunduğu çekimde, Atatürk'ün aklının ve gönlünün iki kadın arasında bölünmüşlüğü anlatılmaktadır.

Kameranın nesneyi çekerken seçtiği açı da oldukça önemlidir. Alt açıdan yapılan çekim, kamera önündeki nesneyi daha büyük ve ihtişamlı gösterirken; üst açıdan yapılan çekim, nesneyi olduğundan daha küçük ve zayıf göstermektedir. İncelenen filmlerde kahramanlar alt açıdan çekilirken, anti kahramanlar daima üst açıdan çekilmiştir.

Sinemada anlamı güçlendirmek için kullanılan en önemli araçlardan birisi de yakın çekimdir. Filmlerde yönetmenlerin, hikayenin dramatik etkisini artırmak ve seyirciyi bir düşünceye yönlendirmek için yakın çekime başvurdukları görülmüştür. Milliyetçi ideolojinin mitolojilere olan ihtiyacı göz önüne alındığında yönetmenlerin karakterlerini mitolojik kahramanlara dönüştürmek için sıklıkla yakın çekime başvurdukları görülmektedir.

Sadece sahnedeki nesnelerin görünür olmalarını sağlamak aydınlatmanın teknik yönünü oluştururken; görüntüye asıl anlamı yükleyen aydınlatmanın psikolojik ve estetik boyutudur. Yönetmenler, karanlık mekânlar ve güneş ışınlarından yoksun çekimlerle filmin gerilim dolu psikolojisini artırırken; gölgelerin ve karanlığın olmadığı sahnelerde coşkuyu çok daha rahat oluşturabilmektedirler. Araştırmaya dâhil edilen filmlerde; nesnelerin görünebilir olması için yeterli ışığı elde etmek, zaman ve mekân hakkında seyirciyi bilgilendirmek ve dramatik etki yaratmak için

aydınlatmanın farklı amaçlar için (teknik, psikolojik ve estetik) kullanıldığı görülmektedir.

Sahne aydınlatması yapılırken olayın geçtiği zaman ve mekân büyük önem arz etmektedir. İç mekânda yapılan aydınlatma ile dış mekânda yapılan aydınlatma, gündüz yapılan aydınlatma ile gece yapılan aydınlatma hem teknik hem psikolojik hem de estetik açıdan farklılıklar içermektedir. Filmlerde kullanılan aydınlatma dış mekân, iç mekân, gündüz ve gece aydınlatma prensipleri göz önüne alınarak yapılmıştır. Filmlerde temel aydınlatma kaynağı olarak özellikle dış çekimlerde gün ışığından faydalanıldığı, çekimlerinde gün ışığını kontrol etmek ve yer yer desteklemek amacıyla da yapay aydınlatma kaynağı yanında reflektörlerin kullanıldığı; gece çekimlerinde ise gölgelendirme ve ay ışığı etkisini elde etmek için aydınlatma kaynaklarına ek olarak renklendirici filtrelerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Son Osmanlı Yandım Ali, *120*, *Fetih 1453*, *Çanakkale Yolun Sonu* filmleri dönem filmi olduğundan, elektriğin henüz icat edilmediği ya da o mekanlarda bulunmadığı bir zamanı konu edindiklerinden, bu filmlerin aydınlatmasının bu ön bilgiye uygun olarak yapıldığı anlaşılmıştır. Söz konusu bu filmlerde gündüz gün ışığı, gece ay ışığı, ateş, gaz lambası ve mum ışığı efekti yaratmak için temel aydınlatma kaynaklarının kullanıldığı tespit edilmiştir.

Aydınlatmanın estetik kullanımına özen gösterilen filmlerde, sahnenin anlamının aydınlatma ile pekiştirildiği görülmüştür. Filmlerde bazen sahnelerin aydınlatmasının estetik kaygıların yanında sahnenin anlamını desteklediği, gerilim ve heyecanı artırdığı görülmüştür. *Nefes Vatan Sağolsun* filminde Yüzbaşı'nın vurulduğu sahne ile *Kurtlar Vadisi Filistin* filminde İsrailli komutanın gözünden yaralandığı sahneler bu türden aydınlatmaya örnek olarak gösterilebilir.

İncelenen filmlerde bazı sahnelerin orijinal renkleri ile oynandığı, yönetmenlerin sahnenin anlamını güçlendirmek için renklerin gücünden faydalandığı anlaşılmaktadır. *Veda* filminde Atatürk'ün ölüm döşeğinde olduğu tüm sahnelerin orijinal renklerinin değiştirildiği, renk ısılarının düşürülerek hastalık ve matemin

filmin rengiyle de anlatıldığı görülmektedir. Aynı filmde Atatürk'ün ölüm döşeğinde gözlerini bir an açmasıyla sahnenin seyircinin gözü önünde yavaş yavaş renklendiği görülmektedir. Benzer bir örneğe *120* filminde de rastlanmıştır. Güneşli bir bahar gününde çocukların ağaç altında oturdukları sahnede aniden bastıran yağmur, sahnenin renginin de bir anda değişmesine sebep olmuştur. Güneşli hava bir anda kararmaya başlarken, sahnenin rengi sarı tonlardan koyu maviye döner. Şimşeklerin çakması ve yağmurun başlamasıyla havadaki dönüşüm yine seyircilerin gözleri önünde tamamlanmıştır.

İncelenen filmlerde müziğin, anlatımı doğrudan etkileyen bir unsur olarak kullanıldığı görülmektedir. Sahnelerin dramatik etkisini artırmak için müzik hemen hemen her sahnede kullanılmıştır. Çatışma sahnelerinde görece daha hareketli müzikler kullanılırken, diğer yerlerde sahnenin duygu durumu gözetilerek müzik kullanıldığı görülmektedir.

Filmler arasında *120* ve *Veda*'nın müziklerinin hikâyenin anlatımında diğer filmlere göre daha ön planda olduğu tespit edilmiştir. Bunun nedeni her iki filmin yönetmeninin de profesyonel anlamda müzikle uğraşmaları ve aynı zamanda filmlerinin müziklerini yapmalarıdır.

Son Osmanlı Yandım Ali, *120*, *Nefes: Vatan Sağolsun*, *Fetih 1453* ve *Çanakkale Yolun Sonu* filmlerinde karakterlerin kendi aralarında konuşmalarının yanı sıra, hikâyenin belgesel formatında anlatıldığı monologlar vardır. Kahramanın kendisi ya da bir üst anlatıcının bu monologları, filmin gerçeklikle bağını kurmada oldukça etkili bir yöntem olduğu gözlenmiştir.

Filmlerdeki çatışma sahnelerinde kullanılan ses efektlerinin, hikâyenin gerçeklikle bağının kurulmasında önemli rol oynadığı; ses efektlerinin sahnenin anlamını güçlendirdiği ya da değiştirdiği anlaşılmıştır. *120* filminde saatin tik tak sesleri ile at arabasından gelen nal seslerinin birbirine karışması, *Nefes: Vatan Sağolsun* filmindeki ses efektleri, sahnenin anlamını değiştirmekte ya da güçlendirmektedir. *Nefes: Vatan Sağolsun*'da Yüzbaşının elindeki bıçağın sesiyle çatışmadaki silah sesi arasında benzerliğin kurulması, *Veda* filmin girişinde yaverin yumruğunu düzenli

aralıklarla masaya vurarak gerilimi artırması ve *Fetih 1453* filminde toplu namaz sahnesinde on binlerce askerin eş zamanlı hareketlerinden çıkan seslerin dalgalar halinde yayılarak Konstantin'in sarayına ulaşması, ses efektlerinin sahnenin gücünü nasıl etkilediğini göstermesi açısından önemlidir.

Sesin sinemada anlatıma doğrudan etki eden bu yapısı, sessizliği de büyük bir güce dönüştürmektedir. Sessizlik kendisinden sonra gelecek olan sesin etkisini artırmaktadır. İncelenen filmlerde yönetmenlerin sessizliği de etkin bir şekilde kullandığı görülmüştür.

Filmin en küçük birimi olan çekimlerin istenilen şekilde ard arda dizilmesi işlemi olan kurgu, hikâyenin anlatımını tamamen değiştirme gücü dolayısıyla ayrı bir öneme sahiptir. İki farklı çekimin yan yana getirilmesinden üçüncü bir anlam kurgu sayesinde elde edilmektedir. Sinemada merak duygusunu, gerilimi, heyecanı, coşkuyu vb. birçok duygu durumunu oluşturmak kurgunun etkin kullanımıyla mümkündür.

İncelenen filmlerde gerilimi, heyecanı ve duygusal ortamı sağlamak için kurgunun sağladığı imkânlardan faydalanıldığı görülmektedir. Bir çekimden diğer çekime geçerken çoğunlukla herhangi bir geçiş efektinin kullanılmaması (kesme ile geçiş) yedi filmin de ortak noktası olarak görülmüştür. Bütün filmlerde çatışma ve savaş sahnelerinde, heyecan ve aksiyonu seyirciye aktarmak için kesme ile geçiş tercih edilmiştir. Kesme ile geçişten sonra filmlerde en çok kullanılan geçiş türü ise kararma açılmadır. Kararma açılma, sahneleri birbirine bağlarken, zamansal atlamaları seyircinin de anlamasını sağlaması bakımından önemlidir.

Tarihi dönem filmlerinde gerçekliği sağlamak ve hikâyelerine konu olan olay ile filmleri arasında bir ilişki kurabilmek için mekan, dekor, kostüm, ışık kullanımı, karakterler, diyaloglar vb. yanı sıra yönetmenlerin tarihi belge kullandıkları tespit edilmiştir. Bir çizgi romandan uyarlanan *Son Osmanlı Yandım Ali* filminde, İngilizlerin İstanbul'u işgalini anlatan sahnelerin arasına arşiv görüntüleri eklediği görülmektedir. *Veda* filminin son sahnesinden sonra karakterlerin canlandırdığı

gerçek kişiler hakkında bilgiler veren yönetmen, yaşanmış tarih ile kurgulanmış film arasındaki bağı böylece kurmuştur.

İncelenen filmlerde, özellikle çatışma ve savaş sahnelerindeki görsel efekt kullanımı dikkati çekmektedir. Çatışma ve savaş sahnelerinde kullanılan görsel efektler filmin estetik değerini artırmaktadır. *Son Osmanlı Yandım Ali* filminde havaya uçan şato, *Veda*'da Çanakkale Harbi, *Kurtlar Vadisi Filistin* filminde İsrail ordusuna ait helikopterlerin havaya uçması, *Fetih 1453*'te gemilerin karadan yürütülmesiyle birlikte başlayan taarruz ve *Çanakkale Yolun Sonu* filminde silah deposunun havaya uçurulması, *Nefes Vatan Sağolsun*'da filmin sonuna doğru yaşanan büyük çatışma, görsel efektlerin başarılı kullanımına örnek olarak gösterilebilir.

Yönetmenlerin bir takım sahneleri bilgisayar ortamında oluşturarak kullandıkları görülmektedir. Araştırmaya alınan yedi film arasında *Fetih 1453* bu türden sahnelerin en çok kullanıldığı filmdir. Savaş meydanında askerlerin kopyalanmasından Haliç sularındaki gemilere kadar, kuşatma sahnesinde surları delen toplardan surlardan savrulan taş parçalarına kadar hemen hemen bütün sahneler bilgisayar ortamında yapılmıştır.

Dönem filmi yapmanın en büyük güçlüğü özellikle dış mekân çekimleri ya da bunun yerine dekor uygulamalarıdır. Bu nedenle, dönem filmlerinde sahnelerin daha çok iç mekânda geçtiği, dış mekânda çekilmesi gereken bir takım sahnelerde ise fon için çeşitli tedbirler alındığı görülmektedir. İncelenen filmlerde yönetmenlerin, bütçelerinin elverdiği ölçüde yeniden dekor inşa ettikleri, bazı durumlarda ise sinemanın kendilerine sunduğu hilelerden faydalandıkları görülmüştür. Örneğin *Son Osmanlı Yandım Ali* filminde at arabası sahnesinde at arabasının yolcu bölümünü perde ile kapatan yönetmen, yolculuk esnasında arkadan görünecek cadde ve sokakları dönemin şartlarına göre dekore etmekten kurtulmuştur. *Kurtlar Vadisi Filistin* filminin dış mekân sahnelerinin ağırlıklı olarak gece çekilmesi, yönetmenin şehrin siluetini gizlemek için başvurduğu bir yöntemdir. Aynı şekilde *Son Osmanlı Yandım Ali* filminde yönetmenin daha çok toplumsal yaşamdan uzak, izole mekânları tercih ettiği görülmektedir.

Filmlerde oluşturulan karşıtlıklar hikâyenin devamını sağlarken filmin ideolojisini de açığa çıkartmaktadırlar. Dinsel ya da kimlik bazında oluşturulan karşıtlıklar sayesinde milliyetçi ideoloji kendisini yeniden üretecek zemini bulmaktadır. Milliyetçi filmlerin olmazsa olmaz karşıtlığı 'biz ve öteki' karşıtlığıdır. İyi ve kötü karşıtlığından faklı olan biz ve öteki, sınırları biraz daha keskin hatlarla çizilmiş bir karşıtlığı anlatmaktadır. *Son Osmanlı Yandım Ali*'de filmin başkahramanı ile İngiliz General ve Fransız konsolosluğunda görevli arasındaki karşıtlık biz ve öteki karşıtlığına örnek olarak gösterilebilir. *120* filminde Osmanlı'nın karşısında savaşan Ruslar ve Rusların desteğiyle iç huzursuzluk çıkaran Ermeni çeteleri öteki olarak kodlanmıştır. *Kurtlar Vadisi Filistin*'de İsrailli komutan ve yardımcısı ile filmin kahramanı ve arkadaşları güçlü bir karşıtlık örneği sergilemektedirler. *Fetih 1453* filminde Sultan ile İmparator arasındaki karşıtlık, hikâyenin omurgasını oluşturmaktadır. *Nefes Vatan Sağolsun*'da yüzbaşı ile doktor kod adlı PKK teröristi arasında yine biz ve öteki karşıtlığına çok güçlü bir örnektir.

Veda filminde kurulan karşıtlık diğer altı filmde kurulan karşıtlıktan biraz daha farklıdır. Osmanlı zihniyeti ile özdeşleştirilen Doğu fikrine karşılık, Cumhuriyetin yeni değerlerini temsilen Batı zihniyeti arasındaki karşıtlık filmin temel çatışmasını oluşturmaktadır. Filmde bu karşıtlık Doğu-Batı karşıtlığı olarak kurulmuştur.

Filmlerde kurulan karşıtlıkların yönetmenlerin mekân seçimlerinde de etkili olduğu, mekanlarda da karşıtlıkların kurulduğu görülmektedir. Sahnenin mekânı, oluşturulmak istenen yananlamları besleyerek ana hikayenin etkisini artırmakta ya da azaltmaktadır. *Son Osmanlı Yandım Ali* filminde İngiliz generalin lüks içinde yaşadığı görülürken evsiz ve yurtsuz olan filmin kahramanı daha çok bir köy evinde kalırken görülür. *120* filminde, Rusların destek verdiği Ermeni Taşnak çete üyeleri, yer altında kapalı bir mekânda toplantı yaparken görünmektedirler. *Nefes: Vatan Sağolsun* filminde, askerlerin mekanı belli iken PKK militanlarının mekânları gösterilmez. *Veda* filminde, Doğu ve Batı arasında kurulan karşıtlıkta, Doğu'nun mekânı köy ve tarla olarak kodlanmışken, Batılı zihniyeti, saraylar ve şehir hayatı temsil etmektedir. *Kurtlar Vadisi Filistin* filminde, Filistinli aile gecekonduda yokluklar içinde yaşarken, İsrailli komutanın lüks bir hayat yaşadığı görülmektedir.

Filmler arasında nispeten dengeli bir mekân seçimi *Fetih 1453* filminde görülmektedir. Osmanlı Sultanı ile Doğu Roma İmparatorunun yaşadıkları saraylar ve ihtişam neredeyse birbirlerine benzemektedir. *Çanakkale Yolun Sonu* filminde ise, Türk askerleri yokluklar içinde, az sayıdaki çadırlarda ve siperlerde üst üste gösterilirken, daha geniş bir alana yayıldıkları gözlenen Anzak ve İngiliz askerlerinin daha rahat koşullarda yaşadıkları görülmektedir.

Yönetmenler filmlerinde milliyetçi temayı işlerken, estetik açıdan; sinemanın temel öğeleri olan, kamerayı (açıları, yüksekliği, objektifler, vb.) sesi, aydınlatmayı, kurguyu etkin bir biçimde kullanmışlar ve vermek istedikleri mesajların daha etkili olmasını sağlamışlardır.

Bu filmlerin hedef kitle üzerinde nasıl bir etkide bulunduğuna ilişkin bir alımlama çalışması bu araştırmanın kapsamı dışındadır. Bu konuda yapılacak çalışmalarla filmlerin izleyici üzerindeki etkileri araştırılabilir. Milliyetçi temayı işleyen kurmaca film türü dışındaki diğer türlerin de incelenmesiyle, türler arası estetiğin değişip değişmediği tespit edilebilir. Daha sonraki yapılacak çalışmalarda, Türk sineması yanında diğer ülke sinemalarında üretilen bu türden filmler karşılaştırılarak analiz edilebilir.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar.* Ankara: Phoenix Yayınevi.

Adanır, Oğuz (1994) *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Ankara: Kitle Yayınları.

Akarcalı, Sezer (2003). *İkinci Dünya Savaşında İletişim ve Propaganda*. İstanbul: İmaj Yayınları.

Akça, Ümit (2003). *Küreselleşme Sürecinde Türk Milliyetçiliği: Dünü, Bugünü, Yarını.* Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Akçam, Taner (2003). *Türk Ulusal Kimliği Üzerine Tezler*. (Editörler: Tanıl Bora ve Murat Gültekin). Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik. İstanbul: İletişim Yayınları, (4), 52-62.

Akçura, Yusuf (1985). *Osmanlı Devletinin Dağılma Devri*. (2. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Akçura, Yusuf (2007). *Türkçülük Türkçülüğün Tarihsel Gelişimi*. İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.

Akdoğan, Bayram (2001). Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri ve Ahlak. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* 42 (1), 213-245.

Akman, Ayhan (2003). Etnik-Sivil Kuramsal İkileminin Ötesinde: Modernist Milliyetçilik Milliyetçilik Kuramında Etnik/Sivil Milliyetçilik Karşıtlığı. (2. Baskı). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt 4, 81-90.

Aköz, Emre (20 Ekim 2009). Nefes: Vatan Sağolsun' Militarist Bir Film Mi? *Sabah.*

Aksan, Doğan (2000). *En Eski Türkçe'nin İzlerinde: Orhun ve Yenisey Yazıtları Üzerinde Sözcükbilim, Anlambilim ve Biçembilim İncelemelerinin Aydınlattığı Gerçekler*. İstanbul: Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık.

Aktar, Cengiz (2003). Osmanlı Kozmopolitizminden Avrupa Kozmopolitizmine Giden Yolda Ulus Parantezi. (Editörler: Tanıl Bora ve Murat Gültekin). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları, (4), 77-80.

Aktürk, Şener (2006). Etnik Kategori ve Milliyetçilik: Tek-Etnili, Çok-Etnili ve Gayri-Etnik Rejimler. *Doğu Batı*, (Milliyetçilik I) 1 (38), 23-53.

Algan, Ertuğrul (1999). *Görüntü Yönetmenliğine Giriş*. Eskişehir: Çözüm İletişim Yayınları.

Altunay, Alper (2009). Yüzey ve Kompozisyon. (Editör: Alper Altunay). *Görsel Estetik*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 118-145.

Anderson, Benedict (1993). *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması.* (Çeviren: İskender Savaşır). İstanbul: Metis Yayınları.

Andrew, J., Dudley (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çeviren: Zait Atam). İstanbul: Doruk Yayınları.

Aristoteles, (1963). *Poetika*. (Çeviren: İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Arnheim Rudolf (1968) Sanat Olarak Film (Çeviren: Akşit Göktürk) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı, 1 (*196), 316-320.

Arnheim, Rudolf (2002). *Sanat Olarak Sinema*. (Çeviren: Rabia Ünal). İstanbul: Öteki Yayınevi.

Arslan, Savaş (2010). Milli Sinema, Milli Televizyon: Yücel Çakmaklı. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 459-475.

Asiltürk, Cengiz (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.

Astruc, Alexandre (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Le Camera-Stylo). (Çeviren: Nagihan Özer). (Editör: Ali Karadoğan*). Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. Ankara: De Ki Yayınları, 21-26.

Atabek, Ş., Gülseren (2007). Göstergebilimsel Çözümleme İletişim Çalışmalarında Göstergebilimsel Yöntem. (Editörler: Gülseren Şendur Atabek ve Ümit Atabek). *Medya Metinlerini Çözümlemek. İçerik, Göstergebilim ve Söylem Çözümleme Yöntemi.* Ankara: Siyasal Kitapevi, 65-85.

Atalayer, Faruk (1994). *Görsel Sanatlarda Estetik İletişim*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Ataman, Sebati (1977). *Milliyetçilik ve Türkiye*. İstanbul: Kervan Yayınları.

Atatürk, K., Mustafa (2007). *Nutuk*. İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınları.

Aykut, Aygül (2012). *Sanat Eğitiminde Estetik*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Aytekin, Mesut (2012). *Türk Milliyetçiliğinin Türk Sinemasına Yansıması (2005-2011).* Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Bağder, Ö**.,** Duygu (2001). Müzik Kliplerinde Anlam Oluşturma**.** (Editörler: Esen Onat, Seracan Özgençli Yıldırım). *Göstergebilim Tartışmaları*. İstanbul: Multilingula Yayınları. Sayfa: 63-70**.**

Bakunin, Michael (1998). *Devlet ve Anarşi*. (Çeviren: Murat Uyurkulak). Ankara: Öteki Yayınevi.

Balazs, Bela (1968). Film Kuramı (Çeviren: Akşit Göktürk). *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, *1* (196), 303-308**.**

Balibar, Etienne (2000a). Bir "Yeni Irkçılık" Var Mı? (Çeviren: Nazli Ökten). (3. Baskı). (Editör: Etienne Balibar ve Immanuel Wallerstein). *Irk Ulus Sınıf Beliriz Kimlikler*. İstanbul: Metis Yayınları, 25-38**.**

Balibar, Etienne (2000b). Irkçılık ve Milliyetçilik. (Çeviren: Nazli Ökten). (3. Baskı). (Editör: Etienne Balibar ve Immanuel Wallerstein). *Irk Ulus Sınıf Beliriz Kimlikler*. İstanbul: Metis Yayınları, 50-87**.**

Baradat P. Leon (2012). *Siyasal İdeolojiler Kökenleri ve Etkileri*. (Çeviren: Abdurrahman Aydın). Ankara: Siyasal Kitapevi Yayınları.

Barbaro, Umberto (1968). Özgür Ve Özerk Bir Yaratma (Çeviren: Tahsin Saraç) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı,* 1 (196), 349-351**.**

Barthes, Roland (1979). *Göstergebilim İlkeleri.* (Çevirenler: Berke Vardar ve Mehmet Rifat). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Baykara, Tuncer (2007). *Türk Adının Anlamı.* (3. Baskı). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Bazin, Andre. (2011). *Sinema Nedir?* (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.

Behçetoğulları, Pembe (2002). *Türkiye'de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi.* Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Belge, Murat (1997). *Marksist Estetik Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Belge, Murat (2006). *Linç Kültürünün Tarihsel Kökeni: Milliyetçilik.* (Söyleşi: Berat Günçıkan). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Belton, John (2003). Teknoloji ve Yenilik. (Editör: Geoffery Nowell-Smith). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 303- 311.

Berger, Arthur Asa (1993) Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri. (Editörler: Nazmi Ulutak, Aslı Tunç). *Göstergebilimsel Çözümleme*. (Çeviren: Nazlı Kırmızı) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.

Bergman, Ingmar (1968). Bizim İşimiz İnsan Yüzüyle Başlar. (Çeviren: Salah Birsel) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, 1(196), 466- 467.

Bilgiç, Filiz (2002). *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bilgin, Bora (2009). *Halit Refiğ Filmlerinde Sinema ve Müzik İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Bonitzer, Pascal (1995). *Ses ve Bakış.* (Çeviren: İzzet Yasar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bonitzer, Pascal (2006). *Kör Alanlar ve Dekadrajlar.* (Çeviren: İzzet Yasar). İstanbul: Metis Yayınları

Bora, Tanıl (2003). *Türk Sağının Üç Hâli Milliyetçilik Muhafazakârlık İslamcılık* (3. Baskı). İstanbul: Birikim Yayınları.

Bora, Tanıl (2007). *Medeniyet Kaybı Milliyetçilik ve Faşizm Üzerine Yazılar* (3. Baskı). İstanbul: Birikim Yayınları.

Bordwell, David and Thompson, Kristin (2008). *Film Art An Introduction*. (Eighth Edition). New York: McGraw-Hill Companies. Budak, Alparsan (2006). *Türk Resminde Yeni Dışavurumculuk*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Bostancı, M., Naci (1999). *Bir Kolektif Bilinç Olarak Milliyetçilik* (2. Baskı). İstanbul: Doğan Kitap Yayınları

Bozkurt, Nejat (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları* (4. Baskı). Bursa: Asa Kitapevi.

Bölükbaşı, Mustafa (2012). *Faşist Estetik: Leni Riefenstahl*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Büker, Seçil (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitapevi.

Büker, Seçil (1989). *Film ve Gerçek*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Büker, Seçil (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*. Ankara: İmge Kitapevi.

Calhoun, Craig (2007). *Milliyetçilik* (2. Baskı). (Çeviren. Bilgen Sütçüoğlu). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Calhoun, Craig (2008). Yolcuların Sınıf Bilinci: Var Olan Kozmopolitanizmin Eleştirisi. (Editör: Umut Özkırımlı). (Çeviren: Yetkin Başkavak*). 21. Yüzyılda Milliyetçilik*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Can, Aytekin ve Esen, Halim (2008). Kısa Filmde Ritm. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 19*, 153-165.

Canetti, Elias (2006). *Kitle ve İktidar* (3. Baskı). (Çeviren: Gülşat Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Candan, Ergun (2006). *Türkler'in Kültür Kökenleri* (6. Baskı). İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları.

Chatterjee, Partha (2008). Hetorojen Zamanda Millet (Editör: Umut Özkırımlı). (Çeviren: Yetkin Başkavak*). 21. Yüzyılda Milliyetçilik*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Collingwood, George, Robin (2011). *Kısaca Sanat Felsefesi*. (Çeviren: Talip Kabadayı). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Coşkun, Esin (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırmaları*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Çağlarca, Sadettin (1993). *Renk ve Armoni Kuralları*. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Çağlayan, Ayşe (2011). *Gerçeklik Bağlamında İran Sinemasında Dil ve Estetik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Çağlayan, Pınar (2014). *Kıbrıslı Olmak: Kıbrıs'taki Milliyetçiliklerin İdeolojik Kökenleri Üzerine Bir Analiz*. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Uluslararası Siyasi ve Ekonomik İlişkiler Araştırma Merkezi. Ankara Üniversitesi Basım Evi: Ankara.

Çakmak, Devran (2008). *2000'li Yıllarda Türk Sinemasında Etnik Kimlik Söylemi: Kürt Kimliğinin Temsilleri.* Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çakmaklı, Yücel (1964). Milli Sinema İhtiyacı. *Tohum Dergisi* (11), 3.

Çam, Aydın (2011). Türk Ulus Kimliğinin İnşası Sürecinde Sinema Politikaları. *18. Uluslararası Altın Koza Film Festivali, Uluslararası Altın Koza Sinema Kongresi Bildiri Kitabı.* 17-25 Eylül, 133-138.

Çancı, Haldun (2008). Değişmeyen Boyutları Bağlamında Milliyetçiliğe Teorik ve Kavramsal Bir Bakış. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve idari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 13 (2), 105-116.

Çankaya, Koray (2008). *Sinemada Görsel Algılama*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Çelenk, Sevilay (2010). Yasak Yas, Kesik Nefes. *Birikim Dergisi*, 249, 90-97.

Çelik, Hüseyin (2010). Yerel Kültürün Ayak Sesleri: Yeni Gerçekçilik Akımı Doğrultusunda Dondurmam Gaymak Filmi. *Yeditepe Üniversitesi Global Media Journal: Turkish Edition*, 1, 110-124.

Çokyiğit, Coşkun (2010). Milli Sinema mı, Milli Estekik mi? (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 97-103.

Çöloğlu, Ö, Defne (2006). Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk ve Krzystof Kieslowski'nin "Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı" Üçlemesi. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 8*, 155-172.

Dağtaşoğlu, Emre (2012). Kant'a Giden Yolda Leibniz, Wolff ve Baumgarten. *Toplum Bilimleri Dergisi*, 6 (11), 129-146.

Dakic, Vesna (2009). Sound Design for Film and Television. *http://esdi.pbworks.com/f/Sound%20Design%20for%20Film%20and%20Television.pdf*, 19.09.2014.

De Sica, Vittorio (1968) Sinema Üzerine... (Çeviren: Nijat Özön) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı,* (196), 456- 459.

Dibbets, Karel (2003). Ses. (Editör: Geoffery Nowell-Smith). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 249-258.

Dilaçar, Agop (1972). *Kutadgu Bilig İncelemesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Dmytryk, Edward ve Edward, Jean Porter (2007). *Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu* (2. Baskı). (Çeviren: İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.

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

Doğan, Mustafa (2010). Kendi Dilinden Yücel Çakmaklı ve Sineması. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 341-366.

Durmaz, Birsen (2009). Fotoğraf, Gerçeklik ve Gerçeğin Temsili. (Editör: Alper Altunay). *Görsel Estetik*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 48-73.

Eisenstein S. Mikhailovich (1968a) Filmin Yapısı (Çeviren: Nijat Özön) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı, 1* (196), 321-329.

Eisenstein S. Mikhailovich (1968b) Çekim ve Kurgu (Çeviren: Nijat Özön) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı, 1* (196), 329-332.

Eisenstein, S., Mikhailovich (1984). *Film Duyumu*. (Çeviren: Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.

Eisenstein, S., Mikhailovich (1986). *Sinema Dersleri*. (Çeviren: Engin Ayça). Hil Yayınları: İstanbul.

Ekinci, Ziya, Tarık (2004). *Millet, Milliyetçilik, Devlet ve Anayasa Sorunları*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Elsaesser, Thomas (2003). Almaya: Weimar Yılları. (Editör: Geoffery Nowell-Smith). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 169-185.

Enderun, Mehmet Akif (2011) *Beyaz Perdenin Din Algısı*. Işık Yayınları: İstanbul

Enneli, Çağlar (2013). Milliyetçilik ve İdeoloji: Dışlayıcı Bir Dilin Kuruluşu. *Alternatif Politika,5* (1), 28-51.

Epstein, Jean (1968) Uzayda Film Yapma Sanatı (Çeviren: Salah Birsel) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı, 1* (196), 363-365.

Erdoğan, İrfan ve Solmaz, Beşevli, Pınar (2005). *Sinema ve Müzik Materyal Satış ve Bilinç Yönetimi İçin Bilişsel ve Duyusalın Oluşturulması*. Ankara: Erk Yayınları.

Erdoğdu, A. Teyfur (2008). Osmanlılığın Evrimi Hakkında Bir Deneme: Bir Grup (Üst Düzey Yönetici) Kimliğinden Millet Yaratma Projesine. *Doğu Batı*, (II. Meşrutiyet "100. Yıl") 1 (45), 19-46.

Ergil, Doğu (1983). *İdeoloji ve Milliyetçilik*. Ankara: Turhan Kitapevi.

Ergül, R., Reha (1998). Modern Ses Kuramları. *Kurgu Dergisi*, (15), 85-95.

Ergül, R., Recep (1990). *Televizyon Yapımlarında Ses Boyutunun Yaratılması*. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Ergün, Mustafa (2014). Estetik. http://www.egitim.aku.edu.tr/sanatfelsefesi.Pdf. Erişim Tarihi: 01.01.2014.

Eroğlu, Hamza (1992). *Atatürk ve Milliyetçilik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Erözden, Ozan (1997). *Ulus-Devlet*. Ankara: Dost Kitabevi.

Esen, Halim. (2000). Anayurt Oteli Filminde Zaman ve Mekan. *Selçuk İletişim Dergisi.* 1 (3), 3-13.

Esen, Halim, Kayador Vakur (2009). *O Günler. Türk Sinemasında 12 Eylül*. Konya: Eğitim Kitapevi.

Esen, Şükran (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Evren, Burçak (2010). Türk Sinemasında Değişim-Dönüşüm Dönemeci (1994-2009). (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 53-59.

Fellini, Federico (1968). *Mesleğim* (Çeviren: Nijat Özön) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*, (196), 469- 472.

Feyzioğlu, Turan (1987). *Atatürk ve Milliyetçilik*. (2. Baskı). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırmaları Merkezi.

Ficher, Lucy (2008). Film Kurgusu. (Editör: Burak Bakır). *Sinema İdeoloji Politika; Sinemasal Yazılar 1* (Çeviren: Emrah Suat Onat). Ankara: Orient Yayıncılık, 9-34.

Fiske, John (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş* (Çeviren: Süleyman İrvan). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.

Fırıncı, Mehmet (2006). *Alman Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk) Die Brücke (Köprü) ve Türk Baskı Resim Sanatına Etkileri*. Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, 19, 110-15.

Fundalar, A., Sercan (2007). Amerikan Sinemasında Milliyetçilik. *Sosyoloji Notları*, 1, 81-85.

Gegenfurther, R., Karl (2005). *Beyin ve Algılama* (Çeviren: Barış Konukman), İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Georgeon, François (1986). *Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri Yusuf Akçura (1876-1935).* (Çeviren: Alev Er). Ankara: Yurt Yayınları.

Giddens, Anthony (2001). *Siyaset, Sosyoloji ve Toplumsal Teori Toplumsal Düşüncenin Klasik ve Çağdaş Temsilcileriyle Hesaplaşmalar* (2. Baskı). (Çeviren: Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.

Gökalp, Ziya (1976). *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak* (5. Baskı). Ankara: Emel Matbaacılık.

Gökalp, Ziya (1995). *Hars ve Medeniyet*. İstanbul: Toker Yayınları.

Gökalp, Ziya (1996). *Türkçülüğün Esasları* (3. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi.

Gökçe, Gürol (1997). *Televizyon Program Yapımcılığı ve Yönetmenliği*. İstanbul: Der Yayınları.

Graham, Peter (2003). Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler (Editör: Geoffery Nowell-Smith). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 651-662.

Güçhan, Gülseren (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması* (1.Baskı). Ankara: İmge Kitapevi.

Güçhan, Gülseren (1993). Sinema-Toplum İlişkileri, *Kurgu*, 12, 51-71.

Gül, Sema (2007). *Türklerin Etnik Kökenleri* (2. Baskı). İstanbul: Nokta Kitap.

Gültekin, Zeynep (2006) Irak'dan Önce: Kurtlar Vadisi Dizisi, *İletişim Kuramları Dergisi*, 22, 9-36.

Güneş, İsmail (2010). Çağın Abide Sanatı: Sinema. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 61-70.

Güneşli, Selçuk U. (2013). *Freiedrich Schiller'de Estetik Algının Nesnesi Olarak "Güzel",* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Güney, Atilla (2006). Resmi Milliyetçilikten Popüler Milliyetçiliğe Geçiş: 1960 Sonrası Türk Sineması Üzerine Siyasal Bir Deneme. *Doğu Batı*, (Milliyetçilik II) 1 (39), 209-226.

Gürpınar, Nil (2010). Can Dostumu Özlerken (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 297-301.

Güvenç, Bozkurt (1996). *Türk Kimliği Kültür Tarihinin Kaynakları* (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.

Güzel, A., Cem (1999). Andre Bazin'de 'Alan Derinliği' ve 'Gerçeklik' İlişkisi Üzerine. *Kurgu Dergisi,* (16), 83-89.

Habermas, Jürgen (2004). *"Öteki" Olmak, "Öteki"yle Yaşamak: Siyaset Kuramı Yazıları* (3. Baskı). (Çeviren: İlknur Aka). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hall, A. John (2008). Milletleri Türdeşleştirmenin Koşulları (Editör: Umut Özkırımlı). (Çeviren: Yetkin Başkavak*). 21. Yüzyılda Milliyetçilik*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Halliday, Fred (2008). Evrensellik ve Haklar: Milliyetçiliğin Karşısındaki Tehditler (Editör: Umut Özkırımlı). (Çeviren: Yetkin Başkavak*). 21. Yüzyılda Milliyetçilik*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Hayward, Susan (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (Çeviren: Uğur Kutay ve Metin Çavuş). İstanbul: Es Yayınları.

Hazar, Nedim (2010). Türk Sinemasında Yerel Arayışların Kısa Tarihçesi (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 171-238.

Herder, Gottfried von Johann (2002). Treatise on the Origin of Language (1772). (Edit by: Michael N. Forster). *Philosophical Writings*. Cambridge University Press, 65-164.

Heywood, Andrew (2006). Milletler ve Milliyetçilik (Editör: Buğra Kalkan). (Çeviren: Bekir Berat Özipek). *Siyaset*. Ankara: Liberte Yayınları, 151-180.

Hegel, Georg W.F. (1986). *Seçilmiş Parçalar*. (Çeviren: Nejat Bozkurt). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Hobsbawn, J. Eric (2006). *1780'den Milletler ve Milliyetçilik "Program, Mit, Gerçeklik"* (3. Baskı). (Çeviren: Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hristidis, K. Şengün (2007). *Sinemada Ulusal Tavır Halit Refiğ Kitabı.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Hume, David (1987) *Essays, Moral, Political, and Literary*. (Revised Edition). (Edited by: Eugene F. Miller Indianapolis: Liberty Fund.

Hutchinson, Jhon (2008). Milliyetçilik, Globalizm ve Medeniyetler Çatışması. (Editör: Umut Özkırımlı). (Çeviren: Yetkin Başkavak*). 21. Yüzyılda Milliyetçilik*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Işıkhan, Cihan (2008). İnsandaki Boyutsal Ses Bilincinin Müzik ve Müzik Teknolojisine Yansımaları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1* (3), 219–237.

İnci, Fuat (2010). Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 377-412.

Kabil, İhsan (2010). Sinemamızda Yerli Arayışın İki Ustasının Ardından. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 119-129.

Kafalı, Nadi (1989). Belge Filmciliğinde Görsel Düzenleme ve Temel Işığın Yönlendirilmesi. *Kurgu Dergisi, (6),* 157-174.

Kafalı, Nadi (1990). Kamera ve İletişim Sanatı Olarak Görüntü. *Kurgu Dergisi*, 1 (8), 281-312.

Kafalı, Nadi (2000). *Televizyon Yapımlarında Teknik ve Kuramsal Temeller*. (2. Baskı). Ankara: Ümit Yayıncılık.

Kafalı, Nadi (2001). Çekim Ölçeklerinin Düşündürdükleri. *Kurgu Dergisi,* (18), 1-12.

Kafesoğlu, İbrahim (2010). *Türk Milli Kültürü* (30. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınevi.

Kakınç, Taha (1963). *Ünlü Sinema Rejisörleri*. İstanbul: Elif Yayınları

Kalkan, Faruk (1992). *Sinema Toplum Bilimi Türk Sineması Üzerine Bir Deneme*.

Kant, Immanuel (2006). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (Çeviren: Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.

Kantemir, Enise (1973). Gerçeklik. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi, 6* (1), 139-155.

Kapan, Yusuf (2003). Türk Sineması. (Editör: Geoffrey Nowell-Smith). (Çeviren: Ahmet Fethi). *Dünya Sinema Tarihi* (3. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 740-745.

Kaplan, Mehmet (1977). *Türk Milletinin Kültürel Değerleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Karadoğan, Ali (2010). Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar (Editör: Ali Karadoğan*). Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. Ankara: De Ki Yayınları, 1-20.

Karakaya, Serdar (2005). Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 3* (12), 134-141.

Karaosman, Mehmet (2010). Kendi Aynasında Görünen Halit Refiğ (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 281-295.

Karatay, Ali (2014). Cennetin Çocukları ve Bisiklet Hırsızları Filmleri Bağlamında Sinema, İdeoloji ve Gerçeklik". *İdil, 3* (11), 99-114.

Karpat, Kemal (2009). *Osmanlı'dan Günümüze Kimlik ve İdeoloji*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Kaya, Arda (2012). Zamanının 'Çığlığı': Dışavurumcu Alman Sineması. *www.sinemasaldunya.comhttp://sinemasaldunya.com/zaman%C4%B1n%C4%B1n-%C3%A7%C4%B1%C4%9Fl%C4%B1%C4%9F%C4%B1-d%C4%B1%C5%9 Favurumcu-alman-sinemas%C4%B1/*

Erişim Tarihi: 01.01.2014

Kaya, Musa (2011). *Sinemada Kurgu ve Kurgunun Sinemaya Etkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kayalı, Hasan (1998). *Jön Türkler ve Araplar Osmanlı İmparatorluğu'nda Osmanlıcılık, Erken Arap Milliyetçiliği ve İslamcılık* (1908-1918). (Çeviren: Türkan Yöney). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Kedourie, Elie (1971). *Avrupa'da Milliyetçilik* (2. Baskı). (Çeviren: M. Haluk Timurtaş). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi.

Kenez, Peter (2003). Stalin Dönemi Sovyet Sineması (Editör: Geoffery Nowell-Smith). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 446-455.

Kerestecioğlu, Ö., İnci (2007).Milliyetçilik: "Uyuyan Güzeli Uyandıran Prens"ten Frankeştayn'ın Canavarıa (Editör: H. Birsen Örs). *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Moderns Siyasal İdeolojiler*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 307-350.

Keskin, Mustafa (1999). *Atatürk'ün Millet ve Milliyetçilik Anlayışı*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi.

Kılıç, Levent (1981). Görüntü Düzenlemesi ve Görsel Öğeler. *Kurgu Dergisi*. Sayı: 4, Sayfa: 97-116.

Kılıç, Levent (1994). Görüntü Estetiği. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kıraç, Rıza (2008). *Film İcabı Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*. İstanbul: De Ki Yayınları.

Kırbaş, Bilal (2010). Halit Refiğ ve Ulusal Sinema (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 257-269.

Kışlalı, T., Ahmet (2003). *Siyaset Bilimi* (10. Baskı). Ankara: İmge Kitapevi.

Klapper, T., Josepht (1967). *The Effects of Mass Communication* (9. Baskı). Free Press: New York.

Konuralp, Sadi (2004). *Film Müziği Tarihçe ve Yazılar*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Korkmaz, Bedia (2013). *Resim Sanatında Estetik Değer*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Köseoğlu, Nevzat (2003). Türk Milliyetçiliği İdeolojisinin Doğuşu ve Özellikleri. (Editörler: Tanıl Bora ve Murat Gültekin). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 4 Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları, (4), 208-225.

Kracauer, Siegfried (2010). *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*. (Çeviren: Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Yayınları.

Kuleşov, V., Lev (1968). Anılar. (Çeviren: Nijat Özön) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı, 1* (196), 292-295.

Kuray, Gülbende (1999). İtalya'da Yeni Gerçekçilik Akımı ve İzleyicileri, *Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, 33* (1-2): 183-192.

Kuruoğlu, Huriye (2002). *Radyoda Yayın Yapım ve Türler*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Kymlicka, Will (2008). Sonuç: Milletin Geleceği. (Editör: Umut Özkırımlı). (Çeviren: Yetkin Başkavak*). 21. Yüzyılda Milliyetçilik*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Lalo, Charles (2004). *Estetik*. (Çeviren: Burhan Toprak). Ankara: Hece Yayınları.

Levi-Strauss, Claude (2013). *Mit ve Anlam*. (Çeviren: Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: İthaki Yayınları.

Lewin, Moshe (2008). *Sovyet Yüzyılı*. (Çeviren: Renan Akman). İstanbul: İletişim Yayınları.

Llobera, R., Joseph (2007). Tarihsel Olayların Kuvveti: Fransız Devrimi ve Etkileri (Çeviren: Emek Akman ve Ebru Akman). *Modernliğin Tanrısı Batı Avrupa'da Modern Milliyetçiliğin Gelişimi*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 195-210.

Lotman, M., Yuriy (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları Filmin Semiotiğine Giriş*. (2. Baskı). (Çeviren: Oğuz Özügül). Ankara: Öteki Ajans Yayınevi.

Maalouf, Amin (2009). *Ölümcül Kimlikler* (Çeviren: Aysel Bora). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mahmud, Kaşgarlı (1991). *Divanü lugat-it Türk Tercemesi.* (3. Baskı). (Çeviren: Besim Atalay). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Makal, Oğuz (1991). *Türk Sineması Tarihi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

Malraux, Andre (1968), Sinemanın Sanat Olarak Doğuşu. (Çeviren: Tahsin Saraç). *Türk Dili Sinema Özel Sayısı, 1* (196), 360-363.

Maraşlı, Nezaket, Gülşah (2010). Türk Sinemasında Ulusal ve Milli Sinemanın Yeri. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 105-117.

Mascelli, V., Joseph (2002). *Sinemanın Beş Temel Öğesi* (Çeviren: Hakan Gürses). Ankara: İmge Kitapevi.

Mengüç, Arslan (2005). *Radyoculuk*. Lefkoşa: Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Yayınları.

Metz, Christian (1985). Sinema Kuramları. (Derleyenler: Seçil Büker ve Oğuz Onaran). *Sinematografik Dil Kavramı Üzerine*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 226-227.

Metz, Christian (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* (Çeviren: Oğuz Adanır). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Milas, Herkül (2003). Milli Türk Kimliği ve 'Öteki' (Yunan) (2. Baskı). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları, Cilt 4, 193-201.

Miyasoğlu, Mustafa (2010). Sinemada Yerli Tavırlar ve Yeni Yüzler. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 151-166.

Moldiyar Yergebekov (2010). *Ulus-Devlet İnşa Sürecinde Sinema: Bağımsızlık Sonrası Kazak Sineması Örneği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Moran, Berna (1983). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, Berna (2001). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (5. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Morandini, Morando (2003). Faşizmden Yeni-Gerçekçiliğe İtalya. (Editör: Geoffery Nowell-Smith). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 406-415.

Moussinac, Leon (1968). Görüntülerin Zaman İçinde Rolü. (Çeviren: Tahsin Saraç). Türk *Dili Sinema Özel Sayısı, 1* (196), 339-341.

Musser, Charles (2003). Belgesel (Editör: Geoffery Nowell-Smith). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 372-384.

Mutlu, D., Kaya (2001). Türk Sineması Ne? Türk Seyircisi Kim? Altmışlı Yılların Türk Sineması Üzerine Düşüncelerine/Kavgalarına Bir Bakış. (Derleyen: Deniz Derman). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 201-217.

Niyazi, Mehmet (2005). *Millet ve Türk Milliyetçiliği*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Noi, Ünver, Aylin (2007). *Avrupa'da Yükselen Milliyetçilik*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.

Nowell-Smith, Geoffrey (2003a). Sosyalizm, Faşizm ve Demokrasi. (Editör: Geoffery Nowell-Smith). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 385-395.

Nowell-Smith, Geoffrey (2003b). Sanat Sineması. (Editör: Geoffery Nowell-Smith). *Dünya Sinema Tarihi* (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 642-650.

Nussinova, Natalia (2003). Sovyetler Birliği ve Rus Göçmenler. (Editör: Geoffery Nowell-Smith). *Dünya Sinema Tarihi* (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 197-208.

Odabaş, Battal (2006a). Yeni Gerçekçi ve Yeni Dalga Sinemalarında Kentsel Tema. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (24), 187-197.

Odabaş, Battal (2006b). Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belge(sel) Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri, *İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı (24), 205-212.

Onaran, Ş., Alim (1999). *Sinemaya Giriş*. (2. Baskı). İstanbul: Maltepe Üniversitesi Yayınları.

Ormanlı, Okan (2005). *Türk Sinemasında Eleştiri*, Ankara, Bileşim Yayınevi.

Öngören, M., Tali (1996). *Senaryo ve Yapım*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Ötgün, Cebrail (2008). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Aralık, (2),* 159-178.

Özdemir, Berna (2009). *Belgesel Fotoğrafta "Estetik Kaygı" Sorunu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özden, Tuba (2010). Milli Sinema Dönüyor. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 477-484.

Özgüç, Agâh (2005). *Türlerle Türk Sineması (Dönemler / Modalar / Tiplemeler).* İstanbul: Dünya Kitapları.

Özkan, Devrim (2012). Empresyonizm, Sinema ve Bergsoncu Zaman Kavramı: Zaman ve Mekan Algılarının Dönüşümü. *The Journal of Academic Social Science Studies,* 5 (5), 247-268.

Özkırımlı, Umut (2008). Giriş. (Editör: Umut Özkırımlı). (Çeviren: Yetkin Başkavak*). 21. Yüzyılda Milliyetçilik*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Özkırımlı, Umut (2000). *Theories of Nationalizm*. Londra: Macmillan Press.

Özön, Nijat (1972). 100 Soruda Sinema Sanatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Özön, Nijat (1984). Önsöz. (Editör: Nijat Özön). *Film Duyumu*. İstanbul: Payel Yayınevi, VII-CLXC.

Özön, Nijat (1985). *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.

Özsoy, Osman (1998). *Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Parsa, Seyide ve Parsa, Fatoş, Alev (2002). *Göstergebilim Çözümlemeleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Parsa, Seyide (1989). *Estetik Açıdan Filmin Temel Ögeleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Pearson, Roberta (2003a). Sinemanın İlk Dönemi. (Editör: Geoffery Nowell-Smith). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 30-41.

Pearson, Roberta (2003b). Geçiş Sineması. (Editör: Geoffery Nowell-Smith). *Dünya Sinema Tarihi* (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 42-63.

Platon (2008). *Devlet* (Çeviren: Sabahattin Eyüpoğlu; M. Ali Camgöz). (15. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Pudovkin, Viladimir., I (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. (Çeviren: Nijat Özön). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Pudovkin, Viladimir., I (1968). Film Sanatının Temeli (Çeviren: Nijat Özön) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı,* 1 (196), 309-310.

Raskin, Richard (1992), *Varieties of Film Sound: A New Typology*. http://imv.au.dk/~pba/Homepagematerial/MMproduktionmateriale/Raskin%20Sound%20%20Paper.pdf, Erişim Tarihi: 15.09.2014.

Refiğ, Halit (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.

Renoir, Jean (1968). İşin Özü Bir Öykü Anlatmaktır (Çeviren: Birge Karasu). *Türk Dili Sinema Özel Sayısı, 1* (196), 426-428.

Rentschler, Eric (2003). Almanya: Nazizm ve Sonrası. (Editör: Geoffery Nowell-Smith). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 429-438.

Rifat, Mehmet (2009). *Göstergebilim ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.

Rifat, Mehmet (2000). Göstergebilim Kuramlarına Genel Bir Yaklaşım. (Çeviriler: Mehmet Rifat ve Sema Rifat). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler*. (2. Baskı). İstanbul: Om Yayınevi, 241-245.

Rifat, Mehmet (1982). *Genel Göstergebilim Sorunları Kuram ve Uygulama*. İstanbul: Alaz Yayınları.

Rossellini, Roberto (1968) Yeni Gerçekçilik (Çeviren: Salah Birsel) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı,* (196), 450- 453.

Roux, Jean-Paul (2007). *Türklerin Tarihi Pasifik'ten Akdeniz'e 200 Yıl* (3. Baskı). (Çeviren: Aykut Kazancıgil ve Lale Arslan Özcan) İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Sarınay, Yusuf (1990). *Atatürk'ün Millet ve Milliyetçilik Anlayışı*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

Saussure De, Ferdinand (1976). *Genel Dilmilim Dersleri I.* (Çeviren: Berke Vardar). Kaliteli Basımevi: Ankara

Savaş, Hakan (2009). Estetik Bakış, Sanat ve Görsel Sanatlar. (Editör: Alper Altunay). *Görsel Estetik*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2-24.

Schiller, F, Won (1999). *Estetik Üzerine.* (Çeviren: Melahat Özgü). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (1997). *Dünya Sinema Sanayi.* İstanbul: Timaş Yayınları.

Scognamillo, Giovanni (1988). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Metis Yayınevi.

Scognamillo, Giovanni (1987). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Metis Yayınevi.

Sebeok, A., Thomas (2000). Göstergebilime Giriş. (Çeviriler: Mehmet Rifat ve Sema Rifat). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler*. (2. Baskı). İstanbul: Om Yayınevi, 270-273.

Sekmeç, Can, Ali (2010). Sinemada Bir Düşünce Adamı: Halit Refiğ. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 245-256.

Sezen, Tonguç, İbrahim (2003). Lumière Kardeşler Öncesi Sinema. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (17), 601-608.

Sınmaz, A, Nesrin (2009). *Alexander Gottlieb Baumgarten'da Duygusal Bilginin Bilimi Olarak Estetik,* Yayınlanmamış Yüksel Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Sivas, Ala (2012). Göstergebilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 11(21), 527-538.

Smith, D., Anthony (1986). *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Blackwell.

Smith, D., Anthony (2002). *Ulusların Etnik Kökeni*. (Çevirenler: Onay Bayramoğlu, Hülya Kendir). Ankara: Dost Kitapevi.

Sokolov, G., Aleksey (2007). *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*. (Çeviren: Semir Aslanyürek). (2. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Songül, Aydın (2008). *12 Mart 1971 Öncesi Ant Dergisi*. Yüksel Lisans Tezi, Yıldız, Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Sontag, Susan (2008). Büyüleyen Faşizm. Sinema İdeoloji Politika; Sinemasal Yazılar 1. (Çeviren: Ertan Yılmaz). Ankara: Orient Yayıncılık, 205- 221.

Soygüder, Şebnem (2006) *Renk*. Fotoğrafya, http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=135,0,0,1,0,0, Erişim Tarihi: 15.09.2014.

Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sözen, Mustafa (2003). *Sinemada Ses Kullanımı*. Ankara: Detay Yayıncılık.

Sözen, Mustafa (2013). Estetik Bir Öğe Olarak Sinemada Ses Tasarımı ve Örnek Bir Film Çözümlemesi. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 8* (8), 2097-2109.

Spottiswoode, Raymond (1968). Filmin Dilbilgisi (Çeviren: Nijat Özön) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı,* 1 (196), 333-338.

Strauss, L., Claude (2013). Mit ve Anlam. (Çeviren: Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: İthaki Yayınları.

Sunal, Gözde (2011). *Sinema'da ve Televizyon'da Aydınlatmanın Rolü*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınevi.

Süzen, İğneci, Rena (2012). Dijital Evrende Mimesisi Yeniden Düşünmek; Avatar Filmi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 2 (2), 22-31.

Şahin, Muhammet (2010). *Türk Tarihi ve Kültürü* (6. Baskı). Ankara: Okutman Yayıncılık.

Şen, Y. Faruk (2008). *Türk Siyasal Kültüründe Millet Algısı ve Milliyetçilik*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Şenoğlu, Kemal (2009). *Yusuf Akçura Kemalizmin İdeologu*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Şentürk, Rıdvan. (2011). Jean-Luc Godard'ın Filmleri ve Estetik Manifestosu. *Global Media Journal, 1* (2), 137-156.

Tarkovski, Andrey (1992) *Mühürlenmiş Zaman* (2. Baskı). İstanbul: Afa Yayınları.

Taş, Vadullah (2010). Sinemada Halit Refiğ Sanatın Ta Kendisidir. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 303-308.

Taşdelen, Demet (2012a). Estetik ve Sanat Felsefesinde Temel Konular. (Editör: Ahmet İnam). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2-31.

Taşdelen, Demet (2012b). Sanata İlişkin Felsefi Araştırma. (Editör: Ahmet İnam). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 32-53.

Tezcan, Gülcan (2010). Yeşilçam'da Milli Bakışın Mimarı: Yücel Çakmaklı. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 325-334.

Thompson, Kristin ve Bordwell, David (2003). *Film History an Introduction* (2. Baskı). United States: McGraw-Hill Companies.

Timuçin, Afşar (1998). *Estetik* (3. Baskı). İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Tonguç İbrahim Sezen (2003). Lumière Kardeşler Öncesi Sinema. *İletişim Fakültesi Dergisi, (17),* 601-608.

Townsend, Dabney (2002). *Estetiğe Giriş* (Çeviren: Sabri Büyükdüvenci). Ankara: İmge Kitapevi.

Tunalı, İsmail (2007). *Grek Estetik'i*. (6. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Tunalı, İsmail (1996). *Estetik*. (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Tunalı, İsmail (1983). *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik*. Ankara: Remzi Kitapevi.

Tunaya, Z., Tarık (2007). *İslamcılık Akımı*. (2. Baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Tunca, Elif (2010). Sinemamızın Umutlu Tarihi. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 13-32.

Tunç, Nazif (2010). Sinemamızda Yerli Yönelişler Neden Gecikti? (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 167-170.

Turgut, İbrahim (1993). *Sanat Felsefesi*. İzmir: Üniversite Kitapevi.

Tükelay, A., Mustafa (2010). *Sinemada Aristotelesçi Olmayan Bir Yaklaşım: Brecht Estetiği,* Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Uçan, Hilmi (2008). Dilbilim, Göstergebilim ve Edebiyat Eğitimi. Ankara: Hece Yayınları.

Usai, Paolo Cherchi (2003). Kökenler ve Ayakta Kalanlar. (Editör: Geoffery Nowell-Smith). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 22-29.

Uyar, Mehmet (2010). Öncü Yönetmen Yücel Çakmaklı. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 335-339.

Uysal, Tuna (2007). *Fotoğrafi ve Sinematografinin Görselllik İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ünal, Fatih (2008). II. Meşrutiyet, Ulusçuluk ve Kürt Ayrılıkçı Hareketi", *Doğu Batı,* (II. Meşrutiyet "100. Yıl") 2 (46), 69-106.

Vardan, Uğur (2003). Türk Sineması. (Editör: Geoffrey Nowell-Smith). (Çeviren: Ahmet Fethi). *Dünya Sinema Tarihi*. (3. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 745-753.

Vardar, Bülent (2000). *Sinema ve Televizyon Görüntüsünün Temel Öğeleri*. İstanbul: Beta Yayınları.

Vertov, Dizga (1968). "Sinema-Göz"cülerin Devrimi (Çeviren: Nijat Özön) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı, 1* (196), 295-298.

Vertov, Dziga (2007). *Sine-Göz*. (Çeviren: Ahmet Ergenç). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Vincendeau, Ginette (2003). Fransız Sineması'nın Popüler Sanatı. (Editör: Geoffery Nowell-Smith). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çeviren: Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 296-406.

Vineyard, Jeremy (2010). *Sinemada Çekim Teknikleri*. (Çeviren: Gökhan Rızaoğlu). İstanbul: İstanbul Organizasyon.

Wajda, Andrzej (2006). *Sinema ve Ben.* (Çeviren: Füsun Ant). İstanbul: Es Yayınları.

Weber, Max (2006). Millet. (Çeviren: Ebru Çerezcioğlu). *Doğu Batı*, (Milliyetçilik II) 2 (38), 181-188.

Wollen, Peter (2010). Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı. (Çeviren: Ertan Yılmaz). (Editör: Ali Karadoğan). *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. Ankara: De Ki Yayınları, 113 - 124.

Wood, Robin (2008). Faşizm / Sinema Sinema İdeoloji Politika; Sinemasal Yazılar 1. (Çeviren: Ertan Yılmaz). Ankara: Orient Yayıncılık, 223-238.

Yalsızuçanlar, Sadık (2014). '*Bir Film Yaratmak' Necip Fazıl ve Sinema*. http://www.sadikyalsizucanlar.net/eskisite/PDF/birfilmyaratmak.pdf, Erişim Tarihi: 01.03.2014.

Yalsızuçanlar, Sadık (2010). Türk Sinemasında Yerli Bir Damar: Yücel Çakmaklı. (Editör: Abdurrahman Şen). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 367-376.

Yaren, Özgür (2010). Marksist Estetik ve Sinema: Erken Tartışmalar. *Alternatif Politika,* 2 (2), 106-125.

Yazıcı, Aslı (2012a). Antik Çağ ve Orta Çağda Estetik ve Sanat Felsefesi. (Editör: Ahmet İnam). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 74-97.

Yazıcı, Aslı (2012b). 17. ve 18. Yüzyıl Sanat ve Estetik Anlayışı. (Editör: Ahmet İnam). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 98- 127.

Yazıcı, Aslı (2012c). Çağdaş Sanat ve Estetik Anlayışı. (Editör: Ahmet İnam). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 128-150.

Yedidal, Hande (2009). Çizgi Romandan Beyaz Perdeye "Yenilmez Türk" İmajının Yıllar İçerisindeki Dönüşümü: Son Osmanlı Yandım Ali ve Kara Murat. (Editör: Deniz Bayrakdar). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Yengin, Hülya (1997). İletişimde Renklerin Anlamı. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 5,* 197-205.

Yetkin, Kemal, Suat (2007). *Estetik Doktrinler*. Ankara: Palme Yayınları.

Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan (2004). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (4. Baskı). Ankara: Şeçkin Kitapevi.

Yıldırım, İbrahim (2013). *İdealist Estetik ile Pragmatist Estetik Anlayışının Karşılaştırılması,* Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yıldız, Selahattin (2014). *Sinematografik Anlatım*. İstanbul: Su Yayınevi.

Yılmaz, Ertan (2008), Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. (Derleyenler: Burak Bakır, Sali Salijii, Yörükhan Ünal). *Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1.* İstanbul: Orient Yayıncılık, 63-87.

Yolcu, Ergün (2002). Renklerin Özel Kullanımı ve Ekinsel Olarak Algılanması. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 13,* 647-660.

Yüksel, Eren (2013). Bir Savaş Anlatısı Olarak Nefes: Vatan Sağolsun ve Hegemonik Erkekliğin Krizi. *Fe Dergi* (5), 1, 15-31.

Zavattini Casare (1968) Yeni Gerçekçilik Üzerine Görüşler. (Çeviren: Nijat Özön) *Türk Dili Sinema Özel Sayısı,* (196), 380- 384.

Zettl, Herbert (2006). *Television Production Handbook* (Ninth Edition). California: Wadsworth Publication.

Zettl, Herbert (2008). *Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics* (Fifth Edition). California: Wadsworth Publication.

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Özgeçmiş

Adı Soyadı:	Mustafa ASLAN
Doğum Yeri:	İstanbul
Doğum Tarihi:	02.10. 1983
Medeni Durumu:	Evli
Öğrenim Durumu	
Derece:	Okulun Adı:
İlköğretim:	
Ortaöğretim:	
Lise:	
Lisans.	Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi İletişim Fakültesi
Yüksek Lisans.	Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Becerileri:	
İlgi Alanları:	Sinema,
İş Deneyimi: (Doldurulması isteğe bağlı)	Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Görevlisi (2010-2013) Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi Uzman (2013-2015)
Aldığı Ödüller: (Doldurulması isteğe bağlı)	
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar: (Doldurulması isteğe bağlı)	
Tel:	0539 331 39 94
Adres:	Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi Merkez Kampüs Aydın / Türkiye

İmza: