

**T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**



**TÜRK SINEMASININ İKONOĞRAFİSİNE EDEBİYAT VE RESMİN
ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Melis ÇAKIR

**Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı
Televizyon ve Sinema Programı**

Eylül, 2020

**T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**



**TÜRK SİNEMASININ İKONOĞRAFİSİNE EDEBİYAT VE RESMİN
ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Melis ÇAKIR
(Y1812.380007)**

**Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı
Televizyon ve Sinema Programı**

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Hale TORUN

Eylül, 2020

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Türk Sinemasının İkonografisine Edebiyat ve Resmin Etkisi” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. 24.08.2020

Melis ÇAKIR

ÖNSÖZ

Öncelikle bilginin edinilmesinin ve yayılmasının ışık hızına kavuştuğu günümüz şartlarında, onca enformasyon arasından doğru ve yararlı olanları ayırt edebilmemizi sağlayan, sıcaklığı ve içtenliği ile kıymetli hazinesini öğrencilerine yorulmadan aktaran değerli hocam, tez danışmanım Dr. Hale TORUN'a tüm kalbimle teşekkür ederim. Yüksek Lisans eğitimim boyunca akademik çalışma alanlarımızı ışıklandıran diğer bölüm hocalarıma da minnettarlığımı sunarım...

Her araştırmacının geçtiği zorlu yollardan geçerken desteğini, yol arkadaşlığımı ve tavsiyelerini esirgemeyen değerli dostum Nurbahar YILDIZ'a, beraber büyüdüğüm ve hayatı beraber öğrendiğim kardeşim Ayşe SÖZTUTMAZ'a ve canım annem Nurcan EVREN'e sevgileri, inançları, bana kattıkları her şey için teşekkür ederim... Teşekkür etmenin az kalacağı bu isimlerden aldığım güç ile gerçekleştirdiğim çalışmamın, yapılacak olan başka çalışmalara esin kaynağı olmasını temenni ederim...

“Dahice eserler üreten kişiler, en seçkin çevrede yaşayan, en parlak konuşma biçimine, en geniş kültüre sahip kişiler değil, birdenbire kendileri için yaşamayı keserek kişiliklerini bir aynaya, sosyal ve hatta bir bakıma zihinsel açıdan sıradan bir hayat da olsa, hayatlarını yansıtacak bir aynaya dönüştürecek güce sahip olanlardır; çünkü deha, yansıtılan görünümün özündeki değere değil, yansıtma gücüne bağlıdır.”

Marcel Proust

Ağustos 2020

Melis ÇAKIR

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xv
ABSTRACT	xvii
1. GİRİŞ	1
2. SİNEMA VE UYARLAMA İLİŞKİSİ.....	9
2.1 Sinemada Yazın Biçimleri	11
2.2 Yazar ve Senarist Ayrımı	21
2.2.1 Uyarlama senaristliği	23
3. SİNEMA VE RESİM İLİŞKİSİ.....	29
3.1 Sinema ve Resmin Görsel Paylaşımları	34
3.1.1 Işık.....	40
3.1.2 Perspektif ve çerçeve	48
3.1.3 Tema.....	53
3.1.4 Gerçekçi Türk Ressamları.....	57
4. TÜRK SİNEMASINDA ANLATI DİLİNİN İNŞASI.....	63
4.1 Dönemler ile Türk Sineması	67
4.2 İşlenen Motifler	80
4.3 Türk Sineması ve Uyarlamalar.....	86
4.3.1 Anadolu ve köy teması.....	92
4.3.2 Kent ve göç teması.....	95
5. FİLM İKONOĞRAFİSİ VE ÇÖZÜMLEME	99
5.1 Görselin Dili	104
5.2 Sinemada İkonografi	109
5.3 Örneklemin Çözümlemesi.....	112
5.3.1 Tema.....	115
5.3.2 Mekân.....	118
5.3.3 Karakter.....	120
6. SONUÇ VE TARTIŞMA.....	127
KAYNAKÇA	129
ÖZGEÇMİŞ.....	135

ÇİZELGE LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Çizelge 5.1: İmgeler ve İletişim Şekilleri.....	123

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 3.1: Karanlık Oda (Camera-Obscura).....	31
Şekil 3.2: Meryem Tablosu	39
Şekil 3.3: Angela'nın Külleri Filmi	39
Şekil 3.4: Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi (2010)	46
Şekil 3.5: Rembrandt'ın Para Bozan adlı Yağlı Boya Tablosu (1627).....	46
Şekil 3.6: Goya'nın 3 Mayıs Tablosu	52
Şekil 3.7: Spielberg'in Amistad Filmi	52
Şekil 5.1: "Onuncu Köy" Tablosu	116
Şekil 5.2: Susuz Yaz Filminde köylüler	116
Şekil 5.3: "Bunalım" Tablosu.....	117
Şekil 5.4: Düşünceli ve yorgun köylüler	117
Şekil 5.5: "Dananın Ölümü" Tablosu	118
Şekil 5.6: Hayvan ölümü-katli	118
Şekil 5.7: "Duvar Dibi" Tablosu	119
Şekil 5.8: Duvar dibinde toplaşan köylüler	119
Şekil 5.9: "Peyzaj" Tablosu	120
Şekil 5.10: "Susuz Yaz" Filmi ara sahnesi	120
Şekil 5.11: İsimsiz yağlıboya tablosu	121
Şekil 5.12: Hasan ve Bahar karakterleri	121
Şekil 5.13: "Çılgılık" tablosu	123
Şekil 5.14: Bahar'ın feryadı.....	123

TÜRK SİNEMASININ İKONOĞRAFİSİNE EDEBİYAT VE RESMİN ETKİSİ

ÖZET

Sinema sanatının var olma sürecinden bu yana diğer sanat dalları ile içerik alışverişinde bulunduğu bilinmektedir. Özellikle edebiyat eserlerinden aldığı yazınsal metinlerin içeriği, resim sanatından aldığı görsel dilin ise içerikleri aktarma biçimleri sinemanın kendi dilini inşa etmesine yardımcı olmaktadır. Tüm sanat dallarının ürettiği eserlerde olduğu gibi sinema eserlerinde de yaratım süreci, toplumun yetiştirdiği ve şekillendirdiği sanatçı tarafından yürütülmektedir. Yetiştirdiği ve şekillendiği toplumdan, toplumun gerçekliğinden ve kültürel kodlarından bağımsız eser üretemeyen birey kendini yapıtında dışavurmaktadır. Bir dışavurum aracı olarak sinema eserleri de oluşturulduğu dönemin şartlarını, gerçekliğini ve kültürel kodlarını barındırmaktadır. Sanat eserlerinin yaptığı içerik alışverişinin de bu şartlar, gerçeklikler ve kodlar üzerinden yapılandığı görülmektedir. Türk sineması özelinde ilerleyen çalışma kapsamında Metin Erksan'ın 1963 senesinde gerçekleştirdiği "Susuz Yaz" filmi örneklem alınmıştır. Örneklem filmin toplumsal gerçekçi sinema eserlerinin baskın olduğu, birçok uyarılma eserin icra edildiği ve toplumsal, siyasal değişimlerin hız kazandığı 1960'larda gerçekleştirilmesi çalışmanın sınırlılığına hizmet etmektedir. Film üzerinden yapılan ikonografik çözümleme Türk sinemasının anlatı dilini inşa ederken kullandığı imgeleri ve kodlamaları aktarmaya yardım etmektedir. Bu imgeler ve kodlar çözümlenirken görsel hikâyeleme yönteminden yararlanılmış ve örneklem film içerisinden seçilen üç ana kare, toplumsal gerçekçi üç yağlıboya tablosu üzerinden tema, mekan ve karakter bağlamında uyuşumlar yakalanmıştır. Ele alınan görsellerin ilk izlenimlerine odaklanılmış ve buradan hareketle görseller üzerinden hikâyelenen anlamların, üretildikleri dönemin dinamiklerini yansıtmaya özelliği gözler önüne serilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Edebiyat, Resim, Metinlerarasılık, İmge, İkonografi

THE INFLUENCE OF LITERATURE AND PAINTING ON THE ICONOGRAPHY OF TURKISH CINEMA

ABSTRACT

Cinema art has been known to exchange content with other art branches since its existence. In particular, the content of literary texts from literary works and how the visual language from the art of painting transfers the content helps the cinema to build its own language. As with the works produced by all branches of art, the process of creation in the works of cinema is carried out by the artist trained and shaped by society. The individual who is unable to produce works independent of the society in which he grew up and shaped, from the reality and cultural codes of the society, exposes himself in his work. As a means of expression, the works of cinema also contain the terms, reality, and cultural codes of the period in which it was created. It is seen that the content exchange made by artworks is based on these conditions, realities, and codes. A sample of the film *Susuz Yaz*, which Metin Erksan made in 1963, was taken in the scope of the following study in the Turkish cinema special. Sample the film's performance in the 1960s, when social realistic cinema works were dominant, many adaptations were performed, and social and political changes were accelerating, serves the limitations of the work. The iconographic analysis of the film helps to convey the images and codes used by Turkish cinema in constructing the narrative language. These images and codes were used in the analysis of visual storytelling method and three mainframes selected from the sample film, Three social realistic oil paintings were captured in the context of the theme, space, and character. The first impressions were focused on the visual images and the meaning narrated through the visual images reflected the dynamics of the period in which they were produced.

Keywords: *Cinema, Literature, Painting, Intertextuality, Image, Iconography*

1. GİRİŞ

İnsanlığın gelişim süreci içerisinde sanat, her daim insanla ve insanın oluşturduğu toplumsal düzlemle doğrudan ilintili ilerlemiştir. Sanatsal üretim alanları arasında doğuşu çağımıza yakın gerçekleştiren sinema, kendinden önce gelen tüm alanlardan argümanlar toplamıştır. Topladığı ve bünyesine dahil ettiği argümanları kendi ifade biçimi ile şekillendirmiştir. Edebiyatın ifade biçimi sözcükler, resmin ifade biçimi çizgiler ve renkler, heykelin ifade biçimi formlar, tiyatroyun ifade biçimi dramaturji, fotoğrafın ifade biçimi ışık ve kompozisyon iken sinema tüm bu ifade biçimlerini kullanmaktadır. Sinematografi olarak adlandırılan bu ifade biçiminde senaryodan, çekim ölçeklerine, kamera hareketlerinden mekân kullanımına, karakter yaratımından kullanılan diyaloglara kadar geçerli olan metinlerarası etkileşim hali beyazperde de gerçekliğe kavuşmaktadır. Arka arkaya gelen fotografik görüntülerin hareket eylemini gerçekleştirmesi ile kendi ifade biçimini harmanlayan sinema ürünlerini anlamlandırmak için diğer sanat dalları ile yaptığı içerik alışverişini çözümlenmek önemlidir. Çünkü bir dışavurum aracı olarak mimesis kavramını özüne yerleştiren sinema, gerçekliğin yeniden inşasını mümkün kılmaktadır. Bu inşa sırasında beslendiği sosyoloji, psikoloji, felsefe ve sanat öğretilerini harmanlayan yegâne sanat sinemadır.

Bu noktada Jacques Ranciere'in *Sinematografik Masal* adlı eserinde sinema sanatı için yaptığı tanımlamayı aktarmanın gerekli olacağı düşünülmektedir. Ranciere sinema için; *"İşte böyledir estetik çağın sanatı: yazının edilgin-hale gelişi sayesinde bir birine zincirlenmiş eylemlerin mantığına karşı çıkmak suretiyle; ya da eski şiirleri ve tabloları yeniden-biçimlendirmek suretiyle, temsili sanattan sonra gelen ve temsili sanattaki zincirlemeleri çözen bir sanat. Bu çalışma geçmişin tüm sanatlarının bundan böyle emre amade olduklarını, boş vakitte yeniden okunabileceklerini, yeniden görülebileceklerini, yeniden resmedilebileceklerini ya da yeniden yazılabileceklerini varsayar; ama ayrıca dünyadaki her şeye -sıradan bir nesneye, bir duvardaki oyuklara, ticari ya da*

başka bir ilüstrasyona- çifte kaynağı bakımından sanatın erişebileceğini de varsayar. Bu iki kaynaktan biri bir dünya çağını, bir toplumu, bir tarihi şifreleyen hiyeroglif olmak bakımından bir kaynaktır ve diğeri tam tersine saf mevcudiyet, anlamsızlığın yeni ihtişamıyla süslenmiş çıplak gerçeklik olmak bakımından bir kaynaktır” demektedir (Ranciere, 2016: 15). Aktarılan söylemler çerçevesinde sinemanın diğer sanat dallarına oranla gerçekliğin yeniden üretimi, temsili ve aktarımı açısından daha kuvvetli olduğu anlaşılmaktadır.

Bir sinema filminin yaratım sürecine dahil olan tüm adımlar, onun komplike yapısını ortaya çıkarmaktadır. Sinema sanatının eser üreticisi olan yönetmenler, bir filmi beyazperdeye taşıyabilmek için birçok kaynağa başvurmakta, birçok kişiden ve sinema çalışanından yardım almaktadır. Sinema, diğer sanatlara oranla hedef kitlesinin genişliği dolayısı ile de yaratım sürecinin her adımında sinematografik ihtiyaçlara yönelik titiz çalışmalara gereksinim duyar. Sinema eserlerinin yaratım sürecindeki bu komplike yapı, sanat ve sosyal bilimler alanından aldığı sayısız etki bağlamında her sinema eseri, bilimsel ve sanatsal incelemeye müsaittir. Hug Gray, sinemanın diğer sanat dalları iye yaptığı metinlerarası paylaşımları sayesinde, insanı düşünmekten uzaklaştırmak yerine, onu felsefe yapmaya teşvik ettiğini, tarih, edebiyat, psikoloji, sosyoloji ve diğer bilim dallarının araştırmalarının sonuca bağlanması konusunda kişilere, araştırmalara yardımcı olduğunu belirtmektedir (Gray, 2007:10). Bu çalışma kapsamında ilk örneklem olarak alınan “Susuz Yaz” filmi ile çalışmanın sınırlılığın dahilinde örneklem olarak kullanılan diğer sanat eserleri arasında gerçekleşen gösterge paylaşımları; Türk sinemasının toplumsal gerçekçi filmleri, köy romanları ve toplumsal gerçekçi resim eserleri arasındaki metinlerarası bağlantıyı açıklayabilmek adına önemli verilere sahiptir.

Bu bağlamda değerlendirilen örneklem film, Necati Cumalı'nın aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Nedim Günsür, Neşet Günal ve Nuri İyem gibi toplumsal gerçekçi ressamların 1960 ve 1975 yılları arasında ürettiği tabloları ile yaptığı tema ve hikâye paylaşımları örneklemin gücünü arttırmaktadır. Özellikle bir sinema filminin türünü belirlerken kullanılan ikonografik çözümleme, ortak kültürel kodların, metinlerarası düzlemdeki hallerini okuyabilmeye imkân sağlamaktadır. “Susuz Yaz” filmi üzerinden yapılacak

ikonografi ve gösterge çözümlenmeleri, filmin Türk sinemasındaki yeri ve başarısı sayesinde de elde edilecek bulguların değerini artmaktadır. Örneklem üzerinden hem edebiyat hem resim sanatı ile olan içerik alışverişinin gözler önüne serilmesi, ikonografik çözümlemenin sağlamasını yapmaktadır. Sinema ikonografisinin filmleri türlerine ayırmada kullanıldığı düşünüldüğünde ise elde edilen bulguların sağlaması, çalışmada kullanılan örneklem eserlerin türlerini algılamakta yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda Türk sinemasının tür ayrımı problemine baktığı ikonografik perspektif sayesinde literatür açısından önem teşkil eden bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Sosyolojik ve sanatsal anlamda makro bir çözümlemenin mümkün olmadığı Türk sinemasının tarihsel ve sinematografik gelişim sürecindeki karmaşa, mikro anlamda yapılan çözümleme ve anlamlandırma çabası ile mümkün olabilmektedir.

Çalışma kapsamında amaçlanan olgular, üç ayrı soru etrafında şekillenmiştir:

- Sinema sanatı, edebiyat ve resim sanatı ile hangi temellerde buluşmakta ve *nasil* paylaşımlar yapmaktadır?
- Sinema sanatının diğer sanat dalları ile yaptığı paylaşımlar Türk sineması özelinde *nasil* gerçekleşmiştir?
- Türk sinemasının metinlerarası paylaşımları onun ikonografisini hangi yöne doğru şekillendirmiştir?

Çalışma için belirlenen bu amaçlar doğrultusunda *Görsel Hikâyeleme* yöntemi kullanılmıştır. Sinema sanatının görüntüler üzerine kurulu anlatı dilini arka arkaya gelen fotografik görüntülerin oluşturduğu baz alındığında, görsel hikâyeleme yönteminin bir filmin görsel anlatı dilini çözümlmek için doğru bir yöntem olduğu görülmüştür. Görsel hikâyeleme yaparken göstergebilimsel öğretilerden alınan argümanlar ve ikonografik çözümleme adımları imgelerin ve kodların anlamlandırılmasına yardımcı olmuştur. Çünkü görsel hikâyeleme kendi başına bir anlatı türü olabilmektedir. Gerçekliğin yeniden üretilmiş hali fotografik görüntü üzerinden yapılanarak aktarılmaktadır. Estetik açıdan ele alındığı için onu diğer hikâyeleme türlerinden ayıran özelliği, görselin imge aktarım gücünü kullanmasıdır. Gözün somut olarak görebildiği kodlamalar, görsel dilin ürünleridir (Torun, 2019: 147). Mikro anlamda gerçekleştirilecek

görsel bir çözümlemenin makro anlamlarına ulaşmaya imkân sağlayan yöntem, çalışmanın amaçlarını desteklemektedir.

Bu bağlamda çalışma birtakım varsayımlara dayanılarak gerçekleştirilmiştir:

- Sinema eserleri yapısı itibari ile insanla ve insanın tüm üretim alanları ile bağlantı içerisindedir.
- Sanat yapıtının üretildiği dönem içerisindeki toplumsal şartlar o yapıtın şekillenmesine etki etmektedir
- Toplumsal şartların ve olguların yeniden üretilmiş hali sinema eserleri üzerinden gözlemlenebilmektedir.
- Kültürel kodlar ve imgeler toplum içerisinde dolaşım halindedir ve aynı dönem içerisinde üretilen her sanat yapıtında kendilerini belli etmektedir.

Söz konusu varsayımlar üzerinden yürütülecek çalışma içerisinde amaçlı örneklem için çizilen sınırlılık olan Türk sinemasının toplumsal gerçekçi uyarlama eserleri ve o eserler içerisinde seçilmiş olan “Susuz Yaz” filmi dışında, araştırma alanını anlamlandıracak kavramlar ve bulgular derlenerek aktarılmaktadır. Böylece sinema sanatının gelişim sürecine ve bu sürecin Türk sineması özelinde nasıl ilerlediğine ışık tutulmak istenmektedir. Aydınlanan süreçler akabinde sinema sanatının metinlerarası etkileşimleri ve bu etkileşimlerin üretilen kodlar ve imgelere yansıma biçimleri ortaya koyulmaya çalışılmaktadır. Çalışma kapsamında odaklanılan 1960 ve 1975 yılları arasında üretilen toplumsal gerçekçi filmler arasında, elde ettiği başarı uluslararası başarısı, auteur olarak kabul edilmiş yönetmeni ve özellikle bir köy romanı uyarlaması olması açısından “Susuz Yaz” filmi amaçlı örneklem olarak seçilmiştir.

Tüm bu metodolojik bağlam çerçevesinde çalışma dört bölümden oluşmaktadır:

İlk bölüm özelinde sinema ve edebiyat ilişkisinin temel paylaşımlarına odaklanılmaktadır. Edebiyatın yazınsal metinlerinden yararlanarak kendi yazınsal metnini(senaryosunu) oluşturan sinemanın, bu uyarlama eylemini biçim olarak nasıl yaptığı açıklanmaktadır. Yazın dili üzerine kurulu edebiyat eserlerinden alınan içeriklerin, görüntünün dilini kullanan sinema eserlerine

dönüşürken uğradığı biçimsel farklılıklar çözülmeye çalışılmaktadır. Evrensel boyutta kabul görmüş senaryo yazma biçimlerinin Türk sineması tarafından uygulanma biçimlerini irdeleyerek çalışmanın sınırlılığına hizmet eden bulgular toplanmaktadır. Türk sinemasının senaryo üretme ya da senaryo üretememe eylemlerine edebiyat eserlerinden alınan yazınsal metinlerin nasıl çözümler getirdiği gözler önüne serilmektedir. Türk sineması için senaryo üretmiş olan edebiyatçı Orhan Kemal'in kendi deneyimleri ile beraber aktardığı söylemlerine yer verilerek konuya açıklık getirmek amaçlanmaktadır. Gerek Türk sineması içerisindeki egemen söylemler ve otorite figürlerinin üretim alanlarına etkisi aktararak gerek ise dışavurum ürünleri olan filmlerin bu söylemler ve figürlerden etkilenme sonuçları açıklanarak irdelenen konu sağlam bir zemine oturtulmaktadır. Yazar ve senaristin üretim prensiplerindeki ayrımlara yer verilerek konunun argümanları pekiştirilmiştir.

İkinci bölüm özelinde sinema ve resim ilişkisinin temel paylaşımlarına odaklanılmaktadır. Resim sanatının görsel anlatısını oluştururken kullandığı ışık, perspektif ve tema öğretilerinin sinema sanatına nasıl yansıdığı ve bu yansımalarından sinemanın nasıl etkilendiği irdelenmektedir. Resim sanatının tarihsel sürecinden sinema sanatının doğum aşamasına özet bir aktarım ile gelinerek, görsel dili kullanan bu iki sanatın bilimsel ilerlemeler ışığında gerçekleşen gelişimleri aktarılmaktadır. Bölümün devamında Türk sanatı ve Türk sineması özelinde ele alınan konu; Batı sanatını ve sinemasını geriden takip etme özelliği dolayısı ile yerli sinema endüstrisinin mevcut imkânları dahilinde resim sanatından yalnızca tema bağlamında yararlanabildiği belirtilmektedir. Tema düzeyinde gerçekleşen paylaşımların aynı şekilde edebî eserler içinde söz konusu olduğu, Türk sanatında 1960'lar döneminin sinema, edebiyat ve resim için ortak temalar etrafında biçimlendiği aktarılmaktadır.

Üçüncü bölüm özelinde Türk sinemasının dinamiklerini çözebilmek adına makro bir irdeleme yoluna gidilmektedir. Hem yerli sinema endüstrisinin dönemsel özellikleri aktarılmakta hem de dönemsel özelliklerin yarattığı biçimsel farklar sunulmaktadır. Türk sinemasının anlatı dilini inşa eden dinamiklerin işlenen motiflere ve hâkim olan dönemsel akımlara bağlı geliştiği görülmektedir. Anlatı dilinin mevcut dinamiklerini çözümlerken toplanan argümanlar sonucunda; sayısız yerli üretim filmin sınıflandırılması ve türlere

ayrılması konusunda yapılan çalışmaların ne denli zor olduğu, bu zorluğu meydana getiren komplike yapının toplumsal ve siyasal şartlar ile ne denli örtüştüğü gözler önüne serilmektedir. Bir sınıflandırma ve türlere ayırma çalışmasının ancak tema bağlamında mümkün olabildiği ve Türk sinemasının baskın temalarının da edebiyat uyarlamaları ile beraber geliştiği anlaşılmaktadır.

Dördüncü bölüm özelinde ise film çözümlemesi yapabilmek ve bir filmin ikonografisini okuyabilmek için gerekli olan sosyal bilimlerin temel öğretilerine odaklanılmıştır. Felsefi boyut ile beraber ele alınarak temellendirilmeye başlanan konu dahilinde; felsefi boyutun yol gösterdiği psikolojik, sosyolojik ve göstergebilimsel öğretilere sinema özelinde nasıl bakılabileceği irdelenmiştir. Bu irdeleme sayesinde görsel dilin ürettiği kodların ve imgelerin çözülebileceği anlaşılmaktadır. Sanat yapıtları üzerinden çözümlenen kültürel kodlar ve imgelerin, yapıtın tür tanımlamasını yapabilmeyi de sağlaması ikonografik çözümlemenin önemini vurgulamaktadır. Çalışma kapsamında seçilen örneklem film ile beraber Türk sineması adına mikro anlamda tür tanımlaması ve ikonografik anlamlandırma yapılmaya çalışılmıştır. Edebiyat, resim ve sinema eserlerinin ortak kültürel kodlamalar ve imgeler dahilinde birbirlerinden aldıkları tema, mekân kullanımı ve karakter (tip) kavramlarının göstergeleri ortaya çıkarılmıştır.

Tüm bu veriler akabinde, sinema sanatının sosyal bilimlerin temellendirdiği her alan içerisinde değerlendirilebilecek eserler ürettiği görülmektedir. Türk sineması özelinde de aynı yol izlenerek, sosyolojik ve ikonografik okumalar yapmak mümkündür. Yapılan okuma sayesinde Türk sinemasının anlatı dilini meydana getiren dinamikler çözümlenirken, bu görsel dilin iskeletinin *nasıl* oluştuğu ve hangi imgeler ile oluşturulduğu ortaya çıkarılmaktadır. Araştırma kapsamında, yerli sinema endüstrisinden çıkan eserlerin, Batı sinema endüstrilerinin ürettiği eserler ile sıkça karşılaştırıldığı ve bu karşılaştırmalar ile yerli sinema eserlerinin eksikliklerine odaklanan çalışmaların yapıldığı görülmüştür. Yalnızca biçim-içerik uyumsuzluklarına bakan araştırmaların aksine, toplumların ve toplumların geçirdiği tarihsel süreçlerin farklılıklarına, kültürel değerlerin kodlanma biçimlerine, bu biçimlerin içeriklere işlenme koşullarına ve bir sinema eseri üzerinde çalışılırken karşılaşılan zorluklara odaklanarak ilerletilecek araştırmalar sonucunda toplanan olgular, daha nicel

anlamlar yaratmaktadır. Aksi takdirde biçim-içerik uyumsuzluklarına getirilecek argümansız ve dayanaksız nitel söylemler, bilimsel araştırmaların amaçları ile ters düşmektedir.

2. SİNEMA VE UYARLAMA İLİŞKİSİ

Bu bölüm özelinde, yapılan çalışmanın araştırma alanını sınırlayacak argümanlar, ‘edebiyat’ ve ‘sinema’ yapıtları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ele alınarak incelenecektir. Belli bir metne dayalı eser üreten iki ayrı sanat dalının birbirleri ile yaptıkları alışverişin, bu konuda çalışma yürütmüş diğer araştırmacılar ve sanatçılar tarafından algılanış biçimi çıkarımlara yardımcı olmak amacıyla çalışmaya dahil edilmiştir. Türk Sineması’nın ve Türk Edebiyatı’nın sınırları içerisinde seçilecek örneklerle desteklenmeye çalışılmıştır. Hikâye ve senaryo yazın biçimlerine dikkat çekilerek biçim olarak hikâye ve senaryo ayrımına vurgu yapılmıştır. Toplanacak ve sunulacak olan bilgiler bağlamında araştırmanın öznel bakış açısından çıkarılarak, sosyal bilimlerin araştırdığı olguların pekiştirildiği bir perspektif çizilmiştir. Burada asıl üstünde durulacak olan husus literatürde kendine çokça yer edinmiş sinema ve edebiyat araştırmalarının haricinde, konuya derleyici bir bakış açısı ile yaklaşmaktır. Bahsedilen derleme Türk sinemasının anlatı dilinin edebiyat çevresinde gelişmesine sebep olan sosyolojik alan, ideolojik atmosfer ve estetik kaygı ile gerçekleşen gerekçelerini tek bir çalışma altında toplama anlamına gelmektedir. Çalışmanın dikkat çektiği nokta sosyolojik alan, ideolojik atmosfer ve estetik kaygı çerçevesindeki sürecin Türk sinemasına nasıl yansıdığı olacaktır.

Sanat eserinin var olma serüveninde ön plana çıkan ilişki, biçim ve içerik arasında gerçekleşmektedir. İkisi de birbirini tamamlar ve birbirlerini bir sonraki adıma taşırlar. Kısaca açmak gerekirse; bir yapıt bu iki ana taşıyıcı üzerinden, ses, renk ve ritim gibi biçime bağlı olguların, konu, tema ve söylem gibi içeriğe bağlı olgularla harmanlanması sonucunda gerçekleşir. Biçim ve içeriğin ayrılmaz bir bütün olarak ele alınması kabul görmektedir. Sinema ve edebiyat ilişkisi de bu iki ana taşıyıcı üzerinden şekillenmiştir. Sinema, edebi metinlerden aldığı yazınsal biçimleri sinematografik öğeler ile (kurgu, çekim tekniği vb.) birleştirerek romanın soyut alanda kalan düşsel boyutuna zaman ve

mekân katarak onu somutlaştırmaktadır (Yüce, 2005: 70). Hangi tür edebi metinden bahsedilirse bahsedilsin, sinema ve edebi metin arasındaki ilişki tamamı ile yazı diline bağlıdır. Sinemada yazı dili senaryo tekelinde kalsa dahi bir sinema yapıtının yazı dili daha komplike bir yapıdadır. Sinematografik dil ya da sinemanın anlatı dili olarak adlandırılabilen bu durum içerisinde her bir fotoğraf karesinin arka arkaya gelerek oluşturduğu hareketli görüntü içerisindeki göstergeler ve imgeler, sinemanın anlatı dilini oluşturmaktadır (Yüce, 2005: 71).

Sinema filmi için üretilen metinlerin ve edebi metinlerin yazım aşamasında gerçekleştirilen ‘hikâye anlatma’ eyleminin nasıl şekillendiğini aktaracağımız kısım olarak Sinema ve Uyarılma İlişkisi başlığı; iki ayrı sanat dalını kendine özgü yazın biçimleri ile ele alınacaktır. Daha çok ‘senaryo’ özelinde bakacağımız bu ayırım için belirtmeye çalıştığımız şey Gürsel Aytaç’ın Edebiyat ve Medya (Kitaptan Ekran Edebiyat) adlı eserinde dediği gibi *“Anlatma duygusu, yani dünyanın deneyiminin sembolik kodlanması, artık ayrıcalıklı olarak okuma deneyimiyle sınırlı değildir”* düşüncesi ile paralel ilerlemektedir (Aytaç, 2005:13). Edebi metinlerin insan zihninde ve üreten kişi tarafından algılanan dünya tekelinde aktarıldığı metinlerin, beyazperde de görüntü ile aktarımı devreye girdiğinde nasıl biçimlendiği ana çerçevemiz olacaktır. Bir metni okumanın salt okuma eyleminden ibaret olmadığını kabulünden günümüze değin, sinema sanatı görüntü ile aktardığı metinleri oluştururken izlediği yolu özgün bir biçimde şekillendirmiştir. Sinema metinlerinde karşılaşılan en belirgin fark ise sinema metnini oluşturan kişinin edebi metinde olanın aksine soyut aktarım ile sınırlı kalmaması, görüntü kavramı sayesinde ‘okuyucu/izleyici’ zihninin anlamlandırma esnasında somut bir yargıyla karşı karşıya kalmasıdır. Kimi araştırmacılar tarafından bu durum anlamlandırmanın koşullandırılması olarak değerlendirilse dahi burada nesnel aktarımın sağladığı ayrıcalıkları göz önünde bulundurmamak gerekmektedir.

Okuyucu/izleyici, aktarıcı kişinin (eseri üretenin) yaratmak istediği anlam boyutundan çoğunlukla çıkmayarak işlenen kodları daha kolay açımlayabilmektedir. *“Görüntüler, zihinde düşünmeyi değil, daha çok canlandırılmayı sağladığı için, okuma eyleminin sağlanacağı zihinsel etkinliği, görüntülerin sağlayamayacağı açıktır. Ancak, görüntülerin bir kurguyla belirli*

bir metin üzerinden akması, ardı ardına gelen hareketli fotoğrafların kendi bütünlüğünü oluşturması, görünenleri sadece görsel bir imge olmaktan çıkarıp, onların çağrıştırdıkları manayı aramaya da iter insanları'' (Toprak, 2011:23). Burada bahsedildiği üzere görüntünün kendi başına anlamı koşullandırdığı fakat görüntünün belli bir metin bağlamında işlenerek 'hikâyeleştirildiği' durumlarda, kısaca bir filmin işlevsel özellikleri devreye girdiğinde imgeleri salt görseller olmaktan çıkararak anlamlandırma boyutunu epeyce genişletmektedir.

Edebi metin ve senaryonun temel farkı olarak devreye giren görüntüler üzerindeki kurgu, onların yazın biçimlerinin de farklılaşmasının birincil sebebidir. Bir hikâyeyi gözle görülür hale getirmek için gerekli olan araçlar düşünüldüğünde teknik ihtiyaçlar haricinde geriye kalanlar bile hikâyenin aktarımını yönlendirmektedir. Hikâyedeki kişilerin, mekânların ve olayların canlandırılması kapsamlı bir araştırma ve efor gerektiren süreçlerdir. Bir filmin arka planında çalışan kişi sayısının, diğer sanat eserlerini oluştururken ihtiyaç duyulan kişi sayısından daha fazla oluşu bahsettiğimiz sürecin farkını kavramak adına bakılacak belirgin özelliklerin başında gelmektedir. Sinema için üretilen metinler uzun ve meşakkatli olan bu sürecin ilk adımıdır. Film üretim sürecinin diğer adımları, her biri başka bir araştırma konusuna dahil olabilecek kapasitededir.

2.1 Sinemada Yazın Biçimleri

Edebi metinlerin ve senaryo metinlerinin üretim aşamasındaki temel farklara bakarken ele alınan noktalar bu iki metin türünün biçimsel yönleri olacaktır. İçerik olarak paylaşımda buldukları birçok husus varken buradaki fark, metinleri üreten kişilerin biçim yönünden nasıl bir ayrıma başvurduğudur. Sinema sanatının zaman içerisindeki gelişimi ile beraber senaryo üretme alışkanlıkları değişim gösterse dahi genel kabul görmüş senaryo yazma biçimleri bulunmaktadır. Yaratıcı kısmın şekillenmesine yardımcı olacak şekilde oluşturulan yazma biçimleri, sinemanın görüntü üzerine kurulu anlatı dili esas alınarak belirlenmiştir. Yaratılan metnin görüntüye aktarılabilmesi ve somutlaştırabilmesi ana meseledir. Öyle ki bu durum senaryoyu üreten kişilerin diğer metin türlerini üreten kişilerden daha detaylı düşünmesini gerektirmektedir. Hali hazırda mevcut olan bir metni (roman, hikâye, tiyatro

metni vb.) senaryo metnine uyarlamak için film yapım sürecinin adımlarına da belli oranda hakim olmak gerekmektedir. Üretilen içeriğin beyaz perdede somutlaştırabilmesi için gereken ışık, ses, görüntü ve kurgu gibi ana unsurların işlevleri ön planda tutulmalıdır.

Senaryo metinlerinin aktardığı kodları açacak kişilerin okuyucular değil izleyiciler olduğu bir gerçektir. Bu kolay anlaşılır ayırmadan yola çıkarak bile senaryo metni ve edebi metin arasındaki farklar çözümlenebilmektedir. Hem edebi metin hem de senaryo metni üretmiş olan Orhan Kemal, “Senaryo Tekniği ve Senaryolar” adlı eserinde şöyle der; *‘Yaratıcı sanatçıysa herkesten ayrı olarak istediğini, istediği biçimde duyuran kişidir. Senaryoda zor olan -Öbür sanat dallarındaki gibi- başkalarına sinema yoluyla istediklerini duyurabilmektir. Buysa kültürden, kaba kültürden ayrı, onun üstünde yetenek ister. Konunun alınışı, konuluğu... yani sinemanın fotoğraf, ses ve söz imkanları içinde insanlara, insanları yakından ilgilendirecek bir şeyler söylemektir’* (Kemal, 2003:92).

Sırasıyla açıklanacak senaryo yazım aşamaları büyük oranda kabul gören ve Hollywood’un kullandığı evreleri ile aktarılacaktır. Türk Sineması’nın sınırları içerisinde gerçekleşen senaryo yazım aşamalarını bu genel kavramları açıkladıktan sonra aktararak konuyu çalışmanın özel alanına girilecektir. Tüm sanat dallarının üretim aşamasından önce ilk adım olarak kabul edilen bir düşünce kısmı bulunmaktadır. Aynı adım senaryo üretimi için de geçerlidir. Fikir evresi, film yapım aşamasının en yalın hali olan temel önermesini içermektedir. Yazma eyleminin gerçekleşmediği evredir ve Hollywood’da bu adıma ‘konsept’ denmektedir. Konsept kısmında gerçekleştirilen ‘temel önerme’ kısa ve öz, birer, ikişer cümlelik önermelerdir ve filmi özetlemek amaçlanmaktadır. Yazma eylemi ‘sinopsis’ adı verilen adımda başlamaktadır. Yazılacak öykünün iskelet kısmının oluşturulduğu bu evre ‘taslak öykü’ ismi ile de karşımıza çıkabilmektedir. Kısaca bir sayfa içerisinde toplanmış öyküde diyaloglar verilmez ve öykü akışının kronolojik bir biçim içinde, geniş zaman kipi kullanılarak yazılması beklenir. Ardından taslak öykünün çizelgesi hazırlanır. Öykünün içerisinde bulunan olay örgüsündeki hiçbir şey dışarıda bırakılmayarak, bu durumların hangi sahnelerde aktarılacağına göre oluşturulan özettir. Kişilerin, zamanın ve mekânların devreye girdiği bu evre ‘outline’

adıyla bilinmektedir. Yazım aşamasının yoğunlaştığı evre ‘tretman’ yazımında başlamaktadır. Türkçe adı ile ‘geliştirim senaryosu’ denen bu evrede genellikle diyalog bulunmamaktadır. Outlineda eklenen tüm olgular tretmanda detaylandırılmaktadır. Karakterlerin özellikleri ve sahne ayrıntıları gibi detaylar bu aşamada yazılmaktadır. İşlenen olay örgüsünün dramatik yapısı tamamen kurulmaktadır. Sinematografik öğelerin kullanılması ile beraber olay örgüsü içindeki diğer öyküler/akışlar ortaya çıkarılmaktadır ve en fazla 40 sayfa olarak kabul görmektedir (Karadoğan, 2016:139-141).

Tretman yazımının ardından sınırları belirlenen öykünün film çekimine hazır hale gelmesini sağlayan ‘çekim senaryosu’ hazırlanmaktadır. Diğer aşamalardan ayıran en belirgin özelliği kapsamıdır. Senaryo sahneler bölünür, eylemler, diyaloglar, karakterler ve mekanlar belirginleşir. Genellikle senarist ve yönetmen bu aşamada beraber çalışmaktadır. En sık kullanılan iki biçimi bulunan çekim senaryosunun ilki Fransız tarzı olarak adlandırılır. Fransız tarzı çekim senaryosunda sayfa ikiye bölünerek soldaki sütuna görüntü ile ilgili bilgiler yazılır, sağdaki sütunda ise sesle ilgili bilgiler yazılmaktadır. Amerikan tarzı olarak bilinen ve Hollywood ‘un kullandığını çekim senaryosunda sayfa bütün olarak kullanılır ve filmin tüm bileşenlerinin sayfaya ortalı bir şekilde yerleştirildiği biçimdir. Her sayfanın filmin bir dakikasına tekabül ettiği bilinmektedir. Çekim senaryosunun ardından yönetmenin çalışma şekline bağlı olarak teknik unsurların açıklandığı ‘teknik dekapaj’ adı verilen bir planlama oluşturulabilir. Açılar, ölçekler, kamera hareketleri gibi bilgileri içerir. Son olarak gerçekleştirilen ‘story board’ aşaması tretmanın ve teknik dekapajın barındırdığı tüm öğelerin sahneler halinde çizilip görsel hale getirilmesidir. Kâğıt üzerinde gerçekleştirilen film kurgusu olarak da açıklanabilecek bu evrede sahne çerçevelmelerini gözle görülür hale getirmek asıl amaçtır.

William Miller “Senaryo Yazımı” adlı eserinde temel düşünceden senaryoya kadar giden bahsettiğimiz bu süreçleri şöyle özetlemiştir. *“Gelişim şöyledir: Süreç; öykünün tümünü içeren temel öykü düşüncesi ile başlar. Bu kısa ifade, öykünün kime ait olduğunu ve anlatı modelini oluşturacak öykü çizgisini, yani çatışma-gelişim ve çözümü içerir. İzleyen aşamada temel öykü düşüncesi genişletilerek özet öykü taslağına dönüştürülür. Burada öykünün olaylar dizisi açık ve ayrıntılı bir şekilde sunulur. (Bu yarım saatlik bir dizi için yaklaşık altı*

sayfa, konulu bir film içinse 30 sayfa kadar tutabilir). Sonra sıra sahnelerin tasarlanmasına ve sahnelere bölme işlemine gelir. Bu, filmin sahne sahne anlatı taslağının oluşturulmasıdır. Sonuçta senaryonun ilk taslağı ortaya çıkar. Bunu diğerleri izler ve bunlar son taslakta birleştirilir'' (Miller, 2016:34). Adlandırmalar değişse dahi biçimlerin özellikleri değişmemekte ve genel anlamda senaryo yazımı için dünya sineması bu adımları takip etmektedir.

Dünya sinemasında genel olarak başvuru senaryo yazma biçimleri ve filmin yaratım sürecinin başlıca adımları bunlarken konu, Türk Sineması'na ve 'ulusal biçim' terimi olarak adlandırılabilir senaryo yazma alışkanlıklarına geldiğinde ortaya biraz daha komplike bir yapı çıkmaktadır. Özellikle Yeşilçam üzerinde çokça etkisi bulunan sansür politikalarının senaryo yazma ve film üretme süreçlerine olan müdahalesi bahsettiğimiz komplike durumun yaşanmasına sebebiyet vermiştir. Sansür, biçimden çok içerik ile ilgili bir mekanizma olsa dahi film üreten insanın üzerindeki kısıtlamalar onu içerik yönünden değişime zorlarken biçim yönünden de bir değişime itmektedir. Ulusa ve egemen ideolojiye 'yabancı' olan her türlü biçim ve içerikten sakınmak durumunda olan Yeşilçam'ın senarist ve yönetmenleri kendi biçimlerini oluşturmuşlardır. Orhan Kemal'in senaryo yazımı ve edebiyat uyarlamaları ile ilgili bilgi ve görüşlerini paylaşırken kurduğu şu cümleler bahsedilen duruma ışık tutmaktadır. ``Batı'da çevrilen filmlerden pek çoğu içinde yaşadığı toplumu hatıra gönüle bakmadan, kıyasıya eleştirir. Sonunda, çıkmaz yolları gösterir, olması gerekeni seyirciye anlatır. Yani önce toplumun tanımı, sonra tedavi için reçetenin yazılması, daha sonra da tedavi. Biz bugün bütün bunlardan çok uzaktayız. Toplumca geriliğimizin nedenlerini açıklayacak konulara el süremiyoruz. Sürsek biliyoruz ki sansür tepemizedir. Tuhaf, çoğu zaman da yersiz bir 'Yabancı İdeolojiler' korkusu, konularımızı gülünçleştiriyor... Türk filmciliğinin dünya filmciliği yanında ilkel, geri, hatta gülünç kalmasının vebali yalnız Türk film yapımıcısının boynunda değildir. Bence vebalin büyüğü sansürün boynundadır. Daha doğrusu, sansürü meydana getiren kişilerin elindeki Sansür Talimatnamesinin'' (Kemal, 2003:20).

Orhan Kemal'in sansür mekanizmasının Türk sineması üzerindeki etkisini betimlerken aktardıkları senaryo üretimi açısından dünya sinemasından daha yalın bir biçime giden senarist ve yönetmenlerimizin üretim şeklini anlamımıza

yardımcı olmaktadır. Kemal'in senaryo yazımının biçim kısmı ile ilgili diğer görüşünde ise şu cümleleri dikkat çekmektedir. *''Sinemanın ileri olduğu ülkelerde senaryo çalışmalarında sıkı sıkıya bağlanılan 'Süje', 'Sinopsis', 'Eşel denilen taslak', 'Treatment' zincirine bizde pek bağlanılmaz... bizdeki senarist ya da senarist-rejisör'lerin senaryo çalışmaları çoğu zaman birbirini tutmaz. Tutmaz ama tutmayan genellikle senaryonun yazılış biçimidir. Yoksa en kötü senaryoda bile bir ana fikir vardır. Ve elbette bu ana fikri meydana getirecek olan bir istif, olayları en iyi yerlere koyma çabası vardır''* demektedir (Kemal, 2003:49).

Senaryo yazımının farklı biçimleri, oluşturulan metinlerin kurgusal boyutuna hizmet etmek amacıyla geliştirilmiştir. Bir metnin kurgusal boyutu değişiklik göstermeye başladıkça onun biçimi de paralel olarak değişmektedir. Türk sinemasındaki senaryo yazma alışkanlıklarına bakarak kurgusal boyutu hakkında da fikir sahibi olunabilmektedir. Türk sinemasının 1950'lerde başlayan ve 1960'ların gelmesi ile göze çarpan özelliği, günümüzün aksine Türk edebiyatından daha fazla beslenmiş olmasıdır. Birçok öykünün ve romanın uyarlanmasıyla ziyade, bizzat edebiyatçıların kaleme aldığı senaryolar da beyaz perdede yerini almıştır. Yeşilçam 1970'lerde daha organize ve bilinçli bir yapıya sahip olmaya başlamıştır. Bu durum beraberinde orijinal senaryoların üretilmeye başlamasına olanak sağlamıştır. Dönemde kendine geniş yer edinen yönetmenlerden olan Lütfi Akad ve Metin Erksan'ın ardından, Yılmaz Güney, Ömer Kavur ve Atıf Yılmaz gibi isimler de senaryonun daha sağlam bir yapıda icra edilmesi gerektiğini ve senaryo gücünün film üzerindeki etkisinin yadsınmaması gerektiğini güçlü senaryolu filmleri üreterek göstermişlerdir (<https://dckozmos.com/turk-sinemasinin-senaryo-problemleri/> 02.01.2020).

Türk Sineması'nın oluşturduğu, değişkenlik gösteren senaryo yazma biçimleri görüldüğü üzere öznellik taşımaktadır. Yazan kişinin tercihine göre şekil alan ve biçim-içerik oluşumundaki eş değişimlerden bahsedilebilen senaryo tarzlarında, sinema endüstrisinin içinde bulunduğu şartlar etkili olmuştur. Senarist üzerindeki yapımcı, yönetmen ve ideolojik atmosferin etkisini göz ardı etmemek gerekir. Kolektif bir üretim alanı olarak sinema, diğer sanat dallarından bu yönüyle ayrılırken aynı zamanda bu yönü dolayısıyla eser üreten kişilere belli engeller çıkartmaktadır. Sanatçının serbest olması gereken üretim

alanına yapılan müdahaleler ürettiği eserin şekillenmesinde etkili olmaktadır. Sinemanın bireysel bir sanat dalı olarak görülmemesinden yola çıkarak, edebi metin ve senaryo metni arasındaki farkın temeline bireysel üretim ve kolektif üretim getirileri koyulabilmektedir. Üretim haricinde sinema ve edebiyat eserlerinin hitap ettiği kişi ve kişiler özelinde bakıldığında yine bireysellik ve kolektiflik farkı ortaya çıkmaktadır. Edebi eserin muhatabı tek başına olan okuyucuyken sinema eserlerinin muhatabı gösterim alanlarındaki izleyicilerdir. En basit boyutta ele alındığında filmler, sinema salonlarındaki toplu halde bulunan izleyicilere yönelik metinler üretmektedir. Esas alınan nokta kitlelere hitap etme eylemi olduğunda edebiyat ve sinemanın bu noktada da farklılık gösterdiği söylenebilmektedir.

Seçil Toprak, “Selim İleri’de Sinema ve Edebiyat” adlı eserinde Türk Sineması’ndaki senaryo anlayışını Selim İleri’nin görüşleri üzerinden tanımlamaya çalışırken şu ifadelerle başvurmuştur. *“Türk sinemasında senaryoyu ‘en son akla gelen mesele’ olarak niteleyen Selim İleri, sinemada ülke şartlarının etkilerine, yaratılan sanat ortamının eksikliklerine ve çarpıklıklarına dikkat çekiyor. ‘Bizde iyi hikâye, iş getirmez’ diyen yazar, sinemada öne çıkan düşüncenin iş garantisi olduğunu ve bunun kâr yapacak filmler demeye geldiğini vurgular. Senaryo yazan kişiye değer verilmemesi, ‘senaryo dendiğinde akla hemen vizyondan kaldırılmış üçüncü sınıf Batı filmlerinin gelmesi ve bunları izleyip senaryo üretilmeye çalışılması, yazarın Türk sinemasında senaryo yazarlığı ve senaryoya bakış açısına duyduğu tepkilerdir”* (Toprak, 2011:88-89). Sinemanın üretim alanında gerçekleşen kolektif eylemler bu aktarımda da görüldüğü üzere senaryo yazımını etkilemektedir. Bu müdahaleler bir filmin tek bir üreticinin elinden çıkmıyor oluşundan sanat eseri olarak görülmesinden ziyade endüstri ürünü olarak değerlendirilmesine değin uzamaktadır. Belirtilen şartlar tüm dünya sinemaları için geçerlidir fakat bu şartları iyileştirmeyi amaçlayan çalışmaların sonucunda sinema sanatının önündeki engeller yavaş yavaş kaldırılmaktadır. Türk sinemasının bu etkileri ve müdahaleleri azaltmak adına özgün senaryo üretimleri konusunda daha yavaş ilerlemesi sinemamızı doğrudan şekillendirmiştir. Belirtmek istenilen bu şekillenme sadece senarist üzerinde değil, bir filmin yapımında bulunan her kişi için belli kurallar oluşturmuştur.

Kimi kurallar sinema için elzem olsa dahi sanatçıların üretim alanına müdahale eden her sınırlılık, sanatçının eseri üretme sürecini yönlendirmektedir.

Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema ve TV Ana Sanat Dalı, Sinema-TV Yüksek Lisans Programı kapsamında 2014 yılında, Alican Yıldırım tarafından gerçekleştirilen ‘Türk Sinema Tarihi Araştırmaları 1’ adlı çalışmada Feyzi Tuna ile sansür üzerine yapılan söyleşiden aktarılan şu kesit, konuya açıklık getirmektedir. *“Sansür diye bir bela vardı. Bir devlet kurumundan destek almak mümkün değildi, yalnızca ben izlerim, seyrederim zararlı gördüklerimi yasaklarım bakış açısı hâkimdi. Sansür konusunda son derece abuk sabuk örnekler vardır. Osman Seden anlatmıştı; bir filmde erkek ve kadın başrol oyuncusu Kilyos’ta dolaşıyorlar mayoyla ve filmin dramaturjisini tetikleyecek bir diyalog da söz konusu. Sansür kurulu o sahnenin bütünüyle çıkarılmasına karar veriyor. Sansür Ankara’da yapılırdı. Osman Seden de o sırada Ankara’da. Diyor ki: “Ne var sahnede?”, diyorlar ki: “Osman Bey, siz Yunan Deniz Kuvvetleri’ne çıkartma yapacak sahil gösteriyorsunuz orada.” Kilyos’un açık, engin bir sahili vardır. Yani silahlı kuvvetlere darbe niteliğindedir gösterdiğiniz yer diyorlar. Osman Seden İstanbul’a dönünce prodüksiyon görevlilerine: “Bana kayalık, taşlık, geminin değil sandalın yanaşamayacağı bir yer bulun da orada çekelim” diyor. Lastik patlaması meselesi vardır mesela; dramaturgi gereği otomobilin sağ lastiği patlıyor, diyorlar ki: “Sağ lastiği değil, sol lastiği patlat. Sahneyi tekrar çekin”. Niye? Sağ ideolojinin lastiği patlar, solun patlamaz gibi bir sonuç çıkar diye düşünüyorlar filmde” (Yıldırım, 2014:31).*

Yönetmen ve dolayısı ile senarist üzerindeki bu ideolojik ve hiyerarşik müdahaleler, bir filmin senaryosunun barındırdığı tüm öğeleri etkilemektedir. Senaryo, yazım aşamasından film çekiminin bitimine kadar ki süreçte birçok kez revize edilmektedir. Böyle bir üretim alanında senarist, senaryoyu elinden geldiği kadar sansür kuralları çerçevesinde yazmaya çalışsa dahi ani ve beklenmedik müdahaleler süreci en başa sarabilmektedir. Nihai sonuca bakılacak olursa bahsedilen atmosfer de senaryo yazım biçimlerine sıkı sıkıya bağlı kalmakta senaristi zorlayabilmektedir. Türk sineması için senaryo metni üreten ya da edebi eserlerden uyarlama yapan kişiler dünya sinema literatüründe kabul edilen süreçlerin daha yalın, basit hallerini kullanmayı alışkanlık

edinmişlerdir. Bu basitlik, onları bekleyen revizelere yönelik bir kolaylık oluşturmakla beraber biçim-içerik yalınlığını korumalarına olanak sağlamaktadır. Bu nedenle Türk senaristlerinin bu tutumları sinemasal yargılardan bağımsız değerlendirilmelidir.

“Mücadele, Müdahale ve Temsil Alanı Olarak Film Çevirisi: Film Kontrol Komisyonları, Dublaj, Sansür ve Ulus İnşası (1939-1950)” adlı çalışmada Ceyda Özmen; Türk sinemasının erken döneminden, çokça eser verilen sinemacılar dönemine değin, kurulan ve yönetilen sansür mekanizmalarının işlevlerini ve prensiplerini ortaya koymaktadır. İlk kez sansür ve denetim adına oluşturulan 1932 tarihli yönetmelik ile beraber, valilik tarafından görevlendirilen iki polis memurunun onayı ile işleyen sistem geride bırakılmıştır. Bu yönetmeliğin uygulamaya koyulması sonucunda film kontrolü ciddi bir prosedüre bağlanmıştır. Yapılan incelemeler sadece çekimi bitmiş ve kurgulanmış filmler ile sınırlı tutulmamıştır. Yürürlüğüne giren yönetmeliği kapsamlı hale getirmek ve açık uçlu durumları gidererek, film üreticilerine işe koyulmadan evvel yapılacakları tam anlamı ile bildirmek adına ilk defa 1939’da özellikle film kontrolünü hedef alan bir nizamname yayınlanmıştır. Polis Vazife ve Salâhiyetleri Kanunu ve Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilatına ve Vazifelerine Dair Kanun’a tabii tutulan “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname” literatürde sıkça karşılaşılan kısaltması ile FFSKN, daha önceki yönetmelikleri etkisiz hale getirmiştir (Özmen, 2019:301-302).

Filmlerin daha senaryo aşamasındayken denetime tâbi olması, film yapım sürecine yapılan yatırımların boşa gitmemesi adına bir önlem olarak görülebilir. Fakat burada devletin vasiliği kapsamında üretim yapmak durumunda kalan sinema sektörünün, yaratıcı haklarına ve fikri özgürlüklerine yapılan müdahalelerin boyutu ağırlaşmaktadır (Onaran, 1968:160). 1939-1977 yılları arasında küçük ekleme ve çıkarmalar ile uygulaması devam eden nizamname, sinema sektörünün kendi adına bir reform hareketi başlatmasına izin vermemiştir. Alim Şerif Onaran Sinematoğrafik Hürriyet adını verdiği 1968 tarihli doktora tezinde ``*Senaryo kontrolü: film yapma, filmle bazı düşünce ve duyguları kontrol etme faaliyetini daha doğarken köstekleyen bir ön-sansürdür. Anayasaların fikri hak ve hürriyetleri savunan hükümlerle taban tabana zıttır.*

Bir bakıma senaryo, tıpkı bir roman veya bir piyes gibi fikri bir eserdir'' demektedir (Onaran, 1968:161). Dönemin senaryo sansür sisteminde kesin bir ayırım bulunmaktadır. Bir senaryo ya film çekimine uygundur ya da değildir. Nadir durumlarda bazı sahnelerin ve diyalogların değiştirilmesi istenerek film çekimine izin verilebilmektedir. Bahsedilen bu atmosferde bir senaristin ya da yazarın eserini fikri bir rahatlık ile ortaya koyamadığı anlaşılmaktadır. Bu durum beraberinde sinematografik üretim alanını etkilemekte ve Türk sinemasının özgün eserler vermesinde belli başlı engeller oluşturmaktadır. Bu engellerden birine örnek göstermek gerekirse, özgün senaryolara cesaret edememe ve kabul gören hikâyelerin değiştirilerek üretimine devam etme durumu söylenebilir.

Türk sinema endüstrisi üzerindeki sansür uygulamaları zaman içerisinde iyileştirilmeye ve değiştirilmeye çalışılmıştır. Ancak ilk uygulanmaya başlandığı dönemde polis sansürü olarak adlandırılan ve ilerleyen yıllarda uygulama yollarında farklılığa gidilen sansür politikaları, 1960 siyasal atmosferinde başlayan devrim hareketleri sonucunda anayasaya aykırı olduğundan dolayı büsbütün kaldırılması için ilgili mercilere başvurulmuştur. Mevcut koşullardan dolayı yurdun yararına uygun olduğu iddia edilerek sansür politikaları devam etmiştir. 1986'ya gelindiğinde bu başvurulara cevap verilerek, istekler kısmen karşılanmıştır (Onaran, 1994:33).

Sinemanın yapısı itibari ile toplumla doğrudan bağlantılı oluşu, onu hem politik hem ahlaki hem de ekonomik denetlemeler dahiline sokmaktadır. Çünkü bu olgular toplumun işleyiş biçimine sürekli etki eden gerçekleri oluşturmaktadır. Toplumdan ayrı düşünilemeyen sanatın, sanat dalları içerisinde de belki de toplumdan en çok beslenen taraf olan sinemanın; kontrol mekanizmalarının hedefi haline gelmesi olağan durmaktır. Politik müdahale alanında etkilenen kısım film dağıtımı, ekonomik müdahale alanında etkilenen film prodüksiyonu ve ideolojik müdahale alanında ise etkilenen filmin yaratıcı sürecidir. Politik ve ekonomik müdahale alanında filmlerin karşılaştığı sansür kurulları daha sert olmaktadır. İdeolojik müdahale alanında gerçekleşen sansür ise daha çok sinema sanatçılarının mevcut durumlar itibariyle oto-sansüre başvurmasıdır (Güçhan, 1993: 55-56). Neticede filmin yaratım sürecinde, eserin kabul edilebilirliğini arttırmak amacı ile doğaçlama bir sansür mekanizması gelişebilmektedir.

Evin Sevgi Baran'ın, "Bir Direniş Biçimi Olarak Sinema" adlı yüksek lisans çalışmasında dile getirdiği üzere, sansürün genel anlamda sanat üzerindeki kontrol gücü politik düzlemde gerçekleşmektedir. Yalnızca egemen ideoloji tekelinde olmayan sansür mekanizması, sinema endüstrisi içerisinde belli bir orandaki gücü elinde bulunduran diğer kişi ve kurumlar tarafında da şekillendirilmektedir. Fakat sansürün temeline bakıldığında bu kişi ve kurumların da doğrudan ya da dolaylı olarak egemen ideolojiye bağlı olduğu görülmektedir. Bir eser, sansür kurulunun önüne çıkmadan önce dahi gücü elinde bulunduran kişi ve kurumlar tarafından oto-sansüre uğramaktadır. Sansürü uygulayan kişiler bahsedildiği üzere doğrudan ya da dolaylı olarak sanat eseri üzerinde yasaklama, belli yerleri çıkarma, engelleme, hedef ilan etme, meşrulaştırma ya da gayri meşrulaştırma eylemlerini gerçekleştirebilirler (Baran, 2018: 51).

Sinema sanatının özgür üretim alanı diğer sanat dalları ile karşılaştırılacak olursa, üretim alanının içerik açısından en kısıtlı sanat dalı olduğu ortaya çıkmaktadır. Bir sinema yapıtı kendini gerçekleştirme aşamasındayken diğer sanatlara oranla daha fazla olanağa sahip gibi gözükse dahi, ekonomik ve politik düzlemde karşılaştığı sansür mekanizması onun bu olanakları istediği gibi kullanmasına izin vermemektedir. Oğuz Adanır, "Sinemada Anlam ve Anlatım" adlı eserinde bu duruma; "*Örneğin, yapıtına koymak istediği mesajları izleyiciye aktarmak isteyen yönetmen kullandığı dil, renk, oyuncu, sahneye koyma, kurgu, müzik gibi elemanlar arasında en uygun sentezi gerçekleştirmek zorundadır. Çünkü bunu başaramadığı an film çökmekte, prodüktör ve dağıtımçı kuruluşlar zarara uğramakta ve yönetmen bir sonra gerçekleştireceği film konusunda normalden çok daha fazla uğraşmak zorunda kalmakta ya da bir daha hiç film çevirememektedir*" örneğini kullanarak açıklama getirmeye çalışmıştır (Adanır, 2003: 30).

Türk Sineması için fazlaca senaryo üretmiş ve ürettiği senaryoların 395'ini beyaz perde ile buluşturabilmiş Safa Önal, Guinness Rekorlar Kitabı'na adını yazdırmıştır. 1966'dan 2007'ye kadar geçen uzun sürede ürettiği senaryolar ile senaristliğinin yanı sıra yönetmenlik de yapmıştır. Rekor ödülünü aldığı sırada kendisine yöneltilen 'Yeni senaryo çalışmalarınız var mı?' sorusuna, senaryolarını oluştururken beslendiği kaynaklardan olan Türk edebiyatı üzerine

hâlâ çalışmakta olduğunu belirtmiştir. (www.kameraarkasi.org 10.02.2020). Bir senaristin, eser ürettiği dönem içerisindeki şartlar ve sinema endüstrisinin üzerindeki baskılar göz önünde bulundurulduğunda bu sayıda eser üretebilmek büyük bir başarı olarak görülmektedir. Fakat bu başarının kaynaklarından biri edebiyat, diğeri ise kabul gören senaryoların değiştirilip, geliştirilerek sunulmasıdır.

2.2 Yazar ve Senarist Ayrımı

Yazılı eserlerin oluşumundaki belli biçimsel farklılıklar, eseri üreten kişilerin çalışma şekillerinde ve yaratıcı eylemlerinin özelinde de bir farklılık yaratmaktadır. Eserin dilini doğrudan etkileyen bu farklılık, doğaçlama gerçekleşen bir süreç olarak görülmemelidir. Bir gereklilik, yazın biçimleri arasına çizgiyi çeken ve onları birbirinden ayıran özellik olarak düşünülmelidir. Öyle ki edebi türler arasındaki bu fark onları asıl kimliklerine kavuşturmaktadır. Şiiri, deneme yazısını, öyküyü, romanı ve nicesini okuyucu nezdinde anlamlandıran husus, onların temelde oluşturduğu biçimsel farklılıklarıdır. Eseri üreten kişinin yaratıcılığını yönlendirmesine sebep olan ve yazın biçimine göre başvurduğu ipuçları olarak bilinen bu farklılıklar, kendilerini içerikte değil biçimde belli etmektedir. Orhan Kemal, senaristin diğer metin üreticilerinden farkını betimlerken ``*Senarist, çoğu zaman sinemaya has, sinemanın sinesinden çıkmış bir insandır. Değerli bir romancı, usta bir hikâyeci, ya da büyük bir şair olmak, senaristlik için yetmeyebilir. Senaryo, roman ve hikâyeden nasıl ki ayrılır, senarist de roman ve hikâyeciden ayrı olacaktır... Çünkü o, her şeyi sinema için düşünür. Olay ve manzaralara kamera denilen sinema makinesi daha doğru bir deyimle, film çekme makinesinin gözüyle bakar*'' demektedir (Kemal, 2003:23). Sinema için yazılan metinlerin 'edebiyat yapma' gibi bir özelliği bulunmamaktadır. Senaryonun alanı sinemadır. Dolayısı ile görüntü üzerine inşa edilecek bir metin tasarlanmaktadır. Bu bağlamda edebi eser üreten kişiden farklı olarak senarist, gereksiz tasvirlerden, özlü söz ve tahlillerden kaçınmaktadır. Gözle görülür hale gelecek bir metnin içeriği somut olgular ile şekillenmektedir.

Bir yapıtı icra etmeden evvel onun yazılı bir metin, bir heykel, resim ya da bir sinema filmine dönüşecek olması yaratıcılık sürecini doğrudan yönlendiren

etkenlerdendir. En temelinde hepsinin insan zihninden ve elinden çıkmasına rağmen kullandıkları araçlar başkadır. Her eserin ortaya çıkarılması için kullanılan materyaller ve araçlar onun doğasını oluşturmaktadır. Sinemanın aracı kamera ve dolayısıyla kullandığı materyal ise görüntüdür. Yazar ve senaristin ayrıldığı belirgin noktayı bu durum koymaktadır. *''Yaratıcı sanatçıysa, herkesten ayrı olarak, istediğini, istediği biçimde duyuran kişidir. Senaryoda zor olan -Öbür sanat dallarındaki gibi- başkalarına sinema yoluyla istediklerini duyurabilmektir. Buysa kültürden, kaba kültürden ayrı, onun üstünde yetenek ister. Konunun alınışı, konuluğu... yani sinemanın fotoğraf, ses ve söz imkanları içinde insanlara, insanları yakından ilgilendirecek bir şeyler söylemektir''* (Kemal, 2003:92). Kemal'in burada söz ettiği durum edebiyatçı kimliği göz önünde bulundurulur ise senarist ve yazar ayrımını netleştirmeye yardımcı olmaktadır. Kendi romanlarının uyarlamalarına da yardımcı olan ve romanlarından ayrı senaryo çalışmaları da gerçekleştirmiş bir sanatçı olarak senaristin sinema gözü ile düşünmesi gerektiğini ortaya koymuştur.

Bir edebi metnin yazar elinden çıkıp okuyucuya ulaşma sürecinde etken olan editoryal inceleme, baskı ve dağıtım haricinde başka adımlar bulunmamaktadır. Fakat bir senaryo metninin izleyicisine ulaşabilmesi için yönetmen elinden geçerek asıl formuna kavuşması gerekir. Edebi metin konusunda üreten kişi tek başına bir eser ortaya koyarken, senaryo metni için bu durum söz konusu değildir. Senaristin yönetmen ve onun metne kattığı yorum ile ilerleyen bir yaratma süreci vardır. Bu sürecin nihayetinde filmin hedeflenen hatlara sahip olabilmesi adına yönetmen ve senaristin ortak bir anlatı dilinde uzlaşmaları gerekmektedir. Seçil Toprak ilgili eserinde *''Gerek bir edebiyat eserinden uyarlama gerekse özgün bir senaryo olsun, bir edebiyat sanatçısının elinden çıkan senaryoda, senaryo tekniğinin değil, sözel anlatının ön plana çıkması, yazılanın perdeye aksettirilmesi konusunda sıkıntı yaratacaktır. Bu yüzden yönetmenlerin de yazarların da ortak noktada bulunduğu fikir; edebiyatın ayrı sinemanın ayrı bir dil olduğunu bilinçli bir şekilde kabul etmek ve hangi dalda uğraş verildiğini unutmamaktır''* demektedir (Toprak, 2011: 93). Sinemanın dilini inşa etmeye başlayan kişi olarak senaristin, yazarın inşa ettiği edebi dilden uzakta durması gerekmektedir. Bu bağlamda yazar ve senarist arasında çizgiyi çeken etken sinemanın anlatı dilidir.

Beyaz perde üzerinde bir bedene kavuşacak olan karakterler, o karakterlerin işitilecek olan diyalogları, olayların geçtiği mekanların boyut kazanarak somutlaşması gibi etkenler senaristin olay örgüsünü kurarken, senaryosunu yazarken dikkat etmesi gereken durumlardandır. Yeşim Ustaoglu'nun *Sanat Olayı* dergisinde yayınlanan 'Sinema ve Yazın İlişkisi' adlı makalesinde belirttiği bir noktaya dikkat etmek gerekir. Ustaoglu yazın dili ve sinemanın kesiştiği noktaları betimlerken, yazar John Dos Passos'un sinemagöz olarak isimlendirilen özel bir yönteminden bahsetmektedir. Bu yöntemi yaşamın akışı içerisindeki roman kahramanlarının karmaşık ilişkilerini montaja başvurarak çözmeye çalışma şeklinde açıklamaktadır (Ustaoglu, 1985:69).

Bu bağlamda sinemanın anlatı dilinin yaşamın doğal akışında gerçekleşen olayları ve durumları bir kurguya tâbi tutarak görüntüyle aktarması olarak anlamlandırabiliriz. Senaristin de bu anlatı dilinin gereksinimlerine yönelik metin üretmesi beklenmektedir. Bir yazar, okuyucunun zihin dünyasına kelimeleri ile girerek orada bir dünya yaratmaktadır, bu dünyada imkânlar sınırsızdır ve yazar olay örgüsünü kurarken bu sınırsız imkânlardan yararlanır. Dünya sinemasının günümüz imkanları düşünüldüğünde kurgusal karakterlerin biçimleri, formları, diyaloglar ve mekanlar konusunda sınırların aşıldığı görülmektedir. Sinema endüstrisinin teknoloji ile kurduğu bağlar sonucu, bir senarist için engel teşkil edebilen imkansızlıklar giderilerek senaryo metinleri adına daha özgür çalışma konuları sağlanmıştır. Fakat biz çalışma konumuzun sınırlılığı dahilinde Türk Sineması'nda senaryonun ve senaristin anlamına odaklanılmaktadır. Dönemin şartları değerlendirilerek, bu kavramlara açıklık getirmek amaçlanmaktadır.

2.2.1 Uyarlama senaristliği

Bu noktaya gelene kadar edebi metin ve senaryo metinlerinin biçim farklılıklarını ortaya koyarak her iki tür metin de kendi özelinde anlamlandırmaya çalışılmıştır. Uyarlama yazarlığına ya da daha doğru tabiri ile uyarlama senaristliğine bakılacak bu başlık altında ilk değinilecek husus, bu aşamada edebi metin ve senaryo metninin nasıl harmanlandığı olacaktır. Uyarlama, TDK' da geçen kelime anlamı ile eylem olarak 'uyarlama işi, adaptasyon', isim olarak 'birbirine uydurma', sıfat olarak ise 'uyarlanmış, adapte edilmiş' demektir. Bir eylem olarak edebi metni sinematografik alan

içine oturtmak yani o metni beyaz perdeye uyarlama işi ilgili metnin senaryolaştırılması ile başlamaktadır. Kısaca bu aşamada yapılan, edebi metnin senaryo metnine adapte edilmesidir.

Biçim özelinde ele aldığımız metinlerin, birbirine adapte edilme aşamasına gelindiğinde devreye giren durum içerik olarak farklı gereksinimler olan iki sanat dalının, bu içerik alışverişini nasıl gerçekleştireceğidir. William Miller ilgili eserinde bu harmanın nasıl yapılabileceğine dair bildiklerini şu cümleler ile aktarmaktadır. *“Uyarlama yapılırken göz önünde bulundurulması gereken noktalardan biri, filmin özgün çalışmaya ne kadar sadık kalacağıdır. Bunun bir formülü yoktur. Bazı uyarlamalar özgün materyale çok sadık kalabilirler. Diğerleri ise daha az benzerlik gösterirler ve ‘serbest uyarlama’ ya da özgün eserin ‘üzerine kurulmuş’ olarak nitelendirilebilirler... Romanın filme uyarlanmasında bazı sorunlar vardır. Romancı, yönetmenin gerçekleştiremeyeceği pek çok şeyi yapabilme gücüne sahiptir. Romancı bir karakterin duygu ve düşüncelerine girerek onları tanımlayabilir. Film kafa sesi (voice-over) tekniğini ya da simgesel kurgu tekniğini kullanarak bunu yapmaya çalışabilir ancak aynı etkiye ulaşamaz”* (Miller, 2016:246-248).

Bu bağlamda ifade edilmek istenilen adaptasyon sürecinin senaristin inisiyatifinde olduğudur. Elde olan edebi metni uyarlama aşamasında o metnin nasıl kullanılacağını seçmenin belli bir kuralı yoktur. Belirlenecek olan yöntem sinematografik gereksinimlere bağlı olarak gelişir fakat filmin anlatı diline oturtulan metin, senaristin hangi karakteri, olayı ya da durumu ön plana çıkarmak istediğine göre değişebilir. Sinematografik gereksinimler bir film senaryosunu fikir sürecinden story board aşamasına gelene kadar etkilemektedir. Bu etki alanı içindeki ana mesele, senaristin özgün ya da uyarlama bir eser üzerinde çalışması fark etmeksizin sinematografik gereksinimlerin karşılanmasıdır. Hikâye oluşturmak ya da hikâyeyi beyaz perdeye adapte etmek eylemin ötesinde, sinemasal anlatımın temel öğelerine hâkim olmak bir senaristin edinmesi gereken bir özelliktir. Senaristin sorumluluğundaki film üretim sürecinin ilk basamağında olan senaryo, bütüne ulaşmak için biçimlendirilen parçalardan oluşmaktadır ve her bir parça sinemasal anlatıya hizmet etmek durumundadır. Her ne kadar sinemasal anlatımın yaratımı yönetmen özelinde değerlendirilse dahi, film sürecinin bir

bulmaca gibi çok parçalı ve aşamalı bir üretim olduğunu düşünülürken karşılaşılan kompleks yapı bunu göstermektedir.

Turgut Özakman, “Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği” adlı eserinde uyarlama eserlerde senaryo yazmanın iki ayrı şekli olduğunu belirtmektedir. Birincisi, özgün esere bağlı kalarak yapılan uyarlama, ikincisi ise serbest uyarlamadır. Her iki uyarlama biçimi içinde, uyarlanacak eserin defalarca okunduğunu ve bu okumalar sonucunda hangi şekil ile uyarlanacağını seçildiğini söylemektedir. Uyarlama şekli seçildikten sonra sırası ile gerçekleştirilen adımları da eserin temasını saptamak, olayların eksiksiz dökümünü yapmak, kişilerin dökümünü yapmak, mekanların dökümünü yapmak, iletişim ortamını belirlemek (TV, sinema vs.), hedef kitleye göre tür belirlemek (drama, komedi vs.), olay dökümünde yan konuları ayırmak, temaya yardımcı olmayan ve görsellik taşımayan olayları çıkarmak, olmazsa olur kişileri ayıklamak, yan konularla ilgili ve gereksiz mekanları ayıklamak, elde kalan öğeler ile iskeleti kurmak ve en son ise senaryoyu yazmak olarak sıralamaktadır (Özakman, 2004:312). Bir edebi eser üzerinde, sinematografinin ihtiyaç duyduğu tüm noktaların geliştirilmesinin gerekli olduğunu gözler önüne sıran bu adımlar, aynı zamanda bir filmin hedef kitle, toplum ve verdiği mesaj ile beraber şekillendiğini de açıklamaktadır.

Anadolu Aydınlanma Vakfı’nın çıkardığı ‘Düşünüyorum’ adlı sosyal ve kültürel bültende Kaan Demirdöven’in ‘Bir Edebi Eseri Sinemaya Uyarlamak ya da Bir Metnin Diriltilmesi’ başlıklı yazısındaki şu ifadelerle dikkat çekmektedir. Demirdöven belirtilen metinde “*Tam bu noktada, edebi eserlerin uyarlanması meselesine değinmek istiyorum; çünkü buraya kadar aktardığım sinema, kendinde kavram olarak bir uyarlama olgusudur. Lakin bu uyarlamanın bir paradigması vardır. Edebi bir eserin filmini çekerken orijinal metne sadık kalmak o eserin sinemaya uyarlanması anlamına gelmez. Esinlenme ya da bir yapıbozumu tekniği ile eserin bir başka yorumu da gerçekleşebilir. Bu süreçte dolaysızca eser sahibinin bu sürece katkısı yoktur. Sonuçta ortaya yazarın dahi açığa çıkaramadığı bir imge doluluğu çıkabilir. Klasik anlamda yazınsal metin, sinemada ete kemiğe bürünür. Ama burada bir bozunum vardır. Bu bozunumun birincil nedeni, aktarımın motamot değil de kendisine mitsel bağların eşlik etmesiyle mayalanmasıdır...*” demektedir (Demirdöven, 2012: 5).

Bu noktada karşılaşılan durum, senaristin uyarlayacağı metne yazardan bağımsız bakması ile gerçekleşen anlam boyutundaki ayrımdır. Yazarın belki de bilinçdışı bir refleks ile hikâyesine kattığı anlamlar ve olgular senaristin yorumu sonucunda ön plana çıkarak senaryoda kendilerine baskın bir yer edinebilir. Uyarlanan hikâyenin söylenceleri ile hikâyeyi uyarlayan senaristin bu söylencelere olan hakimiyeti uyarlamanın seyrini etkilemektedir. Uyarlanan eseri ortaya koyan senarist ile eseri uyarlayan yazarın ortak bir dili ve ortak bir kültürü paylaşıyor olması eserin başarılı bir biçimde uyarlanmasına yardımcı olmaktadır. Böylece eserde bulunan imgelerin açılımı ve beyaz perdeye aktarımı kolaylaşmaktadır. Bir edebi eseri beyaz perdeye yansıtma durumu devreye girdiği zaman edebi eserin sahibi(yazar), senarist, yönetmen ve görüntü yönetmeni gibi filmin oluşumu için çalışan başlıca kişiler ile beraber sürecin içerisine dahil olsa bile, nihayetinde ortaya çıkan uyarlama eser, özgün edebi eserden farklılık gösterecektir. Hemen hemen tüm uyarlama çalışmalarında yazar ile sinemacı arasındaki eseri ortaya koyuş biçimi olarak zıt biçimler ortaya çıkabilmektedir. Filmin oluşum aşamasında yazınsal metin dinamiklerinin yerine, sinematografik ögeler geçmektedir. Daha net bir aktarım ile yazı dilinin yerini görüntü dili almaktadır (Yüce, 2005:71). Yazı dili ve görüntü dili arasına sağlam bir köprü kurulabilmesi için uyarlanan eser ile eseri uyarlayan senaristin de kültürel alt yapısının uyuşması önem arz etmektedir. Bu sayede, aynı kültürden ve toplumdan beslenen sanat eserlerinin üretim ve sergileniş alanları değişiklik gösterse bile, birbirlerine adapte olma süreçleri basitleşecektir. Bu adapte etme sürecini takip eden diğer bir eylem ise kurgudur.

Her iki metnin içeriğinde de geçerli olan olayların ve imgelerin kurgulanışı, içeriğin seyrini tamamen etkilemektedir. Bu etki, roman için kelimelerin üzerinde oluşurken film için ise görüntünün üzerinde oluşmaktadır. Daha basit bir dil ile anlatmak gerekirse; edebiyatın ve sinemanın ana hattı eserlerin kurgusundan geçmektedir. Başka bir özetle, eserlerin içerisindeki kodlar okuyucu/izleyici tarafına ulaşırken anlamın oluşmasını sağlayan şey kurgudur. Geline şu aşamada kurgunun konumuz için önemini vurgulamamız gerekmektedir. Bilinen tüm sanat dallarının kendi ahengini oluşturmak adına başvurduğu yegâne kavram, kurgu olarak görülmektedir. Sinemanın var oluşundan çok öncesinde edebi türler de kurguyu eserlerin temeline

oturtmaktadır. Özellikle roman kurgusunun önemi sadece verilen eserler özelinde kalmayıp, sinema yapanlar için bir yol haritası olarak kabul edilmiştir (Asiltürk, 2014:66). Senaristin bir romanı uyarlarken özellikle bozmamaya dikkat etmesi gereken şey, o romanın kurgusudur. Daha önce de belirtildiği üzere uyarlama senaryolar, birebir uyarlanan eser ile örtüşmek durumunda değildir. Fakat ana eserden alınacak ve beyaz perdeye adapte edilecek olan hikâye akışının kurgusu, başarılı bir uyarlama yapmanın anahtarı olarak değerlendirilebilir.

Cengiz Asiltürk'ün "Sinemada Diyalektik Kurgu (Filmin Dili)" adlı eserinde, *Yazınsal Metinde Kurgu* başlığı altında belirttiği bir söylemi direkt aktarmak doğru durmaktadır. "Sanatsal kurguyu bilinçli olarak kullanan ilk yönetmen olduğunu savunan Kuleshov, kendini etkileyen şeyin romancı Lev Tolstoy'un bir mektubunda bağ sözcüğünü kurgu anlamında kullandığını fark ederek, onun yapıtlarındaki kurgusal niteliği kavraması olduğunu söyler" (Asiltürk, 2014:68) diyerek sinemasal kurgunun edebi kurgu ile olan bağına açıklamaktadır.

Bu bağlamda ortaya koyulmak istenilenin edebiyat metni ve senaryo metni arasındaki bağ olarak düşündüğümüzde, metinlerarası ilişkinin kurgusal boyutta gerçekleştiği anlamını çıkarabiliriz. Sonuç itibari ile senaryo metnlerinin sinematografik öğeler üzerinde yoğunlaşma ve o öğeleri ön plana çıkarma gibi bir yükümlülüğü bulunmaktadır. Edebi söylemlerden, betimlemelerden ve beyaz perdeye uyum sağlamayacak dinamiklerden arındırılması gereken edebi eserlerin, özünü kaybetmemesi için metinlerarası kurulacak bağ, kurgu üzerinden sağlanabilmektedir. Hem metni uyarlayan senaristin hem de senaryoyu filme dönüştürecek olan yönetmenin metinlerarası geçiş için kurgusal düzleme sadık kalması, uyarlama sürecinin kolaylaşmasına yardımcı olabilecektir.

Sinemada kurgu denildiğinde akla gelen ilk gelen ve bilindik tanımlardan birini Rus sinema kuramcısı Lev Kuleşov, Vestnik Kinematografi dergisinde, "Sinemada Sanatçının Görevleri" adlı makalesinde yapmıştır. Kuleşov'un tanımı ile montaj, "Üzerine harfler yazılarak dağıtılmış ayrı küpleri bir araya getirerek, kelime veya cümle kuran çocukların yaptığı gibi, yönetmen de filmi yapmak için ayrı, birbirleriyle ilgisi olmayan, farklı an ve günlerde çekilmiş

parçaları bir araya getirerek, dağınık pozları en uygun, anlamlı, eksiksiz ve düzenli bir şekilde sıralamalıdır. Bu da filmin montajını anlatan en basit, en ilkel şemadır..." (sinematek.org/sinebilgi-kurgu 12.12.2019). Kurgu için yapılan sinemasal tanımda bile harflerden oluşan kelimeler, kelimelerden oluşan cümleler benzetmesini görmekteyiz. Bu bağlamda kurgunun ‘ifade etme’ gereksinimi ile dilde başladığını ve bu başlangıç noktasından hareketle sinemanın da ifadesini güçlendirmek için kurguyu kullandığı savunulabilir.

Bir edebi eserin anlatı gücü ile bir filmin anlatı gücü arasındaki farklılıkları giderebilmek adına iki türün de oluşum sürecine hâkim olmak gerekmektedir. Uyarlama eserlerin senaryolaşma aşamasında yaşanan problemlere ve o problemlerin çözümlerine “Senaryo Yazarı Olmak” adlı eserinde açıklık getiren Feridun Akyürek; roman yazarının eserini oluştururken, varlığı ve olayı betimlemek için sadece sözcüklere ihtiyacı olduğunu vurgular. Fakat uyarlama eseri senaryoya dökerken, roman yazarının oluşturduğu eseri, sadece sözcüklere değil görüntülere de dökerek yeniden üretmek gerekmektedir. Ve bu yeniden üretim sırasından romanın sözcükler ile oluşturduğu temaya, mekâna, kişilere ve olaylara sadık kalınması beklenir. Özellikle psikolojik durumların betimlenmesinde zorluk yaratan bu durum, uyarlama senaristinin aşması gereken bir problemdir. Bu noktada ise sinematografik dilden yararlanılarak romanın psikolojik atmosferi yakalanabilir. Simgelerden, göstergelerden ve motiflerden yararlanılarak görüntü dili güçlendirilir ve romanın sözcükler ile anlattığını sinema görüntü ile anlatabilir (Akyürek, 2008:108-109). Bu bağlamda uyarlama senaristliği için önemli olan iki nokta, sinematografiyi iyi bilmek ve onu edebi dildeki olgular ile harmanlayabilmektir.

3. SİNEMA VE RESİM İLİŞKİSİ

Güzel sanatların diğer kollarında olduğu gibi resim sanatı da Antik Çağ ve sonrasında uzun bir süre önemsenmeyerek, sıradan bir zanaat olarak kabul görmüştür. Toplum içerisinde belli bir statüye sahip olan kişiler ve kurumlar tarafından ressamlar basit işçiler olarak bilinmiştir. Bu algı dolayısıyla ressamlardan ısmarlama işler/eserler üretmeleri istenmiştir. Belirli bir süre içerisinde bitirmeleri beklenerek ısmarlanan eserlerde ressamlar, istenilen içerikte resimler üretmişlerdir. Yalnızca bir motifi ya da kişiyi resmetmenin dışında, bireysel istekler doğrultusunda eserler üretip, yaratıcılıkları üzerindeki sınırlandırmanın kalkması ancak 700 yıl kadar önce, tarihsel süreçte yaşanan birçok sosyal ve kültürel olay sonucunda gerçekleşmiştir. Yaşanan meşakkatli süreç içerisinde zanaatkâr adlandırmasından kurtularak, yaratıcı sanatçılar olarak sanatlarını icra etmeye başlamışlardır. Sanattaki önemli görüş değişikliklerinin temelinde, o zamanın tüm yaşam alanlarında gerçekleşmeye başlayan ve Ortaçağ'ın bitiminde bambaşka bir dünya algısına sebep olan, akabinde de düşünsel reformlara yol açan büyük olaylar yatmaktadır (Krausse, 2005: 6).

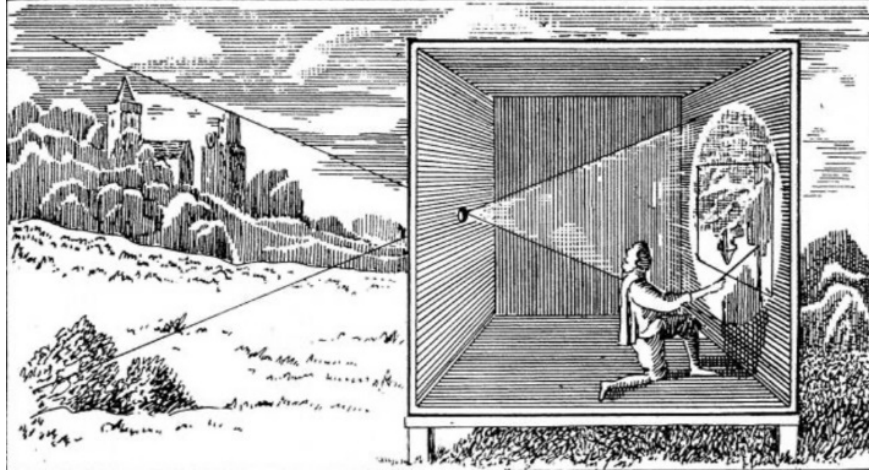
Sanat tarihi içerisinde değerlendirilen üç ana dönem bulunmaktadır. Eserlerin biçim ve formları, sanatçıların tarzları, Ortaçağ ve sonrasında gelen Yeniçağ'ı da içine alan bu üç ana dönem kapsamında ele alınmaktadır. Gotik (9. – 13. yüzyıl), Rönesans (14. – 15. yüzyıl) ve Barok (16. – 17. yüzyıl) olarak adlandırılan bu dönemler, kendi içlerinde ele alınması gereken birçok sanatsal ve bilimsel gelişmeyi barındırmaktadır. Dolayısı ile geçmişe dönük yapılacak bir eser değerlendirilme, o eseri icra edildiği dönem ile beraber ele almak doğru durmaktadır. Bu durum özellikle resim sanatı için eserlerin biçim ve formlarını anlamlandırmak adına önemlidir. Örneğin Gotik dönemde mitolojik öğelerden tamamen bağımsız oluşturulan eserler, Rönesans dönemine gelindiğinde daha fazla ön plana çıkmıştır. Ardından Barok dönem, resmin formuna odaklanılan ve hareket, ışık, gölge gibi olguların üzerinde durulduğu eserlere sahiptir. Fakat

her dönem için geçerli olan şey ise; Avrupa resim sanatı söz konusu olduğunda en önemli esin kaynağının Kutsal Kitap ve Antik Yunan, Roma dönemi yazmalarının olduğudur (Boynudelik, 2018: 9-10).

Sinema sanatı edebiyat ile kurduğu ikili ilişkiyi resim sanatı ile de kurmuştur. Geleneksel sanat dalları ile kurulan bu ilişkiler sinema sanatının kendini gerçekleştirmesine yardımcı olmaktadır. Birbirlerinden beslenen ve birbirlerinin dinamiklerini kendi içlerinde yorumlayan sanat eserleri insanlık tarihinin her döneminde karşımıza çıkmaktadır. Eser üreticileri yani sanatçılar, kendi özel üretim alanları dahilinde sanatlarını icra ederlerken toplumun, yaşadıkları dönemin, sosyolojik atmosferin ve onlardan önce ortaya koyulan sanat eserlerinin mutlak etkisi altında kalmaktadırlar. Bu bağlamda ortaya koyulan ikili ilişkilerin doğal bir sürecin getirisi olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Sanatın yine sanatı beslemesi ve geliştirmesi beklenmedik bir durum değildir. Sinema için bu durum edebiyat ile ilişkisinde senaryo üzerinden ilerlerken, resim ile ilişkisine gelindiğinde ise daha çok görüntü üzerinden ilerlemektedir.

Plastik sanatların insanlık tarihindeki en eski sanat biçimi olması sinema ile kurduğu bağın daha derinlerde gerçekleşmesine sebep olmuştur. Bahsedilen bağ, beyaz perdenin bu ilişkiden beslenmesinden ziyade, sinema araçlarının keşfi ve başlangıç noktası olması durumu ile karşımıza çıkmaktadır. Sanatın ve bilimin eş zamanlı ürünler ile birbirlerini zenginleştirdikleri bilinmektedir. Sanat, bilimin ışığında yeni oluşumları ortaya koyduğu gibi, bilim insanları da sanatçıların ürettikleri eserlerden feyz alarak yeni icatlara ve keşiflere imza atmışlardır. Sanatın var olmasından bu yana sanat için düşünen ve üreten insanlar gerçekleştirmek istedikleri şeyler için bir bilim insanı gibi incelemeler yapmışlardır. Yapılan incelemeler gelişerek bilim adamlarının da ilgisini çekmiş ve karşılıklı çalışmalar, sonuçları daha kapsamlı keşiflere yol açmıştır. İlk bakışta kapsamlı bir mekanizma olmadığı anlaşılan ‘Camera-Obscura’ yani karanlık oda, bu etkilenmeye örnek gösterilecek buluşlardandır. Bir ayna yardımı ile karanlık kutunun içerisindeki görüntünün yansıtılmasını sağlayan Camera-Obscura, yansıtılan görüntünün somut yapısında yaşanan sorunların başında gelen, perspektif eksiklerinin giderilmesi konusundaki başarısı sayesinde ressamların sıkça kullandığı bir araç olmuştur (Köksal, 2012:122-123).

Bu kullanımın en yaygın olduğu dönem Rönesans dönemidir. Hâlihazırda birçok reforma ve yeniliğe gebe olan, sürekli üretim alanlarının genişlediği ve özgürleştiği bu dönemde sanatçılar ve bilim insanları sayısız ilke, yüzlerce keşif ve esere imza atmışlardır. Dönemin en bilinen ismi Leonardo da Vinci'nin karanlık odayı daha ileri bir seviyeye taşıdığı ve çoğu kez karanlık odadan yararlandığı bilinmektedir. Camera-Obscura'nın çalışma mantığı temel alınıp, sadece formunda değişikliğe gidilerek fotoğraf makinesinin ilk örnekleri oluşturulmuştur (Köksal, 2012:123).



Şekil 3.1: Karanlık Oda (Camera-Obscura)

Fotoğrafın icadını izleyen diğer sanatsal ve bilimsel gelişmelerin ardından sinemanın ortaya çıkışı tesadüfi durmamaktadır. Görsel sanatların bu sanatsal arayışları sonucunda sessiz sinema döneminde saniyede 16 karenin ve ardından sesli sinemaya geçiş ile saniyede 25 karenin arka arkaya gelip hareketli görüntüyü oluşturması, sinemanın icadı olarak kabul edilmektedir. Hareketli görüntünün icadının öncesinde gerçekleştirilen ve birbirine ilham olan çalışmalar, sinemanın temellerinin 1895'te gerçekleştirilen ilk film gösteriminden çok öncesinde atılmaya başladığını göstermektedir. 1832'de phenakistoscope, 1834'te zoetrope gibi optik aletler de hareketli görüntüyü yakalamayı amaçlamaktadır. 1839'da fotoğrafın icadı sonrasında 1877'ye gelindiğinde Eadweard Muybriagef, yan yana dizdiği fotoğraf makineleri sayesinde koşan bir atın görüntülerini oluşturmuştur. Bilim ile sanatın benzer icatları kullanarak birbirlerinden beslenmeleri 1880'lerde de devam etmektedir. Bir fizyolog olan Etienne Jules Marey 1882 senesinde kuşların uçuşunu incelemeyi amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda saniyede 12 fotoğraf çeken ve

kamera takılmış mekanizması ile tufeği andıran bir aygıt kullanmıştır (<http://ankaenstitusu.com/sinemanin-tarihcesi/> 15.02.2020).

Özellikle bu icatlar arasında etkisi daha büyük olan icat fotoğraf makinesidir. Fotoğrafa ulaşan insan gözü geleneksel resim sanatından aşına olduğu gibi, fakat daha gerçek biçimde zamanın ve mekanın yakalanıp, dondurabileceğini deneyimlenmiştir. Fotografik mekân üzerinden, perspektif ve derinlik sayesinde mekânın yakalanışına hareketlilik izleniminin verilebileceği gözlenmiştir. Daha derinlikli gözlemler yapılması için bu keşifler sanatçıları cesaretlendirmiştir ve akabinde teknik araştırmalara sevk etmiştir. Fotografik ifadenin önceliği zamansal gerçekliğin, mekânsal gerçeklik içerisine aktarılmasıdır. Resim sanatı ise gerçekliği yakalamaya çalışırken önceliği mekânsal hareketliliğe vermektedir. Böylece zamansallığa ulaşmaya çalışırken, fotoğraf, resim sanatının arayışından farklı olarak, zamansal gerçekliğe odaklanarak, onların çekimini mümkün kılan teknik özelliklere sahiptir. Yakalanan ânın mekânsal hareketliliğini dondurarak, aktüel görüntüsünü gözler önüne sermektedir. Bahsedilen fotografik ifadede söz konusu olan, yakaladığı mevcut ânın gerçek zamanda içerisindeki durumunu, şimdiye aktaran bir aktüellik içinde aktarmasıdır. Bireyin algısına hitap eden, fotoğraf makinesi ile yakalanıp, dondurulmuş ve şimdiki zamana geçirilmiş gerçek an anlamlandırması dolayısı ile fotoğraf, resmin anlamlandırmasına karşılık gelen durumlara göre farklılık göstermektedir (şentürk, 2008:161).

Ana arayış olan hareketlilik kavramı fotoğraf makinasının icadından sonra artarak devam etmiş ve diğer araştırmalara yol göstermiştir. Fotoğrafın resim sanatının prensiplerini değiştirip geliştirerek kendine bir anlam yaratması ile sinemanın fotoğraf sanatının prensiplerini değiştirip geliştirerek başka bir anlamlandırma yolu bulması sürecin kısa bir özeti gibi durmaktadır. Thomas Edison ile yardımcısının çalışmalarının ardından ortaya çıkan kinetograf, biçimsel olarak kameranın ilk hali olarak kabul edilmektedir. Kameranın işleyiş prensibi ile paralellik gösteren kinetograf aygıtı da kenarlarına düzenli delikler açılan, 15 milimlik filmler üzerine saniyede 40 görüntünün aktarılması ile çalışmaktadır. Edison kinetoskop olarak adlandırdığı bir gösterim aracı sayesinde kinetografın üzerine aktardığı görüntüleri hareketli yapıya kavuşturmuştur. Basit bir aygıt olan kinetoskop, gözlerini iki küçük deliğe

odaklayarak yalnızca bir kişi tarafından kullanılabilmiştir. Bilimsel çalışmaların art arda gelmesi ve sanatçıların eserlerini üretirken bu bilimsel çalışmalardan yararlanmaları geleneksel sanatların haricinde, tüm geleneksel sanat dallarından beslenecek olan yedinci sanatı doğurmuştur. Tarihsel düzlemde incelendiğinde sinemanın bilimsel keşifler ve icatlar sonucunda sanatsal formuna kavuşabildiği görülmektedir. Öyle ki, Edison'un kineskopunu bir sergi sırasında tanıyan Lumiere kardeşler, sinematografi adını verdikleri başka bir aygıt geliştirmişlerdir (Şentürk, 2008:161). Elle çalıştırılabilen bu aygıt ile film çekimi ve gösterimi yapmışlardır. Lumiere Kardeşler'in ilk gösterilerini yaptıkları 28 Aralık 1895 tarihi, sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmiştir.

Lumiere kardeşlerin sinemanın ilk sağlam adımlarını atmalarının ardından George Melies, trenin gara girişi gibi gerçek hayatın içinden kaydedilen hareketli görüntü haricinde bir yöntem deneyerek kurgulanmış hareketli görüntü kaydetme yoluna gitmiştir. Kurmaca film konusunda bir ilke imza atan Melies, "Aya Seyahat" adını verdiği filmi çekerken ressamlık geçmişinden edindiği bilgileri filmin görüntülerini geliştirmek için kullanmıştır. İlk kurmaca film olan Aya Seyahat aynı zamanda bir roman uyarlamasıdır. Jules Verne'nin "Aya Seyahat" ve H. G. Wells'in "Aydaki İlk İnsanlar" adlı eserlerinden ilham ile beyaz perdeye aktarılmıştır. Melies, hareket kazanan resmin derinliğe nasıl kavuşacağını, kompozisyonu oluştururken ne yapacağını ve mekânın çerçeve içine nasıl alınacağını resim sanatından edindiği öğretiler ile çözümlenmiştir. Anlaşılacak üzere, sinema kendini oluşturmaya başladığı ilk yıllarından bu yana, edebi eserlerden yararlanmış ve resim sanatının kompozisyon, ışık kullanımı, kurgu ve plan bilgilerinden yararlanmışır (Çanğa, 2016:23).

Özetle, hareketleri düzenli aralıklarla parçalara bölen ve bu bölünmelerin resimlerini belirleyen, ardından belirlediği resimleri(görselleri) gösterici(yansıtıcı) sayesinde karanlık bir yerde, beyaz bir perde üzerine yansıtarak hareketi yeniden oluşturma eylemi olarak tanımlanabilecek sinema, yarattığı kendine has dili, hikâyesel anlatımı ile ulaştığı kişiler tarafından ilgi ile karşılanmıştır. Bunun sonucunda görsele dayalı bir illüzyon sanatı olarak günümüz dünyasındaki yerini almıştır (Aydın, 2017:395). Sinemanın görsel dilini anlamlandırabilmek adına diğer sanatlardan aldığı ve kendi içine kattığı

kavramları incelemek gerekmektedir. Bu noktada sinemanın resim sanatı ile görsel dil üzerinden kurduğu ilişki dikkat çekmektedir. Kurulan ilişki, sinemanın görsel dilini inşa ederken başvurduğu bir kaynak olmanın haricinde, beyaz perde üzerinden aktarılan hikâyenin bütünlüğü içinde kendini açıkça belli eden tasvirler olarak da karşımıza çıkabilmektedir.

3.1 Sinema ve Resmin Görsel Paylaşımları

Sinemanın kendinden önce gelen sanat dalları ve bilim ile kurduğu ilişkiler onun bugünkü formuna kavuşmasını sağlamıştır. Sinemanın günümüzdeki üretim alanını anlamlandırmak için bu ilişkileri irdelemek yararlı olmaktadır. Geleneksel sanatların sinemaya kattığı olguları ayrıştırma işine girildiğinde, ayrı ayrı tüm geleneksel sanat dalları ile kurduğu ilişkileri incelemek gerekmektedir. Anlamlandırma yolunda kolayca ilerleyebilmek adına her içerik alışverişinin kendi başına ele alınması daha sağlıklı durmaktadır. Resim sanatı özelinde bakıldığında, sinemanın resmin ışık, perspektif yaratımı ve çerçeveleme, tema oluşturma özelliklerini 'sine'ye nasıl dönüştürdüğü adım adım ilerleyerek bulunabilmektedir. Yedinci sanat olarak adlandırılan sinema, geleneksel sanatlardan farklı olarak bireyin gerçekliği algılayışı üzerinden üretim yapmaktadır. Seyirci beyaz perdede akan görüntü ile beraber mekânı, kişiyi, sesi ve diğer tüm imgeleri kolayca anlamlandırabilmektedir. Fakat edebiyat ve resim gibi geleneksel sanatlarda birey, sanat yapıtı ile zihni arasındaki iletişimi kendi başına kurmak durumundadır. Daha soyut alanlarda çalışan geleneksel sanatlar, sinema ile harmanlandığında somut bir forma doğru evrilmektedir.

Eser ve eseri çözümleyen kişi arasındaki en basit iletişimin sinema sanatında kurulduğu söylenebilir. Genel bir bakış açısı ile sinemanın birey ile kurduğu ilişki, diğer sanat dallarına oranla daha kolay olarak görülebilir. Ancak konu üzerine üretilmiş daha öznel bakış açılarına dikkat edildiğinde, sosyal bilimlerin araştırma konuları dahilinde inceleme yapan sinema araştırmacılarının beyaz perde ve seyirci arasındaki ilişkide komplike bir yapı gözlemledikleri bilinmektedir. Bu komplike yapı, imgelerin yoğunluğu ve imgelerin yorumlanırken yarattığı anlam çoğunluğundan kaynaklanmaktadır. Her ne kadar sinemanın birey ile gerçekleştirdiği iletişim alanı 'gerçeklik' üzerinden ilerlese

dahi, bir filmin bireyin zihninde yaratacağı anlamı filmi oluşturan senarist, yönetmen ve diğer kişiler bile bir yere kadar şekillendirebilmektedir. Bu durumun kısaca açıklaması; Sinema sanatının çok boyutlu, birçok imgeden ve göstergeden beslenen, diğer sanat dalları ve bilim ile gelişen, toplumun, kültürün, tarihin her olgusunu gözle görülebilir hale getiren karmaşık yapısından kaynaklıdır.

Beyaz perde üzerinden izleyenin zihnine iletilen görüntüler ve sesler, yaratılan senaryo dahilinde ilerler. Bu senaryo günümüzün dünyasında, yüzyıllar öncesinde, uzayın herhangi bir yerinde ya da o senaryoyu üreten kişinin zihninden çıkan kurmaca bir gerçeklik üzerinde kuruludur. Bahsedilen doğrultuda oluşturulan görüntüler, film üzerinden seyirci ile buluştuğunda kendi gerçekliklerini yaratırlar. Sinemanın gerçekliği değişken bir yapıya sahiptir. Fakat her türden senaryonun işlendiği filmler için söylenebilecek ortak bir söylem vardır: sinemanın gerçekliği seyircinin zihninde kendiliğinden yer eder. Yani tamamen kurmaca ve fantastik bir dünyayı konu alan filmler dahi insan zihninden ve hali hazırda bilinen her türlü olgudan beslenmektedir.

Sinematografik öğeler ile yaratılan hareketli görüntüler iki boyutlu bir düzlemde izlenmektedir. İki boyutlu alan üzerinden (beyaz perde, tv ekranı gibi) görüldüğü hareketli ve sesli formu ile kişinin algısında bir üçüncü algılama boyutunun açılmasına yol açar. Kişinin duyuşsal becerisinin üzerinde, bilinen gerçeklik ile oluşturulmuş ve anlamlandırılmış evrenin bir yansımasını ortaya çıkarmaktadır. Sinematografinin kuralları ve dili, bilinen gerçekliklerin yasaları ile örtüşecek şekilde kurulmaktadır. Bu sayede izleyicinin beyaz perde üzerinde gördüğü/işittiği evren, yaşamakta olduğu evren içindeki görsel algılamasının bir çevrimini üretmektedir. Sinemanın sınırları içerisinde üretilen görüntüye karşılık kişi, gerçeklik algısının yanılması/yansımasını yaşamaktadır. Sinematografinin anlatı dili bu algılama biçimi esas alınarak yapılandırılmıştır. Sinemanın var olan ya da yeniden üretilen ve değiştirilen gerçekliği en iyi ifade eden alan olarak kabul edilmesi bahsedilen anlatı diline bağlanabilir. Ayrıca daha önce de vurgulandığı üzere sinematografik öğeler ve bu öğelerin teknoloji ile birlikte gelişmesi, insanın gerçeklik algısının ilerleyişi ile paralel ilerlemiştir. Objektif denemeler, insan gözünün bir kopyası niteliğindedir. Kameranın sahne üzerinden çizdiği sınırlarını belirleyen 'aks eksenini' denilen

hayali çizgi, gerçeklik algısının kırılmaması ve insan gözü ile aktarılan boyutunun yanılısamaya düşmemesi için üretilmiş bir tekniktir (Çınar, 2008:34).

Göstergeler yorumlanarak filmlerde işlenen olgular kolayca tespit edilebilir. Roy Armes “Sinema ve gerçeklik / Tarihsel Bir İnceleme” adlı eserinde sinemanın gerçekliğini kategorize ederken, üç ayrı başlık belirlemiştir. Bunlar, gerçeğin ortaya çıkarılması, gerçeğin taklit edilmesi ve gerçeğin sorgulanmasıdır. Gerçeğin sorgulanması işlevinde, sinemanın en heyecan verici dışavurum aracı olduğunu öne sürmektedir. Sinema görüntüsünün gerçeği sorgulama ve bir nevi yeniden üretme/biçimlendirme işlevini anlamlandırmak için imgeleri nasıl kullandığına bakılması gerektiğini söylemektedir. Özellikle Charles Pierce’in göstergeler üzerine kurduğu üç ana başlıktan ilerler. *“Bir film görüntüsü belirti, ikon ya da simge olabilir. Bu anlamda bir belirtisel gösterge, nesne ve onu temsil eden gösterge arasında var olan gerçek bir ilişkiye dayanır. Bir ikon ise tersine, poz veren kişiye benzeyen bir portre, araziye gösteren bir harita ya da işlevi açıklayan bir diyagram gibi kendi benzerlik ilişkisinden dolayı nesnenin yerini tutan göstergedir. Üçüncü gösterge olan simge ise tamamen uzlaşım sal olan bağlantıyı gösterir. Bunun açık örneği söz, sözcük ve temsil ettiği nesne arasındaki bir benzerlik ya da gerçeklik ilişkisini gerektirmeyen sözlü dildir. Sinemanın bu sınıflandırmalarla ilişkisi, kusursuz bir ayırım olmaktan ziyade birbirleriyle örtüşen varoluşlar olarak görüldüklerinde, açıkça ortadadır. Göstergenin bu üç kategorisinin hepsi de sinemasal imgelerin belirli tiplerinde saf halde bulunabilir”* demektedir (Armes, 2019:10-12).

Sinemasal imgenin beslendiği kaynaklar oldukça çoktur. Beyaz perde üzerinde akan her görüntünün, o eylemsel hali alana kadar başvurduğu şeyler, dünya üzerinde var olan her türlü imgeyi barındırabilir. Sinemanın bu karışık oluşumu içerisinde aşikâr olan ise sinemayı sinema yapanın bu kompleks yapı olmasıdır. Birçok kez belirtildiği üzere sinema, kendinden önce gelen sanat eserlerinden bir belirti, ikon veya simge oluşturarak onu yaratacağı filmin senaryosuna ya da görüntüsüne yerleştirebilir.

Sinema ve resim sanatının görsel paylaşımlarını ortaya koyarken, sinemanın resim sanatından aldığı göstergeleri (ışık, perspektif, çerçeve, tema gibi) kendi gerçekliği içerisinde nasıl kullandığına bakmak gerekmektedir. Her iki sanat

dalının da kendi varlıkları dahilinde yarattıkları gerçeklikler başkadır. Sinema, yaşamın akışına denk bir gerçeklik çizgisini hareketli görüntüler üzerinden oluştururken, resmin gerçekliği onu sınırlayan “çerçeve” kadardır. Burada “sınırı belirleyen kenarlık” olarak gerçek anlamı ile kullanılan çerçeve kavramı, resmin hareketsizliğinin göstergesidir. Resim sanatında soyut hareketi oluşturmanın birçok yolu renkler ve çizim yöntemleri ile bulunmuştur. Fakat sinema ve resimde gerçekleşen gerçeklik bir yanılsama, bir sihir etkisi ile paralel ilerler. Sinema, zamanın olağan akışına denk diye tabir ettiğimiz boyut üzerinde belirlediği yanılsamadan/kurgudan ibarettir. Sinema, hareket özelliğini kullanarak, insan gözünü yanıltma kabiliyetini edinir ve optik illüzyonun bir parçası haline gelir (Mulvey, 2012: 45).

Gözle görülen sihirden doğan sinema, görsel gücünü arttırmak için zamana ve mekâna ihtiyaç duymaktadır. Kullandığı zaman dilimi içerisinde bir mekân seçerek, anlatısını o mekân içerisinde hareketlendirir ve sihrini ortaya koyar. Sinemasal zaman olarak adlandırılabilen bu zaman akışı, seyirciye 90 dakika ve üstünde sunulan film sürelerinde yüzyılları ya da bir günü anlatabilme olanağını vermektedir. Akışın anlamlı bir anlatıyı ifade edebilmesi ve seyirciye hedeflenen doğrultuda aktarılabilmesi için devreye giren etken yine kurgudur. Her sanat eserinin belli bir tema ve kurguda oluşturulduğu baz alındığında, sinemada kurgunun anlamsal ve zamansal boyutta meydana geldiği söylenebilir. Sinema metinlerinin ve görüntülerinin barındırdığı imgeler ancak anlamlı bir kurgulama sayesinde gerçekliklerine kavuşabilirler.

Kurgusal anlamı oluştururken görüntü üzerinde uygulanabilecek birkaç farklı metot vardır. Bu metotlar uygulanırken görüntüye gerçek anlam, çevreye bağlı anlam, yorumlayıcı anlam, simgesel anlam, öyküsel anlam, özleştirici anlam, özetleyici anlam ya da birleştirici anlam olmak üzere sekiz farklı anlam boyutu kazandırılabilir. Görüntü ile aktarılan konu arasında doğrudan ve diğer imgelerden arındırılmış bir yol çizmek, görüntünün kurgu içerisindeki gerçek anlamını oluşturur. Masanın üzerine koyulan bir bardak suyun görüntüsü, sadece içilmeyi bekleyen bir bardak su anlamını taşır ve kurgu içerisindeki görevi bununla sınırlıdır. Ancak mekânsal anlam oluşturmak için görüntü kullanıldığında, görüntünün seyirciye öykünün geçtiği mekânı (şehri, ülkeyi vb.) bildirme görevi verilmektedir. Bir şehrin en bilinen simgesini göstermek

(Eyfel Kulesi, Boğaz Köprüsü gibi) görüntünün kurgu içerisindeki çevreye bağlı anlamını yaratır. Yorumlayıcı anlam yaratılmak istenildiğinde ise görüntü tamamen soyut olguların betimlenmesi için kullanılır. Bir film karakterinin bir kokuyu duyduğu andaki yüz ifadesinin görüntüsü, ardından gelecek flashback görüntünün kurgu üzerindeki yorumlayıcısıdır (Millerson, 2007: 211-212).

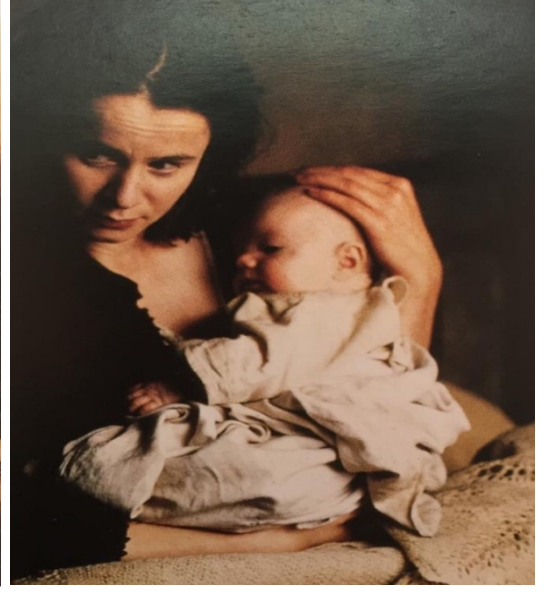
Simgesel anlam için görüntü kullanılırken, görüntü tamamen bir göstergeden ibarettir. Ölüm ve yas konusunu, yağmurlu ve kapalı bir havada çekilen bir görüntü ile işlemek kurgudaki simgesel anlamı sağlamaktadır. Bir görüntünün senaryodaki anlamına hizmet etmesi için kamera hareketlerinin kullanılması ya da diğer sinematografik öğelere başvurarak görüntünün öyküye uygun bir anlam kazandırılması kurgunun öyküsel anlamını yaratır. Sahnenin sandalda geçtiğini belirtmek için kameranın hafifçe sağa ve sola sallanması görüntünün kurgu içerisindeki öykündürücü kullanımınıdır. Olaylardaki ya da kişilerdeki ayırt edici özelliklerin ön plana çıkarılarak görüntü içerisinde kullanılması özdeşirici anlamı oluşturmaktadır. Bir savaş sahnesinde gösterilen askeri karargâhta sallanan Nazi bayrağının görüntüsü kurgudaki özdeşirici anlamı meydana getirir. Görüntünün kurgu içerisinde özetleyici anlamda kullanımında ise öykü içerisinde önceden gerçekleşen ya da ana öyküye bağlı gelişen diğer öykü akışları aktarılır. Görüntü sayesinde olaylar ve düşünceler arasında birleştirme yapılabilir. Özetleyici anlamı yaratmak için bir obje ile (silah) kişi arasındaki bağlantı pekiştirilerek gerçekleştiren olaylara (cinayet) değinilebilir (Millerson, 2007: 212). Görüldüğü üzere sinemasal görüntünün anlam yaratma konusunda başvurduğu birçok metot vardır. Kullanılan görüntünün filmin kurgusuna hizmet etmesi için ufak detaylar dahi yeterli olmaktadır. Kurgunun gücü görüntülerin detaylarında ortaya çıkmaktadır.

Anlamı oluşturan imgelerin kurgusu içerisinde, belli farkındalıklara sahip olunmadan anlaşılacak göstergeler de bulunmaktadır. Yönetmenin ya da görüntü yönetmeninin bir ressamın tablosundan bilinçli bir esinlenme ile yaptıkları görüntüleri kullanması bu duruma örnektir. Bir tuval üzerindeki anlatım, sinema örneklerinde tekrar hayat bulabilir. Esinlenen resmin birebir canlandırılmasına tanık olunabilir. Bu bağlamda örnek gösterilebilecek ressam-yönetmen etkileşimlerinden biri Caravaggio ve Alan Parker ikilisinde mevcuttur. Caravaggio'nun Meryem adlı tablosunun bir tasvirine benzeyen bir annenin

bebeğini tuttuğu görüntü Alan Parker'ın "Angela'nın Külleri" filminde karşımıza çıkmaktadır. Her iki eserde de rengin parlaklığı ve ışığın kullanılmasına dikkat edildiği gözlenmektedir (Canbolat, 2003: 20-23). Görsel dili güçlendirmek adına resim sanatının öğretilerinden yararlanma durumu, sadece gözle görülebilen boyutta gerçekleşmemektedir. Verilen örnekte, hikâyenin ve filmde aktarılan anne-çocuk kavramlarının pekiştirilmesini sağlayan bir atmosfer de yakalanmıştır.



Şekil 3.2: Meryem Tablosu



Şekil 3.3: Angela'nın Külleri Filmi

Rönesansın önde gelen ressamlarından olan Caravvaagio'nun eserlerinde dikkat çeken detaylar, işlediği dini konuları ve kullandığı ifade biçimlerini ışık ve rengin incelemeli kullanımı ile birlikte ön plana çıkarmasıdır. Tenebrizm olarak adlandırılan bu teknikte, tuval üzerine işlenen formlar, imgeler çoğunlukla koyu renk bir arka planda tek bir kaynaktan gelen güçlü bir ışıkla ortaya çıkar, bu teknik biçim olarak modern spot ışığı kullanımı ile aynı görsel etkiyi yaratmaktadır. (Stokstad, 1999: 766). Sinematografik öğelerin kullanılması için temel oluşturan resim sanatı öğretilerinin, belli bir eser esas alınmasa dahi beyaz perde ekranında uygulandığı görülmektedir. Sinemanın gelişim süreci dahilinde, uygulanan metotlar, çekim teknikleri, sinema araçlarının kullanılma biçimi ve sinemasal anlatı içerisine yedirilen diğer tüm öğeler birer kural halini almıştır. Öyle ki, sinema üzerine eğitim verilen tüm okullarda ders olarak öğrencilere sunulan öğretiler şeklinde kendilerine yer edinmişlerdir. Bir filmin

oluşması için gerekli olan araçların başında gelen kamera, destek ekipmanları olmadan tek başına bir filmi oluşturmaya uygun değildir. Kamera ve bir film için gerekli olan tüm ekipmanların çalışma prensipleri bu öğretiler kapsamında belirlenmektedir. Teknik bir sanat olarak ele alabileceğimiz sinema, verdiği eserleri geleneksel sanatların öğretilerini teknolojik imkanlar ile harmanlayarak sunmaktadır.

3.1.1 Işık

Işık, doğada var olan en temel hali ile Güneş'i temsil etmektedir. Güneş, Dünya'nın ilk ve en önemli ışık kaynağıdır. Tarihsel süreç içerisinde Güneş'in sağladığı aydınlık ortam, ateş ve çeşitli aydınlatma araçları ile elde edilmeye çalışılmıştır. Çünkü bir nesneyi algılamak ancak ışığın olduğu ortamlarda mümkün olabilmektedir. İnsanlık, ateşin aydınlığından yararlanmaya başladığı zamandan bu yana göze hitap eden sanatsal eserler üretirken, dünya üzerindeki her öğeyi ışık ile beraber betimleme yoluna gitmiştir. Işığın bir betimleme unsuru olarak kullanıldığı ilk alan olan resim sanatı, sinema ve televizyon alanlarına öncülük etmiştir. Temel olarak ele alınması gereken husus, sinemanın bir görüntü sanatı olarak ışıktan ayrı düşünülemezdir. Kısaca, görüntüyü oluşturan ışıktır. Mekânların, nesnelerin, objelerin, imgelerin ve figürlerin göz ile görülebilmesi, beyin tarafından algılanabilmesi için kameranın belli seviyede ışığa ihtiyacı vardır. Fakat belirtmek gereken bir nokta da şudur, ışık görüntünün teknik anlamda oluşturulmasında elzem olduğu kadar, aynı zamanda görüntünün aktarmayı amaçladığı anlatının estetik boyutunu yaratmayı da sağlamaktadır. (Şenyapılı 1998: 91).

Sinema sanatının, ışıkla resim yapmak olduğunu söyleyenler de ışığın görüntü üzerindeki estetik etkisinden bahsetmektedirler. Filmler bir anlamda da aktarılmak istenilen anlatıyı resimlerle aktarmak demektir (Edgar-Hunt vd. 2015: 12,21). Resim sanatının eser üretirken kullandığı boya malzemelerinin doğada var olan ışığı betimlemekte yeterli olmadığını savunan Gombrich, beyaz tuval aracılığı ile oluşturulacak zeminin önemini vurgulamaktadır. Gombrich, beyaz kâğıdın, ışığı gösterebilme olanağı verdiğini söylemektedir. Tuval üzerinde boya aracılığı ile betimlenen ışığın bir resim eserini algılamak için sınırlı kalacağını ve eserin sergilendiği ortamın ışıklandırılmasının anlamlandırma üzerindeki sınırları kaldırdığını öne sürmektedir. Bu anlatım ile

beraber ışığın miktarından ziyade, parlaklık düzeyinin insan gözüne etki ettiğini belirten Gombrich, aydınlatma sayesinde insan duygularının betimlenmesinin mümkün olduğunu ifade etmektedir (Bayram, 2009: 125).

Işık teknikleri ile anlam yaratma arayışı görsel sanatların ilk örneklerinden bu yana devam etmektedir. Resim sanatı, diğer görsel sanatlardan önce aydınlatma tekniklerini geliştirmiştir. Sanat tarihinden örnek verebileceğimiz birçok ressam tuvaldeki konuyu, ışık ve renklerle anlamlandırma yoluna başvurmuştur. Sinema sanatı olarak icra edilmeye başlandığından bu yana, aydınlatma tekniklerini öncelikle resim sanatının örneklerinden almıştır. Bir temel oluşturduktan sonra kendine ait ışık kullanımlarını anlatımlarının içerisine dahil etmiştir. Işık kullanımı bir filmin görüntü düzenlemesi için oldukça mühim bir çalışma alanıdır. Nasıl ki ressamlar aktarmak istedikleri anlatımı ışığın görüntü/imej üzerindeki etkisi ile oluşturmaya çalışmakta ise sinemacılar da aynı çalışma prensibini feyz alarak görüntü düzenlemelerinde ışık kullanımına dikkat etmektedirler (Arslantepe, 2012: 32).

Işık görüntü üzerindeki etkisini daha geniş çapta aktarmak gerekirse, Gerald Millerson'un "Sinema ve Televizyon İçin Aydınlatma Tekniği" adlı eserinde aydınlatmanın görüntüyü kontrol etmede sağladığı yardımları açıklarken bahsettiği noktalara değinmek gerekmektedir. Millerson'a göre ışık, şekli, dokuyu ve ayrıntıları ortaya çıkarabilir. Görüntünün istenilen özelliği ön planda tutulabilir. Işık gizleyebilir yani gölgeler sayesinde görünen şeyler saklanabilir. Işık yüzey hatlarını ortaya koyar ve kıvrımlı, engebeli alanları betimleyebilir. Işık gerçekte var olmayan imgeleri belirtebilir, gölgeleri, uzak binaları, suyu, yağın karı, ağaçlıkları vb. şeyleri görülmüş gibi hissettirebilir. Görüntünün uzaklık ve boyut izlenimini düzenleyebilir. Konuların rengini oluşturmayı sağlayabilir, sahnedeki renk değerleri ile oynanmasına olanak verir. En önemlisi ise ışık, seyircinin görüntüye vereceği tepkiyi şekillendirebilir, ilgi yaratabilir, şaşkınlık verebilir, tahrik edebilir (Millerson, 2007:16).

İzleyicinin algısına kılavuzluk yapabilir. Teknik açıdan bakıldığında görüntüyü yakalayan kamera içinde ışık başlıca ihtiyaçtır. Kompozisyon bağlantılarını yaratabilir ve ton yığınlarını oluşturur, düzenler. Işık sayesinde hava durumu görüntü üzerinden izah edilebilir. Bu sayede seyircide belli bir ruh halinde tutulabilir. Mekânı aktarmak için en iyi yardımcı yine ışıktır. Olayın bir

hapishanede mi ormanda mı yoksa kilisede mi geçtiğini aktarmayı sağlar (Millerson, 2007: 16-17). Görünen üzere ışık, sinema ve televizyon yapımları için çok önemli bir çalışma alanıdır. Bu çalışma alanı içerisinde ışıklandırmanın görüntüye yaptığı hizmetleri belli tekniklere ayırarak, anlamlandırma aşamasında eser üreticilerine rehber bilgiler oluşturulmuştur.

Sinemada aydınlatma tekniklerine kısaca bakıldığında iki ana aydınlatma tarzına bölünme olduğu görülmektedir. İlk olarak ‘Notan Aydınlatma’ olarak bilinen teknik, estetik bir arayış içinde olmadan figür ve nesnelerin görüntünün içerisinde ayrıntılı olarak görülebilmesini amaçlamaktadır. Seyircinin algısında psikolojik bir etki yaratmak amaçlanmamaktadır. Notan aydınlatma, oyuncuların sadece surat ifadelerini ve eylemlerini sahnedeki oyuna aktardığı komedi türü gibi film türlerinde kullanılmaktadır. Televizyondaki durum komedisi projelerinde sıklıkla bu tekniğe başvurulur. İkinci olarak kullanılan ışıklandırma tekniği ‘Chiaroscuro’ aydınlatma olarak bilinmektedir. Literatürde, sinema yapımlarının genellikle kullandığı ışıklandırma tekniği olarak geçmektedir. Chiaroscuro aydınlatmada, kadraj içine konumlandırılan oyunun veya objenin bazı yerleri aydınlatılırken, diğer yerleri bilinçli bir şekilde tamamen karanlık kalmayacak şekilde bir ışıklandırma çalışmasına gidilir. Burada esas olan, aydınlık ve karanlık alanların arasındaki farkın yumuşak olmasıdır. Aydınlık ve karanlık alanlar arasındaki geçişler, anlatının üzerinde dramatik olguların pekişmesini sağlarken bir yandan da görüntüler sayesinde anlamlandırma aşamalarının oluşmasını sağlamaktadır (Millerson, 2007: 238). Olağan, doğal, sembolik, soyut veya dekoratif ışıklandırma tekniklerinin kullanımı sayesinde resmin ve imgenin anlamı belirlenmektedir (Millerson, 2007: 244).

Chiaroscuro aydınlatma tekniği de kendi içerisinde “Cameo aydınlatma”, “Siluet aydınlatma” ve “Rembrandt aydınlatma” olarak üçe ayrılmaktadır. Dramatik etkiyi güçlendirmeyi hedefleyen yapımlarda kullanılan teknik, çerçeve içerisindeki fonun tamamen karanlık tutulması ve sadece ön plandaki obje veya kişinin belirli yerlerinin aydınlatılması ile gerçekleştirilen tekniktir. Kadraj içerisindeki diğer bütün alanlar tamamen karanlıkta bırakılmaktadır. Aydınlık karanlık zıtlığı yüksek oranda tutulmaktadır. Soyut anlatımları yaratmak için yardımcı olan Cameo aydınlatma, figür, obje ya da kişiyi ön plana çıkartmak

için kullanılır. Kadrajın bütünü içerisindeki şeyler üzerine ışık yığını oluşturulur ve yoğun bir aydınlatmaya maruz bırakılır. Arka planda ise tamamıyla karanlık hakimdir. Özellikle siyah beyaz formatta çekilen yapımlarda çok daha estetik görüntüler sağlamaktadır. Siluet aydınlatma ise Cameo aydınlatmasının ters prensibi ile kullanılmaktadır. Arka planın aydınlık ve göz tarafından kolayca seçilebilir tutulması ile ön plandaki figür, obje ya da kişinin, ışıksız bırakılarak sadece hacminin oluşturduğu hatların gözükmektedir. Karanlık ve aydınlık geçişi arasındaki zıtlıkların en fazla kullanıldığı teknikte, dış hatlara yani kontura dikkat çekilmektedir. Bu doğrultuda siluet olarak belirtilen şeyin, detaylarına önem verilmemektedir. Kontur aydınlatması olarak da bilinen bu teknik, nesnenin görüntünün anlamına hizmet ederken yalnızca kontur olarak ortaya çıkması ile gerçekleşmektedir (Sözen vd. , 2013: 41).

Son ışıklandırma biçimi ise Rembrandt tekniği olarak adlandırılmaktadır. Figürleri, objeleri, kişileri ve onların kadraj içerisindeki ilişkisini betimleyen, arka planda açıktan koyu ya da koyudan açığa doğru kontrast bölgeler yaratan, sonuç olarak da ışık huzmeleri oluşturabilen aydınlatma biçimidir. Oyunu ve konuyu, kadraj içerisine dahil edilen ve doğal olarak bulunması gereken iç ışıklandırmaların da etkisi ile anlamlandırılarak, çerçevede dramatik etki yaratılmaktadır. Bu tekniğin yapısında hafif bir aydınlatma biçimine başvurulması öne plana çıkmaktadır. Çerçeve dahilindeki ışıklandırılmayan diğer alanlara karanlığın hâkim olduğu görülmektedir. Cameo aydınlatmaya oranla aydınlık karanlık zıtlığı daha azdır.

Genel olarak perspektif açıdan çerçevenin ön planında duran yerler aydınlatılmaktadır. Akabinde dekorun dikkat çekilmesi gereken yerlerine belli oranda ışık yansımaları aktarılmaktadır. Seyircinin kadraj içerisindeki olayı anlamlandırırken, konum olarak daha önde gerçekleşen eylemlere ya da konum olarak ön planda duran figürlere odaklanması sağlanmaktadır. Rembrandt tekniğinin portre çekimleri özelinde önemli bir yeri vardır. Portre çekimi yaparken uygulanan bu teknik burunda ve yüzün ışıktan uzak olan diğer tarafında üçgen biçiminde aydınlık bir alan yaratmaktadır. Oluşturduğu dramatik görüntünün psikolojik boyuttaki etkileri dolayısıyla ile portre çekimlerinde tercih edilmektedir (Candemir, 2008: 81). Işıklıdırma tekniklerinin görüntü üzerindeki etkileri salt görüntüyü etkilememektedir. Bir

filmin bütününe etki edecek ambiyansın belirlenmesi de ışık teknikleri sayesinde mümkün olabilmektedir.

Görüntü üzerinde, anlatıya hizmet edecek ambiyansı yaratmak için resim sanatının anlatı aktarımındaki kullanımlarına bakmak, sinemacılara fikir vermektedir. Bu bağlamda sinema literatüründe Rembrandt ışığı olarak bilinen tekniği örnek göstermek gerekmektedir. Tam adıyla Harmensz van Rjin Rembrandt, 17. yüzyılda yaşamış Avrupa sanat tarihine ismini yazdıran en önemli ressamlarından biridir. Hollandalı ressam, ülkesinin ticaret, bilim ve sanatta atılım yaptığı Hollanda Altın çağında eserler vermiştir. Yaşadığı dönemde ve sonrasında eserleriyle ve özellikle ışık tekniği ile kendinden sıkça bahsettirmiştir. Rembrandt, ışığın ve gölgelerin ressamı olarak da anılır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Rembrandt> 20.03.2020). Dönemin Avrupa'sında yaşamış ressamlar Roma'dan gelen yeni akımlara ve tekniklere ilgili olmuşlardır. Işık ve gölgenin yarattığı avantajlardan faydalanarak son derecede gerçekçi sonuçlar elde eden Caravaggio, Barok resim tarzını hızlı ve etkili bir biçimde geliştirmiştir. Nihayetinde Caravaggio'nun eserlerinde bir hareket ve renklerdeki ahenk ön plana çıkmaktadır.

Caravaggio tekniği dolayısı ile Sanat Tarihi'nin en büyük ve en önemli dehalarından biri olarak anılmaktadır. Yaşadığı dönemi ve akabinde gelen dönemlerin resim anlayışını şekillendirmiştir. Onun tarzını takip eden ressamlar ve sanat severler üzerinde de izler bırakmış ve birçok ressam tarafından uygulanan bir tarzın öncüsü olmuştur. Bu tarzı uygulayan ressamların arasında Rembrandt'da bulunmaktadır. Rembrandt ve 17. yy. ressamları tarafından geliştirilen Caravaggio'nun tarzı, resim sanatının gelişimi içerisinde dikkat çeken bir noktada durmaktadır. Caravaggio'nun eserlerine kattığı açık ve koyu renk kullanım biçimi, yoğun ışık ve gölge etkisini gözler önüne sermektedir. Tuvalinden aktardığı anlatıda, gerçekçiliği pekiştiren etkin bir doğallık vardır. Bunun sonucu olarak eseri inceleyen kişinin algısında bıraktığı çarpıcı derinlik, trajik bir hava da yaratmaktadır. Rembrandt'ın resim eğitimi ve eserleri böyle bir ortamın etkisinde gerçekleşmiştir (Doğru, 2013:21, 39).

Rembrandt ışığı kullanırken tuvaldeki her yeri aydınlatmamayı seçmektedir. Bilinçli bir dramatik yapı kurarak, tercihen bir köşeyi ya da bazı büyük alanları karanlıkta bırakmaktadır. Aydınlatmayı tercih ettiği yerleri ise beklenenin

dışında bir ışık kullanarak, ışığın geldiği kaynağı saklamaktadır. Eserleri incelendiğinde göze çarpan ilk şey ışığın tuvalin içinden yansmasıdır. Işığı sembolik bir anlamda betimleme yoluna gitmektedir. Bu incelemeler sonucunda ışık kullanım tarzı ile Caravaggio'dan esinlendiği ortaya çıkmaktadır (Krausse, 2005: 41-42). Sanat tarihi içinde ışık ve renk kullanımı ile kendinden bahsettiren Rembrandt, eserlerinde ruhsallığı aktarmayı seven ve kişilerin psikolojisine hitap eden bir anlayışı benimsemiştir. Ressamın tuvalden yansıyan gerçekçiliği ve gözlemlerinin gücü, anlatımını şimdiye, benliğe doğru yönlendirmiştir. Buradan hareketle ressam, madde ile mânâ arasında bir köprü kurma ihtiyacını gözler önüne sermektedir. Rembrandt'ın sanat anlayışını en belirgin şekilde görebileceğimiz eserleri portreleridir (Beksaç, 1995: 66).

Yönetmenler, resim sanatından aldığı ilham ile şekillendirdiği Rembrandt tekniği gibi ışıklandırma tekniklerini uygularken görüntüde yarattığı etkiyi dikkate almaktadırlar. Işığın dramatik yapı üzerindeki baskınlığı, sahneye hizmet etmesi gereken seviyede tutulmalıdır. Işık kullanımı ve çekim için belirlenen kamera ölçeğinin (omuz çekimi, portre çekimi ya da geniş plan çekim gibi) birbirini etkileyen kararlar olduğu bilinmektedir. Rembrandt ışığı gibi dramatik yapıya etkisi daha fazla olan teknikler genellikle kameranın kişiye ya da konuya görece yakın konumlandırıldığı sekanslarda tercih edilmektedir. Filmin kompozisyonu içerisinde ışık kullanımı, hangi görsel anlatının ön planda tutulacağını belirlemek için önemlidir. Rembrandt ışığındaki belirtme gücü, ışık-gölge kontrastı sayesinde bu seçime hizmet etmektedir. Aydınlıktan karanlığa yumuşak bir geçişe izin verilmesi ile dramatik etkinin pekiştirilmesi söz konusudur (Öztürk, 2019: 156). Keza sinema, 21. Yüzyılın getirisini olan estetik ve dramatik yapının ayrılmaz birlikteliği ile beraber ışığın dramatik yapı içerisindeki incelikli kullanımını gözler önüne seren birçok eser vermektedir.

Bu bağlamda örnek gösterilebilecek eserleri çok uzaklarda aramadan evvel yakın dönem Türk sinemasındaki uygulamalara bakılabilir. Nuri Bilge Ceylan'ın 2010 senesinde yazıp yönettiği “Bir Zamanlar Anadolu’da” filmi, filmin anlatısına hizmet edecek olan psikolojik bir buhran ânını betimlediği bir sahnede Rembrandt ışığı kullandığı görülebilir. Yönetmen, senaryonun üzerine kurulu olduğu karakterlerden biri olan suçlu (katil) karakterinin, maktulün hayalini gördüğü sahnede gaz lambasından yayılan ışığı kullanarak dramatik

etkiyi arttırmaktadır. Rembrand'dın mum ışığını betimleyerek resmettiği bir eseri ile karşılaştırıldığında, ışık-gölge benzerlikleri görülmektedir.



Şekil 3.4: Bir Zamanlar Anadolu'da Filmi (2010)



Şekil 3.5: Rembrandt'ın Para Bozan adlı Yağlı Boya Tablosu (1627)

Görüntünün anlam boyutundaki dinamiklerini oluşturan şeyler arasında, ışığın gözle görülür baskınlığı ortaya çıkmaktadır. Sinema ve resim sanatının anlam yaratma sürecinde benzeştiği görülen bu dinamikler estetik kaygının getirisi olarak görülmektedir. Alim Şerif Onaran, "Sinemaya Giriş" adlı eserinde ışığın öznel etkisini işlerken; *"Aydınlatmanın öznel etkisi, belirli bir aydınlık derecesinin üzerimizde uyandırdığı duygudur: Gün ışığında hiç önemsemeyeceğimiz cisimler karanlıkta bize korku veren kılığa bürünebilir. Aydınlık, güneşli hava bizde sevinç, canlılık; karanlık, yağmurlu hava keder, durgunluk uyandırabilir"* demektedir (Onaran 2012, 42). Buradan yola çıkarak,

ışığın dramatik yapıya hizmet eden dinamikleri oluşturmada, ne denli etki sağladığı değerlendirilebilir.

Işık, fotoğrafik konunun yani görüntünün ana kaynağıdır. Görüntü üzerinde ışığın organizasyonel faaliyeti olmadan sinematografik anlamı yaratmak güçleşmektedir. Işık, doğası gereği görüntünün sadece aydınlatılmasını sağlamaz, aynı zamanda görüntüye bir çerçeve ve perspektif de sağlamaktadır. Işığın kullanım biçimleri ile görüntüye bir çerçeve belirlenip, sınır tayin edilmektedir. Çerçeve içerisindeki derinliğin, kamera objektifinden giren ışık ile gerçekleştiği düşünüldüğünde perspektif oluşumu için ışığın varlığı önem kazanmaktadır. Buradan bakılır ise ışık ve görüntünün ayrılmaz bir şekilde ilişkilendirilmiş iki araç olduğu anlaşılmaktadır. Millerson ışıklandırma üsluplarından bahsederken resimsel üslubun beyaz perdede üç boyutu oluşturmaya imkân verdiğini savunmaktadır. Sinemada kullanılan üç temel ışıklandırma tekniğinin de resimsel üsluba dahil edildiğini belirtmektedir. Burada asıl üzerinde durduğu husus, resimsel etkinin görüntüdeki hâkim tonlar üzerinden sağlandığı ve estetik çekiciliğin bu sayede oluşturulduğudur. Resimsel üslubun öznel olduğunu dile getirerek, ışık kullanımında kullanılacak tonlar, tonlar arası değerler ve keskinlik oranı dahil olmak üzere her karar, görüntünün aktardığı anlatıyı betimlemesi üzerine düşünülerek verilmektedir (Millerson, 2007:250-251).

Genellikle ışık ve görüntü düzeyinde varılan temel bir anlaşma vardır. Bahsedilen varsayım, ışığın vurduğu nokta üzerinden etrafa dağılarak ortaya çıkan aydınlık ortamın beyaz perdede oluşturduğu kompozisyonu ele almaktadır. Burada kompozisyonun ana ögesi bir parlaklık ve bu parlaklığın aralığıdır. Çekim esnasında sahne içindeki ışık dağılımının, çerçevenin sınırını çizdiği söylenmektedir. Aynı zamanda ışığın dağıtım şekilleri ve derecesi görüntünün derinliğine etki etmektedir (Kuper, 1957: 29).

Yaratılmak istenilen kompozisyona göre seyircinin gözü anlatının içerisine çekilebilir ya da sert ve keskin bir ışıkla anlatının içerisinden uzaklaştırılabilir. Burada iki temel düzeyde uyuşma sağlanmalıdır. Fikir birliği ve fiziksel birliğin paralel ilerlemesi, görsel sunumun anlatıyı betimlemesi için gereklidir. Bu tür bir birlik, sinema için üretilen görüntünün seyirciye aktardıklarını belli bir yapı içerisinde tutmasına imkân verir. Çerçeve içerisindeki çizgileri ve

şekilleri ışık sayesinde birbiri ile ilişkilendirerek kompozisyon problemi ortadan kaldırılabılır. Akıllıca seçilen ve uygulanan bir ışık ve gölge geçişi, seyirciye fark ettirmeden toplumsal bir temsil alışkanlığına denk gelen imgeleri anlatabılır. Zamanın parçalanmasına yönelik çalışmalar gölgelemeler ile modellenebilir. Fotoğrafik anlam içerisinde şimdiye kadar ulaşan ışıkla görünür formlar oluşturmada işinin ötesine geçilerek, mükemmelliğin hayal edilmesi sağlanabilir. Kısaca filmsel evren içerisinde abes karşılanmayacak bir estetik anlam yaratılarak, hikâye bütünü ile güçlendirilebilir (Kuper, 1957: 39).

3.1.2 Perspektif ve çerçeve

Sinemada üç boyutun sağlayıcısı olarak ele alınan ışık, beraberinde perspektif oluşumuna da hizmet etmektedir. Perspektif, belirli bir alan üzerinde temsil edilen nesnenin gerçek formu ile algılanmasını sağlayan kısaca üç boyutun bir görüntüye bürünmesine imkân veren optik bir olgudur. Beyaz perdede üç boyutun görüldüğü alan onun genişliği ve yüksekliğidir, kısaca kameradan ona tayin edilen çerçeve kadar bir alana sahiptir. Perspektif de tam olarak bu alan üzerinde gerçekleşmektedir. Filmsel mekân ya da filmsel uzay olarak ifade edebileceğimiz bu alan içerisinde, tıpkı bir resim tablosunun üzerinde gerçekleştirilen perspektif gibi ışığın, çerçevenin ve renklerin tayin edilme biçimi önemlidir. Alim Şerif Onaran perspektifi sinema sanatı bazında ele alarak, üç tane perspektif türünden bahsetmektedir. İlki Çizgisel perspektiftir, bir resmin ya da fotoğrafik görüntünün iskeletini oluşturan türdür. İkincisi Kromatik yani renksel perspektiftir, ışığın tonuna ve renklerin kullanılış biçimine bağlı gelişen perspektif türüdür ve sinema ve yağlı boya tablolarında ortak kullanım tarzına sahiptir. Son olarak bu iki perspektif türünden hareketle oluşan Sinemasal perspektif vardır. Bu tür sinemaya özgüdür ve fotoğrafik görüntüye hareketin dahil edilmesi ile oluşmuştur (Onaran, 2012: 18).

Sinemada perspektif söz konusu olduğunda basit ifadeye başvurulacak olursa burada, seyircinin kolayca gördüğü bir resmin ufuk çizgisini zihninde oluşturarak mekânsal referans noktası olarak aldığı düşünülmektedir. Sonuç olarak çerçeve içindeki nesnelerin mekânsal konumu değerlendirilmektedir. Bu değerlendirme de hayali bir ufuk çizgisine bağlanır. Sinemasal perspektifte ufuk çizgisi gerçekte var olmasa bile nesnelerin görünür kılınması, farklı konumlara atanması ve onlar için farklı mekânsal boyutlar yaratılması için bahsedilen

çizgi tayin edilmektedir (Kuper, 1957: 36). Aks eksenini ya da aks çizgisi diye bilinen bu çizgi, hareketli görüntünün algıda yaşatacağı yanılsamaları önlemektedir. Seyircide üç boyut duygusunu yaratacak olan bu olgu, sinemanın temelini de oluşturmaktadır. Hareket etkeni beyaz perde üzerinde üçüncü boyutun ortaya çıkma nedeni olarak görülmektedir. Bir filmin gösterimi duraklatıldığında görüntünün gerçekliği de bozulmaktadır (Onaran, 2012: 20).

John Berger “Görme Biçimleri” adlı eserinde perspektif ve fotografik görüntü üzerindeki gelişimi hakkında *“Elbette insanlar fotoğraf makinasının bulunmasından önce herkesin her şeyi görebildiğine inanmıyorlardı. Oysa perspektifle görsel alan sanki ideal olan buymuş gibi düzenleniyordu. Perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlıboya resim seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylüyordu. Fotoğraf makinası, ondan daha çok da sinema makinası aslında böyle bir merkezin olmadığını gösterdi. Fotoğraf makinasının bulunması insanın görüşünü değiştirdi. Görünen nesnelere başka bir anlama gelmeye başladı”* demektedir (Berger, 2010: 18). Fotografik görüntünün hareket kazanması ile beraber görsel alan içerisinde betimlenen şeylerin, görüldüklerinden öte anlamlar üretmeye başlamasından bahseden Berger, sinemanın göstergeler bütünü olma halini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda sinemanın ekranından aktarılan görüntülerin neye göre, nasıl düzenlendiğine bakmak gerekmektedir. Perspektifin belli bir çerçeve içerisine dahil edildiği düşünüldüğünde, oluşturulan perspektifin de nesnelere üç boyut kattığı baz alındığında bu yerleşimleri gerçekleştiren karar mekanizmalarının bilinçli adımlar attığı söylenebilir.

Bilindiği üzere, sinema filminin üretim aşamasında karar mekanizmasının başında gelen kişi yönetmendir. Görüntüyü içine alacak çerçevenin sınırını çizen kişi de odur. Belirlenen sınır aynı zamanda o sınır içerisinde yer alacak varlıklar içinde bir ölçek oluşturmaktadır. Çekilen görüntü içerisinde betimlenecek varlıklara belirli bir bakış açısından bakılmaktadır. Hareketli görüntü üzerinde akacak her oyun, diyalog, o esnada orada bulunacak her kişi, eşya ve nesne belirlenen bu sınır içerisinde tutulmaktadır. Sinema, bir anlatıyı bütün öğeleri ile ele alarak seyircinin algısında kopukluk yaratmamak adına çerçeve içine yerleştirdiği her detayı belirli bir amaca hizmet etmesi için tasarlanmaktadır (Onaran, 2012: 32).

Oğuz Adanır Sinemada Anlam ve Anlatım adlı eserinde sinematografi öğelerinin diğer sanat dallarından farklı bir üretim biçimine sahip olduğunu şu sözlerle açıklamaktadır: *“Sinemada, yazın, şiir ya da resimde olduğu gibi bilinçdışı bir kombinasyon kurma, trans haline geçerek düşünce üretme ya da bilinçaltındaki birikimi ve yoğunlaşmayı esinlenme adı altında anında dışavurma gibi bir sorun yoktur. Öykülü bir filmde kameranın gelişigüzel bir şekilde kullanıldığı tek bir çekim yoktur. Her kare bilincin denetiminden geçmiştir. Yaratım süreci tamamı bilincin denetimi altındadır”* (Adanır, 2003: 57). Sinema kendinden önce gelen sanat dallarından etkilense dahi üretimi içerisine dahil ettiği her detayı kendi ilkeleri dahilinde kullanmaktadır. Resim sanatı bazında bakıldığında, bu alan ile ilgili biraz bilgisi olan herkes resim yapılan tuvalin boyutunun, eserin düzenlenişini etkilediği kanısındadır. Tuval üzerindeki biçimler ve tuvalin boyutuna indirgenecek anlatı, kullanılacak yüzeye organik olarak uyum sağlamalıdır. Buradaki ilkenin aynısı film yönetmeninin çalışma prensibi için de geçerlidir. Yönetmen için yatay bir dikdörtgen çerçeve içerisinde sınırlanan ve teknik olarak resim adı ile anılan bu uzay parçası dışına taşacak bir hareket ya da bir kurgu kabul edilemezdir (Pudovkin, 1966: 113).

Resim yani güncel tabiri ile görüntü olarak adlandırılan terim, çerçevedeki görüntü ve görüntü içindeki hareketin kompozisyonu için kullanılmaktadır. Görsel parametrelerin bütünü içerisinde anlık bir yakalanış anını temsil etmektedir. Plastik sanatlar ve sinema için ‘resim’ teriminin açıklanışı değişkenlik gösterse de ortak değerler ile oluştuğu görülmektedir. Bu değerler kompozisyon uyumu, renk ve ton kullanımı, ritim ve hareketin nasıl oluşturulduğu, derinliğin yaratılması (resimde çizgi ve renk perspektifi, sinemada alan derinliği ve dramatik perspektife yol göstermesi ile) olarak belirtilebilir. Sinema için bu değerler üzerindeki tek sapma, hareketli görüntünün algı üzerinde yarattığı zaman kavramı ile yaşanmaktadır. Çerçeveleme işi sonuç olarak kameranın yerleştirilmesi veya hareketin konuya göre belirlenmesi ile ilişkilidir. Görüntünün sınırlarını belirler, izolasyon sağlar ve önemli noktaların seçimi sayesinde, kompozisyonların yaratılmasını sağlar. Çerçeveleme ve ölçekler sayesinde; kompozisyondaki tüm unsurlar arasındaki ilişkiyi, önceki ve sonraki çekimler arasındaki bağlantıyı ve sırasıyla duygusal

sürekliliği oluşturmak mümkündür (Kuper, 1957: 65-66) Sinemasal zamanın doğru kullanımına da imkân vermekte, senaryonun dakika sayısını istenilen seviyede tutmada bu süreklilik ve geçişlerin önemi büyüktür.

Sinema, sabit resim olarak görülen fotografik görüntüyü hareketli görüntülere çevirerek hareketli resim kavramı ile beraber anılmaya başlanmıştır. Hem sinemanın hem de resmin ortak paydasında bulunan çerçeve denilen olgu, gerçekliğin sınırını oluşturmaktadır. Herhangi bir film düşünüldüğünde o film en kaba tabir ile; sayısız resmin arka arkaya gelerek meydana getirdiği görüntü parçalarının kurgu ile birleştiği bütündür, denilebilir. Bu bütün dahilinde meydana gelen çerçeveleme, perspektif ve sonucunda gerçekleşen kamera hareketleri ve çekim açıları, sinemanın temel öğelerini belirlemiş olur. Belirlenen bu öğeler sinemanın resim sanatından farklı olarak bir zaman sorunu yaşamasına bağlı gelişmektedir. Buradan hareketle sinemanın görüntüleri hareketlendirerek resimle ortak paydasında yaşadığı sapma, daha geniş çaplı konuyu anlatısı içine dahil edebilmesini ve kurguladığı imgeleri istediği duygu aktarımını yaratacak biçimde daha özgür bir yapıda eser üretmesini sağlamaktadır. Fakat yine de sinemanın bu imkânları içerisindeki en büyük imkânsızlığı, zaman sorunsalına takılmasıdır. Tüm bu yaratım ilkeleri sonucunda özünde bulunan özgür üretim alanını gönül rahatlığı ile kullanamamaktadır. Sinemada zaman yaratımını ve aktarımını belirlemek yönetmenin elinde tekeline olmakla beraber, birden fazla değişken alt yapı da bulunmaktadır (Aydın, 2017:396).

Resim sanatı ve sinemanın ortak paydasında gerçekleştirdiği renk kullanımı, ışık ile sağlanan tonlama ve üç boyutu anlamlandıran perspektif gibi ilkelere örnek gösterebilecek eserler bulmak mümkündür. Resim sanatında bu ilkeler çizgisel anlamda ve renk ile sağlanan perspektifte gerçekleşirken, bu durum sinema anlatısında derinlik ve dramatik perspektif odaklı gelişmektedir. Sinema durmadan kendini yenileyerek, kendi zamanı ve uzayı içerisindeki gerçekliği ile seyircisini etkilemektedir. Sinemayı resimden ayıran bir diğer yapı ise, derinlik yaratılırken ön planda tutulan algının gerçeğe daha yakın durmasıdır (Köksal, 2012: 121-131). Bahsedilen ilkelerin ortak paydada bulunduğu örnek eserlerden diğerleri ise Spielberg'in "Amistad" adlı filmi ve Goya'nın "3 Mayıs" adlı

tablosudur. Filmin bir sahnesinde Goya'nın tablosu adeta canlanmış bir biçimde ortaya çıkmaktadır (Aydın, 2017: 401).



Şekil 3.6: Goya'nın 3 Mayıs Tablosu



Şekil 3.7: Spielberg'in Amistad Filmi

Goya'nın, "3 Mayıs" tablosu ve Spielberg'in "Amistad" filmindeki sahne karşılıklı olarak incelendiğinde, genişlik ve yüksekliğin ortak tayin edildiği görülmektedir. Fakat resimde söz konusu olan iki boyut, sinemada üç boyuta bürünmüş halde ortaya çıkmaktadır. Burada asıl birliktelik resmin çerçevesi ve filmin sahnesindeki çerçevelemede yaşanmaktadır. Sinema perdesinde görülen genişlik ve yükseklik gerçektir. Çerçeve içerisinde üçüncü boyutu yaratabilmek için perspektife başvurulmaktadır (Aydın, 2017: 402).

3.1.3 Tema

Her sanat eseri için bir esin kaynağı ve çıkış noktası gereklidir. Bu çıkış noktası dünya üzerinde var olan her türlü varlık, his ve deneyim olabilir. Kısaca eserin teması olarak adlandırabileceğimiz bu durum, sanat üstü bir kavram olarak anılmaktadır. Pudovkin, her insanca kavramın tema olarak kullanılabilceğini savunmaktadır. Çıkış noktası olarak alınan kavram ya da kavramların seçimine bir sınır çizilerek; resim, edebiyat, tiyatro ve sinema gibi sanat dallarında, öbür herhangi bir sanattan fazla olamayacak şekilde benzer temaların işlendiği görülebilmektedir. Sinema özelinde bakıldığında seçilen temanın seyirci için önemine ve dikkat çekiciliğine odaklanılmaktadır (Pudovkin, 1966: 31). Tema genişledikçe ortaya konacak olan sanat eseri de ağırlaşmaktadır, bu durum bütün çalışmayı ister istemez tema özelinde düzenlemeye sokmayı gerektirmektedir.

Temanın sınırlarını çizerken kural olarak benimsenmesi gereken bir husus vardır; temayı açıklık ve kesinlikle formüleştirmek çok önemlidir. Aksi takdirde ortaya çıkarılacak eserde karmaşa meydana gelebilmektedir. Bütün sanat yapıtları için temel şart olan estetik hitabet etkisi azalabilmektedir. Ayrıca temanın seçimini etkileyen sınırlamalar da temanın içine dahil edilecek olguların nasıl geliştirildiği ile ilgilidir. Yaratma eyleminin belli bir sistemi ya da şeması bulunmamaktadır. Bu bağlamda temayı düşünmek ve üretmek, aynı zamanda birçok olguyu ve bu olguların sınırlarını da düşünmeyi gerektirmektedir (Pudovkin, 1966: 36). Bir sanat yapıtının teması içinde yer alan şeyler, tamamen insana dair olgulardır. Var olan ve var olabilecek her şey sanat yapıtının temasını oluşturabilir. Her sanat eseri biricik olması özelliğinin yanında, kendinden önce gelen tüm yapıtların bir yansıması ve kendinden sonra gelecek her yapıtın öncüsü olabilmektedir.

Buradan yola çıkarak sanat eserleri için yeni temalar yoktur denebilir. Çünkü insan için var oluştan bu yana yeni içgüdüler söz konusu değildir. Fakat tarihsel süreç içerisinde gelişen bilimsel ve sanatsal atmosfer, her dönem için belli temalar oluşturmaktadır. Bu temaların değişkenleri, kendi sınırları ve kuralları dahilinde kendinden önceki yapıtların yeniden üretimi ya da farklı varyasyonları olarak ele alınabilir. Temelde hayal gücü için sınırlı sayıda entrika olduğu kabul edilmektedir. Bu olay dizilerinin dönemden döneme yaşadığı kılık değiştirmeler

ise yapıtlar üzerinden yeniden karşımıza çıkmaktadır. Bunun yegâne sebebi ise yaşamın seyir şekli olarak belirtilir. Detaylara bakıldığında sayısız görünen insanlar arası ilişkilerin, duyguların ve olay dizilerinin temele indirildiğinde, belli başlı sayıda olduğu görülmektedir (Koestler, 1980: 333).

Sinema özelinde incelendiğinde bu temel olguların; daha geniş anlatımı ile tema içerisindeki tüm ilişkilerin, duyguların, olay dizilerinin, psikolojik ve sosyolojik imgelerin görüntü üzerinden aktarılma gayesi bulunmaktadır. Bir filmin, kısaca sinema sanatının kuralları dahilinde ortaya konulmuş bir yapıt olduğu ele alınırsa, bu yapıtta karşılaşılan her detay kendinden önce gelen yapıtlar ile ilişkilendirilebilir. Fakat bu noktada ayırt edilmesi gereken detay, daha önce de belirtildiği üzere sinemanın yapıtlarını görüntüler üzerine kurmasıdır. Görüntünün oluşması için ilk etapta fotoğrafik görüntünün hareketlenmesi, bir forma kavuşması gelmektedir. Ardından ses ve rengin eklemesi ile sinema günümüzdeki formuna kavuşmuştur. Böylece sinemanın oluşturduğu anlatıların temeline renk ögesi de yer etmiştir. Çünkü renkler sayesinde bir film için belirlenen temanın aktarımı kolaylaşmaktadır. Yaratılmak istenen atmosfer ve duygular izleyicilere daha kolay aktarılabilir.

Renklerin taşıdığı anlam ve var oluş stilleri resim sanatı dahilinde incelenmeye başlanmış ve akabinde sinemanın da inceleme alanına girmiştir. Göze hitap eden her sanat eserinin ortak kaygısı olan estetik arayış, rengin alanına girmektedir. Renklerin insanda oluşturduğu duygu ve durumlar psikoloji bilimi tarafından da araştırılmaktadır. Kendine has dili ile renk, göstergebilim açısından da önem taşımakta ve araştırmalara konu olmaktadır. Bu bağlamda tema konusunu incelerken, renk kavramını baz almak gerekmektedir. Günümüz şartlarında renk kavramı sinema ve televizyon yapıtları için, üzerinde dikkatlice düşünülen bir hal almıştır. Sinema üzerinden yapılan göstergebilimsel çözümlerinde de renk kavramının irdelendiği görülmektedir. Görüntü tasarımının temel öğelerinden sayılan renkler; görüntü ile oluşturulan her yapıtta ön plana çıkmaktadır (Kırık, 2013: 72-73).

Sanat yapıtları arasındaki etkileşim, sanatın bir bütün olarak değerlendirilmesine izin vermektedir. Temel sanat eğitiminde renk bilgisi ele alınırken sadece resim sanatı boyutundan değil, sinema ile birlikte değerlendirmeye almak; kısaca sinemanın renkleri kullanım biçimlerine bakmak

günümüz sanat anlayışının getirisi olarak görülebilmektedir. Sinemanın renk kullanım stilleri ve amaçları sayesinde, resim sanatı ile gelişen renk kavramının filmlere nasıl etki ettiği çözümlenebilir. Renk kompozisyonunun kuralları sayesinde işlenecek olan temanın belli bir forma kavuşması sağlanabilir. Çünkü rengin sembolik anlam yaratımı ve psikolojik olguları betimleyebilme özelliği sayesinde, görüntü üzerindeki anlatı yapısı kuvvetlenmektedir. Resim sanatının yapı taşlarından biri olan renk kavramı, kendinden sonra gelen sinema sanatında renk kavramını anlamlandırmak ve kullanmak adına kılavuz örnekler barındırmaktadır. Renk olgusuna yapıt içerisinde gerçeklik algısına hizmet etmesi için kullanılmaya başlanıp ardından kültürel, teknolojik ve sanatsal gelişimler sayesinde anlatılara hizmet eden estetik bir malzeme olarak ele alınmaya başlanmıştır (Kavak, 2015: 20).

Renk kavramının tarihsel süreç içerisinde sanat yapıtları için ne anlam ifade ettiğine bakmak, bugünkü kullanım biçimini anlamlandırmaya olanak sağlamaktadır. Sanatın bilimsel gelişimler ile beraber şekillenmeye başlamadığı ya da görüneni direkt olarak aktarma amaçlı kullanılan renk ve ışık, birbirlerinden ayrı değerlendirilmektedir. Renk kavramına başvurarak eser üreten sanatçılar rengi, nesnenin doğal oluşumu içindeki özelliği olarak görmüşlerdir. Renk ve ışık ilişkisi üstüne şekil alan çalışmalarda, nesneyi görünür kılan ışığın prensiplerini çözmeye odaklanmışlardır. Işık kavramı kendi başlığı altında ele alındığında da bahsedildiği üzere estetik yaratımın bir parçasıdır. Ana renkler, daha geniş anlamı ile nesnelerin oluşumuna ait renkler, ışık ile oluşan açık ve koyu tonları ile değerlendirilmiştir. Böylece bu değerlendirmeler sonucunda ortaya çıkan veriler, nesnenin bulunduğu yüzey üzerinde hacmini de betimlemeyi sağlamıştır. Resim sanatında renk kavramı kullanılırken ışığın sağladığı derinlik etkisine başvurularak gerçeklik algısının yakalanması hedeflenmiştir. Bu hedefe ulaşabilmek adına gözün görme yetisini gerçeğe yaklaştıracak çeşitli deneysel teknikler ve araçlar geliştirilmiştir (Avcı, 2014: 54).

Bilim kanadında ise odaklanılan ilk kavram ışık olmuştur. Işığı anlamak adına yapılan optik araştırmaların en bilineni Sir Isaac Newton tarafından gerçekleştirilen ışığın kırılımıdır. Newton oluşturduğu çalışma ile rengin kaynağının ışık olduğunu keşfetmiştir. Sanatın ışık ve renk çalışmalarında ayrı

olarak matematiksel verilerle tanımlamalarda bulunmuştur. Bu keşif sonrasında renk, birçok bilim dalının da inceleme alanına dahil olmuş ve sanatla bilimin yolu bir kez daha buluşmuştur. Newton 1704'te yayınlanan çalışması Optics'te, "Işığın Parçacık Teorisi" olarak adlandırdığı deneyinde rengin fiziksel varlığını ele almaktadır. Rengin, ışığın dağılan küçük parçacıkları sayesinde meydana geldiğini ortaya koymuştur. Prizma deneyleri ile şekillenen çalışmanın ilk etabında ışığın belli dalga boylarının sırası ile kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, indigo ve mor olmak üzere yedi ayrı renge ayrıştığını gözlemlemiştir. İkinci etap prizma deneyinde ise tüm bu renklerden tekrar beyaz ışığı elde etmiştir. Renk ve ışık hakkındaki bu buluş sanatçılar tarafından ilgi ve şaşkınlık ile karşılanmıştır. Tespit edilen temel renklerin karışımlarının meydana getirdiği diğer renkleri keşfi de çalışmanın diğer sonucudur. İki farklı rengin karışımı sayesinde başka renklerin elde edilebilmesi, rengi algılayış biçimleri üzerinde düşünmeyi ve araştırmayı da beraberinde getirmiştir (Avcı, 2014: 59).

Işığın keşfedilen bu yapısı ve cisimlerden yansıtılarak göz üzerinde oluşturduğu somut etkisi, rengin duyu üzerindeki işlevini açıklamaktadır. Renkleri deneyimleme eylemi, ışığın imkân sağladığı fizyolojik olay sayesinde gerçekleşebilmektedir. Sinema ve resim sanatları da kendi yapıtları dahilinde bu duyumsal sürece başvurarak anlatılarını güçlendirme yoluna gitmişlerdir. Günümüz şartlarında eser üreten sinema da git gide renklerin temsil gücünden daha fazla yararlanmaktadır. Görüntü üzerine kurulu bir sanat dalı olmasının haricinde endüstriyel bir üretim alanı olarak da sürekli gelişen sinema, hedef kitlesine belli bir doyum yaşatmak istemektedir. Sinema seyircisinin bu doyuma daha kolay ve etkili ulaşabilmesi için renk kullanımına, ses kullanımı ve üç boyutlu aktarımdan yararlandığı hali ile beyaz perdeyi gerçekliğe yaklaştırmak adına başvurmaktadır. Renk resim sanatı için ne kadar önemli bir yere sahip ise sinema için de o kadar önemli bir yerde durmaktadır. Görüntü tasarımı için renk olmazsa olmaz bir kavramdır. Sinemada renk, anlatımı desteklerken bir yandan da ışık ile beraber çalışarak derinliğin oluşmasına yardımcı olmaktadır. Bir filmin atmosferi ve kompozisyonu ışık, renk ve derinlik oluşumu ile kolayca sağlanabilmektedir. Sinema anlatısının içerisinde senaryo, kurgu, ses, ışık ne kadar etkili ise rengin etkisinin de aynı derecede olduğu kabul edilmektedir (Öztürk, 2017).

Sinemanın metaforik anlamlar üzerinden geliştirdiği bir dil yetisine sahip olduğunu söyleyen Oğuz Adanır, bu dil yetisinin özünde birçok farklı dil yetisinin barındığını belirtmektedir. Bir sentez mekanizmasına sahip olan sinema yapıtları, bu sentezleri uygulayış ve ortaya koyuş biçimleri ile var olmaktadır. Adanır sinemanın zaman içerisinde yaptığı sentezlerden bahsederken: “*Sessiz sinemada, yazılı açıklamaların yanı sıra kinezik dışavurum ve fotografik (görsel) düzenleme gibi dil yetilerinin sentezinden söz edilirken, sesli sinemada müzikal dilyetisi, sözlü dilyetisi, renklerin ve yaşamın dilyetisinin (nesnelere, atmosfer, efektler, ışık vb.) sentezinden söz edebilmek mümkündür. Çeşitli dilyetilerinin bir araya gelmesi bir dilyetisi-ötesi değil , ancak bir dilyetisi oluşturabilir*” demektedir. (Adanır, 2003: 39). Özetle sinema yapıtlarında, birçok senteze başvurularak eser üretilmektedir. Temel mevzulardan biri olan tema belirleme ve oluşturma işine gelindiğinde ise metinlerarası paylaşımlar, sözcükler, renkler, sesler ve yaşamın sentezleri kullanılarak belli bir atmosfer yaratılmaktadır.

3.1.4 Gerçekçi Türk Ressamları

Resim sanatını ve tarihsel gelişimini Avrupa minvalinde değil, Türk resim sanatı ve tarihi çerçevesinde ele aldığımda, ortaya daha farklı bilgiler çıkmaktadır. Sanatın ve bilimin gelişimini dünya tarihinin bütününden ayrılmamakla beraber, ulusal boyutlarının bazen özel durumlar içerdiği görülebilmektedir. Özellikle Avrupa sanatının kendini oluşturmaya başladığı Ortaçağ ve sonrasında baskın olan Hristiyan dini motifleri ve mitolojik öğelere Türk resim sanatına gelindiğinde bir karşılık bulunmamaktadır. Bu bağlamda Türk resim sanatı kendi ulusal tarihi ve kimliği ile değerlendirilmelidir. Burada bahsedilmesi gereken ilk detay Türk sanatının İslamiyet’i kabul öncesi ve sonrası ayrımına göre ele alındığıdır. Çünkü Avrupa sanatında olduğu gibi bir ulus üzerinde baskın çıkan dini söylem ve imgeler sanatın içinde fazlaca yer edinmeye başlamaktadır. Türk resim sanatının da İslamiyet’in kabulünden sonra dini etkiler ile şekillendiği görülmektedir. Sıkça karşılaşılan süsleme sanatı, Hat Sanatı ve bezeme alanlarına dönemin dini atmosferi baskın çıkmaktadır.

Özellikle Selçuklular döneminde süsleme sanatının mimariye etkisi büyüktür. Taş Mezarlar olarak bilinen yapıtlar üzerine işlenen çeşitli objeler ve figürlerde hat sanatından yararlandığı da görülmektedir. Fakat Osmanlı dönemine

gelindiğinde minyatür sanatının asıl gelişimini başlattığı bilinmektedir. Minyatür sanatına saray erkanı tarafından büyük önem verilmekte ve sarayların, önemli yapıların duvarlarını süsleyen bu insanlara Nakkaş denmektedir. 18. Yüzyıla gelindiğinde ise dönemin önde gelen minyatür ustası olarak Levni'den bahsedilmektedir. Minyatür sanatına duyulan ilgi II. Mahmut'un kendi portresini yağlıboya yaptırması ve çoğaltması ile tanışılan çağdaş resim anlayışının etkisiyle kaybolmuştur. Ardından Avrupalı ressamın Osmanlıyı ziyaret etmeye başlamaları ve sonucunda askeri okullara resim sanatının ders olarak konulması batılı resim anlayışını ilerletmiştir.

Bu sürecin devamında, günümüze dek gelen ve çağdaş Türk sanatı olarak adlandırılan anlayış ortaya çıkmıştır. Çağdaş Türk Resmini anlamak ve kökenlerinin geleneksel Türk resim anlayışı ile kurduğu bir bağ var mıdır, bunu anlamak önemli durmaktadır. Türk resim sanatı literatür içerisinde geleneksel ve çağdaş olarak ikiye ayrılmamış olsaydı bile, özellikle Meşrutiyetin ilanı ve sonrasındaki dönem diğer dönemlerden başka ele alınabilirdi. Çünkü günümüzde benimsenen Türk resim anlayışının, geleneksel resim anlayışına epey uzak olduğu ve birçok dönüşüme maruz kaldığı görülmektedir. Bu dönüşümlerden en önemlisi belirtildiği üzere, İslami motiflerin ve sanat anlayışının yerini kademeli olarak evrensel sanat anlayışına bırakması olarak görülebilir. Fakat atlanmaması gereken bir nokta da çağdaş sanat anlayışının, geleneksel sanat anlayışına bir bel bağlılığı olmasa dahi, temelde geleneksel anlayışın yerini alarak, yeniden şekillendirdikleri kavramları özümsemiş olmalarıdır. Genel bir perspektif ile bakıldığında Türklerin Anadolu'ya girişleri ve hakimiyetleri sırasında oldukça zengin bir sanat, kültür mirasını da devraldıkları görülür. Anadolu topraklarında gerçekleşen, dünya kültürü ve sanatının ilk örneklerinden sayılan eserleri tanımışlardır. Bunun haricinde ticaret yapma, yeni topraklara sahip olma, politik adımları sağlam atma gayesi sonucunda zaman zaman saraylara davet edilen yabancı sanatçılar sayesinde batılı sanat anlayışını da gözlemleyebilmişlerdir (<https://edebiyatvesanatakademisi.com/resim-sanati/turk-resim-sanati-tarihi/19233> 02.04.2020).

Kurtuluş Savaşı'na kadar gelinen süreç içerisinde çağdaş Türk sanatı bebek adımları ile ilerlerken, istiklal mücadelesi ve sonrasında yeni devlet düzeninin

kurulması sanat alanındaki atılımların hızlanmasına sebep olmuştur. Bu atılımlar ile beraber sanat alanında daha yenilikçi bir anlayış hem dışa hem de içe dönük duyarlılıklar sanatçılar üzerindeki etkisini arttırmıştır. Dönemin hükümeti tarafından düzenlenen ve 1938 –1944 yılları arasında CHP Yurt Gezisi programı olarak bilinen çalışmalar sonucu sanatçılar, değişik illere gönderilerek Batılı anlamdaki öğretileri yurdun motifleriyle harmanlama olanakları bulmuşlardır. Bu doğrultuda 1940'lı yıllar sonrasındaki gelişmelerin, sanatı her yönden değiştirdiği ve geliştirdiği söylenebilmektedir (Çoban, 2015:61).

Çağdaş Türk sanatının ve özellikle Türk resminin gelişim gösterdiği bu çizgi üzerinde Cumhuriyet dönemi ön plana çıkmaktadır. Her alanda sosyal ve demokratik devlet anlayışının uygulanmaya başlanması sanatın benimsediği yeniliklere ve özgürlüğe açık felsefenin önünü açmıştır. Aynı zamanda yeni devlet düzeni içerisinde sanatın millet için kültürel değeri ön planda tutulmuş ve devletçilik ilkesi dahiline alınarak destek görmüştür. Sanatın sınıf farkı gözetmeksizin halkın her kesimine hitap edebilmesi ve sanatçı ile halk arasındaki engelleri kaldırılması adına devletin sorumluluk yüklediği görülmektedir. Uygulanan sanat politikaları ile beraber sanat eğitime gösterilen önem sayesinde, bireylerin tek başlarına gerçekleştirmek için çaba sarf ettikleri sanatsal gelişmeler devletin olanakları ile birleşerek kolaylaşmış ve daha çabuk gerçekleşmiştir. Atatürk ve bazı politikacılar, diğer bürokratlar ve statü sahibi kişilerden de sanatı ve sanatçıyı destekleyen tavırları ile örnek davranışlar sergilemelerini rica etmişlerdir. Kurulan yeni devlet düzeni içerisinde, Atatürk'ün sanatçıları bizzat yakın çevresinde istemesi de bu gelişmeler için önemli kararlardan biri olarak gösterilebilir (<https://circlelove.co/turk-resim-sanati-tarihi/> 04.04.2020).

Figen Girgin, “Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Yöresel Motifler” adlı yüksek lisans çalışmasında “*Resim Cumhuriyet ile birlikte zanaat değil, sanat olacaktır. Sanatçı da resimle beraber bir meslek sahibi olarak tanınacaktır. Örneğin daha önce de belirtmiş olduğum gibi minyatür sanatı, doğu toplumlarında sanat değil, zanaat olarak algılanmaktaydı. Ancak 1923 sonrası bu görüş değişmeye başlamış, sanatçılar yalnızca bu işi yaparak geçinebilecekleri bir mesleğin sahibi olmuşlardır. Cumhuriyet'in 10.yıl*

kutlamaları arasında yer alan “İnkılap Sergileri”nde (1923- 1937) inkılap ve istiklal savaşına ait resimler de yer almıştır. Bu sergi Cumhuriyet’i okuma ve okutma biçimini edinebilmiş sanatçıları ödüllendirmek ve diğer sanatçıları da özendirme için düşünülmüştür” diyerek yeni devlet düzeni ile sanata ve sanatçıya sağlanan imkanlara örnek vermektedir (Girgin, 2009: 18). Bu atılımlar sonrasında gelen süreçte, Türk resim sanatının batıdan aldığı öğretileri yöresel imgelerle harmanlayarak gerçekçi bir biçime başvurduğu görülmektedir.

Çağdaş Türk resminin bir üslup kazandığı yıllar olarak bahsedilen 1940’lar ve sonrasında özgün mahalli bir düşünce sisteminin hâkim olduğu söylenmektedir. Sezer Tansuğ, çağdaş Türk resmini batılı sanat anlayışı çerçevesinde biçimlendiği hali ile ele alırken, bu durumun sanatçıların batıda doğan akımlar ile kurdukları ilişkilerin bir ayıklama sisteminden geçmesine yormaktadır. Özellikle gerçekçi Türk ressamı olarak isim yapmış Nuri İyem, Neşet Günal, Nedim Günsür, Fikret Otyam ve Turgut Zaim gibi sanatçılar bu özgün mahalli düşünce sistemini eserlerine çokça yansıtmışlardır (Tansuğ, 1980: 9-11).

Resim sanatı üzerinde mahalli bir düşünce sisteminin hâkim olması akabinde, 1960’lardaki politik ve sosyal olayların gelişi ile toplumsal düzlemde yaşananların yansımaları sanatta kendini iyice belli etmeye başlamıştır. Sanatta metinlerarası ilişkilerin artışı açıkça belli olacak seviyeye gelmiştir. Toplumsal düzlemde yaşanan değişimler, bir üst katmandaki sanata da yansımıştır. Daha güncel temalara odaklanıldığı görülen sanat eserlerinde ortak dilin hâkim olduğu anlaşılmıştır. Özellikle resim ile uğraşan sanatçıların edebiyat ile, edebiyat ile uğraşan sanatçıların da resim ile uğraşması bu ortak dili pekiştirmiştir. Aynı zamanda dönemin bu sanat atmosferi içerisindeki edebiyatçı ve ressamın yakın arkadaşlıkları eserlerin birbirlerinden etkilenme derecelerini de arttırmıştır. Örneğin Neşet Günal, Yaşar Kemal’in “Bebek” adlı öyküsünden esinlenerek “Sorun” ismini verdiği tablosunu yapmış, Nedim Günsür ise Fakir Baykurt’un “Onuncu Köy” romanındaki anlatıyı tuvaline dökmüştür (Çolak, 2019:25-26).

Edebiyat ve resim sanatının birlerini doğuran ilişkiler ağını araştıran ve eserinde ortaya koyan İnci Aydın Çolak konuya özünden yaklaşıp *“Resimde ve edebiyatta imgenin gücü yadsınamayacak kadar fazladır. İmge, ilk dönem resimlerinde ve ilk romanlarda olduğu gibi gerçekliği yansıtabilir, bu olumlu*

bir özelliktir. İmge, gerçekliği gizleyip değiştirebilir. Tıpkı savaş yıllarında yapılan kahramanlık resimleri ve yazılan savaş methiyeleri gibi. İmge Baudrillard'ın deyimiyle kendi kendinin simukları olabilir. Ki bu imge görüntü düzenine değil, simülasyon düzenine aittir...Her dönemde oluşan görsel ve yazılı malzeme birbirinin simukları olacak kadar birbirini tekrar etmektedir” demektedir (Çolak, 2019: 27). Özellikle bu çalışma kapsamında ele alınan 1960 ve sonrasındaki dönemde gerçekleşen sanat eserlerinin birbirinin simukları olma durumu, sinemaya uyarlanan edebiyat eserlerinin artması ile üçüncü bir boyut kazanmıştır. Türk sinemasında, Türk çağdaş resminden direkt olarak bir etkilenme olmasa dahi, edebiyat eserlerinin uyarlanması adımı ile bu üç sanat arasında birbirlerini tekrar etme durumu gözle görülür hale gelmiştir.

Toplum Gerçekçiler olarak bilinen ressamların yine aynı akım ile anılan edebiyatçılarla kurduğu yakın ilişkiler, tema yönünden yapılan paylaşımları oldukça arttırmaktadır. Resim sanatı özelinde bakıldığında köylü, işçi, hamal, balıkçı figürleri ele alınırken, edebiyatta işçi sınıfı ve köylüler, eserlerin merkezine koyulmaktadır (Çolak, 2019: 265). Sanatın her dalında yurtda yaşanan sorunlar, halkın içerisinde güncel olaylar tuval üzerinde anlatılmaktadır. Dönemin gerçekliği, en yalın hali ile politik duruşlardan da sıyrılarak ele alınmaya çalışılmıştır. Anadolu gerçekliğini eserlerine ana tema edinen Yaşar Kemal'in yapıtları, toplumcu gerçekçi olarak ele alınan Neşet Günal gibi isimlerin eserlerinde yeniden yorumlanmıştır. Anadolu köylüsünün başlıca figür olduğu bu eserlerde, emek ve emekçiye verilen önem aktarılmak istenmiştir. Anadolu'nun tüm sorunları ve acıları bu eserlerde tekrar edilmekte, gerçekliğin yeniden üretimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Çolak, 2019: 282). Birbirlerine öncü olan bu eserlerin hangisinin ilk olarak üretildiğine pek öncelik verilmeksizin bu etkileşim ağı büyümeye devam etmiştir.

Gerçekçi resimlerin, ressamlar tarafından nasıl bir öneme sahip oluşunu irdelerken Sezer Tansuğ'un Neşet Günal'ın sanatsal motivasyonu ile ilgili kurduğu cümleler önemlidir. Tansuğ, *“Sanırım Türkiye’de sanat alanında hangi dalda olursa olsun hiçbir yapıt, Neşet Günal’ın resmindeki kadar koyu bir sefaletin, çorak soluşunu bile tüketmiş acı yoksunluğunu, biçimlerinde aynı ölçüde yıkılmaz bir güçle karşımıza çıkarmamıştır. İnsan yoksulluğunu belirleyen, o tüm bedenleri saran pılım pırtı, kaba saba giysiler içinde, bozkır*

deneylerinden güçlenmiş kemikli yüzler, derin göz çukurları, tarlalara hayvan kemikleri, damevlerin duvarlarına dek sinmiş salgın sarılarına bulaşmış sıtma titremesini geçiştiren ısıcağı bile hastalıklı bir resimsel iklimde buluşturuyor” demektedir (Tansuğ, 1980: 136). Çağdaş Türk resminde, batının sanat anlayışından alınan formlar bilgileri sanatçının motivasyon kaynakları ile ayıklanarak özgün bir biçime kavuşmaktadır. Tansuğ’un Günel’in motivasyon kaynaklarından bahsettiği bu cümlelerden, gerçeklik ne kadar genel bir kavram olursa olsun her milletin yaşadığı gerçeklerin kendi içerisinde bir anlama kavuşup, biçimlendiği bilgisine ulaşılmaktadır.

Bu bağlamda bakıldığında gerçekçi Türk ressamlarının ürettiği eserlerin edebiyata, gerçekçi yazarların ise resme etkisi ve bu sanat motivasyonları arasında gerçekleşen Türk sinemasının ürettiği filmlerin, her ikisinden de etkilenmesi olağan durumdur. Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Orhan Kemal ve Kemal Tahir gibi dönemin ön plana çıkan yazarları, öncelikle gerçekçi resamlara ilham olacak eserler üretmişlerdir. Edebiyat ve resim arasındaki iletişimin öncü bir sistem kurarak, uyarılma filmlerine de ilham olabileceği ihtimaller dahilindedir. Birbirini takip eden bu simukların son kolu olan sinema, en genç, en yeni sanat olma özelliği ile de ortaya koyulan etki zincirinin devamı olma durumundadır. Türk sinemasının dönemin tüm eserlerine hâkim olan sanat atmosferinden etkilenmesi doğal karşılanabilmektedir. Buradan bakılarak Türk sinemasının biçim ve formuna ulaşmasını sağlayan her adım bu perspektiften değerlendirilebilir.

4. TÜRK SİNEMASINDA ANLATI DİLİNİN İNŞASI

Sinema sanatının ülkemizde icraatından ve bir sanat dalı olarak ortaya koyulmaya başlanmasından bu yana sayısız eser üretilmiş ve Türk sinemasının anlatı dili, araştırmacılar tarafından çözümlenmeye çalışılmaktadır. Sinema ve sosyal bilimler araştırmalarına konu olan Türk sinemasının anlatı dili inşası her araştırmacı tarafından, elde edilen verilerin farklı yorumlanması sonucu ayrı ayrı sonuçlara ya da tek tip bulgulara erişilmesine sebep olmaktadır. Her araştırmacının kendi içinde biricik ve önemli olması ile beraber literatür taramasına başvurulduğunda bir karmaşıklık ortaya çıkmaktadır. Bu çalışma özelinde de incelenen Türk sinemasının anlatı dili, nedenlere odaklanmak yerine nasıllara odaklanarak karmaşa içerisindeki bulguları değerlendirmektedir. Bu değerlendirme sayesinde inşa edilen anlatı dili anlamlandırılmaktadır.

İlk olarak ele alınan “Mustafa Sözen’in Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti” adlı çalışmada Sözen; *“Öyleyse Türk yönetmenlerinin bu toplumun süreç içinde ürettiği sanat ve felsefenin kimi temel öğelerini çıkış noktası alan filmler yapma(ma)ları, kültürel aidiyet açısından oldukça önemli bir problematik olarak karşımızda durmaktadır”* diyerek Türk sinemasının kültürel aidiyet problemi olduğunu öne sürmektedir (Sözen, 2009: 131). Bireysel görüşler olarak karşımıza çıkan cümlelerin devamında çalışmanın, anlatı geleneklerinin Doğu ve Batı olarak ayrıldığı savına dayanarak devam etmektedir. Sözen Doğu’yu *“Sözün Uzamı”* Batı’yı *“Gözün Uzamı”* olarak nitelendirmektedir. Bu nitelendirme sonucunda Türk sinemasının Batı etkisinde gelişen yönünü tam olarak kendi gerçekliği içerisine oturtamadığı dile getirilmektedir.

Epik ile dramatiğin harmanı olarak Türk sinemasını anlatı dili, Batı dramasının düğüm-çözüm-düğüm unsuruna yer verirken epik anlatıda bulunan “olağanüstünün normalliğinden” yararlanmaktadır. Geleneksel anlatı dinamikleri epik olan Türk kültüründe, dramatik kalıplara oturtulan sinema dili Yeşilçam’ın en bariz özelliğidir. Bu bağlamda Türk sinemasında halkın

bilincinde önemli yer edinen edebiyat eserlerinin sinema perdesine uyarlanmasına pek çok kez başvurulmaktadır. Türk sinemasının öncü yönetmenlerinden olan Metin Erksan gibi isimler Avrupa’da filizlenen sinema akımlarından çokça etkilenmiş fakat bu öğretileri ulusal boyutta ele alarak filmlerinde işlemişlerdir. Türk sinemasında görülen anlatı dili evrensel boyutta Batı anlatısıyla kesişse dahi Doğu’nun mistisizmini, masal karakterlerini ve motiflerini taşımaktadır. Türk sinemasındaki bu ikili yapı kimi araştırmacılar tarafından *arada kalmışlık* olarak nitelendirilse dahi aslında Türk sinemasının taşıdığı zenginliğin göstergesidir. Sözen’de çalışmasında bu durumdan “*Türk sinemasının üzerinde sözü edilmeye değer yapılar üretmemesinin temelinde, Türk toplumunun Tanzimat’tan bu yana Batı’yla iç içe yaşamasının getirdiği çift gerçekli bir zihin dünyasında yaşamasının yattığı söylenebilir. Türk toplumunun sosyo-kültürel yapısı Batı’ya benzemediğine ve bir ‘toptan batılılaşma’ da mümkün olamayacağına göre Türk sinemasındaki biçim-içerik uyumsuzluğunun nedeni çift gerçekli zihin dünyasının getirdiklerinde aranabilir*” sözleriyle bahsetmektedir (Sözen, 2009: 143).

İkinci olarak incelenen Hilal Buğdaylı’nın “Türk Sinemasının Görsel Anlatı Geleneği” isimli makalesinin Sözen’in yaptığı Gözün Uzamı ve Sözün Uzamı ayrımı perspektifiyle şekillendiği görülmektedir. Çalışmasının özetinde ortaya koyulan; “*Türkiye’de sözlü kültürün dağınık ifadeler ile düşünceleri aktarma ve belli bir planlamaya dayandırılmadan eyleme geçme alışkanlığı, yaşamın diğer alanlarına ve dolayısıyla da sinemaya yansımıştır*” cümlesi bunu anlamaya yardımcı olmaktadır (Buğdaylı, 2016: 95).

Geleneksel anlatı kodları epik olan Türk kültüründe, dramatik kalıplara oturtulmaya çalışılan sinema, Sözen tarafından yapay bulunmaktadır. Sözen ve Buğdaylı’nın çalışmaları temelde Türk sinemasının anlatıyı nasıl aktardığını ve bu aktarım sırasında kullandığı dili araştırmaktadır. Çalışmaların ortaya koyduğu hipotezler ana hatlarıyla Türk sinemasının açıklamasına yardımcı olsa dahi yüzeysel ve öznel kalmaktadır. Hilal Buğdaylı çalışmasının sınırlılığını görsel anlatı dili olarak çizmiştir. Fakat, sadece geleneksel Türk sanatlarının sözlü kültürle beraber gelişimine değinen ve bu yüzden sinemanın da görsele değil söze önem verdiğini savunan çalışma bizlere gerekli argümanları tam olarak sunmamaktadır.

Türk sinemasın anlatı dili çözümlenmek istendiğinde, Muhsin Ertuğrul ile başlayan Batı'ya özgü tiyatro anlatılarının aktarımını çalışmaların çıkış noktası olarak belirlemek doğru durmaktadır. 1955'ten itibaren değişmeye başlayan Türk sinemasının o dönemden sonra *nasıl* kendi dinamiğine kavuştuğunu gözlemlemek gerekmektedir. Anlatı geleneklerinin Batı ve Doğu olarak ayrıldığı baz alınır ise Ertuğrul sineması Batı dramasının izleri üzerinden ilerlemektedir. Özellikle tragedyaların diline benzer bir anlatı dili olan Ertuğrul sinemasının ardından Ömer Lütfi Akad, Türk sinemasının diline Doğu anlatısının dinamiklerini de katmaya çalışmaktadır. Batı anlatısındaki mythos-logos ayırımına baktığımızda; Batı kendini logos'un aydınlığı, bilgisi, akılcılığı, sebep-sonuç ilişkisine verdiği önem çerçevesinde açıklamaktadır. Doğu ise Batı'nın karşıtı olarak mythos'un karanlığı, batıl inancı, despotluğu ile beraber anılmaktadır. Batı'nın logos, Doğu'nun ise mythos ile özdeşleştiğini söylemek mümkün durmaktadır. Burada mythos'un sadece karanlık ve cahilliği temsil ettiğini düşünmek yanlış durmaktadır. Doğu düşüncesinde mythos ile beraber tefekkür, düşünme ve zihin yorma, kendinden üstün varlığa boyun eğme vardır. Batı düşüncesinde ise logos ile beraber bireysellik öne çıkmaktadır. Geleneksel ve klasik Türk sanatında Batı'daki ferdiyet meselesinin aksine, toplumun içinden temsilci tipler ve kamusal bilinç bulunmaktadır (Tatlı, 2015).

Üçüncü olarak ele alınan Tuncay Yüce'nin "Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etki" adlı makalesinde, ilk etaptaki iki çalışmanın aksine, makro anlamda ele alınan bir konunun, mikro anlamdaki örneklerle sayesinde, sağlam bulgulara ulaşma gayesi bulunmaktadır. Yüce çalışmasında tek bir türe odaklanarak, edebiyattaki *deneme* yazılarının, *belgesel* sinema diliyle olan bağlantılarını ve benzerliklerini incelemektedir. Sinemanın Yedinci Sanat olma özelliğini çalışmasının temeline koymaktadır. Bu çalışmada görülen hipotez Sözen'in Türk sineması için bahsettiği biçim-içerik uyumsuzluğunun sanatın diğer dallarıyla desteklendiğinde '*nasıl*' giderilebileceği ve bu etkileşimin nasıl doğal ve yadsınamaz bir süreç olduğudur.

Bahsedilen hipotez araştırmanın özetinde "*Sanat, biçim-içerik ilişkisinin birlikteliğiyle var olmaktadır. Biçimsel öğelerle içeriksel öğelerin yoğrulması sanat yapıtının oluşmasını sağlar. İki farklı sanat dalı, edebiyat ve sinemanın birlikteliği benzer bazı içeriksel ve biçimsel özellikler taşır. Anlatım dillerinin*

bazı ortak özellikleri aracılığıyla etkileşim içerisindedir. Her iki sanat dalında da türler bulunmakta ve farklı yaklaşımlarla da olsa bir öykü anlatmaktadırlar. Diğer sanat dallarının bir birleşimi olan sinemanın, Yedinci Sanat özelliği edebiyattan, tiyatrodan, resimden, fotoğraftan, mimariden ödünç aldığı öğelerle gerçekleşir” sözleriyle ortaya koyulmaktadır (Yüce, 2005: 67).

Türk sinemasında da anlatı dilinin oluşumunda köklü edebiyat geleneği ve eserlerinden etkilenmeler oldukça doğal durmaktadır. Devletin hiçbir desteğini almadan var olan Yeşilçam sineması, halkın sinemasıdır. Halk talep ettiğini almakta ve sinema ona göre yönelmektedir. Yeşilçam’ın bu düzeni içerisinde sinemanın dili halka göre de şekil almaktadır. Halkın seyirlik gösterilere alışkın olması ve eğlenmeye odaklanması filmlerdeki tiplerin geleneksel sanatlardaki gibi gelişmesine sebep olmaktadır. Bu bağlamda Türk Sineması’nın anlatı dili incelenirken geleneksel Türk sanat anlayışı ve özellikle Türk edebiyatı ile arasındaki bağlar göz önünde bulundurulmalıdır.

Başvurulan son çalışma olan İlke Tepeköylü’nün araştırması bize bu olanağı sağlamaktadır. Çalışmanın özeti, anlatılmak istenileni tam olarak aktardığından direkt olarak ele alınmıştır. Bu noktada *“Mitlerin kurguladığı ve şekillendirdiği halk kültürlerinde toplumların, arkaik dönemlerinden günümüze kadar sahip oldukları ‘mitik’ öğeleri değişik şekillerde muhafaza ettikleri görülür. Kültürün aktarımına yönelik uygulamaların çağın popülerleşen değerleriyle paralel bir ilerleme gösterdiği ve bu ilerlemenin beslenme kaynağını toplumların; mit, destan, halk hikâyesi, masal gibi anlatı türlerinin oluşturduğu görülmektedir. Halkın kültürel DNA’sını oluşturan bu unsurlar ‘modern çağda’ şifahi olan aktarımsal özelliğini, görsel ve yazınsal alana bırakarak; roman, çizgi roman, tiyatro oyunu ve sinema filmi şeklinde sürdürmüştür. Bu ürünlerde birçok mitolojik kahraman konu edilmiş ya da yeni kahramanlar türetilmiştir. Özellikle edebiyat ve çizgi romandan beyazperdeye uyarlanan hikâyeler ile birlikte yedinci sanatın büyümlü görselliği kendine yeni bir mecra yaratmıştır. Bir dönem Türk sinemasına damgasını vuran Karaoğlan, Malkoçoğlu ve Tarkan gibi karakterler, Geleneksel Türk Tiyatrosunun en ünlü kişileri Hacivat ve Karagöz, Yaşar Kemal’in Dağlı Ahmet ve Gülbahar’lı Ağrı Dağı Efsanesi, zengin bir ‘sözlü kültür’ geleneği ile mayalanmıştır ve Türk insanının belleğinde ve gönlünde büyük bir yer edinmiştir...”* cümleleri önemlidir (Tepeköylü, 2016:

1001). Tepeköylü, *neden değil nasıl* sorusuna cevap arayan bir çalışma ortaya koyarak, örneklemi her konu başlığının altında, gerekli olan noktalarda kullanmaktadır. Gerek Hacivat ve Kara gözü gerek Kel oğlanı gerekse Ağrı Dağı Efsanesi'ni ele alırken edebiyat ve sinema eserlerinin oluşturduğu ortak anlatı diline odaklanmaktadır.

Bu çalışma özelinde de yukarıda incelenen araştırmaların ortaya koyduğu noktalardan feyz alınıp; Türk sinemasının tarihsel süreç içerisindeki gelişimine, ayrıldığı türlere, işlediği motiflere ve edebi eserlerle kurduğu ilişkiye bütünlük bir perspektif ile bakılarak anlatı dilinin inşası çözümlenmeye çalışılacaktır. Makro anlamdan, mikroya gidilerek gerekli örneklem göz önünde bulundurulup, sinema dilinin inşasında kültürel ve sosyolojik kodların nasıl bir yeri olduğu ortaya konulmaya çalışılacaktır.

4.1 Dönemler ile Türk Sineması

Türk sineması ile ilgili günümüze kadar yapılan tüm çalışmalarda bir başlangıç çizgisi çekme konusunda araştırmacıların oldukça zorlandığı görülmektedir. Özellikle tarihi düzlemdeki bilgi eksiklikleri bu durumun başlıca sebebidir. Sinemanın ülkeye gelişinden öncesine dair bilgiler ise belli sınırlar içerisinde kalmaktadır. Başlangıçtan öncesindeki gelişmelere bakıldığında ilk olarak karşılaşılan tarihi anekdot, Beyoğlu ilçesinde 1843'te yapılan sirk gösterileri kapsamında halkın tanıştığı diorama sergileridir. Ardından 1855 yılında Naum'un Opera Tiyatrosu bünyesinde gerçekleştirilen cosmorama gösterisi gelmiştir. Bu tarih aralığında gazeteler tarafından yapılan haberler ile Marey'in fotoğraf tüfeği, Reynaud'un optik tiyatrosu da halka tanıtılmıştır (Özön, 1995: 17).

Ülke içerisinde yapılan ilk sinema filmi gösterisi, II. Abdülhamid'in kızı Ayşe Osmanoğlu'nun anılarından öğrenildiği üzere 1896 yılı sonlarına doğru sarayda yapılmıştır. Bu gösterimin, sarayda taklitçi ve hokkabaz olarak çalıştırılan bir Fransız'ın her yıl ülkesine giderek oradaki gelişmeleri saraya bildirme görevi sonucunda gerçekleştiği ileri sürülmektedir. Fakat bu özel gösterimin haricinde, ilk halka açık film gösteriminin Sigmund Weinberg tarafından yapıldığı söylenmektedir (Scognamillo, 2014: 15). İlk halka açık gösterimi yaptığı bilinen Sigmund Weinberg, ilk kez sürekli film gösterimi yapan salonları da açmış ve

buralarda gösterilmek üzere filmler çekmiştir (Scognamillo, 2014: 21). Yine 1986 yılına tekabül eden zamanlarda Lumiere Kardeşler tarafından yönlendirilen yönetmenler Osmanlı İmparatorluğu'na gelerek çeşitli manzaraları kaydetmişlerdir. Yabancı şahıslar kaynaklı bu gelişmelerin peşi sıra, İkinci Meşrutiyet sonrasında yerleşik salonların sayılarının artması gösterilen filmlerin sayılarının artışına da zemin hazırlanmıştır (Özön, 1995: 18). İlk yerli film denemesi olarak karşımıza çıkan; Fuat Uzkınay'ın 14 Kasım 1914 tarihli Ayastefanos'taki "Rus Abidesinin Yıkılışı" adlı 150 metrelik bir filmidir. Bu ilk örneğin ardından yerli film çekimlerinin gelişip artması ise I. Dünya Savaşı akabinde gerçekleşmiştir (Scognamillo, 2014: 23).

Alim Şerif Onaran bu yıllardan bahsederken, "*Fonksiyonel olarak Ordu içinde bir film dairesinin kuruluşu, faaliyet göstermesi; sonra da Ordu'nun elindeki aygıtları yarı-resmi bir kuruluşa devrederek Türk sinemasının ilk belge filmleriyle konulu filmlerin çevrilişi yine savaş içinde mümkün olmuştur. Ordu Film Dairesi, önceleri belge filmleri çekti. Bunlar savaşla ya da başkomutanın ve padişahın resmi ve özel yaşamlarıyla ilgili filmlerdi*" demektedir. Ordu Film dairesinin başına sinema alanında yenilikleri ülkeye tanıtmaya ile bilinen Sigmund Weinberg getirilmiştir ve halkın da sinemayı yavaş yavaş benimsemesi, bu yeni icadın büyük şehirlerde günlük eğlence anlayışı içerisinde kabul görmesi sağlanmıştır (Onaran, 1994: 12-13).

Türk sinemasının dönemlere bölünebilmesi için pek çok aşamadan geçmesi ve sınırlı gelişim alanları içerisinde gerçekleştirilen sinema filmlerinin kronolojik sıralamasının oturması zaman almıştır. Türk sineması tarihini genel bir bakış ile dönemlere ayırmak gerektiğinde bu alanda yapılmış çalışmaların ortak paydada buluşabildiği görülmektedir. 1990'lara kadar gelen beş ayrı dönem ön plana çıkmaktadır. *İlk Dönem* olan ve 1914-1923 yılları, dünya genelinde sinema için atılan ilk adımların gerçekleştiği döneme denk gelen zaman diliminde bulunmaktadır. Bu yıllar içerisinde ilk adımların atıldığı, ilk denemelerin gerçekleştiği ve artık teknolojik gelişmelerin sinemanın ilk hallerini tamamladığı görülmektedir. Bu dönemi izleyen 1923-1939 yılları arası *Tiyatrocular Dönemi* olarak adlandırılır ve sinema filmleri üzerinde tiyatro sanatçılarının hakimiyetinin bulunduğu yıllardır. Akabinde gelen *Geçiş Dönemi* de 1939-1950 yılları arasına tekabül eder ve tiyatro sanatçıları ile sinema

sanatçıları arasındaki sinemaya bakış farkının açıkça görüldüğü bir dönemdir. Nihayetinde 1950'li yıllara geldiğinde, tiyatrocuların tekelinde kalan sinemanın yeni arayışlara girmesi sonucu doğan *Sinemacılar Dönemi* başlamış ve 1970 yılına kadar sürmüştür. 1970'ten sonrası *Yeni Sinema Dönemi* ya da *Yeni Kuşak* olarak adlandırılmaktadır ve 1990'lı yıllarda *Çağdaş Türk Sineması* döneminin başlangıcına kadar olan dönemi kapsamaktadır (Özön, 1995: 18-19).

İlk Dönem ele alındığında; Türk sinemasının savaş yılları içerisinde attığı adımlara rağmen özel kurumların sinemaya ilgisiz kalması sonucunda yeteri kadar ilerleyemediği görülmektedir. Türkiye'de film yapımına sinematograf aygıtının buluşundan yıllar sonra başladığı bilinmektedir. Buradan hareketle dünya sinemasının yıllar içerisinde gösterdiği gelişim ve ortaya koyduğu eserler aynen uygulanmaya çalışılmıştır. O dönemde kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Malûl Gaziler Cemiyeti gibi topluluklar sinema ile yüzeysel ilgilenerek, uzman kişiler ile değil bulabildikleri yerli teknisyenlerle film çekmişlerdir. Sinema alanındaki ilerlemesi ile örnek alınan Almanya, ordu kontrolünde çalışmalarına devam eden UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) adlı kuruluşu ile ülkesindeki sinema endüstrisinin temelini atmıştır. Fakat Türkiye bu önemi sinema sektörüne çok daha ileri zamanlarda vermeye başlamıştır (Onaran, 1994: 18). Bu gecikmeler dahilinde ön plana çıkan çalışmalar, Sedat Simavi'nin hevesli çalışmaları sayesinde gerçekleşmiştir. O zamanlar genç bir gazeteci olan Sedat Simavi, 1917 yılında *Pençe* adlı ilk uzun metrajlı filmi halk ile buluşturmuştur. Ardından Ahmet Fehim 1919 yılında *Mürebbiye* ve *Binnaz* filmlerini yönetmiştir (Özgüç, 1993: 15).

Ayşe Koncavar *Türk Siyasal Sineması* adlı eserinde İlk Dönem değerlendirmesini yaparken şu cümlelere yer vermiştir. "*Sinema sinematograftan yirmi yıl sonra başlamıştı, düzenli olarak film çeviren kurum ordunun sinema koluydu. Bu dönem çevrilen öykülü filmlerin hepsi tiyatrodan aktarılmıştı. Sonuç olarak; sinema yapımı imparatorluğun çöktüğü, düşman işgaline uğradığı, ulusal direniş hareketinin yer aldığı güç koşullarda başladı. Bunun yanı sıra büyük tarihsel değerler taşıyan belgeseller üretildi*" (Koncavar, 2020: 34). Türk sinemasının dünya sineması ile paralel düzeyde gelişim gösterememesinin ilk sebebi olarak başlangıcında yaşanan işgal ve savaş ortamı

oldukça etkili olmuştur. Her ne kadar imparatorluk başkenti olan İstanbul ve sonrasında Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti olan Ankara'da sinema ve sanat faaliyetlerine imkân verilmeye, bu alanlarda üretim sağlanması için çaba sarf edilmeye çalışılsa dahi dönemin şartları istenilen gelişimin yaşanmasını engellemiştir. İlk dönem bu şartlar altında son bularak, Türk sinemasının asıl temellerinin atılmaya başlandığı Tiyatrocular dönemine geçilmiştir.

Tiyatrocular dönemine gelindiğinde ise; Muhsin Ertuğrul 1922'de devreye girmiş ve tek yönetmen olarak anılmaya başlayarak Türk sinemasına sağlam izler bırakmıştır. Almanya ve Rusya sınırları içerisinde çeşitli yerlerde oyunculuk yapmış ve film projeleri içinde bulunmuştur. 1922'de ülkeye dönmüş ve 1939'a kadar 19 uzun metrajlı film yapmıştır. İlk özel yapım şirketi unvanına sahip olan Kemal Film'in kuruluşuna, sinema işletmeciliği yapan Kemal ve Şakir Seden kardeşler ile birlikte öncülük ettiği bilinen Ertuğrul, eserlerinde Almanya, Fransa ve Rusya'da hâkim olan sinema anlayışını da kullanarak ağır melodramlar içerisindeki teatral atmosferi ön plana çıkarmıştır (Özgüç, 1993: 15). Yarattığı ekol dahilinde bir tiyatrocular okulu kuran ve bu tarihsel süreç içerisinde önemli üç film ortaya koymuştur. 1923'te Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlanan "Ateşten Gömlek", 1932'de "Bir Millet Uyanıyor", 1934'te ise "Bataklı Damın Kızı Aysel" filmleri ile ilk kurtuluş savaşı filmleri ve ilk köy filmleri örneklerini oluşturmuştur. Oyuncu kadrosunu Şehir Tiyatroları bünyesinden sağlayan ve filmlerini tiyatro öğretmenleri üzerine oturtan Ertuğrul, döneminin tek yönetmeni olarak bilinse dahi Türk sineması araştırmacıları tarafından sıklıkla eleştirilmiştir (Özgüç, 1993:16).

Nijat Özön Türk Sineması Tarihi adlı eserinde Tiyatrocular Dönemi ile ilgili eleştirilerini aktarırken; *"Ertuğrul, on yedi yıl Türk sinemasını tek başına elinde tuttuğu gibi, gerek doğrudan doğruya kendi yanında, gerekse başında bulunduğu Şehir Tiyatrosu'nda yetişen rejisörler aracılığıyla bu olumsuz etki günümüze kadar sürdü. Hiç şüphe yok ki bu, Türkiye'den başka hiçbir ülkenin sinemasında rastlanmayan çok özel bir durumdu. Ama sinemamızın oldukça uzun geçmişine rağmen ilerleyememesine başlıca sebep de bu özel durum oldu. Yine bundan dolayı, sinema yapıtı olarak ortaya koyduğu filmler arasında, meydana getirildiği zamanın şartları göz önüne alındığı vakit bile, önem taşıyanları birkaçı geçmeyen Ertuğrul'un sinema tarihimizdeki yeri, yapıtlarının*

değeriyle ters orantılı olarak önem kazanmaktadır” demektedir (Özön, 2010: 75). Nazım Hikmet’in kaleminden oldukça yararlanan ve beraber çalışmalar yürüten Ertuğrul, birçok edebiyat uyarlamasına imza atmış ve beyaz perde ile buluşturduğu hikâyeleri teatral atmosfer dahilinde sunmuştur. Yabancı sinema akımlarını milli bir zemine oturtma yoluna gitmemesi ve sinemanın gerekliliklerini tiyatrodan ayrı düşünmemesi sebepleri ile çokça eleştirilmiş, fakat belli bir dönemin mimarı olan ismi ile Türk sinema tarihinde büyük bir yer edinmiştir.

Sinematografik olarak Tiyatrocular dönemi ele alınmak istediğinde Özön’ün eleştirileri açık bir biçimde anlaşılabilir. Çünkü burada asıl mesele tiyatro sanatının yapı taşları olan dekor, sahne düzeni, kostümler ve makyaj gibi olguların beyaz perdeye olduğu gibi aktarıldığında eğrelti durmasıdır. Fotografik bilgilere ve beyaz perdenin ihtiyacı olan ışık gibi gereksinimlere dikkat edilmeden oluşturulan eserler eksiklikleri ile göze batmaktadır. Özellikle oyunculukların fazla sahne performansına dönük olması da bu durumu pekiştirmektedir (Özön, 2010: 121-122).

Türk sinemasının sansür mekanizması ile tanışması da Muhsin Ertuğrul’un yönettiği 1938 yapımı “Aynaroz Kadısı” filmi sonrasında gerçekleşmiştir. Ertuğrul’un tek yönetmen olduğu ve 1931 yılında çekilen “İstanbul Sokaklarında” adlı film ile sesli sinemanın ilk denemelerinin yapıldığı Tiyatrocular dönemi kapandığı sırada, devlet erkanı tarafından sinemanın toplum üzerindeki etkisi önemsizlenmeye başlanmıştır. Büyük ses getirmeye başlayan ve halkı harekete geçirme özelliği bulunan sinema endüstrisinin himaye altına alınması gerektiği dile getirilmiştir. 1939 yılına gelindiğinde Büyük Millet Meclisinde düzenlenen bütçe komisyonu sırasında bazı üyeler Ertuğrul’un “Aynaroz Kadısı” filminin toplumsal normlara aykırı olduğunu iddia etmiştir. Hazırlanma aşamasında olan sansür tüzüğü’nün bir an önce uygulamaya koyulması için baskı yapmışlardır. En sonunda çıkartılan Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname’nin Mussolini dönemi İtalya’sında uygulanan sansür tüzüğü ile paralel üretildiği söylenmiştir. Fakat bahsedilen tüzük bir kopya tüzük olarak değil, bir polis sansürü olarak karşımıza çıkmaktadır. 1960’larda başlayan siyasal hareketlilik ile beraber Anayasa’nın bütününe aykırı olduğu gerekçesi ile tamamen yürürlükten

kaldırılması için başvurulsa dahi dönemin atmosferi dolayısı ile yapılan başvurular, 1986 senesine gelindiğinde kısmen karşılık bulabilmiştir (Onaran, 1994: 32-34). Bu gelişmeler ile kapanan Tiyatrocular dönemi yerini, Geçiş dönemi olarak adlandırılan sürüce bırakmıştır.

Geçiş dönemi ise Tiyatrocular dönemi ve Sinemacılar dönemi arasındaki geçiş sürecini temsil etmektedir. Bu süreç, 1938 ile 1950-1952 yılları arasında kapsamaktadır. Süreci kısaca incelemek gerekirse; tiyatrocuların miras kalan gelenekler II. Dünya Savaşı zamanına denk gelen Geçiş dönemi eserlerine çokça yansımıştır. Türk devleti olarak resmen savaşın içinde bulunulmasa dahi gerek savaş yıllarının yarattığı imkansızlıklar gerekse işin içerisine giren sansür mekanizması sinemanın gelişim gösterme hızını yavaşlatmıştır. Bu on iki, on dört yıla tekabül eden dönemde önemli sayılabilecek kült bir eser üretilmemiştir. Fakat bu dönemde ön plana çıkan detaylar ise tiyatrocuların sinema endüstrisi üstünde kurduğu egemenliğin yıkılması ve sinemanın kendi gereksinimlerin içinde ele alınmaya başlaması olmuştur (Koncavar, 2020: 35).

Döneme hâkim olan yeniliklerden biri ise savaştan önce Avrupa ve Amerikan filmlerinin eşit düzeyde ülkeye gelişi yerini Mısır üzerinden ülkeye gelen Amerikan ve Mısır filmlerine bırakmıştır. Bir nevi araya sıkıştırılan Arap filmleri, mecburi bir yol olarak seçilen durumun getirisiidir. Hali ile Arap sinemasında baskın olan melodram havası Türk sinemasında da etkisini göstermiştir. Asıl vuku bulan durum, zaten Tiyatrocular döneminden kalan melodram havasının arttırılmasıdır, çünkü halkın talebinin bu yönde olduğunu savunan yapımcılar kararlarını bu yönde kullanmışlardır. Geçiş döneminin tarihsel sürecinde sinemamıza dolaylı olarak kazandırdığı bir durum daha vardır. Bahsedilen on iki, on dört yıllık zaman dilimi içinde tiyatro dışı sinema ile ilgilenen kişiler öğrenim ve deneyim için Avrupa'ya gitmişlerdir. Orada gördüklerini ülkeye dönüp uygulamak isteyen bu yeni ve genç yönetmenler Sinemacılar dönemini başlatmışlardır (Onaran 1994: 35-36).

Yenilikçi fikirlere gebe olunan bu dönemde eser üretmeye başlayan yönetmenler bağımsız çalışmaya, yeni iş ilişkileri kurmaya ve eski geleneğin üstüne çıkmaya çalışmışlardır. Sinema endüstrisinin tiyatrocuların tekelinde bulunduğu sürecin sonuna gelirken, sinemanın ihtiyacı olan şeylerin tam olarak bahsedilen bu yenilikler olduğu anlaşılmıştır. Bu sebepten ötürü, Geçiş döneminde eser veren

yönetmenler kendilerini daha çok Sinemacılar dönemi yönetmenlerine yakın bulmuşlardır (Onaran, 1994: 51). Geçiş dönemi ve Sinemacılar dönemi arasındaki keskin bir ayrım yapılamamakla beraber, 1950’li yılların başlangıcı Türk sineması için önemli yıllardır.

Sinemacıların, yani sinema sanatının tiyatro ve diğer sanatlardan ayrı olan gereksinimlerini görerek, buna göre eser üretmeye başlayan yönetmenlerin döneminin başlangıcı, ülke içerisinde siyasal atmosferin de değişmeye başladığı çok partili parlamenter sisteme geçiş sürecine denk gelmektedir. Türkiye Cumhuriyeti kurulduğu tarihten o yana aynı parti tarafından yönetilmiş, iktidarın başka bir partiye devredilme durumu toplumsal yapıda değişikliklerin yaşanmasına sebep olmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında Atatürk önderliğinde uygulanmaya başlayan toplumsal devrim hareketleri iktidar kanadının değişmesi ve farklı bir ideolojik bakış açısına geçilmesi devlet politikalarını da ister istemez değişime uğratmıştır. Kültür-sanat etkinliklerinin girişimlerinin zorlanması, eğitimde ve sosyal hayatta yaşanan tersine bir dönüşüm söz konusu olmaya başlamıştır. Özellikle 1954 seçimleri ile hızlanan bu değişimler daha sonradan 1960’lardaki siyasal ve toplumsal hareketlenmelerin geri planını oluşturmuştur (Özön, 2010: 153-154). Ekonomik olarak da belli aşamalardan geçmekte olan ülke, içerisinde bulunan her kurum ve kuruluşun etkileneceği bir ekonomik politika izlemiştir.

Adnan Menderes’in başbakanlığı sırasında sinemanın endüstri olarak gelişmesine öncülük eden etkenlerin başında karayollarının genişletilmesi gelmektedir. Bu sayede sinema filmlerinin Anadolu’nun kırsal bölgelerine ulaşımı kolaylaşmış ve oradaki talep artmıştır. Büyük şehirlerde yaygınlaşan ve sosyal hayatın içine yerleşen sinema salonları Anadolu’da da kendine yer edinmiştir. Hem çevrilen filmlerin sayısı artmış hem de hedef kitlenin değişmesine istinaden film türlerinde aynı oranda değişimler yaşanmıştır. Ekonominin büyümeye yönelik izlediği politikalar kapsamında sinema kendine yadsınamaz bir yer elde etmiştir (<https://www.tarihlisanat.com/turkiyenin-sinema-donemleri-sinemacilar-donemi/> 10.06.2020)

Özön ilgili eserinde sinema endüstrisinin ekonomik boyutundaki etkilenmeyi şu şekilde izah eder; “*Sinema, bütün bu olaylardan çeşitli yollardan etkilendi. En önemli etki, endüstri alanındaydı: Bir yandan enflasyoncu siyaset, eskisine göre*

çok gelişmiş gibi görünen, gerçekte çürük temeller üzerine kurulan bir sinema endüstrisine yol açıyor, bir "film enflasyonu" meydana getiriyordu; bir yandan da birbirini tutmayan iktisadi kararlar, öteki iş alanlarında olduğu gibi, film piyasasını şaşkına çeviriyordu. Sinemayı düzenleyen mevzuatta ise herhangi bir değişiklik olmadı. Dönemin başlangıcında, öbür bazı alanlarda sağlanan serbestlik sinemadan esirgendi; sinema, eskiden olduğu gibi, yine 1939 tarihli sansür tüzüğüne demir çemberi içinde sıkışmış durumdaydı” (Özön. 2010: 154).

Böyle bir siyasal ve toplumsal atmosferde kendi dilini oluşturmak için sağlam adımlarını atmaya başlayan Türk sineması, Tiyatrocular ve Geçiş dönemlerinin ardından Sinemacılar dönemine girmiştir. Türk sinemasını inceleyen araştırmacıların başvurduğu kült kaynaklarda Sinemacılar dönemini genellikle Ömer Lütfi Akad'ın 1952'de çektiği *Kanun Namına* filmi ile başlamış saymaktadırlar. Fakat 1949'da Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı eserinden uyarlanan ve Akad'ın auteur yeteneklerini sergilediği ilk eseri olan *Vurun Kahpeye*, Sinemacılar döneminin ilk eseri olarak kabul edilmektedir. Akad, Sinemacılar döneminin başlangıcı sayılan bu önemli çıkışı yakaladıktan sonra *Erman Film Kurumu* ile beraber “Lüküs Hayat”, “Tahir ile Zühre” ve “Arzu ile Kamber” adlı üç adet gişeyi hedefleyen film çekmiştir. Burada üzerinde durulması gereken asıl detay, Lütfi Akad'ın gişeyi hedefleyen filmlerinde dahi auteur yönünü ortaya koymaya çalışması ve kendinden önce gelen yönetmenlerin aksine sinematografiye verdiği önemdir. Özellikle “Kanun Namına” filmi ile hareketli kamerayı Türk sinemasına taşımıştır. Film çekiminde ve kurgusunda hareketli ve gerilimli sahneleri deneme cesaretinde bulunmuştur. Film için kullanılan oyuncuların da tiyatro dışından olması her bakımdan “Kanun Namına” filmini ilk yapmaktadır. Ardından ürettiği eserlerde de aynı titizlikle çalışmayı hedeflemiştir. Tüm bunların yanı sıra Akad, para kazanmayı hedefleyen ve Yeşilçam'ın ekonomik koşullarına uygun gişe filmleri de yapmaya devam etmiştir. Osman Seden ortaklığında çektiği bu filmlerde, görüntü yönetmeni olarak Enver Burçkin ve Kriton İlyadis ile çalışmıştır. Kemal Film yapımcılığında çevrilen bu filmler gişe için bile yapılsa Akad'ın imzasını taşıyan yapımlar olmuştur (Onaran: 1994: 53-56).

Dönemin ilklerini oyunculuk temelinde başlatan isim olarak Ayhan Işık ön plana çıkmaktadır. Çünkü tiyatro oyuncularından farklı bir temele sahip olarak adım attığı beyaz perdede jön sisteminin kurucusu olarak anılmıştır. Batılı anlamda oyunculuk ekolünün yerleşmesine öncülük etmiştir. Belgin Doruk ise bu ekolün kadın oyuncu tarafında durmuştur ve öncü niteliğindedir (Özgüç, 1993: 24).

Sinemacılar döneminin başlangıcından sorumlu olan Lütfi Akad haricinde önde gelen diğer yönetmenler ise; Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Halit Refiğ ve Memduh Ün'dür. Ardından gelen Muharrem Gürses popülist sinema akımı olarak adlandırılan talep üzerine yapılan seyirlik filmler çevirmiştir. 1950'li yıllardan başlayan ve halk tarafından yoğun ilgi ile takip edilerek yükselişe geçen melodram senaryoları Gürses haricindeki diğer yönetmenler tarafından da beyaz perdeye aktarılmıştır. Sinema salonlarını dolduran ve böylece film şirketlerinin, yönetmenlerin ve oyuncuların para kazanmasını sağlayan bu melodram hikâyeler tüm Anadolu'da büyük ses getirmiştir. Yeşilçam'ın döner sermayesinin bir gerekliliği olarak yapımcılar ve yönetmenler arasında ısmarlama film yapma geleneği başlamıştır (Onaran, 1994: 60-61).

Bahsedilen bu atmosfer içerisinde 1950'ler Türk sinemasının halk ile buluşma ve ona açılma dönemi olarak değerlendirilmektedir. Bunun yanı sıra kendine özgü sinema dilini oluşturmaya çalıştığı ve bu dilin inşası için sağlam adımları atmaya başladığı dönem olarak ele alınabilir. Sinemacılar döneminin öncü ismi olan Lütfi Akad, Sami Şekeroğlu'na verdiği röportajda; yönetmenlerin imkânlarının o dönemde yok denecek kadar az olduğunu söylemektedir. Elde olan alt yapının ise tiyatrodan sinemaya aktarıldığını ve bu alt yapı üzerine sağlam adımlar atmakta zorlandıklarını belirtmektedir. Fakat her yenilikçi adım ve sinema sanatı için ortaya koyulan işte, Akad'ın kendi tabiri ile bir çeşit içgüdü sayesinde kendilerine özgü sinema dilini oluşturmaya çaba göstermişlerdir (Yıldırım, 2014: 13).

Sinemacılar döneminde Akad haricinde önemli bir yer edinen diğer yönetmenler hemen hemen aynı yıllar arasında eser üretmişlerdir. Fakat en genç ve yenilikçi fikirleri anında uygulayan isim Metin Erksan olmuştur. Tüm bu özelliklerine rağmen kendinden bekleneni gerçekleştirmekte zorlanan Erksan'ın yönetmenlik

yaptığı ilk on yılda kendini bulamadığı söylenmektedir. Erksan eğitilmiş sinemacıların başlangıcı olarak görülmektedir, yönetmen Çetin Karamanbey'in kardeşidir ve sinema ile küçük yaşlarda ilgilenmeye başlamıştır. Kişisel sinema kariyerini 1947'de başladığı sinema yazarlığı ile oluşturmuştur. Sanat Tarihi eğitimi alırken öte taraftan da çeşitli kültür-sanat yayımlarında sinema yazıları yazmıştır (Özön, 2010: 173).

Metin Erksan'ın ilk çevirdiği film olarak geçen "Karanlık Dünya", Aşık Veysel'in hayatından esinlenerek oluşturulmuştur. Sonrasında 1962'de çevirdiği "Yılanların Öcü" ve 1964 Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazanmasını sağlayan "Susuz Yaz" filmi ile Türk sinemasında sağlam adımlar atmıştır. 1960'lar ile başlayan toplumsal gerçeklik akımı sanatın her kolunda kendini göstermektedir. Erksan'da "Gecelerin Ötesi" ve daha önceki filmleri ile bu akıma örnek gösterilebilecek birçok eser üretmiştir. Erksan dönemin yönetmenleri arasında tutkulu sinema anlayışı ile dikkat çekmektedir. Şöyle ki; 1965 yapımı olan "Sevmek Zamanı" filmi her ne kadar soyut anlatılar içerse ve bu özellikleri ile bilinse de şiirsel bir estetik taşımaktadır (Özgüç, 1993: 22-23).

Sinemacılar döneminin belki de en önemli özelliği bu dönem içerisinde etkin olan toplumsal gerçekçilik akımıdır. Dönemin siyasal ve toplumsal yapısının değişmeye başladığı ve 1960 ihtilalinden sonra bu değişimlerin hızla arttığı bir ortam içerisinde Türk sineması kendi özünü bulma arayışına iyiden iyiye sarılmıştır. 1961 Anayasası'nın sanat alanında kazandırdığı hak ve özgürlüklerin yanı sıra, insan hakları ve ekonomik haklar konusunda da reformlara gidilmiştir. Bir kültürel üretim alanı olan sinema, tüm bu reform ve özgürlükler çerçevesinde hâkim olan akımlar etrafında gelişimini devam ettirmiştir. Buradan hareket ile dönemin toplumsal ve siyasi hareketliliğinden etkilenen Sinemacılar dönemi yönetmenleri, 1960 ve 1965 seneleri arasında etkili olan halkçı ve toplumcu söyleme yönelik filmler çevirmişlerdir. Yüzünü Anadolu'ya dönen sanatçılar; halkın sorunlarına, toplumun ortak beklentilerine ve Türk folkloruna yönelen bir sanat anlayışını benimsemişlerdir (Yaylagül, 2016: 233-235).

Nezih Coş, "Örgütlenme Gereği" adlı çalışmasında 1960 ve sonrasındaki halkçı ve toplumcu söylemler ile oluşan sinema dili için şunları söylemektedir; *1960'da ortaya çıkan yeni sinemacılar daha çok akıcı, rahat ve düzgün bir anlatım dilini araştırmasıyla dikkat çekmişlerdir. Bu oluşum 1960 sonrasında*

da Toplumsal Gerçekçilik diye nitelenen bir akımın bünyesinde kimi yeni yönetmenler ortaya çıkmış, bunlar kimi yönleriyle 'gerçekçi' öğeler taşıyan bütünüyle tutarlı sayılamayacak örnekler vermişlerdir. 1965 sonrasında AP iktidarıyla birlikte toplumsal gerçekçilik akım olmaktan uzaklaşıp, tek tük örnekler verebilen bireysel denemeler biçimine dönüşmüştür” (Coş, 1987: 14).

Hem siyasi kanatta gerçekleşen değişimler hem de sinema endüstrisinin yapımda dağıtım-gösterim üçgeni içerisinde yaşadığı sıkıntılar ve yönetmenlerin bu sistem içerisinde örgütlenememesi toplumsal gerçekçilik akımının düşüşüne sebep olmuştur. Akımın önde gelen filmlerinin başında Metin Erksan'ın 1960 tarihli "Gecelerin Ötesi" filmi gelirken onu; 1962'te "Yılanların Öcü", 1963'te "Susuz Yaz", 1964'te ise "Suçlular Aramızda" takip eder. Ertem Göreç'in 1965 yapımı "Karanlıkta Uyuyanlar"ı, Halit Refiğ'in yine 1965'teki "Gurbet Kuşları", Duygu Sağıroğlu'nun aynı tarihli "Bitmeyen Yol"u ve Lütfi Akad'ın 1966 yapımı "Hudutların Kanunu" da diğer örneklerdendir (Boztepe, 2017: 160).

Sinema sanatı adına atılan endüstri içindeki adımlar haricinde, sinema araştırmaları ve sinema sanatının geliştirimi adına özel kurumların kurulması da 1960'lardabasılamıştır. İlk önemli örnek olarak gösterilebilecek 1965'te Şakir Eczacıbaşı tarafından kurulan Sinematek Derneği; yurtiçi ve yurtdışı kaynaklı filmleri ve sinema ile ilgili tüm yazılı, görsel araştırmaları toplayıp düzenleyerek, korumayı ve akabinde gelecek nesillere aktarabilmeyi amaçlamıştır. Ülke çapında sinema sanatının tanıtılmasına ve ilgi görmesine en önemlisi ise eleştirmenlerin yetişmesine katkı sağlamıştır (Koncavar, 2020: 49).

Türkiye'de bu dönemi inceleyen ve dönemdeki sinema faaliyetleri hakkında araştırmalarda bulunun Hakkı Başgüney, "Bu manzarada 'sinemanın rolü nedir, genel sanatsal ve düşünsel atmosferde nasıl bir ağırlığı vardır' sorusuyla başlayabiliriz. Bu yıllarda sinema, daha yeni yeni bir sanatsal alan olarak oluşmakta, Türk sinemasının yetersiz olduğu düşünülen sanatsal nitelikleri tartışılmaktadır. Pek çokları tarafından da sinema, bütünüyle bir az gelişmişlik içerisinde tanımlanmaktadır. Ancak sosyal bilimciler, bu yıllarda daha eleştirel bir bakış açısıyla Türkiye'nin toplumsal yapısı ve tarihsel özelliklerini tartışmaya başlamışlardır. Ayrıca şiirde, resimde, öyküde ve romanda da önemli gelişmeler yaşanmaya başlamıştır. 1950'lerin sonlarına doğru Orhan

Kemal, Yaşar Kemal ve Kemal Tahir, neredeyse her yıl birbirinden önemli eserler vermektedir. Bu yazarlar bu üretkenliği 1960'larda da arttırarak devam ettirirler” demektedir (Başgüney, 2010:42). Bahsedildiği üzere ilerleyen Türk sinemasında, toplumsal gerçekçi yazarların eserlerinin beyaz perdeye uyarlanması ve sinema temelli yönetmenlerin eserleri icra etmesi ile beraber anlatı dilinin inşasına başlanmıştır.

Ayşe Şasa ilgili eserinde, Türk sinemasının oluşturmaya çalıştığı anlatı dilinin ya da diğer bir deyişle yerli geleneğin bilinçli bir şekilde temellenmediğini, Türk sinemasına etki eden tüm olgular ile beraber kendiliğinden ve gizli bir biçimde var olduğunu öne sürmektedir. Sinemacılar dönemi ile beraber kendini iyiden iyiye belli eden mahalli sistem içerisinde Türk sineması, bu sistem içerisinde gelen *ulusal* ve *milli* gibi kelimeler ile tanımlanmıştır. Entelektüel kesimin çokça eleştirdiği dönemin mahalli sistemi, Batı sinemasından da oldukça etkilenmiştir. Gerek melodramların gördüğü ilgi gerek ise sinematografik olarak yakalanmaya çalışılan çizgi bu etkilenmeye örnek gösterilebilir. Fakat mahalli sistem içerisinde tam olarak kendini oluşturamayan Türk sinemasında, Batı'dan alınan detayların eğrelti durduğu ve bu tür eğilimler dolayısı ile Türk sinemasının kendini gerçekleştirme konusunda yarım kaldığı söylenmektedir (Şasa, 2002: 22).

Sinemacılar döneminin bir sinema dili inşasına yönelik attığı doğaçlama adımlar, dönemin önde gelen Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün ve Osman Seden gibi yönetmenlerin çalışmaları sonucu atılabilmektedir. Fakat tüm sosyo-ekonomik şartlar, toplumsal ve siyasal olaylar ışığında en çok suiistimal edilen sektör de sinema sektörü olmuştur. Özellikle 1970'lere yaklaşırken artan sansür baskısı ve sinema endüstrisinin baskın ideolojik söylemlere yenik düşmesi bu durumu meydana getirmiştir. Toplumun hızlı ve sarsıcı bir biçimde değişime gittiği bu yıllarda yabancı filmler, daha önceden çevrilmiş yerli filmler ve romanlar tekrar tekrar işlenerek beyaz perdede yer almıştır (Koncavar, 2020: 39).

Yeni Kuşak ya da Yeni Sinema dönemine gelindiğinde; en önemli çıkışı 1970 yılında ortaya koyduğu “Umut” filmi ile Yılmaz Güney yapmıştır. “Umut” filminin başarısı ve dönemin üzerindeki etkisi ile beraber Türk sinemasında üretimin durmaksızın devam ettiği yıllara girilmiştir. 1972 senesinde 298 filmin

çevrilmesi sayesinde bir rekor kırılmış ve kendini ispat etmiş Sinemacılar dönemi yönetmenleri de çalışmalarına hız vermiştir. Lütfi Akad'ın “Gelin-Düğün-Diyet” üçlüsünün ilk iki filmi bu dönemde piyasaya çıkmıştır. Yine Yılmaz Güney 1974'teki *Arkadaş* filmi sayesinde yeniden iyi bir başarıya imza atmıştır. Öte yandan Ömer Kavur da ilk önemli çalışmasını bu yıllarda beyaz perdeye sunmuştur (Koncavar, 2020: 40).

Agah Özgüç ilgili eserinde Yılmaz Güney'in sinemasından bahsederken şu sözleri sarf etmektedir; “*Güney'in gelişyle Yeşilçam sinemasının yerleşik kalıpları, şablonları bir anda alt üst olur. Karizmatik kişiliği olan Güney'in önemli bir özelliği de Türk sinemasını dış ülkelere tanıtıp evrensel bir boyuta taşımasıdır. Güney'in sinemada yarattığı halk tipi kahramanlarla, dönemi içinde halkla özdeşleşmesi ve efsane boyutlarına ulaşması kendine özgü kişiliğinin bir göstergesidir kuşkusuz*” (Özgüç, 1993: 46). Yılmaz Güney, yeni sinemacılar arasında kendini bu özellikleri ile sıyırmıştır.

Sinemacılar döneminden gelen yönetmenlere ve Yılmaz Güney, Ömer Kavur gibi sinemaya yeni bir soluk getiren başarılı isimlere rağmen 1975 senesi ile beraber sinema sektörü zor zamanlarına giriş yapmıştır. Televizyonun güçlü konumu ve sosyal hayatın vazgeçilmezi olarak görülen sinema salonlarında artık ailelere hitap eden filmlerin çevrilmemesi sektörün seyirci kaybetmesine sebep olmuştur. Bu gelişmeler akabinde 1972'de 298 olan film sayısı, 1977'ye gelindiğinde 124'e düşmüştür. 1978 senesinde sinema sektörünün içinde bulunduğu bu düşüş durumu, piyasaya sürülen cinsel içerikli filmler ile düzeltilemeye çalışılmıştır. Fakat bir yandan, sinemanın sanatsal faaliyetlerine katkı sağlayan Yavuz Özkan, Zeki Ökten gibi isimler de çalışmalar yürütmüştür. 1980'lere gelinirken cinsel içerikli filmler son demlerini yaşamaya başlayarak, Zeki Ökten, Şerif Gören ve çalışmalarına devam eden Yılmaz Güney gibi yönetmenler sayesinde Türk sineması başarılı örnekler de verebilmiştir (Koncavar, 2020: 40-42).

12 Eylül 1980 darbesi ve akabinde gerçekleşen koşullar film sayısının düşük kalmasına ve arabesk türü filmlerin yükselmesine sebep olmuştur. Ertem Eğilmez'in “Banker Bilo”su dönemin önemli yapımlarındandır ve ilk önemli çıkışı bu film sayesinde yakalamıştır. Eğilmez'in “Hababam Sınıfı” serisi ile doruğa çıkardığı başarısı dönem içerisinde Eğilmez Okulu olarak anılan bir

güldürü-melodram ekolünü oluşturmuştur (Özgüç, 1993: 48). Dönem içerisinde bazı yerli yapımlar uluslararası mecralarda ödüllendirilerek Türk sinemasını ayakta tutan destekleri yaratmışlardır. Arabesk filmlere gösterilen ilgi ile beraber müzik piyasasında öne çıkan isimler beyaz perdede kendilerine büyük yer edinmişlerdir. 1982’de 72’ye düşen film sayısının hemen hemen yarısı arabesk filmlerdir. 1985’te ilk kez kabul edilen Sinema Yasası, sektörü düşünüldüğü kadar ileriye taşıyamamıştır. Yeni sinema dönemindeki temalara dair iki ayrıma gidilebilmektedir; 12 Eylül’e kadar ön plana çıkan temalardan biri kadınların, toplumun, işçi sınıfın ve köylünün sorunlarıdır ve bu sorunlara biraz daha çağdaş bakış açısı ile bakmaya çalışılmıştır. 12 Eylül sonrasında ise genç yönetmenlerin çalışmaları yoğunluktadır ve arabesk filmler ile yine 12 Eylül öncesinde de ön plana çıkan edebiyat uyarlamaları ana temaları oluşturmaktadır (Koncavar, 2020: 43-44).

Dönemin sonuna doğru gelip, 1990’lara yaklaşırken Ömer Kavur’un 1986’da çektiği “Anayurt Oteli”, Başar Sabuncu’nun “Asılacak Kadın” filmi, Yavuz Turgul’un 1987 yapımı “Muhsin Bey”i, 1988’de Ertem Eğilmez’in “Arabesk”i ve son olarak Tunç Başaran’ın 1989’daki “Uçurtmayı Vurmasınlar” eseri gibi filmler sinemada daha çağdaş arayışlara girildiğini gösteren örnekler olmuşlardır. Türk sinemasının en önemli adımlarının atıldığı Sinemacılar ve Yeni Sinema döneminde eserler üreten yönetmenler son eserlerini 1990 sonrasında vermişlerdir. Çağdaş sanatın ilerleyişi ile yavaş yavaş sinema kariyerlerine nokta koyan isimlere; 2004’te son filmi ile Atıf Yılmaz, 2000’de Halit Refiğ ve 2005’te Memduh Ün örnek gösterilebilir. Lütfi Akad 1975’ten sonra televizyon için üretim yapmaya başlamış ve son eseri olan “Dört Mevsim İstanbul” dizisini 1990 tarihinde yayınlamıştır. Metin Erksan da 1975’ten sonra televizyon için eser üretmeye başlamış ve son eseri 1982 tarihli TRT dizisi “Preveze Öncesi”dir (Posteki, 2012: 146-165).

4.2 İşlenen Motifler

Türk sinemasının kendini oluşturmaya başladığı ve özgün bir sinema dili inşası için adımlar attığı 1950’lerden, çağdaş sanat anlayışını benimseyerek üretime geçtiği 1990’lara kadar olan 40 yıllık süreçte sayısız film ve yönetmen ile karşılaşmaktadır. Bu yönetmenlerin hem endüstri yani piyasa filmleri hem de

auteur anlamda kendilerini geliştirmek adına ortaya koydukları sanatsal filmler mevcuttur. Türk sinemasının bu karmaşık yapısı içerisinde işlenen motifleri ve türleri ayırıştırmak epey güç durmaktadır. Fakat yapılmış olan araştırmalar sonucunda belli başlıklar altında toplanabilecek filmler ve dönemlerin getirileri olan sinema akımları ortaya koyulabilmektedir. Agah Özgüç, “Türlerle Türk Sineması” adını verdiği eserinde bu ayırımın ne denli zor olduğunu kendi araştırmasından yola çıkarak belirtmektedir. Bir sınıflandırma ya da kategorileştirme söz konusu olduğunda bir filmin üretildiği dönem içerisindeki şartlar ve atmosfer dolayısı ile birçok tür ile iç içe geçtiğini söylemektedir. Çalışmanın tamamlanması sonucu on iki türe ulaştıklarına söyleyen Özgüç, onları Sinema-Edebiyat uyarlamaları, Cinsellik ve Erotizm, Tarihsel Filmler, Güldürü Filmleri, Çocuk Filmleri, Dinsel Filmler, Melodramik Sinema, Kurtuluş Savaşı Filmleri, Müzikal Sinema, Serüven Sineması, Fantastik Sinema ve Toplumsal İçerikli Filmler olarak açıklamaktadır (Özgüç, 2005: 13).

Akımlar göz önünde tutulduğunda batılı anlamda gerçekleşen sinema akımlarının aksine Türk sinemasında akımların tamamen siyasal ve toplumsal şartlar bağlamında geliştiği gözlemlenmektedir. Filmlerin işlediği konuların ve o konuları şekillendiren şartların ele alınması ile belirlenen *Toplumsal Gerçekçilik*, *Halk Sineması*, *Ulusal Sinema*, *Milli Sinema* ve *Devrimci Sinema* gibi isimler verilen bu akımların, sinematografik bir biçim üretmekten öte durduğu söylenebilir. Esin Coşkun, Türk Sinemasında Akım Araştırması adını verdiği çalışmasında bu durumdan; “...yapılan filmleri incelediğimizde bu kavramların daha çok filmlerin konularına dayanılarak ortaya atıldığım, diğer ülkelerde ortaya çıkan ve çıktığı her alanda biçim ve öz olarak bir yenilik getiren, eskinin reddedilmesini ve başka arayışlara yönelimi ifade eden, çoğunlukla düşünsel anlamda bir ideoloji taşıyan ve diğer sanat dallarını etkilediği gibi toplumun gidişatında da söz sahibi olan akımlar gibi olmadığını fark ederiz. Alman Ekspresyonizmi, Rus Toplumsal Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası ya da İngiliz Özgür Sineması, dünya sanatında ve sinema tarihinde bir akım olarak kabul ediliyorsa bunun nedeni biçim ve özü birbirinden ayırmadan yeni bir anlayış ve anlatım biçimi geliştirmiş olmalarıdır” sözleri ile bahsetmektedir (Coşkun, 2009: 8-9).

Tam olarak bir akım olarak değil, fakat belli bir dönemde işlenen yoğun bir kavram olarak ele alınabilecek *Toplumsal Gerçekçilik*; dönemin iktidarı Demokratik Parti'nin 27 Mayıs 1960 tarihli askeri darbesi ile iktidardan indirildiği ve toplumun büyük bir bölümünde yankı uyandıran özgür düşünce sistemleri üzerine kurulu ideolojilerin ses getirdiği bir atmosferde ortaya çıkmıştır. Bu atmosfer sinemaya da yansımıştır, ülke içerisinde yaşanan toplumsal sorunları işlemeye fırsat bulamayan yönetmenlerin, eserleri özelinde bu konuları ele alabilmesine sebep olmuştur. Başka bir deyişle sosyal içerikli filmler olarak da ele alınan 1960-1965 arasındaki eserler dönemin siyasal ve toplumsal şartlarından ayrı düşünülememektedir. Bu bağlamda bu zaman aralığı içindeki filmler Toplumsal Gerçekçi filmler olarak anılmaktadır (Coşkun, 2009: 34).

Bu akımların başında gelen ve ilk olarak bahsedilmesi gereken *Halk Sineması* akımı 1960'ların baskın sol söylemi içerisinde sinema sanatçılarının ve sinemaya emek verenlerin sıyrılma istekleri doğrultusunda doğmuştur. Kemal Tahir'in Batılı toplumların anlayışlarının Türk toplumu üzerinde etkili olamayacağını ileri sürdüğü, halkın Doğulu söylemlere daha yakın olduğunu savunduğu söylemleri etrafında gelişen Halk Sineması; Türk sinema sanatının özünde bu doğrultuda ilerlemesi gerektiğini ileri sürmektedir. Özellikle Batıyı tanımlamak için kullanılan kavramların Doğuyu tanımlamaya yetmeyeceği ve bu Batılı kavramların kullanılmaması gerektiği savından yola çıkmıştır. Bu düşünce sistemi Kemal Tahir'den Halit Refiğ'e uzanmıştır. Akabinde Sinematek derneğinin ağır eleştirilerine maruz kalan Duygu Sağıroğlu ve Metin Erksan da Halk Sineması söylemine katılan işler ortaya koymaya başlamışlardır. Türk sinemasının, Batı sinemasıyla karşılaştırılamayacağını ve kendine özgü Doğulu bir anlatı diline sahip olması gerektiğini kabul eden yönetmenler, ardından *Ulusal Sinema* söylemini de oluşturmuşlardır (Yaylagül, 2016: 259-260).

Ulusal Sinema, Halk Sineması kavramının geliştirilmiş hali olarak bilinmektedir. Türk sinemasının ekonomik yapısından doğan bu durum için Refiğ; "*Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir... Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve*

sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir 'Halk Sineması'dır. Bugün Türk sinemasında bir filmin yapımına yetecek kadar sermayesi olan prodüktörler bile filmlerinde çalıştıracağı kimselerin isimleriyle işletmelerden, filmin tamamlanmasında kendi kendisinin ödeyeceği uzun vadeli bonolar alarak iş yapmakta, yani halkın açık kredisine, emekçilerin kanaat ve sabrına dayanmaktadırlar... Halk bu kredisini kestiğinde (Türk filmlerine gitmekten vazgeçtiğinde), Türkiye'de film yapımı kesesine güvenen birkaç babayiğidin yılda yapabileceği iki üç filme iner” demektedir (Refiğ, 1971: 87). Film yapımcıları ve sinema salonu işletmecileri arasında kurulan sistem, rağbet gören film türlerinin ve senaryoların yönetmenlere ısmarlama olarak yaptırıldığı bir düzenin kurulmasına sebebiyet vermiştir. Refiğ, Halk Sineması ve sonrasında şekillenen Ulusal Sinema kavramlarının ekonomik anlamda ifade ettiği şeyi; halkın yarattığı sermayenin yine halka dönmesi olarak açıklamaktadır ve bu dönüş halkın kültürel ve toplumsal dinamiklerine hizmet eder şekilde gerçekleştirilmelidir (Refiğ, 1971: 88).

Ulusal Sinema söylemi bu görüş çerçevesinde şöyle açıklanabilir; Türk toplumunun dünden bugüne oluşturduğu dinamikler, batı kültüründen tamamen farklıdır. Batıda toplumlar sınıflara ayrılıp, feodal bir yapı içerisinde işlenirken, Osmanlı'dan bu yana Türk toplumu toprak mülkiyetine dayanan sınıfsız bir yapı içerisinde işlenmiştir. Kısaca Batıda bireyci bir toplum bilinci gelişmişken, Türk toplumu bunun tam tersine grupların, cemaatlerin ve toplulukların bilincinde gelişmiştir. Batı sanatının geliştirdiği resim, tiyatro, edebiyat ve sinema gibi diğer sanat dallarının gelişim süreci Türk toplumu için başka bir çizgide ilerlemiştir. Bu çizgi iki boyutludur ve kendini minyatür, tuluat, ortaoyunu ve karagöz gibi örnekler ile belli etmektedir. Biçim ve içerik olarak iki boyutlu olan Türk sanatının devamında, Türk sinemasının da ihtiyacı olan, bu biçim-içerik bilgisine sadık kalmaktır. Refiğ ile aynı görüş etrafında buluşan Erksan da Türk toplumunu oluşturan bambaşka dinamiklerin olduğunu savunur ve sınıflı toplumların işlediği hikâye yapılarının Türk toplumu özelinde işlenemeyeceğini düşünür. Bir nevi Batı hayranlığına karşı tepki niteliğinde geliştirilmiş bir düşünce sistemi olduğu da söylenebilir (Yaylagül, 2016: 263-264).

Ulusal Sinema söylemi ile kelime anlamı olarak bir olan ve bu yüzden pek çok karmaşaya yol açmış *Milli Sinema* akımı, 1960'ların sonuna doğru Yücel Çakmaklı tarafından oluşturulmuştur. Kısaca açıklanması gerektiğinde; milli bilinci oluşturan tüm olguların sinema diline aktarılmasıdır. Bu ortak bilincin kültürden, tarihten, yaşama biçiminden, hatta ilim, din ve tüm normlardan oluşan karışımını filmler üzerinde işlemektir. Bahsedilen ortak bilincin kaynağı olarak Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde hakim olan değerlerdir. İslamiyet'i kabul ile şekillenmiş bu ortak bilincin sanat içerisinde yaşatılmasını savunan Milli Sinema görüşünün diğer ayağında ise Ulusal sinema söyleminde olduğu gibi batı karşıtlığı bulunmaktadır. Kavrama destek çıkan Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Güner ve Üstün İnanç gibi isimler kuramsal açıdan katkıda bulunmuşlardır. Fakat bu düşünce sistemi içerisinde eserleri ile kavramı pekiştiren Yücel Çakmaklı olmuştur. Çakmaklı'nın 1970 senesinde çevirdiği "Birleşen Yollar" filmi, akımın ilk örneği olarak kabul edilmektedir (Coşkun, 2009: 77-78).

Bu görüşlerin ardından bahsedilen *Devrimci Sinema* ya da diğer bir adı ile *Evrensel Sinema* 1965 yılında kurulan Türk Sinematek derneği bünyesinde oluşmuş bir sinema görüşüdür. Devrimci Sinema görüşü de diğer kavramlarda olduğu gibi toplumdaki yola çıkarak oluşturulmuştur. Burada ana ayrım Ulusal Sinema kavramının aksine, Türk toplumunun da sınıflı bir yapıya sahip olmasını savundukları temeldedir. Toplumun sınıflardan oluştuğunu, egemen sınıf ve egemen sınıfın etkisindeki diğer sınıflar olarak ayrıldığı düşünülmektedir. Tarafı olmayan sanat ve sanatçının olmadığını ileri süren Devrimci Sinema akımının destekçileri, sanatçının farkındalığı sayesinde olguları ileriye doğru değiştirip, geliştirebileceğini savunmaktadır. Elde olan sinema sisteminin halkın duygularını sömürerek onları gerçekliklere karşı uyuttuğunu ve bunun karşısında olan Devrimci Sinema sisteminin toplumu yıpratıcı sorunları işlediği savı ön plandadır. Sinema sanatının evrenselliğinden yola çıkarak bu düşünceleri şekillendiren devrimci sinema destekçileri, Türk sinemasının uluslararası düzlemde öne çıkabilecek eserler üretmesi gerektiğini dile getirmişlerdir (Yaylagül, 2016: 266-267).

Genç Sinema Hareketi olarak da kendine isim yapan Devrimci Sinema akımının önde gelen temsilcisinin Yılmaz Güney olduğu ve 1970 yapımı "Umut" filminin

de Devrimci Sinema'ya başarılı bir örnek teşkil ettiği söylenmektedir. 1968 yılında Genç Sinema dergisinde yayımlanan Bildiri'yi eserinde açıklayan Esin Coşkun; *Bu sinema, sağlam, yerine oturmuş ve gerçek sanat değerleri taşıyan bir ulusal yapının kendiliğinden evrensel boyutlar kazanacağına inanır. Bu sinemaya göre, sinemacı kendi ülkesinin gerçeklerine eğilmekle yükümlüdür. Ama bu gerçekler sanat eserine her türlü bağınazlık ve dogmatizmden uzak biçimde yansıtılmalıdır. Sanatçı eserini özgür biçimde yaratır. Ve bu yeni sinema, bu amaçların gerçekleştirilebilmesi için örgütlenmenin gereğine inanır. Bu örgütün ilk ayağı dergidir. Ama onlara göre, asıl ve önemli olan yapıtlar ve bu yapıtların halka ulaştırılmasıdır. Gerçek bildiriye yapıtlar ortaya koyacaktır*" demektedir (Coşkun, 2009: 82-83). Sinemacıların dönem içerisinde bu düşünceleri üretmesinin sebebi olarak Güney Amerika'da eş zamanlı gerçekleşen devrimci hareketler görülmektedir. Fakat 1960'lar ve 70'ler Türkiye'sinin hâlihazırda çalkantılı olan siyasal ve toplumsal atmosferinde bu hareketlerin tam karşılığını bulması söz konusu değildir.

Türk sineması içerisinde dile getirilmiş tüm bu söylemler ve çekilen filmler sonucunda şekillenen türlerin, genel itibari ile işlediği ortak motiflere bakıldığında Batı sinemasının tersine gelişen bir yapı ortaya çıkmaktadır. Dramatik yapı içerisindeki karakterlerin ve entrikaların derinlikleri daha sığdır. Kültür bütünlüğü göz önünde tutulduğunda yadırganmayacak bu durum Türk toplumu üzerindeki Doğu kültürünün hakimiyetinden kaynaklanmaktadır. Kısaca Türk sineması epik özellikler barındırır ve akabinde bir anlatıcı konumdadır, prototipler ön plandadır. Bireysel söylemler değil, toplumsal ve tarihsel kimliklerin aktarımı ile kolektif söylemler kendini belli etmektedir. İşlenen bir olay örgüsü kapsamında oyuncu her zaman kendi rolünü tarihsel ve toplumsal çerçevede gerçekleştirir. Seyirci ise bu dinamikleri tekrar tekrar izlemekten çekinmemektedir. Seyirci ve öykü arasındaki bu bütünlük sonucunda Türk sinemasında yeni kimlik arayışı ihtiyacı duyulmamıştır (Koncavar, 2020: 62-63). Bu bağlamda gelişen anlatı dilini incelemek, Türk sinemasına bir kimlik biçmeye çalışmaktan daha doğru durmaktadır. Ve bu anlatı dilini incelerken, içerisindeki dinamiklerin tarihsel düzlemdeki sebep-sonuç ilişkilerine odaklanmanın araştırma konusunun daha sağlıklı ilerlemesine imkân verebilmektedir.

4.3 Türk Sineması ve Uyarlamalar

Sinemayı kuramsal olarak tanımlamaya çalışan ve bu konuda öncü olarak nitelenen Andre Bazin, “Çağdaş Sinemanın Sorunları” adlı eserinde sinemanın anlatı dilini açıklarken; *“Her sanat, sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğunu ve bunu bu araçla söylediği ölçüde, kendine göre bir dildir... Sinema bu yüzden öbür sanatların bir devamı olmaktan başka bir şey değildir. Ancak, sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlarınkinden öylesine zengin ve değişiktir ki, sinemayı ayrıca ele almak ve konuşma diliyle gerçekten boy ölçüşebilen tek anlatım tekniği saymak daha yerinde olur”* ifadelerini kullanmaktadır (Bazin, 1995: 19). Sinemanın dilini tanımlarken, onun diğer sanatlardan farkına değinen Bazin, bu dilin öncelikle estetik biçimlere ve arayışlara dayandığını belirtmektedir. Nasıl ki bir romanı ya da tiyatro metnini oluştururken var olan dilin kısıtlı bir bölümü kullanılıyor ise, aynı şekilde bir filmi oluştururken onu yaratan anlatı dilinin de belli kısıtlamalar ile oluşabildiğini vurgulamaktadır. Fakat sinema dilinin bundan daha fazlasını ifade ettiğini iddia eder.

Tüm sanat dallarında olduğu gibi sinemanın da çözümlenmeye çalışılan anlatı dilinde kendine özgülük ön plana çıkmaktadır. Bu kendine özgü durumu “Sinema Estetiği ve Psikolojisi” isimli çalışmasında açıklamaya çalışan Jean Mitry; *“Edebiyat, resim ve müzik sanatını oluşturan şey sözcüklerin, renklerin ve notaların kullanım biçimidir. Sinema için de aynı şey geçerlidir. Sinema bir araçtır. Hem de öyle bir araç ki!”* demektedir (Mitry, 1989: 10). Bu vurgu ile sinemanın kendine özgü olan anlatı dilindeki dinamiklere dikkat çekmek istemektedir. Sinema bir araç olarak, edebiyatın, resmin ve müziğin dinamiklerini kullanarak kendine has bambaşka dinamikler yaratmaktadır. Dikkat edilmesi gereken bu etkileşimler içerisinde edebiyat ve sinema daha özel bir noktada ele alınabilir. Her ikisinde de karakterler, karakterler etrafında gelişen ve karakterlerin ileriye taşıdığı olaylar vardır. Bu olayların hikâyelere hizmet eden mekânlarda geçmeleri gerekir.

Türk sinemasının tarihsel süreci boyunca barındırdığı tüm dinamiklerin içerisinde edebiyat ile kurduğu metinlerarası ilişki diğer sanat dalları ile kurduğundan daha kuvvetlidir. Türk romanı üzerine düşünülecek her detayın, Türk sineması için de geçerli olacağı edebiyatla uğraşan kişiler tarafından da söylenmektedir. Özellikle Türk romanının gelişim sürecinin Türk sinemasının

gelişim sürecine birebir yansımaları da bu söylemler arasında önemli bir yer edinmektedir. Türk sineması için söz konusu olan mahalli söylemlerin Türk edebiyatı etkisinde geliştiğini söylemek doğru durmaktadır. Bu söylem akabinde; Batı sineması ile Türk sinemasının arasındaki farkı anlayabilmek adına, Batı edebiyatı ve Türk edebiyatına bakılmasının da birçok noktayı aydınlayacağı iddia edilmektedir. Türk edebiyatında hâkim olan gerçekliğin yeniden üretimi esnasında; bilinen gerçeklikten uzaklaşmadan oluşturulan ve sözlü edebiyat geleneğinin yarattığı altyapı dolayısıyla ile tasvirlerin, duyguların ve öznelliğin hakimiyetinde geçen hikâyeler ön plana çıkmaktadır. Batının gerçeklik ve hikâye yaratımı algısından bambaşka olan bu durum, Türk sinemacısı ve Batı sinemacısı arasındaki farkı da anlamaya yol göstermektedir (Şasa, 2002: 24).

Batı sineması ve Türk sinemasında çokça karşılaşılan edebiyat uyarlamalarındaki ayrım, anlatı dilleri arasındaki farktan kaynaklanmaktadır. He ne kadar Türk sineması Batı sineması etkisinde şekillenmiş ve sinematografik öğretileri batıdan almış olsa dahi burada söz konusu olan biçim farkıdır. Türk sinemasının ilk dönemlerinden bu yana sıkça rastlanan uyarlama eserler hem tiyatro hem de edebiyat kanadından alınmıştır. Fakat tiyatronun sinema üzerindeki etkisi hafifledikçe edebiyat uyarlamaları geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Batının sinemasal alandaki gelişiminden etkilenen Türk sineması başlarda yabancı eserleri uyarlama ve yeniden üretme yoluna gitse de 1950'ler ile beraber kendi anlatı dilini inşa etmeye başlayarak yüzünü Türk romanına dönmüştür. Her iki sanat dalının da kendi özelinde birbirlerine kurdukları üstünlüklere rağmen Türk sinemasının anlatı dili, Türk romanının anlatı dilinden ayrı düşünülemez hale gelmiştir (Arslantepe, 2009: 126).

Edebiyat eserlerinin üretildiği dönem içerisinde yaygın olarak kullanılan temalar, beyaz perdeye uyarlanan filmlerin temalarını da etkilemiştir. Bu durum ortak temalar ve konuları oluşturduğu gibi anlatı dilinin ortak paydada gelişmesine de sebep olmuştur. Örneğin 1920'li yıllardan 1946'ya kadar geçen süreçte Türk romanlarının büyük bir çoğunluğunu aşk hikâyeleri oluşturmaktadır. Özellikle Tanzimat döneminde Fransız edebiyatından çevrilen aşk romanları, II. Meşrutiyetle beraber Türk romanında da etkisini göstermiştir. Hem hikâyelerin okunma kolaylığı hem de okuyucu üstündeki olumlu ve

olumsuz etkilerinin keskin olması bu ilginin ve yoğunluğun sebebi olarak kabul edilir. Türk sosyal yapısında etkiler bırakan aşk romanları, geniş aileden çekirdek ailelere geçme, ataerkil düzen içerisinde kadınların hak ve özgürlüklerine dikkat çekme ve sadece belli bir düzeydeki okurlara hitap eden edebi değeri yüksek eserlere nazaran daha kolay anlaşılır olma durumları dolayısı ile oldukça etkili romanlar olmuşlardır. 1960’larda etkisi azalmaya başlayan ve 1980’ler ile beraber tamamen etkisini kaybeden aşk romanlarının en tanınmış yazarları ise Kerime Nadir, Esat Mahmut Karakurt, Ethem İzzet Benice, Muazzez Tahsin Berkant, Vala Nurettin ve Güzide Sabri’dir (Arslantepe, 2009: 135-136).

Bahsedilen dönem içerisinde yoğunluk gösteren aşk romanları, sinema ve edebiyatın metinlerarası ilişkisine de yansımıştır. 1940’lardan sonra edebiyat eserlerinin sinemaya katkısı ve sektör üstündeki gücü iyiden iyiye kendini belli etmeye başlamıştır. Konu ile ilgili paylaşımda bulunan Agah Özgüç ilgili eserinde; *“1947 yılı, aslında bir bir başka kıpırdanmaya yol açmıştır. Yani gizli bir değişimin başlangıcını içinde taşır. Şadan Kamil’in yönettiği Seven Ne Yapmaz’la Türk sinemasında içen içe bir Kerime Nadir duyarlığı yaşanacaktır, hafif aşk romanları olarak tanımlanan bu popüler edebiyatın sinemaya yansımaları, 1951’de Esat Mahmut Karakurt’la (Allahısmarladık / Sami Ayanoglu) başlar, 1956’da Muazzez Tahsin Berkant’la (Sönen Yıldız/ / Osman Seden) sürüp gider. Eserleri beyazperdeye en çok aktarılması nedeniyle rekor kıran ve filmleri geniş halk kitlelerine en çok ulaşan Kerime Nadir, Esat Mahmut Kurt ve Muazzez Tahsin Berkant, sinema edebiyat ilişkilerinin bestseller üçlüsüdür”* demektedir (Özgüç, 2005: 43). Görüldüğü üzere Türk edebiyatında kendi dönemi içerisinde ses getirmiş eserler ve yazarlar, sinemaya hem doğrudan hem de dolaylı olarak etki etmişlerdir. Edebiyat kanadında hâkim olan bir tür, tema ya da söylem aynı şekilde sinema kanadında da hâkim olmuştur.

Türk sineması adına önem teşkil eden ve birçok başarılı eserin üretildiği 1960’lar edebiyat için de aynı önemi teşkil etmektedir. Söz konusu olan dönemde Türk romanı için büyük değişikliklere sebep olan adımlar atılmıştır. Romanlar konu açısından keskin ayrımlara tâbi tutulamaz hale gelirken köy, toprak mülkiyeti, göç, işçi sorunları, büyük şehirlerde yaşam ve gençliğin

durumu gibi olgular yaygınlaşmıştır. Dönemin toplumsal ve siyasal atmosferi sinemaya yön verdiği gibi edebiyata da yön vermiştir. Bahsedilen atmosfer içerisinde bir yandan toplumsal hayata kazandırılan Köy Enstitüleri gibi kurumlar Anadolu'ya olan yaklaşım tarzını da değiştirmiştir. (Yalçın, 2005: 84–85). Romanda olduğu gibi sinemada da 1960'lı yıllar önemli bir dönüm noktası olarak görülmektedir. Daha önce de bahsedildiği gibi 27 Mayıs 1960 darbesinin sonucu olarak değişen siyasal ve sosyal atmosfer, sinemacıların yüzünün bu durumlara dönmesini sağlamıştır. Dönem içerisinde edebi eser üretimi açısından ön plana çıkan Orhan Kemal, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, M. Kamil Su, Ümit Deniz, Özdemir Hazal, Peride Celal, Kemalettin Tuğcu, Halid Ziya Uşaklıgil, Peride Celal, Selami İzzet Sedes'in eserleri dönem içerisinde sinemaya uyarlanmıştır (Arslantepe, 2009: 136).

Edebiyat kanadından Anadolu'ya doğru pencere açmak ve o pencerelerden gerçekçi gözlerle bakmak için; 1950'lerden sonra yaşanan tüm sosyal, siyasal ve ekonomik gelişmelerin yaşanması gerektiği düşünülebilir. Çünkü köy hayatına, Anadolu insanına ve kendi geçmişine bakan yazarların eser üretme zamanına bakıldığında, tüm bu tetikleyiciler gözlemlenebilir hale gelmektedir. Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Necati Cumalı ve Fakir Baykurt gibi edebiyatçıların toplumsal gerçekçi Anadolu öykülerine öncülük ettiği görülmektedir. Kemal Tahir'in Anadolu köylüsüne bakışında, kentlerdeki gelişmelerden soyutlanmamış bir köylü profili vardır. Ülkenin her yerinde ortak bir anlam ifade edecek sosyal ve siyasal olayları köy ilişkileri üzerinden, yani daha mikro bir ortamdan aktarmaktadır (Yalçın, 2005: 154, 158). Toprak mülkiyetini ve toprak ağalığını ve akabinde aşiret yapılarını işleyen isimler Fakir Baykurt ve Yaşar Kemal'dir. Anadolu'da işçi konumunda olan halkın sorunları Çukurova coğrafyası ile birlikte ele alarak işleyen isim ise Orhan Kemal olmuştur. Aynı zamanda köyden kente göç temasını ve yaşanan aile dramalarını da işleyen Orhan Kemal, toplumsal gerçekçilik akımına örnek gösterilen eserler üretmiştir (Yalçın, 2005: 194, 204). Toplumsal gerçekçilik akımının sanat üzerindeki etkisi iyiden iyiye hissedildiği yıllarda toplumu ilgilendiren ve daha önce işlenmemiş temalarında edebiyata, oradan da sinemaya girdiği görülmektedir. Orhan Kemal'in eserleri on iki, Yaşar Kemal

altı, Necati Cumalı on iki, Kemal Tahir dokuz, Fakir Baykurt ise Yılanların Öcü eseriyle iki kez beyaz perdeye uyarlanmıştır (Yalçın 2005: 110).

Edebiyat alanından sürekli eser üreten yazarların oluşu 1960'ların gelişen sinema endüstrisine de senaryo konusunda kolaylık sağlayan bir durum olmuştur. Çünkü dönemin sükûnet hâkim yapısı içerisinde yerli filmlere olan ilgi son derece artmıştır, gişe hasılatları tavan yapmış ve yapımcıları film yapmaya teşvik eden ortamlar sağlanmıştır. Öte yandan siyasi alanda dile getirilmeye başlanan özgürlükçü söylemler ve dönemin sosyal yapısı da bu durumu perçinlemiştir. Böylece Yeşilçam büyümeye gitmiş ve filmcilik girişimleri oldukça hızlanmıştır. Bir senelik periyotlarda bakıldığında Türkiye, Japonya, ABD ve Rusya gibi büyük sinema endüstrilerine sahip olan ülkelere göre sayıca çok film üretmiştir. Tüm bu filmler içerisinde avantür filmleri, köy filmleri, salon güldürüleri, arabesk ve şarkı filmleri, çocuk yıldızların üzerine kurulu filmler, melodramlar, savaş ve kahramanlık filmleri, roman uyarlamaları ve niceleri geniş bir arşiv oluşturmuştur. Popüler romanların defalarca uyarlanması ve halk edebiyatından alınan aşk ve kahramanlık öykülerinin de kullanılması beyaz perdede karşılaşılan karakterleri de değiştirmiştir. Uyarlama eyleminin bir getirisi olarak yeniden yaratım sürecinde yaşanan biçim-içerik uyumsuzluğu da bazı filmlerin daha karmaşık yapıda işlenmesine sebep olmuştur (Abisel, 2005: 200-201). Fakat genel itibari ile Türk sinemasında 1960'lı yıllara hâkim olan uyarlama filmlerde Anadolu insanı, köy teması ve toplumsal gerçekçi konular bulunmaktadır.

Bahsedildiği üzere daha çok Anadolu insanı, köy ve kent gerçekleri gibi konularda yoğunlaştığı 1960'lar atmosferi, 1970'lere de yansımıştır. Aşk romanı yazarları az da olsa uyarlanmaya devam edilmiş ve edebiyat kanadında görülen işçi konuları, yakın tarihimizi anlatan hikâyeler ve büyük şehirlerde yaşam temaları yer alsa da tam olarak işlenmemiştir. 1975 yılında "Ağrı Dağı Efsanesi" eseri ile Yaşar Kemal'in ilk defa bir romanı beyazperdeye uyarlanmıştır. Daha önceleri hikâye ve öyküleri uyarlanan Yaşar Kemal'in 1970'li yıllar sonrasında beraber, "Yılanı Öldürseler" (1981) ve "Yer Demir Gök Bakır" (1987) romanları da beyazperde de yerini almıştır (Arslantepe, 2009: 138).

Romandan sinemaya uyarlamalar 1980'lere gelindiğinde de beyazperdedeki yerlerini korumuşlardır. Yeni bir döneme ve sosyal ortama geçilmesi ile beraber, döneme özel edebi eserlerinden yararlanılmaya devam edilmiştir. Biçimsel farklılıklar aranmaya başlanmış ve dönemin önde gelen konularından çevre sorunlarına ve feminizm çerçevesinde şekillenen hikâyelere odaklanılmıştır. Türk sineması için feminizm ile ilgili konuların işlenmesinin başlangıcı 80'li yıllardır (Kayalı, 1994: 24–25). 1980, uyarlamaların başarılı olarak devam ettiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Mehmet Arslantepe, “Türk Romanı ve Türk Sineması İlişkileri” adlı çalışmasında 1980'lerde yayımlanmış romanları başarılı uyarlamalara örnek gösterirken; “Aziz Nesin'den *Gol Kralı* (1980) ve *Zübük* (1980), Sabahattin Ali'den *Kuyucaklı Yusuf* (1985), İrfan Yalçın'dan *Genelevde Yas* (1985), Kemal Tahir'den *Karılar Koşuşu* (1998), Yusuf Atılgan'dan *Anayurt Otel* (1986), Erhan Bener'den *Böcek* (1994), Tarık Dursun K.'dan *Kurşun Ata Ata Biter* (1985), Hekimoğlu İsmail'den *Minyeli Abdullah* (1988), Pınar Kür'den *Asılacak Kadın* (1986) ve *Yarın Yarın* (1987), Feride Çiçekoğlu'ndan *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989), Duygu Asena'dan *Kadının Adı Yok* (1987), Adalet Ağaoğlu'ndan *Fikrimin İnce Gülü* (Sarı Mercedes, 1987) sinemamızdaki önemlerini korumaktadırlar” demektedir (Arslantepe, 2009: 139). Türk sineması için altın çağı olarak nitelendirilebilecek olan 1960 ve 1980 arasındaki yirmi senelik süreç içerisinde üretilen filmlerin büyük oranda roman ya da öykü uyarlamalarına dayandığı görülmektedir.

Giovanni Scognamillo *Türk Sinema Tarihi* adlı eserinde, Bir Dönemin Kronolojik Anatomisi (1960-1986) başlığı altında edebiyat uyarlamalarının ön plana çıktığı 60 sonrası dönem için; “Dediğimiz gibi bu dönem bir ihtilalle başlıyor ve ihtilal, en azından bir süre için Türk sinemasına yeni bir soluk, yeni bir umut getiriyor. Daha önce tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez büyük bir coşkuyla ele alınıyor. Sinemada gerçekçilik, çeşitli eğilim ve biçimleriyle daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla bir öz / biçim sorununa dönüşüyor. Konuşulan değer ve anlamlar biraz daha netleşiyor ve bazı türlerin, bazı değerlendirmelerin ve akımların çerçevesi içinde önemli sanatçıların ardından başkaları da geliyor” demektedir (Scognamillo, 2014: 159). Siyasi, sosyal, ekonomik ve sanatsal alanlardaki gelişmeler ile perçinlenen uyarlama eserler

Türk sinemasının anlatı dilini doğrudan olmasa dahi dolaylı yoldan oluşturmaktadır. Sinematografik açıdan bir dil üretimi derdine pek fazla düşülmediği görülse de metinlerarası ilişkiler ile kurulan bu anlatı dili uyarlama eserlerin önemini göstermektedir.

4.3.1 Anadolu ve köy teması

Türk sinemasındaki uyarlama eserlere genel olarak bakıldığından en dikkat çekici tema Anadolu ve köy temasıdır. Buradaki asıl mesele, Türk edebiyatında hâkim olan köy temasının sinemaya da aynen yansması durumudur. 1940'lı yıllarda Köy Enstitülerinin sosyal alan içerisindeki rolü sanat alanını da etkilemiş ve Anadolu'dan yetişen, Anadolu'yu özünden tanıyan sanatçılar yetişmesine sebep olmuştur. Mensubu oldukları toplumu ve değerleri eserlerinde işlemeyi seçen bu sanatçılar, 1960'lı yılların ideolojik ortamı ile beraber ardı ardına eser üretir hale gelmişlerdir. Köy edebiyatının ilk örneklerinden kabul edilen Mahmut Makal'ın "Bizim Köy" adlı romanı 1950'de yayımlanmıştır, ardından gelen Necati Cumalı, Samim Kocagöz ve Fakir Baykurt gibi yazarlar da Anadolu ve köy temalarında eserler üretmişlerdir. Anadolu'nun ve köy halkının sorunlarına yönelen ve bu sorunları gerçekçi bir bakış açısı ile aktaran Orhan Kemal, Yaşar Kemal ve Kemal Tahir gibi yazarlar köy edebiyatı temasını devam ettirmişlerdir. Dönemin edebi eserleri içerisinde baskın bir söyleme dönüşen Anadolu ve köy teması, edebiyat ve sinemanın metinlerarası ilişkisini arttırdığı yıllara denk düşerek aynı baskın söylemi sinemaya da taşımıştır. Belli bir yıl aralığı vermek gerekirse, 1960 ve 1966 yılları arasında edebiyat ve sinema alanında sorgulayıcı davranan ve köyü hikâyelerin dekoruna yerleştirmek yerine köyün sorunlarına, oradaki toplumsal değişimlere odaklanan içerikler ortaya çıkmıştır. Örneğin; Anadolu'daki kaçakçılık ve onun yapılma nedenleri ile ilgili Lütfi Akad 1966'da "Hudutların Kanunu"nu, eşkıya ve ağalık konusunu 1965'te Atıf Yılmaz "Murad'ın Türküsü"nü ve köy teması içindeki kadın imgesini işleyerek 1966'da *Pembe Kadın*'ı ve folklorik imgelerin yer aldığı hikâyesiyle 1968'de Orhan Elmas "Ezo Gelin"i beyazperdeye sunmuştur. Öte yandan edebiyat ve sinema ilişkisini güçlendiren, köy yaşantısına ve oradaki mülkiyet sorunlarına odaklanan 1961 yapımı Metin Erksan filmi "Yılanların Öcü" ve 1963 yapımı "Susuz Yaz" filmleri dönemin önemli eserlerindedir (Gürdaş, 2015: 132-133).

Agah Özgüç, köy edebiyatının yansımalarının Türk sinemasında hissedilme sürecinin zor koşullar altında ilerlediğini belirtmektedir. Yeşilçam yapımcılarının alışagelmış sansür korkusunun bir sonucu olarak, toplumsal gerçekçi bakış açısı ile eleştirilen ve aktarılan Anadolu sorunlarının beyazperdede yerini alması sancılı olmuştur. Yine de köy edebiyatı konusunda usta kabul edilen Yaşar Kemal, Kemal Bilbaşar, Necati Cumalı ve Fakir Baykurt gibi yazarların eserlerinin uyarlamaları sonucu, Türk sinemasında da Anadolu ve köy motifleri yerini almıştır. Özgüç'ün köy edebiyatı ve toplumsal gerçekçi sinema arasındaki bağı güçlendiren ve çokça ses getiren eserler olarak tanımladığı Erksan'ın Fakir Baykurt'tan uyarladığı “Yılanların Öcü” ve Necati Cumalı'dan uyarladığı “Susuz Yaz”, onun deyimi ile edebiyatın saygınlığını arttırmıştır. Özellikle “Susuz Yaz” filminin Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazanması, Türk sinemasını uluslararası platformlarda tanıtmış ve sinema-edebiyat ilişkisinin zaferi olarak kabul edilmiştir (Özgüç, 2005: 45).

Edebiyat kanadında yazarların köy teması içerisinde özellikle üzerlerinde durdukları belli konular vardır. Bu konular köy yaşamı dahilinde, köylü insana insanca bakmaya çalışmaktadır. Köy edebiyatı, yoksulluğu, cahilliği, köylünün yoksulluk ve cahilliğini kullanan toprak sahiplerini, toprak sahipleri karşısında korumasız kalan ve devletin desteğini göremeyen Anadolu insanını anlatmaktadır. Burada gerçekleşen ezilen ve ezen karşıtlığı, mülkiyet üzerine gerçekleşen tartışmalar ve köyden uzaklaştıkça artan ideolojik söylemler ön plandadır. Mülkiyet tartışmaları ile ilgili asıl önemli konu ise toprak kültürünün, köy kültürü ile bir olması ve bu yüzden toprak mülkiyeti konularının da köy kültürünün merkezinde yer almasıdır. Tüm bunların akabinde sanayileşme sonucunda makinelere yenilen insan gücünü de aktarmaktadır. Köy edebiyatının başlangıçta gözleme dayalı köy hikâyeleri seviyesinde duran Milli Edebiyatçıların eserleri ile gündeme geldiği, ardından Toplumsal Gerçekçi sanatçıların köyü merkeze alan eserler ortaya koyması ile geliştiği kabul edilmektedir (Pösteki, 2012: 146-147).

Giovanni Scognamillo, Türk Sinemasında Köy Filmleri yazısı altında köy edebiyatını besleyen şeylerin saymakla bitmediğini ve tüm o sorunların, keşmekeşin içinde köyü ve köylüyü anlatmanın önemini vurgulamaktadır. Ağalık sistemini, töreleri ve akabindeki kan davalarını, bozkırın kuraklık

sorunlarını, köyden kente göçü ve eğitim sorunlarını gözler önüne serdiğini belirtmektedir. Köylünün tüm bunlara karşı verdiği mücadelelerin gerek eşkıyalık hikâyeleri gerek ise zenginden alıp fakire veren Robin Hood temsilleriyle aktarıldığını söylemektedir. Belli bir düzene tâbi olmayan Anadolu toprakları üzerinde yaşayan köylüler bu mücadeleler sonucunda kanun benim diyebilmekte ve kahramanlıklara kalkışabilmektedir. Sonucunda da hâkim ideoloji ile çatışılan manzaralar ile karşılaşmaktadır (Scognamillo, 1971: 35-36).

Sevgi Ekicigil'in 2013 tarihinde yapılan ve "Türk Sinemasına Uyarlanan Romanlar Üzerine Bir İnceleme (1960-1970)" adını verdiği tez çalışması kapsamında gerçekleştirilen Fikret Hakan söyleşisinde, Hakan konu ile ilgili; *"Türk sineması yerli senaryolar üretmeye başladığında ilk mekânları köy olmuştur. Bu filmler köyün iktisadî, toplumsal, geleneksel sorunlarını ele alan edebiyat uyarlamalarına veya senaryoları köy kökenli edebiyatçılara ait olan filmlerdir. Türk edebiyatında Toplumsal Gerçekçilik; Türk köylüsünü, işçileri, büyük kentlerde orta ve alt gelir gruplarına mensup kişileri, kadınları ve siyaseti kendine konu edinmiştir. Bir dönemin filmi ele alınırken o dönemin öncesinin de hesabının ortaya konması gerekiyor. 1923 sonrasında köy ve köylülüğü konu edinen romanlarda yoksulluk, işsizlik, toprak, toprak mülkiyeti sorunları; ağa baskısı ve hükümetin bu sorunlara uzaktan bakışı temel konular olmuştur. Sonraları eleştirilecek olan bu eserler 1950'li politik ve düşünsel hayat ortamında köy edebiyatı adıyla anılmıştır. 1960'lı yıllarda yaygın bir biçimde sosyal muhalefetin sesi olduğu gibi Türk sinemasının muhalif ve toplumcu yaratıcıları için de bir kaynak görevi görür. Kırsal sömürücülüğün ilişkilerinin açıkça anlatılacağı bir alanın oluşmasına yol açacaktır. Toplumsal mücadelenin meşru biçimde yürütülebileceği bir alan olarak köylerdeki sömürü ilişkileri üzerine yoğunlaşmak, 1950'li yıllarda oluşan köy edebiyatı ile şekillenecek ve bu yolla bir sonraki döneme bu konuda yoğun bir bilgi ve deneyim aktarımı da gerçekleştirilmiş olacaktır.(...) Köy ve köylünün sorunları 1980'li yıllara kadar hem edebiyatta hem de sinemada önemli konuların başında gelirken kentleşme sorunlarının artmasıyla birlikte önem sırasında arkalara düşmüştür"* cümlelerini kurmaktadır (Ekicigil, 2013: 41). Buradan da anlaşılacağı üzere dönemde baskın söylem olan Anadolu ve köy teması

romanlara ve oradan da filmlere geçmiştir. Dönem içerisindeki bu baskın söylem sadece edebiyat ve sinema ile sınırlı kalmamış, toplumsal gerçekçilik eksenini etrafında toplanan tüm sanatçılar gerek resim gerek edebiyat gerek ise sinema eserlerine Anadolu ve köy temasını, köy sorunlarını ve köylü imgelerini işlemişlerdir.

Köy edebiyatı ve köy edebiyatının sinemaya yansımaları sonucunda; iç göç ve kentleşme ile beraber kalabalıklaşan kentler, yalnızlaşan köyler hem edebiyatta hem de sinemadaki yerini almaya başlamıştır. Birbirini besleyen iki ayrı konu olarak kent ve göç temaları 1970'ler ile beraber ön plana çıkmaya başlamıştır.

4.3.2 Kent ve göç teması

Kent kavramının tanımı modern çağın bir getirisi olarak değişmiştir. İlk başlarda medeniyetin başlangıcı ve insanoğlunun yerleşik hayata geçişinin bir göstergesi olarak ele alınsa da sanayileşmenin ve modern toplumların ardından kent kavramı kır/köy kavramının zıttı olarak algılanmaya başlanmıştır. Buradaki zıtlık birbirlerini tanımlayan farklılıklardan kaynaklanmaktadır. Kentin ve kırsalın kendilerine has dinamikleri, tüm insan ilişkilerine, hareketlerine, somut olan tüm olgularına ve olaylarına işlemiştir. Başlı başına bir kültürü oluşturan bu dinamikler sosyolojik araştırma alanlarının önemli konularındandır. Kentin çoğu zaman yenilik ve reformlarla beraber anılması kırsalın ise kenti bir adım geriden takip eden bir kültür olarak algılanması yaygın bir durumdur. Bu bağlamda olumlu olarak ele alınıp uygarlığın ve ilerlemenin kaynağı olarak gösterilen kentler, diğer yandan toplumun çöküşünü getiren birçok problemin de kaynağı olarak değerlendirilebilirler. Fakat diğer bir yaklaşım olarak hem olumlu hem olumsuz bu dinamiklerin kentlerde bir arada bulunabileceği de savunulmaktadır (Alkan, 2007: 6).

Kentin bu dinamikleri çerçevesinde, köyü ve kırsalı ele alan toplumsal gerçekçi yazarlar ve yönetmenler zıt anlamı olarak kenti de ele almışlardır. Daha çok 1970'ler ile beraber artan kent ve dolayısı ile kentlerin aldığı göç konuları hem edebiyatta hem de sinemada kendini göstermiştir. 1950'li ve 1960'lı yıllarda toplumsal değişimlerin arka arkaya gelişi ve bu değişimlerin ardından özellikle kentleşme durumunun durmaksızın artması bu temayı sanatta da çok işlenen bir hale getirmiştir. Bu toplumsal değişimler, hızla kentleşen ülke atmosferinde

doğrudan bir kapital sisteme bağlanma halini de yaratmıştır. Bu gelişmeler içerisinde yoksulluğun had safhaya geldiği kırsal kesimde kentlere ve yurtdışına doğru hızlı bir göç dalgası başlamıştır (Evren, 1990: 33). Tarımda makineleşme ile beraber insan gücünü ve dolayısı ile köylü halkı etkisi altına alan zor şartlar köyü etkilediği gibi kenti de etkilemiştir. Köyde yürütecek bir iş bulamayan halk, kentin imkanlarından medet umarak göç etmek durumunda kalmıştır. Yüzünü Anadolu'ya ve oradaki insanların yaşadıklarına çeviren, anlatma derdine girdikleri her konuda bu hassasiyetle davranan dönem sanatçıları kent ve göç temasını da eserlerinde ele almışlardır. Türk sinemasında etkili olan Anadolu ve köy teması, köy edebiyatının çıkışı ve uyarlama eserlerin artışı ile beraber düşünüldüğünde, tüm bu gelişmeler akabinde doğan bir tema olarak değerlendirmek mümkündür. Kent ve göç teması, Anadolu ve köy temasının devamı niteliğini taşımaktadır.

Tam bir tarihten bahsederek kent ve göç kavramının birbirlerini besledikleri bu anlatı diline başlangıç çizgisi çekilecek olursa, 1959 yılı ve sonrası bu çizginin başlangıcı olabilir. Çünkü bu tarih ile beraber Cumhuriyet tarihinde bir geçiş yaşanmaya ve ülkenin tüm dinamiklerini etkileyecek olaylar görülmeye başlanmıştır. Özellikle kırsaldan büyük kente yaşanan iç göç dalgaları gündemde konu edilmeden durulmayacak hale gelmiştir. 1950'lerde egemen ideolojinin önceki dönemlere oranla daha tutucu olan tavrı ve yönetim biçimleri kentte yaşayan, kendini aydın olarak tanımlayan insanların hoşuna gitmese de bir anlamdan kentten geride kalan kırsal kesimin kapalı ve tutucu tavrına hitap etmiştir. Sansür sistemi içerisinde egemen ideolojiden uzakta duramayan filmler üreten Türk sineması da hem hedef kitlesi hem de üstündeki sansür baskısından ötürü dönem içerisinde belli sınırlarda kalarak film üretebilmiştir. Yeşilçam'ın özellikle Anadolu'daki sinema salonlarına pazarladığı filmler, kenti ve göçü işleyen melodramlar olmuştur. Bu melodramların mekânı ise İstanbul'dur. Görsel anlamda ve aynı zamanda kent ve göç temasının işlenmesi açısından, İstanbul ana öge olarak karşımıza çıkmaktadır (Suner, 2005: 88).

Seyirciyi modern bir yaşama davet eden bu melodramların hikâyeleri, karakterleri ve zamanları ne olursa olsun sinematografik olarak ön plana çıkan ögesi İstanbul olmuştur. Çoğu toplumsal gerçekçi yazarların kitaplarından uyarlama olan; Kanun Namına, Üç Tekerlekli Bisiklet, Üç Arkadaş, Gurbet

Kuşları, Yalnızlar Rıhtımı, Karanlıkta Uyananlar, Ah Güzel İstanbul, Vesikalı Yârim ve Otobüs Yolcuları gibi filmler kent ve göç teması dahilinde İstanbul'u mekân olarak kullanmışlardır (Alkan, 2007:50). Bahsedilen filmlerde genellikle İstanbul fon olarak kullanılarak, batılı yaşam tarzına özenen ve özlem duyan zengin insanların özendirici hayatlarından parçalar kullanılmıştır. Seyircilere bu çerçevede hayaller kurduran Yeşilçam ekranından, köy yaşamının zıttı olarak kent yaşamı aktarılmıştır. Belirli sınıfsal çatışmaların da temellendirildiği senaryolarda, zengin ve fakir, iyi ve kötü, gecekondu ve köşk gibi zıtlıklar kullanılmıştır. Orta ve alt sınıfın yaşadığı gecekondu bölgelerinde, kenar mahalle olarak adlandırılan mekanlar beyazperdeye yansıtılmış ve akabinde kent yaşamı ile boğuşan ailelerin dramları işlenmiştir (1997'den aktaran Alkan, 2007:51).

Kent kavramının içerisinde zengin ve fakir, iyi ve kötü zıtlıklar yine bir zıtlık üzerine işlenerek köşk ve gecekondu gibi sınıfsal farklılıklarının somut olarak görüldüğü yapılarla verilmiştir. Gecekonduların iç göç ile beraber artan sayısı sosyolojik olarak da kır ile kentin bir karması olarak görülmektedir. Gecekonduya yaşayan insanlar köy kültüründen tamamı ile kopamamış bu yüzden de tam olarak kentli olamamış bireyler olarak algılanmaktadır. İç göçü oluşturan ana sebepler arasında kırsalın yalnızlaşması ve oradaki işsizliğin artması ön plandadır. Temel ihtiyaçlarını karşılamakta güçlük çeken Anadolu insanı kentin kırsala oranla daha iyi durumda olan eğitim ve sağlık hizmeti gibi olanaklarını da göz önünde bulundurarak kenti bir kurtuluş olarak görmüşlerdir. Kente olan adaptasyon süreçlerinde birçok badire atlatan ve ait oldukları topraklardan ayrılarak hali hazırda büyük riskler almış bu insanlar gecekondu yaşamı ile bir geçiş süreci yaşamaktadırlar (Koç, 2012: 22-24). Türk sinemasındaki uyarlama eserlerin ele aldığı temalar arasında başı çeken Anadolu ve köy teması, sosyo-ekonomik değişimler ile beraber kent ve göç temasını da doğurmuştur. Dönemin kent yaşamı içerisindeki bu zıtlıklar toplumsal gerçekçi romanlara ve belirtildiği üzere romanlardan da beyazperdeye aktarılmıştır.

Burcu Şentürk, "Derdi Başından Aşkın Kadınlar: Sultan'dan Zerre'ye Türk Sinemasında Kenardaki Kadının Dönüşümü" adlı çalışmasında toplumsal gerçekçilik akımının kent ve göç temasına bakışını şöyle aktarmaktadır; "*Kent*

ve kır mekanının dinamiklerini derinden etkileyen ve tartışması bu makalenin sınırlarının çok ötesine uzanan, makro seviyedeki bir takım iktisadi ve siyasi gelişmelerin hem sebebi hem de sonucu olarak iç göç 1940'larda başlamış, bu yıllarda kentlere gelenler gecekonducuların ilk çekirdek yapılarını oluşturarak 1950'li yıllarda gerçekleşen hızlı göçün aktörlerinin varış adreslerini teşkil etmişlerdir. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise köylüler, gecekonducular olarak kent mekânında ve ekonomisinde kendilerine önemli bir yer edinmişlerdir. 1960'larda toplumcu gerçekçi akım sinemada etkisini göstermiş, gerçekçi köy filmlerinin yanı sıra yoksulluktan kurtulmak üzere kente göç edenleri ve kent yoksullarını ele alan filmler ortaya çıkmaya başlamıştır” (2013'ten aktaran Şentürk, 2016: 151-152). İstanbul'un sinematografik bir arka plan olarak kullanıldığı kent ve göç temalı filmlerde, gecekonducular da bu arka plan içerisinde önemli imgelerdendir. 1960'lı yıllarda başlayarak 1980'lere kadar etkisini gösteren kent ve göç teması, sosyolojik alanda gerçekleşen tüm zıtlıkları, vakaları ve olguları ele almaktadır.

5. FİLM İKONOĞRAFİSİ VE ÇÖZÜMLEME

Görsel anlatıya dayalı bir sanat dalı olan sinemanın ürettiği ürünler yani filmler, diğer sanat dallarının ürettiği eserlerden daha komplike bir yapıya sahiptir. Bu komplike yapı içerisindeki temeli oluşturan görsel anlatı ya da görüntüler insanlığın aşına olduğu biçimlerdir. Şöyle ki, ilk çağlardan bu yana insanın var oluş serüveni görüntüler ve imgeler ile beraber devam etmiştir. Mağarada çizili duvar resimlerinden, hiyerogliflere ve oradan yazı dilinin sembollerine, kısaca görüntüsel sembolün dahil olduğu her alana etki eden insanlığın iletişimsel gelişim süreci, nihayetinde modern dünya imkânları ile sinemaya kadar uzanmıştır. Her sanat eserinin doğal üretim alanı içerisinde imge kullanımı bulunmaktadır. Zamanın, mekânın, kültürün ve diğer tüm dinamiklerin bir harmanı olarak imgeler, her eser için birer yapı taşıdır.

Alev Fatoş “Parsa, İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi” adlı çalışmasında imgelerin tarihsel sürecine değinirken; *“Yaklaşık 5000 yıl önce Sümerler piktogram ve ideogram adı verilen 2000 farklı imgeyi kullandılar. Temsil ettikleri nesnelere benzeyen ikonlara ‘piktogram’, soyut fikirlere ise ‘ideogram’ adını verdiler. Bu anlamda insanoğlu için kendini görsel mesajlarla, imgelerle dışa vurmak geçmişten günümüze daima doğal gelmiştir. İmgeler önce mağara duvarlarına ardından Ortaçağ’da ise farklı yüzeyler üzerine saptanmıştır. Bunlar başlangıçta hayvan derileri, balmumu tabletler, taşlar, tahta parçaları ve kağıt yüzeyler olmuştur”* demektedir (https://www.academia.edu/2533168/%C4%B0mgenin_g%C3%BCc%C3%BC_ve_g%C3%B6rsel_k%C3%BClt%C3%BCr%C3%BCn_y%C3%BCkseli%C5%9Fi 10.08.2020). İmgenin zaman içerisinde sanat yapıtı üzerinden aktarılmasına ve şekillendirilmesine sıklıkla şahit olunmaktadır.

Resim sanatının altın çağı olan Rönesans’ta kiliselerin duvarlarını süsleyen dini ikonlardan, tablo ve heykele etki eden imgelerin görüntüye bürünme durumu ile bilimsel icatların ardından fotografik imgenin görüntüye bürünme durumu arasında temelde aynı süreç bulunmaktadır. Her iki imgeleme durumu için de

bireyin üretim alanına dahil olan tüm dinamiklerin yarattığı bilişsel bir süreç geçerlidir. 21. yüzyıl şartları ile beraber görüntüler üzerinden gelişen iletişim süreci tamamı ile imgelere ve metaforlara dayanmaktadır. Görsel kültür, üretildiği ana kültürün tüm olgularına karşı baskınlık göstererek insanın var olduğu her alanda ön plana çıkmaktadır. Kitle iletişim araçlarının ürettiği tüm kodlar görüntü üzerine işlenmektedir, bir gazetede, reklamda, herhangi bir afişte, televizyon programında ya da sinema filminde görüntü ana araçtır ve enformasyonlar görüntüler üzerinden kodlanır (Parsa, 2008: 9).

Bu bağlamda görünenin içerisindeki kodu açmak, enformasyonu doğru bir şekilde almak için önemli durmaktadır. Görsel imgeleme ile üretilen kodların, gerçekliğin yeniden yaratımı olduğu göz önünde tutulursa sanatsal yapıtlardan, kitle iletişim araçlarınca üretilen ürünlere kadar her olgu için çözümlenme yolunun, imgeleri anlamlandırmak olduğu anlaşılmaktadır. Tüm anlam katmanları içerisindeki ilişkiyi kestirebilmek, ancak imgelerin çözümlenmesi ile mümkün olabilmektedir. Kültürel kodları düzenleyen egemen söylemlerin tüm bu imgelere etki etme durumuna dikkat çekildiğinde görsel dilin dinamikleri kolay bir yol ile çözümlenebilir. Sinema filmleri için üretilen iletişimsel kodların barındırdığı imgeler çözümlenmek istendiğinde de bahsedilen süreçler göz önünde tutulmalıdır. Bir filmin kodlarını üreten kişi olarak yönetmenler ön plana çıksa dahi yönetmelerin de anlatmak istediği şeyleri belli etkiler yüzünden kısıtlı ya da dolaylı yoldan veya metaforlaştırarak anlatabildiği bilinmektedir (1996'dan aktaran Güngör, 2017: 702). Bu bağlamda filmlerde kullanılan görsellerin dili ile bu dilin nasıl yorumlanıp anlaşılabilceği arasındaki fark edilebilirlik sosyolojik, felsefi ve göstergebilimsel alanlardan yararlanılarak sağlanabilir. Sonuç itibarıyla filmler disiplinlerarası incelemeler için elverişli birer sanat ürünüdür.

Metaforik anlamları çözümlerken, temel bir kuram yaratan Paul Ricoeur'ün hermeneutiğine bakılabilir. Özellikle anlatı dilleri üzerine hâkim olan metaforların yorumlanma ve anlamlandırma aşamaları arasındaki ilişkiye getirdiği açıklık önemlidir. Metnin yani herhangi bir anlatının içeriği ile kurulan ilk etaptaki ilişki o anlatıyı anlamlandırmaktır. İkinci etapta gerçekleşen yorumlama eylemi, ilk etaptaki anlamlandırma eyleminin temelini sağlama sağlayan bir eylemdir, yani anlamlandırma eyleminin kurallarını açığa

çıkartmaktadır. Kısaca hermeneutik bir yorumlama kuramıdır, yazılı metni ya da sanatsal bir anlatı dilini yorumlamayı yönlendiren kurallar bütünüdür. (2009'dan aktaran Ceylan, 2015:88). Ricouer, bu kurallar bütünü oluştururken metaforları ve imgeleri kuramın temeline koymuştur.

Bu doğrultuda salt anlamı ile hermeneutik kavramını da açıklamak gerekmektedir. Tarihsel süreç içerisinde birçok felsefeci ve düşünürün üzerinde tartıştığı bir kavram olan hermeneutik, yalın hali ile insanın oluşturduğu her şeyin; sözcükleri, sözcüklerin yarattığı dili, dil içerisindeki söylemleri ve söylemleri aktaran ürünleri anlamlandırma ve akabinde yorumlayabilme durumudur (2006'dan aktaran Tufantoz, 2019: 1). Felsefi bir problem olarak oldukça tartışılmıştır, ancak 19. yüzyıla gelindiğinde kavrama sınırlar çizilebilmiştir. Hermeneutiğin kavramsal sınırlarına yönelik Friedrich Schleiermacher ve Wilhelm Dilthey iki ayrı yaklaşım geliştirmişlerdir. Schleiermacher'ın kavrama çizdiği sınırlar daha geneldir, belirli alanlar için geçerli olan metinlerin ya da yalnızca dini metinlerin daha iyi anlamlandırılması için gerçekleştirilen çabalama yöntemi olarak ele almıştır. Fakat Dilthey, daha geniş bir perspektif açarak kavramın tarihsel boyutunu vurgulamıştır. Herhangi bir metnin değerlendirilmesi esnasında söz konusu metnin, insanın kendi eli ile oluşturduğu bir anlamlar bütünü olduğunu ve bu anlamlar bütünü yorumlanabilmesi için insanın kendi tarihsel sürecine de hâkim olması gerektiğini savunmuştur. Dilthey'in hermeneutiğinde, anlamlandırma eyleminin sonuca ulaşması için ruh biliminin kilit bir önemi vardır. Çünkü insan tinsel bilim sayesinde kendini, kendi tarihini ve kendi oluşturduğunu anlayabilmektedir (Tufantoz, 2009:6).

Açıklamalar akabinde anlamlandırmanın tanımı için; duyuların ve duyulara hitap eden imgelerin, sembollerin ve işaretlerin çözümlenme durumu denebilir. Anlamın oluşum süreci salt gerçeklik üzerinde başlayıp, gerçekliği tanımlayan göstergelerin yorumlanması ile tamamlanmaktadır. Bu göstergeler insana ve yaşama dair olan her türlü olguyu kapsar ve olguların tinsel boyutta yarattığı halleri betimler. Anlama süreci tamamlanıp, göstergeler betimlendiğinde ise anlam aslına kavuşmuş olur (2011'den aktaran Tufantoz, 2019: 7). Anlamın aslına kavuşması için insana dair bütün olguların ve bu olguların göstergelerinin birbirine bağlı olduğu göz önünde tutulmalıdır. Çünkü insan kendi varlığının

barındığı; tarihsel, kültürel ve iletişimsel alanların ulaşabildiği yere kadar anlamlandırma yapabilmektedir.

Hermeneutik yorumsama, Ricoeur'un açıklaması ile imgeye bağlı olan tüm şeylerin, mitlerin ve sembollerin bütünü ile beraber hareket etmektedir. Psikanalitik düşünce sistemi içerisinde çözümlenmeye çalışılan her şey hermeneutik yorumsama gerektirmektedir. Hermeneutik yorumsama eylemi sırasında iki farklı yol olduğunu belirten Ricoeur, ilki için mitlerin ve imgelerin açılarak anlamın yüzeye çıkarılması, ikincisi için de tüm imgeleri arındırarak anlamı gizleyen sembollerin ve mitlerin düzeltilmesidir. İkinci yol üzerine yoğunlaşan Ricoeur için asıl anlama sembolleri ve mitleri arındırarak ulaşılabilir. İlk yol için nesnel bir bakış gerekmekte ve imgelerin açılması ile semantik anlam elde edilmektedir. Fakat ikinci yolda sembolik anlama gidilmekte ve böylece sadece anlamın ortaya çıkarılması yerine kelimelerin ötesine odaklanılmaktadır. Sonuç itibarıyla Ricoeur, sembolik anlamın yorumsama için elzem olduğunu ve bunun ancak metinlerin sembollerden arındırılması ile mümkün olabileceğini belirtmektedir. İmgeler, kullanıldıkları metinler dahilinde bir bütün olarak ele alınır ve üretildikleri dünyayı betimlerler. Semantik anlamın aksine, sembolik anlam insana ve insana ait tüm süreçlere özgüdür. Hermeneutik yorumsama sürecinin tamamlanması için incelenen metnin yarattığı anlam ile o metnin yaratıldığı gerçekliğin ürettiği anlamların bir bütün halinde ele alınması gerekmektedir (Ceylan, 2015: 89).

Bu bağlamda sinema filmlerinin dili çözümlenmek istendiğinde temelde bir hermeneutik yorumsama süreci gerçekleşmektedir. Ricoeur'un anlamlandırma ve yorumlama sürecini felsefi açıdan çerçevelediği hermeneutik kavramı, tüm sanat dallarının ürettiği diller ve metinler için kullanılabilir. Çünkü estetik bir kaygı aransın ya da aranmasın her sanat eseri sembolik anlamlar üzerinden geliştirilmektedir. Özellikle kendinden önce gelen tüm sanat dallarından sembolik kullanımlar toplamış ve kendine komplike bir anlam oluşturmuş olan sinema sanatı adına üretilen eserlerin incelemesi yapılırken, hermeneutik yararlanılması gereken verimli bir alandır. Tüm bu semantik anlamdan sembolik anlama gidiş ve yorumsama süreci dahilinde odaklanılan imgeler, mitler ve metaforik anlamlar eserin dili, sahip olduğu dil yetisi ile alakalıdır. Zaman içerisinde dil bilimsel çalışmalar, sosyal bilimlerin araştırma alanlarına yeni bir

kavram getirmiştir. Göstergebilim olarak adlandırılan bu kavram, hermeneutik yorumsama sürecinin bir sonraki boyutu olarak nitelendirilebilir. Salt metinlere odaklanmak değil sembolik anlam yaratan tüm dil yetilerine (edebi eser, resim, film, fotoğraf, video, reklam, tv programı vb.) odaklanmak olarak düşünülebilir (Ceylan, 2005).

Sinema sanatı özelinde göstergebilimsel araştırmaların ilk örneklerini veren Christian Metz, Roland Barthes'ın 1960'larda başlatmış olduğu genel göstergebilim araştırmalarını özelleştirmiştir. Yapısalcı dilbilim araştırmalarının öncelendiği sinemasal göstergebilim, işitsel ve görsel kavramlarının yarattığı bir dili araştırmaktadır. Fakat buradaki asıl mesele, sözlü dil ile görsel dilin ayrımında meydana gelmektedir. Sinemanın dil yetisi tamamı ile metaforik anlamlar üzerine kurulmaktadır. Göstergebilimin ana amacı olan; kendinden önce yapılmış tüm dil yetisi araştırmalarının çözümlerinden yola çıkarak ortak imgelerini yakalama durumu sinemaya uyarlandığında, bu amaç daha çok felsefi boyutta kalmaktadır. Çünkü bahsedilen kod açımı sırasında yakalanan her anlam, sinemanın dinamikleri dolayısı ile ancak düşünce sistemleri üzerine temellenebilmektedir. Burada söz konusu olan şey, sinemanın dil yetisini ispat etmek değil, sinemanın dinamiklerinin yarattığı metaforik anlamları yorumlayabilmektir (Adanır, 2017: 198).

Oğuz Adanır'ın 1982 tarihinde Metz ile gerçekleştirdiği söyleşisi bu duruma açıklık getirmektedir. Göstergebilimin sosyal bilimlerin temelini oluşturan felsefe, psikoloji ve sosyoloji gibi ana dalların toplamına ait olan bir alan olduğunu söyleyen Metz, göstergebilimin amacının anlamaktan ibaret olduğunu belirtmektedir. Sinema göstergebiliminin başka amaçlar dahilinde de kullanılabileceğini söylerken, anlamaya yönelik gelişen iki bilimin sentezinden göstergebilimin doğduğunu ifade eder. Anlamı, salt bir araştırma konusu haline getiren dilbilim ve psikanaliz, göstergebilimin ebeveynleridir. Tüm duyuşsal düşünce biçimlerini inceleyen psikanaliz ve akla hitap eden mantıksal düşünce bilimi olan dilbilim, göstergebilimi yaratmıştır. Biçim ve içeriği birlikte ele alan göstergebilim hem mantığa hem de tine odaklanmıştır. Sinemanın düşsel yaratım sürecine dikkat çeken Metz, onun dışavurum aracı olma özelliğini göstergebilimsel incelemeye alırken psikanalizin oldukça önemli olduğunu savunur (Adanır, 2017: 2007-208). Dilthey'in hermeneutik kavramını açıklarken

belirttiği gibi tinsel bilimler, yorumlamayı ve anlamlandırmayı sağlayan yegâne olgulara odaklanmaktadır. Metz'in de dikkat çektiği bu noktada göstergebilimsel araştırmaların psikanalizle iç içe olduğu ve anlamı çözmek isterken mutlaka dikkate alınması gerektiğidir.

Metz göstergebilim çalışmasını şekillendirirken tüm bu savları dahilinde yönetmen ve seyirci arasındaki iletinin algılanması kadar, yönetmenin o iletiyi üretme sürecinin de sorunlar barındırdığını dikkate almaktadır. Akabinde konuya psikanalitik bir yaklaşım ile bakarak, bilinç ve bilinçaltı, toplum ve sanatçı, metafor ve metaforik anlamın sanat yapıtının üretim sürecine etkisini tartışmaktadır. Bir sanat yapıtının barındırdığı göstergeleri çözümleyebilmek için sanatçının toplumsal ve topluma müdahale eden ideolojik söylemlerden ne denli etkilendiği ya etkilenmediği göz önünde tutulmalıdır. Göstergebilimin, araştırmacıların sosyal bilimsel çalışmalar ve sanat yapıtları üzerinde yeniden düşünmelerini tetikleyen bir kavram olduğu söylenebilir (Adanır, 2017: 200-201). Felsefi, mantıksal boyutta başlayan anlamlandırma ve yorumsama süreci yani hermeneutik, dilbilimsel araştırmaların psikanalitik araştırmalar ile kaynaşarak oluşturduğu göstergebilime kadar uzanmaktadır. Sinemanın hermeneutiğine bakmak istediğinde, yani bir film özelinde ya da genel anlamda sinemanın diline odaklanıldığında; onu meydana getiren tüm imgeleri değerlendirmek gerekmektedir. Bu değerlendirme de ancak görselin dilini çözümlenmeye çalışarak yapılabilmektedir. Çünkü sinemanın kâğıdı film şeridi kalemi ise kameradır.

5.1 Görselin Dili

Yazılı bir metinde enformasyonu aktaran araç, sözcükler iken, bir resimde tuval üzerindeki biçimler, bir fotoğraf karesinde ya da beyazperdede ise görüntüler ile enformasyon aktarılmaktadır. Her sanat eserinin okuyucusu ya da izleyicisi ile arasında kurduğu iletişimsel bir anlamlandırma süreci bulunmaktadır. Görüntüye, görsele dayalı anlatım biçimlerinde açık anlamlar barındığı düşünülse dahi geçekliğin yeniden üretilmesi ya da taklit edilmesi ile beraber görselin dili bambaşka dinamiklere kavuşmaktadır. Beyazperde bir iletişim aracı olarak ele alındığında, üzerinden akan görüntülerin kendine özgü kuralları olan ve iletişim işlevini gerçekleştiren bir dili olduğu görülmektedir (2001'den

aktaran Güngör, 2017: 699). Her yapıtın kendi var olduğu gerçeklik içerisinden yoğurularak kendi gerçekliğini ve varlığını oluşturması da onun kendini ifade etme biçimini oluşturur. Sanat yapıtı ve yapıtının sahibi sanatçıyı birbirlerinden ayrı dŐnmeyerek sadece yapıtı anlamlandırma aşamasına geçilmesi ve yapıtı da sanatçıyı da etkileyen tüm etkenlerin değerlendirilmesi, anlamlandırma boyutuna yardımcı olmaktadır. Burada Martin Heidegger'in sanat yapıtlarına getirdiği bakış açısından yardım almak mümkündür. Heidegger'e göre sanat yapıtı üzerinden algılanan Şeyler, var olanın yeni bir varlık boyutu kazanmasıdır, kısaca varlığın varlığa evrilmesidir. Zaten var olan bir gerçeklik, sanat yapıtına konmuŐtur ve orada başka bir varlık boyutuna kavuşmuştur. Fakat bu bir görüntüdür, var olan gerçeklik sanat yapıtına konulup başka bir varlık boyutu kazanarak kendi anlamını pekiştirmektedir (Szer, 2019: 94-95). Sinema eserlerinin ontolojisine bakıldığında da aynı var olma süreci göze çarpmaktadır. Yapıt, var olduğu gerçekliği kendi içinde tekrardan yansıtarak, yeniden üreterek o gerçekliği yeni bir boyuta eker fakat buradaki yeni boyut oluştuğu varlık boyutunun pekiŐtirilmiŐ halidir.

Bu bağlamda Metz'in sinema dilini açıklarken değindiği noktalara sinemanın ontolojik yapısını da katarak bakılabilir. Doğal göstergeleri, kendi varlık boyutuna alarak göstergebilimle buluŐturan görselin dili sezgilerle iletişim kurmaktadır. İmgelerin, bireylerin psikolojisine gönderdiği iletilerin de metinleri ve ürettikleri anlamları, söylemleri bulunmaktadır. Filmler üzerinden bir tümevarım gerçekleŐmekte ve beyazperde de yeniden boyut kazanan varlık kendini sürekli tekrar etmektedir (Wollen, 2008: 108-109). Sosyoloji ve psikoloji alanlarının da sıkça irdelediği toplumun ve bireyin yaşam biçimi, paylaŐılan kodlar ve imgeler gstergebilimde genel olarak anlam kazanmaktadır. Göstergebilimi, Durkheim etkisi ile beraber daha sosyolojik bir açıdan ele alan Ferdinand de Saussure, göstergelerin toplum düzeyinden ayrı değerlendirilemeyeceğini söylemektedir. Onları neyin, nasıl oluşturduğunu ve imleri belirleyen dinamikleri dikkatlice incelemek gerektiğini savunmaktadır. Dilbilimsel araştırmaların, göstergebilimsel araştırmalara göre daha yzeyssel kaldığı savından yana olan Saussure, göstergebilimin yasalarının dilbiliminde kullanabileceği antropolojik bir ekol yaratacağını dile getirmektedir. Dilin toplumsal bir olgu olduğunu ve dilbilimsel sistemler içerisinde dönen kodların,

sözcüklerden önce var olduğuna dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda ilerlendiğinde göstergebilimsel araştırmalar için temelden yani sistem araştırmasından başlanması gerektiğini belirtmektedir (Wollen, 2008: 105-106). Gerek ontolojik açıdan gerek anlama ve yorumlama sürecinin mantıksal boyutundan, gerek ise göstergebilimsel çalışmaların sistemi dahilinden bakıldığında; sinema dili tüm bu sosyal bilimler konularının çarpıştığı noktada ortaya çıkmaktadır. Makro anlamda sanat ve sanat yapıtının dinamiklerine hâkim olunması sanat tarihi araştırmalarına konu olsa dahi mikro anlamda sanatı ve sanatçıyı anlamak sosyal bilimlerin her dalının işin içine girdiği bir inceleme alanına dönüşmektedir.

Saussure'ün sosyolojik boyutta ilerlettiği göstergebilim çalışmalarına eş zamanlı olarak çalışma yürüten Charles Sanders Peirce, göstergebilimin daha çok mantıksal boyutunu ele almıştır. Birbirlerinden habersiz eş zamanlı çalışmalar yürüten iki göstergebilimsel araştırmacı da kendi alanlarında ekol yaratmış ve öncü olmuşlardır. Peirce'ın Amerika'da gerçekleştirdiği çalışmalar onun ekolünün çıkış noktası olmuş, felsefe ve mantık temelinden ilerlemiştir. Saussure de Pierce da göstergebilime doğru açılardan yaklaşmış fakat tek taraflı yaklaşımları dolayısı ile bütünleşik bir göstergebilim kuramı ele alamamışlardır. Fakat günümüz göstergebilimsel çalışmalarında imgelerin hem sosyolojik hem de felsefi boyutları ele alınarak toplum ve mantıkla bir ilerlediği aktarılmaktadır (https://www.academia.edu/11504584/%C4%B0LET%C4%B0%C5%9E%C4%B0MDE_G%C3%96STERGEB%C4%B0L%C4%B0M_VE_ANLAMLANDIRMA_S%C3%9CREC%C4%B0 09.10.2020).

Öte yandan göstergebilimle ilgili temel oluşturan çalışmaları ile tanınmış bir diğeri isim ise Roland Barthes'dır. Sanat yapıtı ile ilgili düşüncelerini paylaşan Barthes yapıtların; insanların yaşam içerisinden çekip aldığı ve öykülerini aktardığı şeyler olarak değerlendirir. Çalışma alanı olarak edebiyatı seçen Barthes'in söylemlerini sinema için de değerlendirmek mümkündür. Yeniden üretme, varlığın yeni bir varlık boyutu kazanması ve esinlenme durumları her yapıt için geçerlidir. Metz'in söylemleri de bu durumun sinema özelinde değerlendirildiği hali olarak karşımıza çıkmakta ve sinematografinin dilini çözmek için aynı söylemleri kullanmaktadır. Üretildiği şartların gerçekliklerini kopya eden, yeniden üreten sinema eserlerinin yaratım süreci, yaratan kişiler,

sanatçılar tarafından özümşenen her türlü imgeyi barındırmaktadır (Adanır, 2003: 77-78). Gerçeğin yeniden sunumu olarak sanat eserleri, insana ve topluma ait olan tüm dinamikleri yansıtabilmektedir.

Sanat yapıtlarındaki gerçeğin yeniden sunumunu insanın mimesis hazzına bağlayan Platon, dünya üzerinde üretilen tüm sanat yapıtlarının var olanı taklit ettiğini belirtmektedir. Burada sanat yapıtına, varlığın aynası olma özelliği atfedilmiştir. Aristoteles de taklit etmeyi doğal bir dürtü olarak tanımlar ve dürtünün hedeflediği şeyin mimesis gerçekleştiğinde ulaşılabilecek haz olduğunu belirtir. Böylece sanat yapıtının oluşma nedeni olarak bu doğal dürtünün amacı temel alınmaktadır. Yapıt üzerinden elde edilmeye çalışılan ahenk ve ritim, yaratma dürtüsünün akabinde gelen ikinci bir dürtünün sonucudur. Bu sanat anlayışı içerisinde idealerin önemli ve harika yanları sergilenmektedir. Kısaca dünyanın bütünü ile bir sanat eseri olduğu ve sanatçıların eserleri üzerinde onu taklit ederek yeni sanat eserleri ürettiği düşünülmektedir. Herhangi bir yapıt, ideanın kopyasının kopyası olarak ele alınır. Çünkü mutlak gerçeklik(idea), var olan tüm eylemler ve olguların ham halidir. Sanatçı bu ideaları algılar ve ilk taklit sanatçının algısında gerçekleşir, ardından sanatına yansıtarak taklidin taklidini sergilemiş olur (Platon 2008: 338-339). Sanat yapıtlarının taklit etme durumu göz önünde tutulduğunda sinemanın fiziksel gerçekliği de bu bağlamda değerlendirilebilir. Görselin var olan gerçeklik içerisinde ürettiği yeni gerçekliğe doğrudan bağlı olduğu anlaşılmaktadır.

Görsel anlatının ürettiği iletilerin algılanma süreci diğer dil yetilerinden farklı ilerlemektedir. Yeniden ürettiği gerçeklik içerisine işlediği imgeleri ve mesajları tek taraflı bir iletişim süreci ile aktarmaktadır. Görselin ulaştığı kişi ya da kişiler bu imgeleri ve kodları zihinlerinde anlamlandırmaktadır. Öncelikle göze hitap eden ve hitap ettiği bu etkili duyu sayesinde direkt beyne ulaşabilen görseller için bireyin zihni, görselin oluşturduğu iletişim sürecinin son adımıdır. Sözlü dildeki imgelerin ve kodların anlamlandırılması, görsel dile göre daha çabuk gerçekleşmektedir. Görsel dil barındırdığı imgeleri, kodları, yarattığı söylemi sözlü dile oranla daha dolaylı yoldan iletmektedir. Her ne kadar görselin bireyin beyni tarafından algılanma süresi kısa olsa da onu anlamlandırma süreci uzun sürebilir. Sözcükler üzerine kurulu bir metinde herhangi bir olay örgüsüne bağlanan başlangıç ve son, söylemin temelini

oluştururken, görselin dili anlık algıların çözümlenmesine odaklıdır. Görselin dili başlangıca ve sona yani bir zamansal çizgiye ihtiyaç duymamaktadır (http://ugurbati.com/upload/ugurbatiGorselDil_02.pdf 10.08.2020).

Görsel dilin iletişim süreci göz önünde tutulduğunda ve onu oluşturan tüm imgelerin de var olan gerçeklik içerisinde üretildiği eklendiğinde, görsellerin/görüntülerin ideolojik yönü ön plana çıkmaktadır. İletişim süreçleri dahilinde üretilen her imge ve kod üretildiği gerçeklik ile örtüşecek ya da o gerçekliği yeniden oluştururken özünde olanı örtecek şekilde tasarlanmaktadır. Stuart Hall'un ortaya attığı yeğlenen okuma kavramı sayesinde görselin dilini çözümlene yolu kolaylaşmaktadır. John Fiske, yeğlenen okuma kavramı için "İletişim Çalışmaları" adlı eserinde iletiler içerisindeki anlamların hem okur hem de iletinin paralel ilerlediği ortak yapı ile değerlendirilebileceğini aktarmaktadır. Bu sayede yeğlenen okuma kavramı toplumsal yapı içerisindeki imgeleri yapılandırmaya da imkân sağlamaktadır (Fiske, 2017:216). Yeğlenen okuma kavramı, bir görseli, içerisindeki kodlar ile beraber incelerken, söz konusu görselin temellendiği gerçekliğin kavranmasına öncülük etmektedir.

all'un "Kültür, Medya, İdeolojik Etki" çalışmasında açıkladığı üzere yeğlenen okuma kavramı; egemen ideolojiler ve toplum içerisindeki hegemonya dahilinde kabul edilmiş söylemlerin doğal anlamlarına odaklanmaktadır. Bir söylem, egemen ideolojiye ters düşecek bir kodu aktaracak olursa bu kodun iletişim aygıtları üzerinden değiştirilerek, kısaca kabul görece hale getirilerek aktarılacağı savunulmaktadır. Kod üreticileri, eser yaratıcıları bu kodlamaları yaparken bilinçdışı hareket ederek toplumsal bir refleks geliştirmekte ve zaten bilinen söylemlerin özeti olarak sunmaktadır. Toplum tarafından olağan karşılanacak kodlar, aynı şekilde olağan karşılanan toplumsal gerçekler üzerine kurulmaktadır. Kısaca üretilen kodlar ve toplumsal gerçeklik birebir uyumaktadır. Kodların ve imgelerin oluşturduğu anlam yaratımının ön plana çıkarmaya çalıştığı şey birincil anlamlardır, görünen gerçekliğe eş düşecek bir anlam yaratımı söz konusudur. Banu Dağtaş, 1999 yılında gerçekleştirdiği "İngiliz Kültürel Çalışmalarında İdeoloji" adlı çalışmasında şöyle demektedir; *"Hall'un "şeyleri başat ideolojinin alanı içinde anlamlı kılma" olarak açıkladığı olgu hegemonyanın alanıdır. Hall ve kültürel çalışmalar hegemonyanın kültürel alandaki yeniden üretimi ile ilgilenirler. Burada yapısalcılıktan ve*

semyolojiden alınan ise; ideolojinin bir göstergeler sistemi olarak görülmesidir'' (Dağtaş, 1999: 340).

Bu bağlamda sinema filmlerinde kullanılan görsel dil, o eserin üretildiği gerçekliğin bir türevi, yeniden sunumudur denebilir ve bu yeniden sunum içerisindeki imgeler, kodlar çözümlendiğinde egemen ideolojinin kabul edebileceği bir hale getirildikleri görülebilir. Sanat yapıtı açısından onun estetik yönünü oluşturan her dinamik salt sanatın konusu gibi dursa da açıklandığı üzere, sosyolojik, psikolojik, felsefi ve akabinde göstergebilimsel boyutlardan ayrı irdelenememektedir. Belli bir yapıt, o yapıtın meydana geldiği belli bir dönem ve dönemin gerçekliğine odaklanıldığında eserin sanatsal yönü ne ifade ederse etsin, eserin üreticisi yani sanatçı tarafından işlenen imgeler ve kodlar bu irdelemeye müsaade etmektedir. Sonuç itibari ile eserin üreticisinin bilinçli olarak ya da bilinçdışı bir refleksle eserine dahil ettiği bütün olgular sosyal bilimlerin çözümleme alanlarına dahildir.

5.2 Sinemada İkonografi

Sinema özelinde ikonografi, sinema filmleri içerisindeki kültürel temsillerin ve simgelerin işlenmesi demektir. Kültürel temsil ve simgelerin kullanılması ile filmin kullandığı motifler ve görsel tarzlar sınıflandırılmaktadır. Sinemada ikonografi kavramı yalın hali ile filmlerin türlerini ve tarzlarını belirleyen göstergeler bütünüdür. Kalıplaşmış karakter türlerini, belli mekân kullanımları, benzer kostümleri ve olay örgüleri değişse dahi kullanılan sinematografik öğeleri betimlemektedir. Bu sayede filmlerin içerdiği tarihsel değerleri de kapsar ve kültürel kodların o tarihsel değerler içerisindeki temsillerini yansıtır. Her tarihsel sürecin kendi içerisindeki ikonları değişebileceği için sinemada ikonografik okumalar yapılmak istendiğinde tarihsel süreç dikkate alınmaktadır. Genel itibari ile filmlerin işlediği karakter tipleri, mekanlar ve zaman üzerinden ikonografik çözümlenmeler yapılmaktadır (<https://www.sineplusakademi.com/sinematografi-temel-ogeleri/> 12.08.2020).

Görüntüler üzerinden aktarılan tüm bu kültürel kodlamalar ya da diğer bir adıyla ikonlar, türleri belirlemek için kullanılırken, belirlenen türler içerisindeki ortak anlamları belirlemeye de yardımcı olurlar. Türün simgesi olarak değerlendirilen ikonlar değişen ve değişebilecek tüm söylemler içerisinde aynı kalmaktadır.

Örneğin bir suç hikâyesinin adaleti sağlamaya çalışan simgesi olarak dedektifler ya da polisler belli bir tipte ve belli bir köstüm ile görülmektedir. Filmin gözle görülebilir gerçekliği üzerinde işlenen, bariz olan her türlü kültürel kod o filmin ikonudur ve bu kodların bütünü filmlerin ikonografisini oluşturmaktadır. Literatürde tanımlanmamış bir türden bahsedilse dahi belli bir tarihsel süreç dahilinde üretilmiş ve ortak kültürel kodları bariz bir şekilde görselleştirmiş her film için ikonografik çözümlene yapma mümkündür. Sonuç itibari ile sinematografik çerçeve mekân, dekor, köstüm, tip/karakter gibi olgular, beyazperde üzerindeki hareketli fotografik kareler üzerinden çizilmektedir (Tuğan, 2017: 180).

Sinema filmlerinin üreticisi olarak yönetmen, oluşturmaya çalıştıkları anlam için filmin ikonografik çerçevesini çizmeye çalışmaktadır. İkonları ve imgeleri eserine işleyerek kendi sanatsal üslubunu da oluşturmaktadır. Ekran üzerinde dönen kareler filmin fiziksel boyuttaki anlatımını yaratırken, görüntülerin barındırdığı ikonlar ve imgeler anlam boyutunu yaratmaktadır. Eser yaratıcısı, hayatının her anında öğrendiği ve özümlediği kodları, imgeleri anlam boyutunu kuvvetlendirmek adına kullanmaktadır. Filmin anlam boyutu, anlatım boyutunu betimleyen tek bir imge olarak ele alındığında, film içindeki tüm kodların birbirine bağlı olduğu görülmektedir. Bu noktada göstergebilimsel öğretilerden yararlanılarak açıklanacak olan kodların filmin ikonografisini oluşturan temelleri ortaya çıkartacaktır (1997'den aktaran Parsa, 2008:20). Kurguya bağlı olay örgüleri ve estetik kaygı barındıran tüm anlatılarda gözlemlenebileceği gibi sinemada da toplumun ve bireyin ne ve kim olduğunu tanımlayan kodlar belli temsiller üzerinden verilmektedir. Bu temsilleri yaratma gücü kültüre bağlıyken, sinema kültürden aldığı bu temsilleri işleyerek tekrardan üretmektedir. İkonografik göstergeler sayesinde, bu kültürel temsillerin, kodların filmlerin anlatısı içindeki yerleri saptanabilmektedir(http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/radyotelevizyonsinema_ue/filmkuramlari.pdf 12.08.2020).

Bu saptama sayesinde filmlerin türleri belirlenirken, benzer ikonografilere sahip filmlere tanımlanan bir tür olmasa dahi olay örgülerindeki anlamları çözmek kolaylaşmaktadır. Literatürde bir tür adı altında ele alınmamış olan filmlerin, kendi tarihsel süreci içindeki diğer filmler ile paylaştığı ortak kültürel kodları,

kısaca ikonografik belirtileri ile başlatılacak olan anlamlandırma süreci sonuca varmakta güçlük çekmemektedir. Direkt olarak görselin diline bağlı gelişen ikonografi, filmin aşikâr olan fiziksel anlatı boyutunu oluşturan sinematografik öğeler ile ilgilidir. Bu öğeler, belli mekânlar, stereotipleşmiş karakterler, kullanılan belirli nesnelere ve işlenen belirli olay örgüleridir. Birçok filmde kullanılan ya da kullanılmış bu kültürel kodların görselleri ortak anlamlara hizmet etmektedir. Seyirci ile doğal bir algılama süreci üzerinden anlama kavuşan bu kodlar, kolay fark edilebilir anlamlar yaratmaktadır. İkonografi özellikle toplum içerisinde hali hazırda dolanmakta olan kültürel kodları da yansıtmaktadır, film üreticileri tarafından sosyolojik dolaşım içerisinde çekilip alınarak imgelenecek olan bu kodlar bir anlamda egemen ideolojilerin değişimine maruz kalmaktadır (Abisel, 1995: 61-62).

Bu bağlamda sanat yapıtlarının içerisindeki ikonografik kodlamaları çözmek adına Erwin Panofsky'nin geliştirdiği *İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi* kuramını açıklamak önemlidir. Kuram çerçevesinde, biçim ve içerik açısından yapılan eser analizleri üç aşamada ele alınmaktadır. İlk aşamada ön-ikonografik çözümlenmeye gidilerek kodların doğal anlamlarına odaklanılarak eser üzerinde fiziksel anlatıyı oluşturan nesnelere aralarındaki anlamsal ilişkilere bakılmaktadır. İkinci aşama olan ikonografik tanımlamada ise fiziksel anlatı içindeki nesnelere birbirleriyle kurdukları ilişkiler bağlamında oluşan tema ve kavramlara odaklanılmaktadır. İmgeler göz önünde tutularak ilerletilen bu aşama kapsamında, eser üzerinden ilk bakışta okunamayan kodlamalar çözümlenmektedir. Panofsky'nin uzlaşmacı anlam olarak da betimlediği ikonografik tanımlama da kısaca göstergelerin, gösterdiklerine bakılmaktadır. Alışılmış ve doğal anlamların dışında kalan anlamları göz önünde tutmaktadır. Son aşama olan ikonolojik tanımlamada da eserin fiziksel yüzeyindeki nesnelere birbirleriyle kurdukları ilişkiler sayesinde oluşan imgelerin içsel anlamları çözümlenmektedir. İçsel anlam katmanlarına bakılan üçüncü aşamada tüm kültürel nitelikler ve sanat yapıtlarını üreten sanatçının özümlediği tüm olgulardan oluşan eserin anlamı ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır (1995 ve 2008'den aktaran Erol, 2019: 235).

İkonografi kavramı genel anlamdan sanat tarihi araştırmalarının, estetik incelemeyi kenarda tutan ve sadece konuları, kodları anlamlandırma

yolunagiden alanını tanımlamaktadır. İkonografi kavramının etimolojisine bakıldığında ise eikon (imge) ve graphia (yazım) köklerinden türediği görülmektedir. İmgeleri birleştirme ve onları yeniden yazma, anlamlandırma olarak değerlendirilebilecek bu kavram, eserlerin içeriklerine odaklanmaktadır. Kavramı kuramlaştıran Panofsky de ikonografiyi, sanat eserlerini oluşturan tüm olayları, kişileri ve kalıpları inceleyen bilimsel disiplin olarak betimlemektedir (2014'ten aktaran Coşkun, 2013: 8). Yazar, etnografinin insanı tanımlamaya çalışması gibi ikonografinin de imgeleri ve kodları tanımlamaya çalıştığını söylemektedir. İlk önce imgeleri ayırıştırıp ardından da birleştirerek yapılan sentezin ikonografik çözümlemenin temeli olduğunu dile getirmektedir. Sanat eserlerinin meydana geldiği tüm gerçeklikler ve tarihsel süreçler içerisindeki kültürel ortamı emdiğini, bu eylem dolayısı ile de kültürün ve toplumun bir parçası olduğunu savunmaktadır. Eserlerin de kültürler üzerinde etkili olan felsefi, sosyolojik, psikolojik, dini, siyasal ve ekonomik yapılardan bağımsız ele alınamayacağı savını ileri sürmektedir. Panofsky için sanat eseri kültürün bir belirtecidir (1995'ten aktaran Coşkun 2013:8-9).

Bu veriler ışığında sinema eserlerinin içeriklerine ve anlamlarına odaklanılmak istendiğinde, ikonografik çözümleme yoluna gidilebileceği anlaşılmaktadır. Özellikle sinemada türlerin belirlenmesine ve türlerin işlediği ortak kültürel temsillerin saptanmasına yardımcı olan ikonografi kavramı, eserin icra edildiği tarihsel süreç içerisindeki toplumsal söylemleri yakalayabilmeye olanak sağlamaktadır. Çalışma kapsamında aktarıldığı üzere, Türk sinemasının kendi içerisindeki türlere ayrılmakta ne denli zorluk çektiği bilinmektedir. Filmler üzerinde yapılacak çözümlemelerde türsel özellikler araştırmacılara kolaylık sağlamaktadır. Fakat bir sinema eserine biçilmiş türün olmaması onun ikonografik düzeyde incelenemeyeceği anlamına gelmemektedir. Yine belirtildiği üzere ikonografi kavramı sanat yapıtlarının üzerinde ortak kültürel kodları betimleyerek, sınıflandırmayı ve anlamlandırmayı sağlamaktadır.

5.3 Örneklemin Çözümlemesi

Çalışma kapsamında incelenecek olan örneklem Metin Erksan'ın 1963 senesinde Necati Cumalı'nın aynı adlı eserinden uyarladığı "Susuz Yaz" filmidir. Örneklem kapsamında ise, çalışmanın tamamında derlenen

enformasyonlar irdelenecektir. Türk sinemasının toplumsal gerçekçi romanlardan uyarlamalar yaptığı 1960'ların başarı sağlamış filmlerinin başında gelen "Susuz Yaz"; hem uyarlama bir eser oluşu hem de toplumsal gerçekçi bir hikâye etrafında şekillenmesi onu tema, mekân ve karakter olarak üç aşamada incelemeye elverişli hale getirmiştir. Dönemin toplumsal ve siyasal yapısı içerisinde hem edebiyat hem resim hem de sinema eserleri sözü edilen akım kapsamında değerlendirilen birçok örnek vermiştir.

Öncelikle filmin künyesinden ve hikâye boyutundan bahsetmek gerekmektedir. Erol Taş ve Hülya Koçyiğit'in başrollerini paylaştığı "Susuz Yaz", Koçyiğit'in ilk filmi ve Taş'ın da ilk başrol filmidir. Yapımcısı Ulvi Doğan da filmdeki yardımcı erkek karakterdir. Necati Cumalı'nın hikâyeyi kurguladığı yer olan İzmir'in Urla ilçesindeki Bademler köyünde çekilmiştir. Toplumsal gözlem ve analizlere dayalı kurgulanan bir hikâye olduğu belli olan "Susuz Yaz" filminde, Osman karakterini canlandıran Erol Taş gücün temsilcisidir. Arazisinde çıkan su sayesinde köydeki hiyerarşinin tepesine çıkmıştır. Osman arazisindeki suyu paylaşmayarak, köyün diğer sakinlerinin nefretini kazanmış ve bu yüzden çıkan bir çatışmadan kardeşi Hasan karakterini canlandıran Ulvi Doğan hapse girmiştir. Hasan'ın hapse girmesinin ardından Osman, kardeşinin eşini canlandıran Hülya Koçyiğit'in karakteri olan Bahar'a askıntılık etmeye başlamıştır. Yerli pazara çıkarken sansür mekanizmasına takılan ve ilk gösterimini 1964 senesinde Berlin Film Festivali'nde yapabilmeyen film ödül töreninden Altın Ayı'yı alarak ayrılmıştır. Elde ettiği bu başarı sayesinde Türk sinemasının uluslararası platformlarda ödül alan ilk film unvanını almıştır (https://tr.wikipedia.org/wiki/Susuz_Yaz 15.08.2020).

Yönetmen özelinde bakıldığında da "Susuz Yaz" filminin önemi ortaya çıkmaktadır. Erksan'ın 60'lı yıllara kadar ortaya koyduğu eserlerin çoğunluğu uyarlamalardan oluşmaktadır, fakat "Susuz Yaz" filminde olduğu gibi sansür mekanizmasına sıkça takılmış ve buna rağmen eser üretmeye devam etmiştir. Yönetmenin kariyeri için de önemli olan 1960'larda Erksan filmlerinin, yurt içi ve yurt dışında başarılar elde ettiği görülmektedir. Toplumun içinden, insanla ve özellikle de dönemin gerçekçi olayları ile sarılı olan filmlerinden biri olan "Susuz Yaz"da mülkiyet konusu filmin temelinde yer alır (2010'dan aktaran Kılınç, 2019: 45, 46).

Metin Erksan'la 1985 senesinde gerçekleştirilen bir söyleşi de “Susuz Yaz” filmi için; *“Mesela yine hemen söyleyeyim, 1964’te yaptığım, büyük gürültüler koparan Susuz Yaz. Neydi Susuz Yaz’ın meselesi? Su meselesiydi değil mi? Filmi yaparken mülkiyet meselesini düşünmüştüm. Mülkiyet meselesi beni kalu beladan beri çok ilgilendirir. Mülkiyet nedir, ne değildir? Mülkiyet meselesi nerden çıkmış vb. Su üzerinde mülkiyet bu dönem beni çok etkiledi. O sıralarda Cari Kanun vardı. “Türkiye’de göller, karasuları ve akarsular kamunun, yalnız kaynaklar, kimin tapulu arazisinden çıkıyorsa onun malı” diye. Bazı şeyler görüyordum. Bir toprağın etrafını çitle çevirip, bu benimdir diyebiliyorsunuz. Ama suya sahip olamıyorsunuz. Filme şöyle başlamak isterdim, tutun ki avucunuza toprak aldınız. O toprağı gücünüz yettiğı sürece avucunuzda tutabilirsiniz. Ama avucunuza su aldığınız zaman aynı şeyi yapamazsınız. Su parmaklarınızı istediğiniz kadar sıkın, akıp gidecektir. Kaynaktan çıkan bir su. Kaynak devamlı kaynıyor. Nasıl sahip olabilirsiniz buna. Mülk sahibi baraj da yapsa gene tutamaz suyu. Su muhakkak bir yere gidecek. Suyun mülkiyet sınırlarını tanımayan bu öğesi, beni çok ilgilendirdi”* demektedir ([https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/133/metin-erksan---](https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/133/metin-erksan---turkiye%E2%80%99de-entelijansiya-yok--) 15.02.2020).

Anadolu köylerindeki hiyerarşik düzen içerisinde gücü elinde tutan kişilerin bir mülkiyete sahip olan kişiler, ağalar, toprak ve su sahipleri olduğu düşünüldüğünde Erksan’ın değindiğı konu dönemin sorunlarına da ışık tutmaktadır. Şehirlerin ve şehirlerde yaşayan insanların toprak ve suyla ilgili bu tip sorunları bulunmazken, köyler ve köyde yaşayan insanlar her açıdan toprağı ve suya bağı hareket edebilmektedir.

Görsel hikâyeleme yönteminden yararlanılarak film üzerinden ikonografik çözümleme yapılacaktır. Bir sinema yapıtının ikonografisinin tema, kullanılan mekân ve karakterler üzerinden şekillendiğı baz alındığında; “Susuz Yaz” filminin tema, mekân ve karakter olarak dönemin toplumsal gerçekçi ressamlarının eserleri ile olan ortak imgeleri gösterilerek metinlerarası okuma yapılmış olacaktır. Hem bir edebiyat uyarlaması olan hem de toplumsal gerçekçi resimlerin tema, mekân ve karakterleri bağlamında benzer göstergeler barındıran “Susuz Yaz” filmi Türk sinemasındaki yeri ve önemi de

düşünüldüğünde yapılan çalışmanın çözümlemesine kadar derlenmiş tarihsel, felsefi, sosyolojik ve sanatsal aktarımların pekiştirmesi amaçlanmıştır.

5.3.1 Tema

Necati Cumalı'nın aynı adlı romanından uyarlanan “Susuz Yaz” filminde, 1960'larda etkin olan toplumsal gerçekçilik akımı filmin ikonografisinden okunabilmektedir. Gerek bir köy edebiyatı eserinden uyarlanması gerek ise dönem içerisindeki diğer toplumsal gerçekçi sanat eserleri ile ortak temaya sahip olması bu durumu örneklendirmektedir. Şekil 8'de gösterilen Nedim Günsür'ün “Onuncu Köy” adlı eseri, köy ve köylünün durumunu eserin temasında işlemiştir. Köylünün başına karga gibi üşüşmüş olan toplumsal gerçekler ve hiyerarşik düzen içerisinde gücü elinde tutan kişiler tarafından suiistimal edilen Anadolu insanının dönem içerisindeki hali betimlenmiştir. Şekil 9'da gösterilen Susuz Yaz filmindeki karede, Hasan karakterinin suyu paylaşmaması üzerine zor durumda kalan ve örgütlenme durumunda hisseden köylülerin tarladaki konuşma anları görülmektedir. Köylüler, belirtilen görüntüde baş etmeleri gereken bu durum karşısında birlik olmaları ve haklarını savunmalarını gerektiğini dile getirmektedir. Filmin bu karesinde de elindeki gücü kötüye kullanan kişiler tarafından suiistimal edilen ve zor durumda bırakılan Anadolu halkı gösterilmektedir.

Toplumsal gerçekçi sanat akımının dahilinde üretilen “Susuz Yaz” ve “Onuncu Köy” eserleri dönemin baskın söylemlerinin algılanabileceği göstergeleri barındırmaktadır. Özellikle eserlerdeki ortak mekân kullanımına dikkat edildiğinde Anadolu köylerinin ön plana çıktığı görülmektedir. Şekil 9'daki “Onuncu Köy” eserinden ve Şekil 9'da verilen Susuz Yaz filminin karesinden yola çıkarak eserler arasında, işlenen tema açısından göstergeler arası benzerlik olduğu söylenebilir. Mevcut metinlerarası paylaşımlardan yola çıkarak, temeldeki içerik alışverişinin tema kanadında gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Ardından ortak mekân kullanımı ve karakter(tip) olgusu üzerinden devam eden içerik alışverişi kendini görüntüsel göstergeler ile ortaya çıkarmaktadır.



Şekil 5.1: “Onuncu Köy” Tablosu



Şekil 5.2: Susuz Yaz Filminde köylüler

Tema, mekân ve karakter başlıkları altında toplanan bu göstergelerin barındırdığı olgular açıldığında ise tema için; ezen ve ezilen ilişkisi, coğrafi şartlar, ekonomik şartlar, sosyolojik şartlar, egemen ideolojik söylemler ve mülkiyet sorunu ekseninde ele alınabilen görüntüler üretildiği görülmektedir. Coğrafi şartların getirisi olan kuraklık ve yetersiz üretim alanı dolayısı ile yardıma muhtaç olan Anadolu halkının, ağalık sistemi ve yanlış hükümet politikaları yüzünden yaşadığı ekonomik sorunlar “Susuz Yaz” filminin görüntülerinde kendini belli etmektedir. Köy romanlarında da sıkça yer verilen bu olgular dönemin toplumsal gerçekçi eserlerine de yansımıştır. Şekil 10’da verilen Neşet Günal’ın “Bunalım” adlı tablosunda da aynı olguları irdeleyen göstergeler fark edilmektedir. Yaşadıkları imkansızlar içerisindeki psikolojik durumları yüzlerine, ifadelerine yansıyan Anadolu halkı betimlenmektedir. Düşünceli ve yorgun ifadelerle sahip köylülerin, şekil 11’de görüldüğü üzere “Susuz Yaz” filminde de benzer şekilde verilmiştir. Ezilen halkın devlet desteğini alamamaları ve ağalık sistemlerine karşı tek başlarına mücadele etmek zorunda kalmaları köy temalı eserlerin temelini oluşturmaktadır.

Kuraklıkla mücadele eden halka karşı, toprak-su mülkiyetini elinde bulunduran otorite güçlerinin duyarsız davranışları toplumsal gerçekçi eserler kapsamında irdelenmektedir. Düzen mekanizmalarının ve denetimin yetersiz olduğu köy yerleşkelerinde, kişisel inisiyatiflere ve yerel otoritelere bel bağlayan halk için mücadele halinin bitmeyen bir durum olduğu anlatılmaktadır. Mücadele alanları içerisinde yozlaşmış kurum ve kişilerin yaşamı daha fazla zorlaştıran tavırları ise egemen ideolojik söylemlerin sonucu olarak ele alınmaktadır. Egemen ideolojinin Anadolu’ya ve Anadolu halkına kayıtsız kalışı toplumsal sorunlara

ışık tutmak isteyen sanat eserlerinin sıkça ilgilendiği bir konudur. Bu konu dahilinde kullanılan göstergeler, köylülerin psikolojilerinde, bedenlerinde ve yaşam şartlarında kendilerini belli etmektedir. Mücadele halinin getirdiği yıpranmışlık, ellerinden, ayaklarından ve yüzlerinden okunmaktadır.



Şekil 5.3: “Bunalım” Tablosu



Şekil 5.4: Düşünceli ve yorgun köylüler

Toprak ve su mülkiyetinin yanı sıra köy halkı için önemli olan diğer mülkiyet meselesi ise hayvanlardır. Birbirleri ile husumeti olan insanların, karşı tarafın mülkiyet haklarına saldırıda bulunduğu olaylar ile sıkça karşılaşmaktadır. Fakat tarım ve hayvancılık ile geçinen, ulvi ihtiyaçlarını bu sayede karşılayabilen Anadolu halkı için toprak ve hayvan mülkiyeti sosyal konumlarını belirleyen etkenlerdir. Bir yandan mülkiyet haklarına saldırıyı temsil eden hayvanlar, bir yandan ise bolluğun, bereketin ya da tam tersi fakirliğin, sefaletin temsilcisi olabilmektedir. Sosyolojik şartların betimlemesi olan hayvan figürleri ile toplumsal gerçekçi eserlerde karşılaşmaktadır. Şekil 12’de verilen Neşet Günal’ın “Dananın Ölümü” adlı tablosunda zayıf bir besi hayvanı ile köylünün içinde bulunduğu sefalet imgelenmektedir. Şekil 13’te görüldüğü üzere “Susuz Yaz” filminde ağanın köpeğinin öldürülme sahnesi ile haklarını savunmak isteyen köylülerin mülkiyet hakkına yönelik karşı saldırısı anlatılmaktadır.

Egemen ideolojik söylemler, mülkiyet sorunları, coğrafi, ekonomik ve sosyolojik şartlar kapsamında ele alınan tüm bu göstergeler toplumsal gerçekçi köy romanlarının, uyarlama sinema filmlerinin ve gerçekçi tabloların temasını oluşturmaktadır. Mekân ve karakter olguları da ortaya koyulan göstergelere ve temaya hizmet edecek, onları pekiştirecek yan konular ile beraber irdelenmektedir. Öncelik ile köy romanlarında karşılaştığımız ve dönemin

Anadolu köy modellerine, sorunlarına ışık tutmayı amaçlayan, yapılan irdelemeler ile sadece soruna değil çözüme de odaklanan eserler; kurulan metinlerarası ilişkiler sayesinde sinemaya ve resim eserlerine de etki etmiştir. Gerçekleştirilen içerik alışverişleri Necati Cumalı'nın aynı adlı eserinden uyarlanan “Susuz Yaz” filminde ve dönemin toplumsal gerçekçi tablolarında açıkça görülmektedir. Kademeli olarak gerçekleşen bu tema ve içerik paylaşımı, çalışma kapsamında incelen örneklem edebi eser ve uyarlanmış film hali, verilen toplumsal gerçekçi yağlıboya tabloları ile beraber değerlendirmek metinlerarası ilişkiyi anlamlandırmaya yardımcı olmaktadır.



Şekil 5.5: “Dananın Ölümü” Tablosu



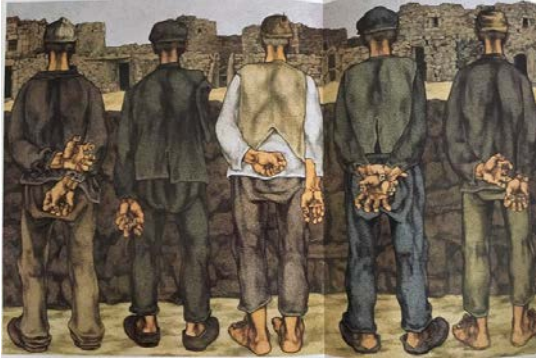
Şekil 5.6: Hayvan ölümü-katli

5.3.2 Mekân

Örneklem film kapsamında kullanılan ana mekân köydür. Genel olarak tarla ve köy içerisindeki yerleşim yerlerinde işlenen hikâyenin mekânsal değerlendirilmesi; Şekil 14’de verilen Neşet Günal’ın Duvar Dibi adlı eseri ve Şekil 15’te gösterilen köy meydanında bekleyen halkın görüntüsel göstergelerinin benzerliği arasındadır. Nedim Günsür eserinde Anadolu insanının bir bekleyiş içinde olma halini ya da gündelik eylemlerinden biri olan bekleme ânını resmetmiştir. Susuz Yaz filminin belirtilen karesinde de su mülkiyeti ile ilgili müzakere ânının bekleyişinde olan köylüler duvar dibinde toplanmış olarak gösterilmiştir. Makro anlamda ana mekân köy iken, mikro anlamda tarlalar, köy meydanı, meydanın etrafındaki duvar dipleri ve bekleme durumu film ve tablo arasındaki metinlerarası imgelem olarak değerlendirilebilir. Buradan hareketle sanat yapıtlarının işlediği kültürel

kodların, yapıtın türü ne olursa olsun benzer biçimlerde imgeleneceği görülmüş olmaktadır.

Temanın barındırdığı göstergelerin şekillenme alanı olarak mekân, toplumsal gerçekçi eserlerde ön plandadır. Çünkü ana mesela temanın işlediği tüm göstergelerin belli bir mekâna, yere ait olması ile ilgilidir. 1960'lar ve sonrasında üretilen sanat yapıtlarında Anadolu'daki köylerin ve kasabaların ana mekân olarak kullanıldığı görülmektedir. Ele alınan mekanların barındırdığı göstergeler ile toplumsal olaylara eleştirel söylemler getirilmektedir. Tema kapsamında değerlendirilen coğrafi, ekonomik ve sosyolojik şartların meydana geldiği yerler Anadolu'dur. Anadolu'nun dönemsel dinamikleri yine Anadolu kullanılarak betimlenir. Tarlalar, köy ve kasaba meydanları, köylerde bulunan yapı modelleri, kahvehaneler, kerpiç evler sanat yapıtlarında kullanılan mekanlardır.



Şekil 5.7: "Duvar Dibi" Tablosu



Şekil 5.8: Duvar dibinde toplaşan köylüler

Ana mekân olarak köylerin ve kasabaların kullanımına toplumsal gerçekçi köy romanlarında, köy romanlarından uyarlanan sinema eserlerinde ve dönemin toplumsal gerçekçi tablolarında sıkça rastlanmaktadır. Şekil 16'da verilen Nuri İyem'in "Peyzaj" adlı tablosunda ve "Susuz Yaz" filminin ara sahnesinde görüldüğü üzere eserlerin kullandığı mekân köydür. Köylerde oluşan, oradaki şartlar ve olaylar sonucu meydana gelen sosyolojik göstergeler, eserlerdeki eleştirel söylemlerin çıkış noktasıdır. Eserlerde irdelenen ve ışık tutulmak istenen toplumsal olaylar, şehirlerden ve büyük yerleşim yerlerinden bağımsızdır. Devlet güçleri ve çoğu zaman da kendi insanı tarafından suiistimal ve ihmal edilen köy yerleşkelerindeki sorunlar göstergelerin bütünüdür.

oluşturmaktadır. Bu bağlamda geliştirilen eserler üzerindeki eleştirel söylemler, yine köy yerleşkeleri içerisinden üretilmektedir.

Tema dahilinde kullanılan göstergeler, mekân içerisindeki göstergelerin betimlenmesine, mekân dahilindeki göstergeler ise karakterlerin barındırdığı göstergelerin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Şöyle ki, ezen ve ezilen ilişkisi, coğrafi şartlar, ekonomik şartlar, sosyolojik şartlar, egemen ideolojik söylemler ve mülkiyet sorunu konuları kendini tema dahilinde belli eden göstergeleri sunarken; mekânın sahip olduğu göstergeler ise tüm bu konuların işlenme şekillerine mekân bağlamında eleştirel söylemler getirmektedir. Mekân bağlamında geliştirilen eleştirel söylemler de kendini eserlerde kullanılan karakterler(tipler) üzerinden okunabilmektedir. Karakterler üzerinden işlenen göstergeler de toplumsal yapıda gerçekleşen her türlü olgunun sonuçlarını, anlamlarını görmeye, açıklamaya yardımcı olmaktadır. Sanat eserlerinin metinlerarası ilişkileri sayesinde pekiştirilen bu anlamlar, tek bir eser üzerinden değerlendirilebileceği gibi tek bir eserden, dönem içerisindeki tüm eserlere atıfta bulunan değerlendirmeler de yapılabilir. Mikro anlam, makro anlama ulaşmayı sağlayabilir.



Şekil 5.9: "Peyzaj" Tablosu



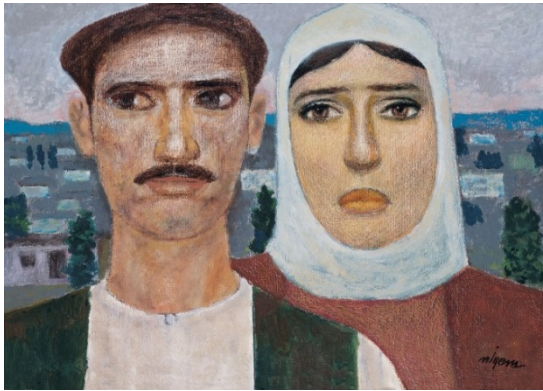
Şekil 5.10: "Susuz Yaz" Filmi ara sahnesi

5.3.3 Karakter

Susuz Yaz filminde başrolleri paylaşan Erol Taş ve Hülya Koçyiğit'in canlandığı karakterler Hasan ve Bahar üzerinden yapılan karakter çözümlemesinde; Şekil 18'de verilen Nuri İyem'in isimsiz yağlıboya tablosu ve Şekil 19'da gösterilen Hasan ve Bahar karakterlerinin görüntüsel göstergelerin

benzerliği içinde olduğu anlaşılmaktadır. Bahar karakterinin beyaz baş örtüsü ve Hasan karakterinin kasketi toplumsal rollerini betimleyen göstergelerdendir. Ayrıca Hasan karakterinin toplumsal bir gücü ve otoriteyi temsil etme durumu ile Şekil 18’de görülen erkek portresinin kadın portresinden bir adım önde resmedilmesi görüntüsel uyulaşım içindedir. Bahar karakterinin köylü kadın profili, yaşanan olaylar dahilinde otorite ve egemen söylemlere göre hareket etmek durumunda kalan köylü kadını da temsil etmektedir. Dönemin kültürel temsillerini yansıtan karakterler hem edebi eserlerde hem resimlerde hem de sinema eserler benzer özellikler ile yaratılmıştır. Ele alınan örnekte olduğu gibi, ataerkil toplum düzenine sıkı sıkıya bağlı kalınan köy yaşamında, Bahar’a benzeyen kadınların algılanış biçimi tamamı ile kurulan düzene göre şekillenmektedir.

Karakterler üzerinden irdelenen toplumsal cinsiyet algısını betimleyen göstergelere gerçekçi eserlerde sıkça rastlanmaktadır. Necati Cumalı’nın örnek eseri ve eserden uyarlanmış sinema filminde görülen Bahar karakterinin yaşadıklarına benzer olaylar diğer eserlerde de görülebilmektedir. Ataerkil ve dogmalara sıkı sıkıya bağlı kalınan toplumlarda ‘sahip olunan’ ya da ‘sahip çıkılması gereken’ bir şey gibi algılanan kadınların, sözlü ve bedenen uğradıkları istismarlar eserlerde işlenmektedir. Mülkiyet kavgası sonrası mahkûm olan eşinin yokluğunda, eşinin abisi Hasan’ın kontrolü altına giren Bahar karakteri üzerinden toplumsal cinsiyet algısı irdelenmektedir.



Şekil 5.11: İsimsiz yağlıboya tablosu

Şekil 5.12: Hasan ve Bahar karakterleri

Kadının toplumdaki rolü olan annelik olgusu bir kadında mevcut değil ise onu yetersiz, işlevsiz görme durumu toplumsal gerçekçi eserlerde irdelenmektedir. Köy yaşamı içerisinde erkekler kadar, hatta çoğu zaman daha fazla çalışan ve mensup olduğu topluluğun yararına hareket eden kadınlar bir erkeğin koruması altında değil ise açık hedef haline gelebilmektedir. Keza “Susuz Yaz” filminde Bahar karakterinin yaşadığı durum budur. Gündüzleri tarlalarda çalışan, çocuklarına ve evlerine bakan kadınlar bir yandan psikolojik ve fiziki yıpranmalar ile baş etmektedir. Genellikle baş ettikleri durumlar karşısında sessiz kalan ve kabullenme halinin dayatıldığı Bahar gibi kadın karakterler, kültürel normların tartışıldığı toplumsal gerçekçi eserlerin kullandığı temel karakterlerdendir.

Toplumsal cinsiyet algısı üzerinden köy yerleşkelerinde yaşanan sosyolojik sorunlar, kadınların feryatları, çığlıkları, ağlamaları ile beraber betimlenmektedir. Örnekleme üzerinden incelenen Bahar karakteri, Hasan’dan gördüğü psikolojik ve fiziki istismarlar sonucu bunalmış ve mahkûm olan kocasından haber beklemektedir. Fakat Hasan’dan aldığı haber ile kocasının öldüğünü öğrenen Bahar yaşadıklarına daha fazla dayanamayarak feryat eder ve Hasan’ın yanından koşarak uzaklaşır. Şekil 20’de verilen Nuri İyem’in “Çılgılık” adlı tablosu da bir kadının feryadını ve gözyaşını betimlemekte, toplumsal düzlemde yaşanan cinsiyet algısı problemlerine atıfta bulunmaktadır. Gözü yaşlı, üzgün ve yorgun Anadolu kadınının toplumsal gerçekçi sanat eserlerindeki işleniş; tema ve mekânın birbirlerini besleyen göstergelerinin, karakter özelinde incelenebilmesini sağlamaktadır. Köylerdeki ekonomik problemler, devlet düzeni içerisindeki problemler dolayısı ile yalnızlaşan köyler, ağalık sistemi ve mülkiyet sorunları ile boğuşan köy halkı, bütün bunlara mekân bağlamında getirilen eleştirel söylemler ve son olarak hepsinin tezahür ettiği karakterler toplumsal gerçekçi eserlerden okunabilmektedir. Karakterler özelinde ön plana çıkan toplumsal cinsiyet algısı ise köy romanında, köy romanından uyarlanan sinema filmlerinde ve tablolarında irdelenmiştir.



Şekil 5.13: “Çılgılık” tablosu



Şekil 5.14: Bahar’ın feryadı

Çizelge 5.1: İmgeler ve İletişim Şekilleri

Toplumsal Gerçekçi Eserlerde Konular	Köy Romanında İşlenişi	Uyarlama Filmlere Yansıması	Resimlere Yansıması
Ezen-ezilen çatışması	Köy ağası ve köylü arasındaki eşitsizlik ilişkisi, devlet ve halk arasındaki otorite ilişkisi ve oluşan sorunlar	Köy ağasının otorite gücü altında ezilen köylü ve işçilerin yaşadığı sosyolojik ve psikolojik sorunlar	Yorgun köylü figürleri, büyük el ve ayakların yıpranmışlığı temsil etmesi, yorgun ve düşünceli yüzler
Egemen ideolojik söylemler	Baskıcı siyasal atmosfer sonucundaki yozlaşmış kurumlar ve kişiler	Yozlaşmış kurum ve kişilerin tutumlarını sergileme biçimleri ve ideolojik dayanakları	Egemen ideolojik söylemler altındaki gündün güne tükenme hali ve bu tükenmişliğin yüzlere, ifadelere yansıması
Mülkiyet sorunu	Toprak mülkiyeti ve toprağı işlemek için kullanılan su mülkiyeti	Otorite güçlerinin mülkiyet yönetimi sonucunda yaşanan sorunlar	Kurak ve verimsiz toprak imgeleri, bozkır betimlemesi ve sarı renk kullanımı
Ekonomik şartlar	Çiftçilik ve üretim sorunları, köylerin ekonomik yapısındaki problemler	Devlet otoritesi ve ağalık sistemi içerisinde ekonomik özgürlükleri bulunmayan halk	Derme çatma ev figürleri, fakir halkın eski püskü kıyafetler ile betimlenmesi

Çizelge 5.1: (devamı) İmgeler ve İletişim Şekilleri

Toplumsal Gerçekçi Eserlerde Konular	Köy Romanında İşlenişi	Uyarlama Filmlere Yansıması	Resimlere Yansıması
Coğrafi şartlar	Kurak bozkır coğrafyası ve yaşam standartlarını yükseltmeye elverişsiz ortamlar	Coğrafi şartların sonucunda sıkıntı çeken halk ve verdikleri mücadeleler	Coğrafi şartların getirisi olan kasvetli atmosfer kullanımı, yaşanan sorunların halka etkisi; kırışık suratlar
Sosyolojik şartlar	Ezen-ezilen çatışması ve egemen ideolojik söylemler altında kalan halkın çare arama durumu, umut ile mücadele etme hali, dini inançlara ve maneviyata bağlılık	Mücadele alanı içerisinde halkın karşılaştığı zorluklar, bu zorlukların sebep-sonuç ilişkilerinin irdelenmesi, ahlaki ve dini dogmaların tartışılması ve bunların tiplerle aktarılması	Sosyolojik atmosferinin mücadele, bekleyiş, düşünceli hal ve yorgunluk gibi durumların figürlere yansıması, zayıf besi hayvanları ve kemik, deri figürleri ile betimleme
Eleştirel söylemler	İrdelenen tüm olgular ve toplumsal şartların gerçekçi bir perspektif ile ele alınması, halkın yaşadığı sorunlara ışık tutmak ve dönemin siyasal ve sosyolojik eleştirisi	Köy romanlarında oluşturulan karakterler ve yaratılan olay örgülerinin takibi sonucunda görüntülere aktarılan toplumsal eleştiriler	Çizilen figürler ve yüz ifadeleri, kullanılan renkler, köylerin ve oradaki halkın mücadele ettiği olguları aktarmayı sağlayan toprak, su, hayvan, çocuk ve kadınların betimlenme biçimi
Toplumsal cinsiyet algısı	Kadın olgusunun ve kadının toplum içerisindeki konumunun irdelenmesi, annelik ve babalık rolleri, cinsiyet bazlı yaşanan sorunlar	Cinsel istismara uğrayan ve toplumsal hakları göz ardı edilen kadınlar, sahip çıkılan ya da sahip olunan kadınlar	Erkek figürlerinin arkasında ve gölgesinde kalan kadınlar, anne figürü olarak betimlenmesi, çığlık, gözyaşı, feryat imgeleri

Yukarıda verilen tabloda 1960'larda ve takip eden dönemlerde Türk sanatındaki toplumsal gerçekçi eserlerin işlediği konuların, eser türlerine göre işlenme biçimleri açıklanmıştır. Örneklemin çözümleme kısmındaki tartışmalar ve

Çıkarılan sonuçlar derlenmiştir. Bu derlenme sayesinde ele alınan eserlerdeki göstergelerin aımlanmış halleri gözler önüne serilmiştir.

6. SONUÇ VE TARTIŞMA

Sinema sanatının diğer sanat dalları ile gerçekleştirdiği içerik alışverişine, sinematografik öğelerin yaratımında yararlanılan her türlü olgu dahil olmaktadır. Özellikle edebi metinlerden sıklıkla senaryo oluşturan sinema sanatı, kendine özgü geliştirdiği anlatı dilinin temeline bu metinlerin olay örgülerini yerleştirmektedir. Uyarlama eserlerin gerçekleştirilme süreci dahilinde önemli olan husus, yazınsal metinlerin kelimeleri, sinema metninin ise kelimelerin betimlediği görselleri kullanma durumudur. Görsel sanat olarak ele alınabilecek olan sinema için plastik sanatlar ile yaptığı metinlerarası paylaşım da oldukça önemlidir. Çünkü bu noktada, sinemanın anlatısını aktarma biçimi olan görsel dilin temelini oluşturacak argümanlar toplanmaktadır. Batı sanatı ve sinemasında, plastik sanatların sinema ile olan paylaşımları hem tema ve hikâye hem de ışık bilgisi, perspektif yaratımı ve renk kullanım bilgileri üzerinden gerçekleşmektedir. Bu durum Türk sineması özelinde değerlendirildiğinde ise Batı sanatı ve sinemasını geriden takip eden gelişim süreci dolayısı ile plastik sanatlardan topladığı argümanların tema ve hikâye çerçevesinde sınırlandığı görülmektedir. Bu bağlamda yapılan tema ve hikâye paylaşımlarının ana kaynağı olarak, sanatsal faaliyetlerin gerçekleştiği tarihsel süreçler içerisinde etkin olan toplumsal söylem ve gerçekler görülmektedir.

İncelenen örneklem dahilinde de aktarıldığı gibi sinema filmlerinin ikonografisini oluşturan tema, mekân ve karakterler tür tanımlaması yapabilmeyi sağlamakta ve tanımlanan tür özelinde işlenen kültürel kodların ortak dili saptanabilmektedir. Sosyolojik ve siyasal açıdan pek çok değişimin yaşandığı 1960'lar Türkiye'sinde, sanatçılar eserlerindeki kodları değişen söylemler dahilinde üretmiştir. Örneklem alınan "Susuz Yaz" filminin metinlerarası paylaşımlarından görüldüğü üzere, dönem içerisinde Anadolu ve köy teması yaygın söylem olarak öne çıkmaktadır. Hem resim hem edebiyat hem de sinema sanatı kapsamında icra edilen yapıtlar üzerinde, toplumsal gerçekçilik ya da sosyal gerçeklik olarak adlandırılan sanat akımının etkili

olduğu fark edilmiştir. Türk sineması sanatçıları toplumsal gerçekçi yazarların romanlarından senaryolar oluştururken, bir yandan da toplumsal gerçekçi ressamların tablolarında işlediği tema ve figürleri ile örtüşen görsel bir dil yaratmıştır. Bilinçli ya da bilinçdışı gerçekleşen bu örtüşük söylemler, Türk sinemasının ikonografisine etki eden kültürel kodları oluşturmuştur. Özellikle egemen ideolojilerin sansür mekanizmasını kullanarak sınırladığı sanatçıların, kontrol edilen ve baskılanan yaratım ortamında ürettikleri eserlerin imgelerini çözümlenmek önemlidir. Çünkü imgeyi anlamlandırma süreci, hangi yöntem ile ele alınırsa alınsın (sosyolojik, felsefi, göstergebilimsel ya da ikonografik), var olan gerçeklik ile beraber değerlendirilmektir. Sanatçıların var olan gerçeklikten bağımsız eser üretmediği baz alındığında da toplum ve sanat arasındaki bağ daha net anlaşılmaktadır. Ele alınan “Susuz Yaz” filminin Türk sinemasının kendine özgü anlatı dili inşa etmeye çalıştığı Sinemacılar dönemi içerisindeki önemi ve başarısı da göz önünde tutulduğunda, filmin gerçekleştirdiği metinlerarası paylaşımlar Türk sinemasının kültürel kodları aktarma biçimini örneklendirmektedir.

Bu bağlamda Türk sineması için makro anlamda yapılması güç duran ikonografik çözümlenmenin, mikro anlamda yapılan araştırma ve inceleme sayesinde mümkün olabildiği anlaşılmıştır. 1960’larda üretilen ve güçlü bir anlatı diline sahip olan “Susuz Yaz” gibi toplumsal gerçekçi filmler, kendinden sonra gelen filmlerin anlatı dili için bir çerçeve oluşturmaktadır. Türk sinemasının ürettiği eserler üzerinden yapılacak çözümlenmeler için gerekli olan tutum, söz konusu eserin ya da eserlerin üretildiği şartları ayrıca incelemektir. Araştırmanın sonucuna etki eden temel mesele, tarihsel süreç içerisindeki toplumsal söylemler ve gerçeklerden bağımsız gelişemeyen sinema sanatının kültürel kodları ve imgeleri yansıtmaya gücüdür. Çalışma dahilinde derlenen bulgular ve tartışmalar sonucunda; Türk edebiyatı ve Türk resminin, Türk sineması ile paylaştığı söylem tarzı, olay örgüsü ve imge gibi ortak paradigmlar ortaya çıkarılmıştır.

KAYNAKÇA

- Abise, N.** (1995). Popüler Sinema ve Türler, İstanbul, Alan Yayıncılık,
- Abisel, N.** (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara, Phoenix Yayınevi.
- Adanır, O.** (2017). İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi, İzmir, Eylül Sanat Yayıncılık.
- Adanır, O.** (2003). Sinemada Anlam ve Anlatım, İstanbul, Alfa Yayınları.
- Akyürek, F.** (2008). Senaryo Yazarı Olmak, Mediacat Kitapları, İstanbul.
- Alkan, H.** (2007). “Kent ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 Sonrası Türk Sinemasında İstanbul”, (Yüksek Lisans Tezi), Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Armes, R.** (2019) Sinema ve Gerçeklik / Tarihsel Bir İnceleme, Çev. Zeynep Özen Barkot, İstanbul, Doruk Yayıncılık.
- Arslantepe, M.** (2012). Sinema Okur Yazarlığı, İzmit, Umuttepe Yayınları.
- Asiltürk, C.T.** (2014). Sinemada Diyalektik Kurgu (Filmin Dili), İstanbul, Kalkedon Yayıncılık.
- Avcı, S.** (2014). “Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları”, Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, cilt 0, sayı 11, s.53-67.
- Aydın, D.U** (2017). “Benzer ve Farklı Yönleriyle Resim ve Sinema İlişkisi”, The Journal of Academic Social Science Studies, cilt 0, sayı 56, s. 393-408.
- Aytaç, G.** (2005). Edebiyat ve Medya (Kitaptan Ekran Edebiyat), Ankara, Hece Yayınları.
- Aytaç, G.**(2005) Edebiyat ve Medya (Kitaptan Ekran Edebiyat), Ankara, Hece Yayınları,
- Baran, E.S.** (2018). “Bir Direniş Biçimi Olarak Sinema”, (Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hacettepe Üniversitesi.
- Başgüney, H.** (2010). Türk Sinematek Derneği: Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma, İstanbul, Libra Kitapçılık ve Yayıncılık..
- Bayram, F.** (2011). “Işık ve Aydınlatma: Işığın Televizyon ve Sinemada İşlevsel Kullanımı Üzerine Bir Değerlendirme”, Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, cilt 1, sayı 2, s.122-131.
- Bazin, A.** (1995). Çağdaş Sinemanın Sorunları, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A.** (2007). Sinema Nedir?, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları.
- Beksaç, E.** (1995). Avrupa Sanatı'na Giriş, İstanbul, Engin Yayıncılık.
- Berger, J.** (2010). Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları.
- Boynudelik, Z.İ.** (2018). Bu Resim Ne Anlatıyor? İkonografi, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Boztepe, V.** (2017). “1960 ve 1980 Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri”, Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, cilt 0, sayı 27, s.153-179.

- Buğdaylı, H.** (2016). “Türk Sinemasının Görsel Anlatı Geleneği” Marmara İletişim Dergisi, cilt 0, sayı 23, s.95-109.
- Canbolat, S.** (2003). “Levha Tektoniği- Sinemanın Okunabilirliği” **Rh+Sanat** Plastik Sanatlar Dergisi, cilt 0, sayı 5, s.20-23.
- Candemir, A.** (2008)., Video Kamera: Stüdyo Ortamı ve Dış Çekimler, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Canğa, E.** (2016). “Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında Sürrealizm ve Luis Bunuel Sineması”, (Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu Üniversitesi.
- Ceylan, Ş.C.** (2015)., “Paul Ricoer’ün Hermeneutik Kuramında Metaforun İşlevi”, (Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara Üniversitesi.
- Coş, N.** (1974). “Örgütlenme Gereği”, Yedinci Sanat, cilt 0, sayı 16, s.13-17.
- Coşkun, E.** (2009). Türk Sinemasında Akım Araştırması, Ankara, Phoenix Yayınevi.
- Coşkun, M.** (2013)., “Deniz Bilgin Resminin İkonografik Çözümlemesi”, (Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Işık Üniversitesi.
- Çınar, C.** (2008). “Sinema Estetiğinde Sinematografik Uzam ve Hareket Algısı”, (Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi.
- Çoban, İ.** (2015). "Türk İkonografisinde Kartal Motifi ve Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları", İdil Sanat ve Dil Dergisi, cilt 4, sayı 16, s.57-80.
- Çolak, İ.A.** (2019). İmge ve İmaj: Türkiye’de Resim ve Edebiyatta Ortak Dil, İstanbul, Corpus Yayınları.
- Dağdaş, B.** (1999)., “İngiliz Kültürel Çalışmalarında İdeoloji”, Kurgu Dergisi, sayı 16, s.335-357.
- Demirdöven, K.** (2012). `` Bir Edebi Eseri Sinemaya Uyarlamak ya da Bir Metin Diriltilmesi’’, Anadolu Aydınlanma Vakfı Sosyal ve Kültürel Bülteni, sayı 28, s.5.
- Demirdöven, K.** (2010). Sinemanın Simyası Senaristin Yolu, İstanbul, Es Yayınları.
- Doğru, M.S.** (2013). “Sinema Yapımlarında Görsel Eğretileme ve Anların Aracı Olarak Işık: Kara Film Örneği”, (Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Selçuk Üniversitesi.
- Edgar-Hunt R. ve Marland J. Rawle S.** (2015). Film Dili, Çev. Senem Ayaç, İstanbul, Literatür Yayınları.
- Erol, C.** (2019). “İkonografi ve İkonoloji Yöntemine Göre Gülsün Karamustafa’nın “Örtülü Medeniyet ve Kapıcı Dairesi” Adlı Eserlerinin Analizi”, Journal of Institute of Economic Development and Social Researches, cilt 0, sayı 5, s.243-239.
- Evren, B.** (1990). Türk Sinemasında Yeni Konular, İstanbul, Broy Yayınları.
- Fiske, J.** (2017). İletişim Çalışmalarına Giriş, Çev. Süleyman İrvan, Ankara, Pharmakon Yayınevi.
- Girgin, F.** (2009). “Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı’nda Yöresel Motifler”, (Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trakya Üniversitesi.
- Göral, B.** (01.02.2020). “Türk Sinemasının Senaryo Problemleri”, DC Kozmos Sanat Akademileri Web Sitesi, (Erişim) <https://dckozmos.com/turk-sinemasinin-senaryo-problemleri/>.

- Güçhan, G.** (1993). “Sinema-Toplum İlişkileri”, Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi, sayı 12, s.51-71.
- Güngör, A.C.** (2017). “Sinematografik İmgenin Üretimi”, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, cilt 7, sayı 4, s. 697-708.
- Gürdaş, B.** (2015). 1960’larda Türkiye’de Siyasi ve Toplumsal Değişimler Bağlamında Görsel Kültür, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hacettepe Üniversitesi.
- Karadoğan, A.** (2016). Senaryo ve Anlatı: Senaryo İçin Anahtar Kavramlar, Ankara, De Ki Basım Yayım.
- Kavak, S.** (2015). “Temel Sanat Eğitiminde Resim ve Sinema Bağlamında Renk Bilgisi Uygulamaları”, (Yüksek Lisans Tezi), Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Marmara Üniversitesi.
- Kayalı, K.** (1994). Türk Düşünce Dünyası, İstanbul, Ayyıldız Yayınları.
- Kemal, O.** (2003). Senaryo Tekniği ve Senaryolar, İstanbul, Tekin Yayınevi.
- Kılınç, U.** (2019). “1960-1970 Yıllarında Metin Erksan Sineması ve Susuz Yaz Öyküsünün Sinema Serüveni”, Middle Black Sea Journal of Communication Studies International Peer-Reviewed Journal, cilt 4, sayı 1, s. 40-53.
- Kırık, A.M.** (2013). “Sinemada Renk Ögesinin Kullanımı: Renk ve Anlatım İlişkisi”, 21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, cilt 2, sayı 6, s.71-83.
- Koç, A.** (2012). “Sosyoloji Literatüründe ve Sinemada Gecekonduyan Varoşa Değişen Söylem Biçimleri”, (Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi.
- Koestler, A.** (1980). I.c Cri d’Archimede, Paris, Calman-Levy.
- Koncavar, A.** (2020). Türk Siyasal Sineması, İstanbul, Urzeni Yayınevi.
- Köksal, M.** (2012). “Plastik Sanatlar ve Sinemanın İlişkisi”, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, cilt 2, sayı 4, s.121-131.
- Krausse, A.C.** (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, İstanbul, Literatür Yayınları.
- Kuper, J.** (1957). “Pictorial composition in the cinema”, (Yüksek Lisans Tezi) Department of Arts, University of Iowa.
- Miller, W.** (2016). Senaryo Yazımı: Sinema ve Televizyon İçin, Çev. Yılmaz Büyükerşen, Nesrin Esen, Yalçın Demir, İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- Millerson, G.** (2007) Sinema ve Televizyon için Aydınlatma Tekniği, Çev. Selçuk Taylaner, İstanbul, Es Yayınları.
- Mitry, J.** (1989). Sinema Estetiği ve Psikolojisi, Çev. Oğuz Adanır, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları.
- Mulvey, L.** (2012). Saniyede 24 Kare Ölüm- Durağanlık ve Hareketli Görüntü, Çev. Selin Dingiloğlu, İstanbul, Doruk Yayınları.
- Onaran, A.Ş.** (1968). Sinematografik Hürriyet, Ankara, Gürsoy Basımevi.
- Onaran A.Ş.** (1994) Türk Sineması I. Cilt, İstanbul, Kitle Yayınları.
- Özakman, T.** (2004). Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği, İstanbul, Bilgi Yayınevi.
- Özgüç, A.** (1993). 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması, İstanbul, Bilgi Yayınları.
- Özgüç, A.** (2005). Türlerle Türk Sineması: Dönemler - Modalar – Tipler, İstanbul, Dünya Kitapları.

- Özmen, C.** (2019). “Mücadele, Müdahale ve Temsil Alanı Olarak Film Çevirisi: Film Kontrol Komisyonları, Dublaj, Sansür ve Ulus İnşası (1939-1950)”, Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, cilt 6, sayı 1, s.300-328.
- Özön, N.** (1995). Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları, Ankara, Kitle Yayınları.
- Özön, N.** (2010). Türk Sineması Tarihi, İstanbul, Doruk Yayınları.
- Öztürk, A.** (2019). “Gerilim Filmleri Bağlamında Işık Kullanımının Anlam Yaratma Üzerindeki Etkisi: “Olağan Şüpheliler” Film Örneği”, Güzel Sanatlar Alanında Araştırma ve Değerlendirmeler, Derleyen: Hasan Arapgirlioğlu, Kader Sümeli. Ankara, Gece Kitaplığı.
- Öztürk, S.** (2017). “Sinema ve Gerçeklik İlişkisinin Yılmaz Güney Filmlerine Yansımaları: “Sürü” Filmi”, Yalova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, cilt 0, sayı 15, s.185-198.
- Parsa, S.** (2008). Film Çözümlemeleri, İstanbul, Multilingual Yayınevi.
- Platon** (2008). Devlet, İstanbul, Beyan Yayınları.
- Posteki, N.** (2012). 1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011), Kocaeli, Umutepe Yayınları.
- Pudovkin, V. I.** (1966). Sinemanın Temel İlkeleri, Ankara, Bilgi Yayınları.
- Ranciere, J.** (2016). Sinematografik Masal, İstanbul, Küre Yayınları.
- Refiğ, H.** (1971). Ulusal Sinema Kavgası, İstanbul, Hareket Yayınları, 1971.
- Scher, L.** (2014). Senaryo Okumak, İstanbul, Kalkedon Yayınları.
- Scognamillo, G.** (1971). “Türk Sinemasında Köy Filmleri- 2”, Yedinci Sanat, sayı 5, s.35-36.
- Scognamillo, G.** (2041). Türk Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı Yayınları.
- Sözen, M. ve Dayı, H.** (2013). “Sinemada Işık Kullanımı ve Örnek Bir Çözümleme”, Erciyes İletişim Dergisi, cilt 3, sayı 1, s. 32-49.
- Sözen, M.** (2009). “Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti”, Bilig- Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, sayı 50, s.131-152
- Sözer, Ö.** (2019). Sanat: Görünendeki Görünmeyen, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Stokstad, M.** (1999). Art History, New York, H.N. Abrams.
- Suner, A.** (2005). Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek, İstanbul, Metis Yayınları.
- Şasa, A.** (2002). Yeşilçam Günlüğü, İstanbul, Küre Yayınları.
- Şentürk, B.** (2016). “Derdi Başından Aşkın Kadınlar: Sultan’dan Zerre’ye Türk Sinemasında Kenardaki Kadının Dönüşümü”, Fe Dergi: Feminist Eleştiri, cilt 8, sayı 2, s.149-169
- Şentürk, R.** (2008). “Film, Gerçeklik ve Bilinç”, İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, yıl 7, sayı 13, s.159-174.
- Şenyapılı, Ö.** (1998). Sinema ve Tasarım, Ankara, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Tansuğ, S.** (1980). Beş Gerçekçi Türk Ressamı, İstanbul, Gelişim Yayınları.
- Tatlı, O.** (2015). Türkiye Sineması ve Sinemada Algı, İstanbul, Akis Kitap.
- Toprak, S.** (2011). Selim İleri’de Edebiyat ve Sinema, İstanbul, MTV Yayınları.
- Torun, H.** (2019). “Belgesel Sinema Dili ve Savaş”, Karadeniz Uluslararası Bilim Dergisi, sayı 41, s.144-158

- Tufantoz, H. İ.** (2019). “Paul Ricoeur’de Sembol ve Metin Hermeneutiği”, (Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Pamukkale Üniversitesi.
- Tuğan, N. H.** (2017). “Sinema İkonografisinde Kostüm ve Makyaj”, Social Sciences Research Journal, cilt 6, sayı 4, s.179-190.
- Ustaoglu, Y.** (1985). “Sinema ve Yazın İlişkisi”, Sanat Olayı Dergisi, sayı 34, s.69-71.
- Uzun, A. D.** (2017). “Benzer ve Farklı Yönleriyle Resim ve Sinema İlişkisi”, The Journal of Academic Social Science Studies, sayı 56, s.393-408.
- Wollen, P.** (2008). Sinemada Göstergeler ve Anlam, İstanbul, Metis Yayınları.
- Yalçın, A.** (2005). Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Yalçın, A.** (2002). Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Yaylagül, L.** (2016). “1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları”, Sinemada Anlatı ve Türler, Derleyen Fatma Dalay Küçük Kurt, Ahmet Gürata, İstanbul, Vadi Yayınları, 2016.
- Yıldırım, A.** “Türk Sineması’nın 1950-1975 Yılları Arasındaki Dönemin Sinema Dili Açısından İncelenmesi ve Bu Dile Etki Eden Faktörlerin Saptanması”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Araştırma Çalışması), Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, (Erişim)
https://www.academia.edu/20014720/T%C3%BCrk_Sinemasi%20n%C4%B1n_1950_1975_Y%C4%B1llar%C4%B1_Aras%C4%B1ndaki_D%C3%B6nemin_Sinema_Dili_A%C3%A7%C4%B1s%C4%B1ndan_Incelenmesi_ve_Bu_Dile_Etki_Eden_Fakt%C3%B6rlerin_Saptanmas%C4%B1, 02.06.2020.
- Yüce, T.** (2005). “Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler” ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, cilt 1, sayı 2, s.67-74.

İNTERNET KAYNAKLARI

- <http://ankaenstitusu.com/sinemanin-tarihcesi/> Erişim Tarihi: 15.02.2020
- http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/radyotelevizyonsinema_ue/filmkuramlari.pdf Erişim Tarihi: 12.08.2020
- <http://www.sinematek.org/sinebilgi/sinebilgi-kurgu/79-knedir.html> Erişim Tarihi: 12.12.2019
- <https://circlelove.co/turk-resim-sanati-tarihi/> Erişim Tarihi: 04.04.2020.
- <https://edebiyatvesanatakademisi.com/resim-sanati/turk-resim-sanati-tarihi/19233> Erişim Tarihi: 02.04.2020
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Rembrandt> Erişim Tarihi: 20.03.2020
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Susuz_Yaz Erişim Tarihi: 15.08.2020
- https://www.academia.edu/11504584/%C4%B0LET%C4%B0%C5%9E%C4%B0MDE_G%C3%96STERGEB%C4%B0L%C4%B0M_VE_ANLAMLANDIRMA_S%C3%9CREC%C4%B0 Erişim Tarihi: 09.08.2020
- https://www.academia.edu/2533168/%C4%B0mgenin_g%C3%BCc%C3%BC_v_e_g%C3%B6rsel_k%C3%BClt%C3%BCr%C3%BCn_y%C3%BCkseli%C5%9Fi Erişim Tarihi: 10.08.2020
- <https://www.sineplusakademi.com/sinematografi-temel-ogeleri/> Erişim Tarihi: 12.08.2020
- <https://www.tarihli-sanat.com/turkiyenin-sinema-donemleri-sinemacilar-donemi/> Erişim Tarihi: 10.06.2020

[https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/133/metin-erksan----](https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/133/metin-erksan----turkiye%E2%80%99de-entelijansiya-yok--)

turkiye%E2%80%99de-entelijansiya-yok-- Erişim Tarihi: 15.02.2020

Yasemin Arpa'nın Sefa Önal Ödül Haberi, 2005 www.kameraarkasi.org Erişim Tarihi: 10.02.2020

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Melis Çakır
Doğum Tarihi ve Yeri: 03.01.1996/ Enez
E-posta : meliscakir2408@gmail.com

Öğrenim Durumu

Yüksek Lisans: 2020, İstanbul Aydın Üniversitesi, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Sinema Bilim Dalı

Lisans: 2018, İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü

Lise: 2014, Ortaköy Zübeyde Hanım Anadolu Kız Meslek Lisesi, Radyo-Televizyon Alanı

Mesleki Deneyim

Güneş Yayıncılık: Sosyal Medya Hesap Yöneticisi
Haziran 2017-Ekim 2017

Ph Yapım & İletişim: Stajyer
Eylül 2016-Ocak 2017

Aklar Yayıncılık: Stajyer
Eylül 2013-Haziran 2014

Mayadroom Ajans: Cast Direktör Yardımcısı
Haziran 2013-Ağustos 2013

Tezden Türetilen Yayınlar, Sunumlar, Patentler

- ÇAKIR M., 2020. Toplumun Yansıtıcısı Olarak Türk Sineması ve Orhan Kemal Etkisi: Üç Tekerlek Filmi Örneği, *Lisansüstü Öğrencileri Sanat ve Tasarım Sempozyumu & Sergisi*, Mayıs 11-12, İstanbul, Türkiye.

- ÇAKIR M., 2020. Toplumun Yansıtıcısı Olarak Türk Sineması ve Orhan Kemal Etkisi: Üç Tekerlek Filmi Örneği, *Lisansüstü Öğrencileri Sanat ve Tasarım Sempozyumu & Sergisi Tam Metin Kitabı*, s.515-532.