

Türk sinemasının görsel anlatı geleneği

Hilal BUĞDAYLI*

Öz

Bu çalışma, sözlü kültür ve görsel kültür arasındaki farkları ortaya koymaya ve sözlü kültürün Türk sinemasındaki sanat anlayışını nasıl etkilediğini cevaplamayı amaçlar. Konar-göçer bir toplumun kültür yapısına ve sanat anlayışına sahip bir ülke olan Türkiye'nin sinema filmlerinde anlamlı neden-sonuç ilişkileri içermeden, tesadüfi biçimde gelişen olayların birleştirilmesiyle oluşturulan hikâyeler basmakalıp, detaysız, özensiz görsel malzemelerin kullanımıyla izleyiciye sunulmuştur. Türkiye'de sözlü kültürün dağınık ifadeler ile düşünceleri aktarma ve belli bir planlamaya dayandırılmadan eyleme geçme alışkanlığı yaşamın diğer alanlarına ve dolayısıyla sinemaya da yansımıştır. Türk sinemasında senaryo yazımından, yapım sonrası sürecin bitimine kadar filmin üretimi esnasında sıklıkla meydana gelmiş olan düzensizlikler genellikle planlama alışkanlığının eksikliğinden kaynaklanır.

Anahtar kelimeler: Sözlü kültür, görsel kültür, Türk sineması, anlatı

Visual narrative tradition of Turkish cinema

Abstract

The study aims to put forward the differences between verbal culture and visual culture and also to find an answer how the verbal culture has effected art understanding in Turkish cinema. Narratives which were formed by combining the events developing accidentally without reasonable cause and effect relationships have been presented in motion pictures by using cliché, unobtrusive and unelaborate visual stuff in Turkey which is a country having a cultural structure and art understandings of a nomad society. The habit of transferring thoughts with scruffy expressions and going into an action without planning it obviously in Turkey's verbal culture has reverberated to the other areas of life and so to Turkish films. Disorders occurring frequently while the film has been shooting from writing the film script to the end of post-production process in Turkish film sector usually arise from absence of planning habit.

Keywords: verbal culture, visual culture, Turkish cinema, narrative

* Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Sinema Televizyon Ana Bilim Dalı Doktora öğrencisi, hillbugdayli@hotmail.com

1. Giriş

Tiyatro, “insanı, insana, insanla ve insanca anlatma sanatıdır” diye tanımlanır tüm tiyatrocular tarafından. Tiyatro yapabilmek için gerekli olan tek şeyin insan olduğu ifade edilmektedir. Tiyatronun doğası buna imkân verirse de sinemanın doğası çok farklıdır. Sinema yapabilmek için öncelikle görmeye ait bazı teknolojilerin bulunması gerekmiştir: Sihirli fener, optik oyuncaklar ve fotoğraf. Modern zamanlarla birlikte sanatın tekniğinin olanaklarıyla yeniden üretimi mümkün olduğunda sinema icat edilebilmiştir. Fotoğrafla birlikte ışıkla yüzeye (filme) resim çizme, sinemayla birlikte hareketle yüzeye (filme) resim çizmeye evrilmiştir. Böylece sinemayı, teknoloji olmaksızın yapılması mümkün olmayan, eğlenceyi araç olarak kullanan, amacı duyguların dışı vurumu ile birlikte eğitim ve iletişim olan bir sanat olarak tanımlayabiliriz.

Sinema temel olarak görüntülere dayalı bir anlatı tekniği yaratmıştır. Görsel anlatının sözlü anlatıdan (roman, masal, fıkra vb.) farklı olarak uymak zorunda olduğu bazı kurallar vardır. Sözlü mantıktan farklı bir görsel mantık söz konusudur. Sinema şimdiki zamanın gücünü ortaya koymaktadır. Görüntü sadece buradadır, geçmiş ve geleceği şimdiki zamana taşımaktadır (Michel, 2004: 114). Sözcüklerden farklı olarak görüntüler; o anda, orada var gibi görünmektedirler. Görüntüler bir gerçekliğe sahip olmanın çok güçlü bir yanılsamasını yaratırlar. Gerçekliği görüntülemek, resmetmek ya da kopyalamak; yeni, öznel bir ifade ile kişinin kendi hayal gücünü yeni yaratılarında kullanmasıdır (Kolker, 1999: 2).

Sinema görsel bir sanattır. Diğer sanatlarda olduğu gibi çekiciliğini sağlayabilmek ve devam ettirebilmek için kullandığı kuralları vardır. “Görsel sanatlarda gösterilen eylem, karakter ve nesne ne kadar önemli olursa olsun; dikkatlerin eser boyunca, eserin üzerinde tutulabilmesi büyük ölçüde nasıl gösterildiğine bağlıdır” (Mükerrem, 2012: 12). McLuhan’ın “Araç mesajdır (Medium is the message)” şeklindeki ifadesinin bu durumu da içerdiği pek tabii iddia edilebilir. Aslında biçimin, düşüncenin gerçek taşıyıcısı olduğunu söylemek de mümkün olabilir. Mükerrem’in (2012: 11) ifadesiyle “filmler de dahil olmak üzere her sanat eseri biçimiyle karşılaşır, içeriğiyle uğurlanır”.

2. Türkiye’yi Oluşturan Kültür Yapısı ve Sinema

“Her toplum kendine özgü anlatım biçimleri yaratmıştır. Düşten gerçeğe sınırsız çeşitliliği içinde barındıran bu anlatılar, toplumların birbirleriyle benzer ya da ayrı oluşlarının birer göstergesi gibidir; çünkü onlar, toplumsal düşüncenin (social mentality) en yoğun şekilde dışı vurulduğu alanlardır (Sözen, 2009; 131)”. Bu bağlamda gölge oyununun Doğu kültürüne ait bir anlatım biçimi olmasının; opera sanatının ise Batı kültürüne ait bir anlatım biçimi olmasının, bu farklı kültürlerle sahip toplumların hayata bakış açılarının farklılığından kaynaklandığı söylenebilir. Bununla birlikte insanlığın en ilkel zamanlarında varoluşlarını anlama çabasıyla başladığı iddia edilen sanatın, daha sonraları bireylerin toplumsallaştıkça hem var oluşlarını hem birbirlerini duygusal ve zihinsel olarak anlayabilme aracına dönüştüğü de söylenebilir.

Güleryüz’ün (1996: 50 ve 51) bu konudaki iddiası Türk toplumunun, anayurdu Orta Asya’nın doğal yapısının değişmesinden ve komşu toplumlarla, özellikle yöredeki etkin toplum

Çin’le Türk’lerin yaşam felsefesinin bağdaşamamasından dolayı konar-göçer bir yaşam tarzı benimsediği şeklindedir. Güteryüz, konar-göçerliğin sanatın kalıcılığına, gelişmesine ket vuran bir yaşam şekli olduğunu ileri sürer. Bu nedenle de Türk sanatının toplumsal üslupta çok zevkli ve zengin eserler vermiş olmasına rağmen halk sanatı olmaktan öteye geçemediğini ve Türk sinemasının da bu duruma bir örnek teşkil ettiğini ifade eder.

Nezih Erdoğan (2001: 118) da Türk sinemasında kullanılan anlatı dilini kültürel yapının özellikleriyle bağdaştırarak açıklar. Türk anlatılarında genel olarak, yanılsamacı olmayan (non-illusionist) bir yapı olduğunu, Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu gibi temsil sanatlarının, Batılı anlamda bir gerçeklik izlenimi üretmedikleri gibi, örneğin giriş şarkılarıyla bir temsil olduklarını vurgulamaya özen gösterdiklerini ifade eder. Türk sineması, dramatik bir süreç içerisinde konularını işlemesine rağmen gerçek anlamda bir dramatik yapılanmayı ortaya koyamamaktadır. Yüzeysel, basmakalıp tavrı ve davranışlar, Türk toplumunun belli bir kesiminin kabul edebileceği belirli alanları işaret etmiş, tüm insanlar tarafından algılanamamıştır. İki boyutlu yüzeysellik, klişelerle var olmuş bilinen anlamlar ve abartılı algılar; kısa kısa geçilen özensiz ve özet anlatılarla getirilen yabancılaşma gibi özellikler Türk sinemasının temel belirleyicisi olmuştur. Bu nedenle Türk sinemasında var olan yapının dramatik değil daha çok epik bir yapı olduğu söylenebilir (Sözen, 2009: 148).

Anlatı tarzlarının ‘gerçekle’ ilişkisi diegesis ve mimesis kavramlarını gündeme getirir. Diegesis, Doğu kültürüyle; mimesis ise Batı kültürüyle ilişkilendirilir. Yalın/temel anlatı tarzı, diegesis; drama tarzı ise mimesis olarak ifade edilir. Diegetik tarzda anlatıcı kendisini gösterir, olaylar birinci plandadır ancak hepsi doğrudan anlatıcı tarafından anlatıldığından olaylar içinde yer alan diyaloglar dolaylıdır. Mimetik tarzda ise görünen bir anlatıcı yoktur; olaylar aracısız gösterilerek seyirciye sunulur. Mimetik tarz daha çok tiyatro, film gibi dramatik anlatılardır. Diegetik anlatı, bir anlatış, söyleyiştir. Zira genel anlamda yazınsal veya sözel aktiviteyle yapılan anlatıları içerir. Sözüün uzamında kurulan epik anlatıların diegetik tekniği, olayları bir anlatıcının doğrudan anlatımıyla aktardığı için onları belirli bir düzen içinde örüntülese de dramatik/mimetik tekniğe sahip anlatılardaki ‘ayrıntısız’ ve ‘mantıksal’ bağlantılara sahip değildir. Epik anlatılarda ne olduğu sorusuna yanıt varken ‘nasıl oldu’ sorusuna ilişkin çok fazla bilgi bulunması mümkün olmamaktadır (Sözen, 2009: 139 ve 149).

Türk toplumunun kültürel yapısı büyük oranda geleneksel sözlü kültüre, yalın/temel anlatı tarzına, epik anlatılara, kısacası diegesise dayanmaktadır (Ayça, 1992: 124; Sözen, 2009: 149). Sözen (2007: 57), Türklerin tarihsel birikimleriyle oluşturdukları anlatı geleneklerini belirleyen altyapının daha çok söze ve seyirliğe dayalı dışavurum eğilimleri taşımasının ve genel olarak da yanılsamacı olmayan (non-illusionist) bir anlayışa dayanmakta olmasının sebebinin Doğu ve İslam düşüncesinin görünen ve görünmeyen bir dizi etkilenmeleri olduğunu belirtirken İpşiroğlu (2009: 10), tek Tanrılı dinlerin ve İslamiyet’in anlatı sanatlarını nasıl ele aldığını, bunun sanatçıyı ne boyutta etkilediğini şu şekilde ifade etmektedir:

Hıristiyanlara göre Tanrı, insanlara olan sevgisinden Mesih’in suretine girerek yeryüzüne iner, insanlar arasında yaşar ve çarmıhta can verir. En soyut düşünceyi

en somut gerçekle uzlaştıran bu tanrı anlayışı sanatçıya en yüksek olanı elle tutulur, gözle görülür hale sokma olanağını sağlıyor ve Hristiyan sanatı bu yolda adım adım ilerliyor. Tanrı, İslam inancına göre suret almaz. Manevi varlığı “Tanrısal Söz”de (Tanrı Buyruğu) belirir. Bu yüzden İslam sanatçısına yüksek değerlerin somutlaştırılması yolu kapalıdır. Tam aksine o, madde dünyasından sıyrılma çabası içinde bu dünyayı tanrısal bir görüntü olarak vermeye çalışır. İslam sanatçısının yolu soyutlama yoludur, gerçeği gerçek olarak tanımlayan ne varsa resimlerinde ortadan kalkar; gölge-ışık, perspektif gibi nesnelere relief kazandıran ve onları mekânda göstermek için uygulanan tüm anlatım araçları silinir; sadece renkler ve şemalar kalır. Resim burada nakış ve sembol oluyor, bir yandan bu dünyanın gölge ve görüntü (zill-ü hayal) olduğuna işaret ediyor, öte yandan değişmeyen “Hakikat”i, Allah’ı bize düşündürüyor.

Tabiat dinlerinde ruh-madde ayrılığı söz konusu değildir. Pagan dünyanın insanı tasvire tapmakta, tasvir yoluyla düşmanını yok edeceğine, av ve toprak bereketini sağlayabileceğine inanmaktadır. İnsanların tek tanrılı dinlere inanmaya başlamasıyla birlikte putlara karşı amansız bir savaş açılmıştır. Bu dinlerin en eskisi olan Yahudilik bu savaşı başlatan ilk din olmuştur, çünkü Tevrat’ın Tanrı’sının bir sureti yoktur ve suret alan canlıların da en büyük düşmanıdır. Bu yüzden Tevrat her türlü tasvire karşıdır ve resim yapmayı yasaklamıştır. Hıristiyanlıkta ise durum farklı olmuştur. Hıristiyanlar Tanrı’yı yeryüzüne indirip somutlaştırmış, onunla senli-benli bir ilişki kurulmasını sağlayan bir düşünce yapısı oluşturmuşlardır. Tek tanrılı dinlerin sonuncusu olan Müslümanlık ise Musa dininin resim yaşağını benimsemiştir. Suret alan, resimleri çizilen ya da putları yapılan Tanrılar, düzmece Tanrılardır ve bunlara tapanları Allah sevmez. Ancak söylemek gereklidir ki aslında Kuran’da, Tevrat’ta olduğu gibi resmi yasaklayan bir ayet yer almamaktadır. Kuran’ın yasakladığı putlardır. Cahiliye devrinde Arap toplulukları tasviri puttan ayırmadığı, biçim verme yeteneğinde tabiatüstü bir gücün bulunduğu inandıkları ve tasvire taptıkları için uygulamada böyle bir yasak ortaya çıkmıştır (İpşiroğlu, 2009: 15 ve 19). Böylece Batılılar dramatik anlatıyı benimsemişler ve her şeyi en mükemmel biçimde betimlemeye uğraşmışlarken, Doğulular puta tapınmaktan ve büyücülükten kaçınmak adına tasvire karşı durmuşlar ve sözel anlatıyı tercih etmişlerdir.

Batı’nın sinema anlatılarında zaman ve mekân mümkün merteye az parçalanarak maddi evrene yakından ve ısrarla bakılmış; nesnelere dünyasını göstermek öncelikli amaç olmuş, gerçeğin öznel yanı dikkate alınmamıştır. Doğunun sinema anlatıları için geleneksel anlam/nesne ayrılığı ve birliği önemli değildir. Maddi evren, öznel anlam dizgeleriyle sınırlandırılarak yorumlanmak istenmiştir (Sözen, 2007: 57 ve 58). Diğer bir deyişle Müslüman sanatçıda Batılı sanatçıda olduğu gibi gerçekliği yeniden üretme kaygısı ve İslami sanatlarda Batı’dakine benzer bir perspektif sistemi var olmamıştır (Erdoğan 1998: 161).

Rönesans, madde dünyasını yüceltme çabası içindeyken Rönesans’ın insana ve tabiata değer veren dünya görüşü madde dünyasını nefis savaşıyla yenmeye çalışan İslam mistiklerinin düşüncesine ters düşmekteydi. İslamın Yeniçağ’a ayak uydurabilmesi ve sanatta duyular dünyasına girmesi kendi ilkelerini yeni bir anlayışla yorumlamasını gerektirmekteydi. Bu olamadığı

için tabiatçılık yolunda gelişen sanat bir aldatmaca olarak kabul edilmekte, onun seyircide uyandırdığı duygular ve yaşantılar görmezden gelinmekteydi. Bu sebepten İslam sanatı bir nakış ve sembol olmaktan öteye geçememiştir (İpşiroğlu, 2009: 75 ve 76). Böylece de Türkler`in tarihsel birikimleriyle oluşturdukları anlatı göreneklerinin altyapısında Doğu ve İslam düşüncesinin görünen ve görünmeyen bir dizi etkilemelerinden kaynaklanan, daha çok söze ve seyirliğe dayalı dışavurum eğilimleri ve genel olarak da yanılsamacı olmayan bir anlayış olmuştur (Sözen, 2009: 147).

Konar-göçer bir toplumun kültür yapısı ve sanat anlayışına sahip bir ülke olan Türkiye'nin sinema filmlerinde anlamlı neden sonuç ilişkileri içermeden tesadüfi biçimde gelişen olayların birleştirilmesiyle oluşturulan hikâyeler, basmakalıp, detaysız, özensiz görsel malzemelerin kullanımıyla seyirciye sunulmuştur. Türkiye'de, sözlü kültürün dağınık ifadeler ile düşünceleri aktarma ve belli bir planlamaya dayandırılmadan eyleme geçilme alışkanlığı yaşamın diğer alanlarına ve dolayısıyla sinemaya da yansımıştır. Türk sinemasında senaryo yazımından yapım sonrası sürecin bitimine kadar, filmin üretimi esnasında sıklıkla meydana gelmiş olan düzensizlikler hep planlama alışkanlığının eksikliğinden kaynaklanmaktadır.

Sözlü kültürün dinleyicinin beklentisine hizmet etme alışkanlığı, Türk sinemasında her zaman, özellikle Yeşilçam sinemasında, 1960-75 yılları arasında örneklerine sıkça rastladığımız melodramlarda kendini belli etmiştir. Türk sineması, sinema diğer sanat dallarının bileşimi olduğuna göre, ülkenin kültürel birikimlerinden faydalanmış, başta geleneksel sözlü kültür etkinlikleri (masallar, karagöz, kukla, ortaoyunu vb.) olmak üzere zaman içinde tiyatro, edebiyat, radyo oyunları gibi çeşitli anlatım türlerinden etkilenmiştir.

Sinema, temeli fotoğraf gerçekliği olan bir teknolojiye sahip olmasına rağmen, Türk sineması iki boyutlu yüzeyselliğiyle, klişelerin ortaya koyduğu bilinen anlamlarıyla ve abartılı algılarıyla, eksik ve özet anlatılarıyla Türk perde sanatı Karagöz oyunlarının biçimini sürdürdüğünü düşündürmektedir (Güleryüz, 1996: 55, 56). Türk insanı masal sever. Masallarla büyümüştür. Orta Oyunu'ndan, Karagöz'lerden- Nasrettin Hoca'lardan gelen bir alışkanlığı, geleneği vardır. Gişe yapan en çağdaş filmlerin diyaloglarında Karagöz-Hacivat tekerlemelerini anımsatan bir tonun olmasının sebebi budur (Oran, 1996: 284).

Ortaoyunu, Meddah, Karagöz vb. hep sözün uzamına dayalı olan epik anlatılardır. Doğu anlatıları sözün uzamına (epik), Batı anlatıları ise gözün uzamına (dramatik) dayanan yapılar üzerine kurulmuştur. Epik biçime sahip olan Doğu anlatılarında aralarında gerçek zaman-mekân bağlantıları olmayan ilişkiler, 'önceden saptanmış' bir anlam doğrultusunda kurulmaktadır (Sözen, 2009; 139). Nijat Özön (1995, C 2: 80) da Anadolu anlatı geleneği içinde yer alan sanatların yapısını 'anlatmacı' olarak nitelendirerek, bu sanatların sözlü kültür öğelerine dayandığını vurgulamakta ve bu sözlü geleneğin, görsel malzemeden yola çıkan sinemaya olumsuz bir etkisi olduğunu söylemektedir.

Anadolu'da, aşıklar/ozanlar tarafından dinleyiciler önünde sözlü bir şekilde anlatılan halk hikâyelerinin günümüz anlatılarına büyük oranda etkisi olduğu gözlenebilir. Genellikle bu tarz sözlü halk anlatıları Anadolu'da en yaygın türdür. Bunların pek azı zamanla yazıya geçmişse de

çoğu anlatıcılar tarafından ezberlenmiş ve bu şekilde kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Hikâyeler temsil etmeye dayanmamakta, anlatıcı tarafından bazen türkülerle bazen de canlandırmalarla zenginleştirilerek kendine özgü bir anlatma tekniğiyle düğünlerde, özel gün ve bayramlarda sunulmakta idiler. Bu hikâyelerde anlatıcının rolü çok önemlidir. Anlatıcı dinleyicilerin tepkilerine ve isteklerine göre bir tavır sergilemek zorundadır. Bu uygulamanın dışına çıkmak gelenekçi ve tutucu olan sözlü anlatı kültürü için mümkün değildir. Burada anlatıcının, örneğin bir yazarın yapması gerektiği gibi çok yaratıcı olması istenmez. Aksine alışılmış olanı ve bekleneni anlatması ama bunun yanı sıra ufak canlandırmalar yapması ya da kendi abartılı betimlemelerini katması beklenir (Boratav, 2002: 38 ve 69).

Türk sinemasının mevcut genel sıkıntısı, sözlü anlatıma dayalı ürünlere öncelik vererek sinemanın asıl gereği olan görsel anlatımı arka plana itmesidir. Nilgün Abisel (1994: 184, 186 ve 221), Türk sinemasında her şeyin sözle anlatıldığını, görüntülerin olay akışını sağlamaktan başka bir amacı olmadığını belirtmekte ve konuşmaların taşıdığı ağırlığa değinerek, tıpkı bir radyo tiyatrosu gibi görüntüler olmaksızın da filmlerin derdini anlatma konusunda başarılı olduğuna değinmektedir. Yerli filmlerin söze, uzun diyaloglara verdiği ağırlık, her şeyi en kestirme yoldan söze anlatmaya çalışması genel bir durum olarak gözlenebilmektedir. Yine Abisel, Türkiye’de genel olarak melodram ya da komedi kalıplarına uygun filmler çekildiğini ve yapımcıların da bu doğrultuda iyi hasılat getiren yabancı filmleri, popüler aşk romanlarını, eski halk edebiyatından alınmış âşık ve kahramanlık öykülerini filmlere aktarmaya eğilimli olduklarını söylemekte ve filmlerin seyircinin beklentileri doğrultusunda yapıldığını vurgulamaktadır. Ona göre iyi-kötü çatışması etrafında klasik biçime göre kurulan anlatılarda beklenenlerin olması, pek çok şeyin bir takım görsel uyuşumsuz denilebilecek durumlarla anlatılması, bu pratik formülleri/klişeleri doğurmuştur. Örneğin gençlerin kaha-kahalar atarak dans edip eğlenmeleri onların zengin ve çoğunlukla şımarık gençler olduklarının bir göstergesi olarak kabul edilmekte ve Boğaz manzaralı orman görüntüleri gibi bir takım görsel malzemeler ise âşıkların buluşmaya geldiklerini anlatmaktadır. Böylece olaylar çok derine girilmeden özetlenerek ele alınmış, dramatik anlarsa sözle uzatılmaya çalışılmıştır. Duygular, görüntüyle anlatma yerine oyuncunun uzun repliklerini gösteren sahnelerle betimlenmiştir.

Melodramın, modern öncesi dönemden kalan sözlü anlatıya ait halk hikâyelerinden ya da heyecan ve aksiyona dayalı karnaval ve sirk gösterilerinden yararlanan bir gerçeklik anlayışı vardır. Melodram, gerçekliği melodramın sunduğu heyecanları, tutkuları ve hareketliliği güçlendirmek için kullanır. Duyguların önce aşırı coşmasına, yükselmesine ve sonrada tekrar durulmasına hizmet eden; örneğin kaçma ve kovalamacayla sürükleyerek kurtarılmayı beklerken heyecan veren, işkence edilirken de acıyla ağlatan; her iki durumun sonunda da duygusal rahatlamayı garanti eden bir olay örgüsüne sahiptir. Seçkinlerin karşısında kalan alt sınıfların hem soylu bir vahşiliğe sahip olduğunu hem de seçkinleşme fantezileri olduğunu anlatırken sürekli sınıflar arası dengelerin kırılabileceği, alttakilerin de üste çıkabileceği mitini sunar. Masum kahramanların yaşadığı sıkıntıları hikâye ederken seyircisine aşırı uçlardaki, basit iyi-kötü karşıtlığı ekseninde gelişen kahramanları ve bunların savaşlarını, iyi olmanın erdemini dikte ederek verir (Arslan, 2005: 18 ve 19).

Türk sinemasının büyük bir kısmını oluşturan melodramlar, halk hikâyelerinin içinde yer aldığı sözlü anlatı geleneğinden yararlanmıştır. Çoğu melodram filmi, sinemanın doğası gereği en büyük olanağı olan görsel dili kullanmak yerine sözlü anlatımdan yararlanmıştır. Filmin başında olayların çoğu bir dış ses aracılığıyla özetlenerek anlatılmış, dramatik anlatımda serim bölümünde 'olaylar ve durumlar' aracılığıyla görsel bir şekilde sunulması gereken bilgiler, söze dayalı bir biçimde kısaca verilmiştir. Ayrıca filmin ilerleyen bölümlerinde, karakterin içinde bulunduğu ortamla ve diğer film karakterleriyle etkileşim içinde edindiği tecrübeler aracılığıyla ilerlemesi gereken olay örgüsü, melodramlarda karakterlerin diyaloglarıyla yol almıştır. Seyirci beğenisiyle ayakta duran bir sinema oluşumunun var olduğu Türkiye'de sinema için görsel anlatı yapısı değil, halkın bildiği ve sevdiği sözlü anlatı yapısı kullanılmıştır. Salt para kazanma düşüncesi içinde olan film yapımcıları için halkın beklentisi, mucizelerin katkısı ile ilerleyen olayların, halkın kendi kültürünün temel dayanağı olan süslü kelime oyunlarının kullanılmasıyla anlatıldığı filmler olarak kabul edilince ortaya çıkan ürünler de bu beklentiye paralel olmuştur, diyebiliriz.

Sözen (2009: 140 ve 141), Yeşilçam filmlerinde kamera kullanımının kendine özgü mantığı ile ilgili olarak şu tespitlerde bulunmuştur:

Karakterlerin konumlanmaları çerçeve içinde, birbirlerine göre değil de kameraya göre tasarlanmakta; önemli anlarda yüzlerini kameraya dönerek konuşmakta ve eğer alan derinliği ikisini de kapsamıyorsa, netlik karakterlerin konuşma sırasına göre birinden diğerine kaydırılmaktadır. Anlatılmak istenenler teker teker gösterilmekte, örneğin bir yüz ifadesi anlatılacaksa, önce oyuncunun yüz çekimi gösterilmekte, sonra yeni bir çekime geçilmektedir. Kadrajın içine çok şey yerleştirip, hepsini aynı anda gösterebilme/anlatılabilme imkânı varken buna çok da yer verilmemektedir. Öykü kahramanları -özellikle yıldız oyuncular-kamerayla yüz yüze gelmekte ve olabildiği ölçüde de sırtlarını kameraya dönmekten kaçınmaktadırlar. Değiniilmesi gereken bir başka görüntü tasarımı da kameranın karakterlerin aralarındaki bakış alışverişine müdahale etmemesidir. Kişiler burada cepheden görünüşleriyle; tek bir bakış açısından, bir başka deyişle kameranın 'nesnel' çekimiyle sunulmakta ve bu da onları iki boyutlu bedenler haline getirmektedir.

Sinema icat edildikten sonra nesnelere hareket halinde gösterebilmek mümkün olmuş, ilerleyen zamanlarda ise amaç duyguların gösterilmesi becerisine evrilmiştir. Kurgu ve kameranın türlü türlü biçimlerde kullanılmasıyla daha önce denenmemiş yöntemler bulunmuş, böylece duyguların da gösterilebilmesi olanaklı hale gelmiştir. Yeşilçam sineması için durum biraz daha farklı gelecektir. Yeşilçam sinemasında oyuncuların, özellikle güzel kadın ve yakışıklı erkeklerin canlandığı başkarakterlerin seyirciye gösterilmesi amaç edinilmiştir. Bunu yapabilmek içinse tiyatrodaki oyuncunun seyirciyi öncelikli sayarak her daim yüzünü seyirciye dönük oynaması gibi sinema oyuncusu da kamerayı öncelikli saymış; kamera hareket etmeden sabit dururken oyuncu kamera karşısında hareketli konumda kalmıştır. Karakterlerin duygularını yansıtabilmek,

oyuncunun yüzünü net bir biçimde seyirciye göstermek olarak kabul edildiğinden sinema oyuncusunun, bilhassa repliklerini söylerken, yani konuşurken sırtını kameraya dönmemesi istenmiştir. Karmaşık duyguların aktarılması üzerine hiç bir zaman bir uğraş verilmemiş, klişe jestler ve mimiklerle anlatılabilen klişe duyguların aktarımı söz konusu olmuştur. Aynı zamanda alan derinliğinin sağlayabileceği imkânlar, seyircinin başkarakterlerin yüzlerini sık sık ve yakından görme şanslarını artırmak amacıyla olsa gerek, görmezden gelinmiş; kesmelerle ya da netlik ayarının kaydırılmasıyla karakterler önem sıralarına göre ayrı ayrı gösterilmiştir. Yeşilçam sinemasında öznel bakış açısı kullanımından ziyade nesnel bakış açısı kullanımını tercih edilmiş ve böylece seyirciye duyguların aktarımı bir kez daha sekteye uğratılmıştır.

Sinema sanatının temelini oluşturan fotoğraf gerçekliği ve hareketli fotoğrafla elde edilen görüntüdeki üçüncü boyut, halk hikâyeciliği, masal anlatıcılığı, meddahlık, gölge oyunu gösterileri ve daha modern yıllarda edinilen radyoculuk alışkanlığı ile örtülmüştür. Sözlü anlatım tekniğinin kendine has bir olaylar dizisi vardır. Düzyazı olarak roman ve hikâyenin, ayrıca dramının sahip olduğu neden-sonuç ilişkileri içinde ilerleyen çizgisel anlatım biçimi, sözlü geleneğin olayları anlatırken kullandığı anlatım biçiminden farklıdır. Türk melodramları, eski anlatı geleneklerinden gelen uyaşımara sahip bir biçim olarak 'sözlü' ifadelere çok sık başvurmaktadır. Sözlü anlatı geleneğine dayalı uygulamalardan kalma alışkanlıklar bu sözsel anlatım şeklinin devamlılığına neden olmuştur.

Türk sinemasında, Batı sinemasında olduğu gibi düğüm-çözüm-düğüm şeklinde dramatik unsurlar yer almakla birlikte hikâye, içinde barındırdığı olağanüstü durumlarla gelişir. Bu yapılanma nedeniyle Batı'nın öykü/roman/sinema anlatıları ve Türk sineması biçimsel anlamda birbirine benzerken, içerik bakımından Doğu anlatılarının devamı gibidir (Sözen, 2009: 137). Geçirdiği kaza sonucu tekerlekli sandalyeye mahkûm olan kahramanın yaşadığı bir sevindirici ya da duygulu anın sonunda birdenbire yürümeye başlaması gibi... Adanır'a (1994: 129) göre de Türkiye'de melodram sineması anlatım açısından ilginç bir yapı sunar. Öyküleri natüralist roman içeriklerini andırır ama anlatım tekniği sinematografik masal kurgusu ya da kolajın gelişmiş bir biçimidir. Bu filmlerin genel özelliği, zaman ve uzamın anlatılan öyküyle estetik ya da dramatik açıdan ilişkisinin kurulmamış oluşudur. Kahramanların başına gelen olaylar zaman ve mekan ötesindedir, belli zaman ve mekanın içinde değildir.

Türk toplumunun sözlü kültürden yazılı kültüre geçerken yaşamış olduğu sancılı dönemin izlerini, 1960'lı yılların Türk sineması taşımaktadır (Şasa, 2010: 40). Şöyle ki, Türk sinemasında melodram yapımların yoğun olarak üretildiği 1960lar toplumsal ve tarihsel koşullarıyla yeniden ele alınıp düşünüldüğünde, bu yıllarda değişimlerin/dönüşümlerin hızlı yaşandığı görülür. Yeni Anayasa'nın getirdiği özgürleştirici etkiler ile ellili yılların ekonomik ve toplumsal mirası, toplumsal açıdan önemli değişimler yaşanmasına neden olmuştur. Bunun yanı sıra köyden kente göç edenleri büyük kentlerde, göç etmeyenleri ya da henüz göç etmemiş olanları ise yaşadıkları yerlerde, İstanbul'un fon olarak kullanıldığı öyküleriyle Yeşilçam etkisi altına almıştır. Bununla birlikte ev içi yaşamın en vazgeçilmez ögesi halen radyodur. Radyo; radyo tiyatrosu programlarıyla, sohbet programlarıyla, konserlerle ve ajanslarla günün en güçlü iletişim aracıdır. Bu da Yeşilçam filmlerini izleyen seyircinin kültürel yapılanması ve beklentisi ile ilgili olarak bize

bir ipucu verir. Seyirci geleneksel sözlü anlatıya ve gözden kulağa uzanan bir anlatım biçimine alışkındır (Kirel, 2005: 294, 295).

Türkiye’de teknik, içerik ve yaratıcılık açısından belli bir düzeye sahip standart bir film üretiminin koşullarını oluşturmak, dolayısıyla bu koşulların filmlerini üretmek mümkün olamamıştır. 1960’lı yıllardan itibaren bu sorunun nedeni olarak önce sansür, sonra teknoloji yetersizliği, siyah-beyaz televizyon, video, renkli televizyon, kablolu ve paralı televizyonlar, Amerikan sineması kabul edilmiştir. Belki de birkaç istisna dışında sinema ile ilgilenenler bu başarısızlığın sorumluluğunu üstüne almamıştır (Adanır, 1996: 5). 1980’lere kadar rastlantısal başarılar elde eden Türk sineması, ilk kez 1980’lerde sinemayı gerçekten ciddiye alan sanatçılara sahip olmaya başlamıştır (Adanır, 1994: 150). 1980’li yıllardan itibaren Türk sinemasında melodramatik yapıya sahip ürünlerden uzaklaşmaya çalışan, Yeşilçam’da pek görülmeyen kamera hareketlerini, farklı kurgu ve mizansen denemelerini, çağdaş öyküleme tekniklerini, Yeşilçam’ın yeterince üzerinde durmadığı karakter olgusunu benimseyen ve kullanmış, birçok filmin adı verilebilir. Melodramdan drama geçişi hedefleyen yeni kuşak yönetmenler, bireysel bir üslup yaratmışlar, filmlerindeki karakterleri bir bütünün parçası olarak ele almışlar, tüm yönleriyle işlemeye çalışmışlar ve Yeşilçam sinemasının zaman, mekân ve kişilikler arasında kuramadığı bağı oluşturmaya uğraşmışlar, bunu bir nebze de olsa başarmışlardır (Sözen, 2009: 144). Örneğin, “Yol” filmi 12 Eylül koşullarında, 12 Eylül’e rağmen gerçekleştirilmiştir (Kıraç, 2008: 92).

Ayrıca 1980’li yıllara doğru televizyon Türkiye’de yaygınlaşmaya başlayıp, kitlelerin etkilendiği bir araç durumuna gelince televizyon reklamcılığı da gelişmeye başlamıştır. Bu durum da Türk sinemasının teknik açıdan gelişmesine hizmet etmiştir. Ancak sinemada teknik ve teknolojik açıdan belli bir mesafe alınmasına karşın, “yaratıcılık” alanında hemen hiçbir gelişme olmamıştır. Özellikle senaryo yazarlığı ve bu alanda gerekli olan yaratıcılık göz ardı edilmiştir. Sinema tekniğini öğrenmenin ya da bilmenin film çekmek için yeterli olduğuna ilişkin tuhaf inanış sebebi ile Türkiye’de çekilen filmler arasında bir stil farklılığı oluşması engellenmiştir. Hem içerik hem de estetik boyutlardaki yaratıcılık sorunlarının bir kısmı Türkiye’nin tarihsel, toplumsal ve kültürel yapısından kaynaklanmaktadır. Ortaçağ’dan kalma bir aşiret zihniyetinin egemen olduğu bu toplumda en küçük ortak payda birey değil, ailedir. Bu sebeple bu toplumda aile özgür, bağımsız ve düşünsel açıdan hiçbir kısıtlamayla karşı karşıya olmayan, bireylerin gönül rızasıyla oluşturdukları bir birim değildir (Adanır, 1996: 9 ve 10). 11 yıl boyunca farklı yaş gruplarında gençlerle çalışma imkânı bulmuş bir eğitimci olarak Adanır’ın bu konudaki saptamalarının önemli olduğu inancındayım. Kendi varlığının bilincinde olmadan yetişen bireyler bağımlı kişilik yapısı geliştirdiklerinden özgür düşünme becerisine sahip olamamaktadır. Yaratıcılıklarına ket vurularak yetiştirilmiş olan gençler yapmak istediklerini değil, kendilerinden beklenileni yapan standart bireyler olmaktadır. Ne yazık ki böylesi yetişen bireylerin özgün yapıtlar vermesi beklenmemektedir.

Aile, okul, çevre yaratıcılık konusunda çok önemli unsurlardır. Ancak yalnızca bu unsurların düzene sokulması yaratıcılık için yeterli değildir. Kültürel anlamda büyük bir bilgi birikimi, yerli yerine oturmuş bir dünya görüşü, düşünce ve düşlemenin önüne hiçbir engel ve sınır koymayan,

tamamen özgür bir beyine, insani duygulara ve estetik kaygılara sahip olmak yaratıcılık için gerekli olan diğer unsurlardır. Sinema üzerindeyse, bütün bunların yanı sıra sinematografik anlatımın ne olduğunu, nasıl başladığını, nereye gittiğini bilmek, bir öykü anlatırken inandırıcı olabilmek yaratıcılık için gereklidir (Adanır, 1996: 12 ve 13). Sinemada yaratıcı olmak demek soyut ya da somut her ne anlatılmak isteniyorsa, bunu resimlerle somutlaştırarak yapabilmek demektir.

İfade edebilme yetisini sözel anlatının imkânları ile sürdürmeye çalışan Ön Asya toplumları, soyutu somuta çevirme gereği ya duymamışlar ya da bunu reddetmişlerdir. Türk kültürü, Ön Asya'da geçerli olan soyutu düşünme ve somutu önemsememe anlayışına bağlı kalmıştır. Tarih boyunca üretilen sanat ürünleri, doğal formların taklitleri ve doğal nesnelerin ölçütlerinin kullanımından ziyade soyut fikir ve zevklerin incelikli göstergeleri olarak ün yapmışlardır (Güleryüz, 1996: 53).

Kıscacı Yeşilçam sineması, Anadolu uygarlığını oluşturan çeşitli toplumların, Anadolu'ya göç eden Türklerin atalarının ve İslâm dünyasının kültürel birikimine dayanan; hem Doğu hem de Batı kaynaklı etkileri içeren, sözel yapıli seyirlik geleneği üstünde gelişen bir sinema diline sahiptir. Seyirlik geleneğinin Türk sinemasına etkileri küçümsenmeyecek kadardır. Bugün Türk sinemasında modern meddahlık yapan ve 'anlatıcılıktan' sinemaya geçmiş senarist ve yönetmenlerin yaptıkları filmlerde sözel yapıya dayanan anlatılar kurması ve bunun da en büyük ve en çok seyirci çekmesi tesadüf değildir (Sözen, 2009: 139).

Bu iddiaya örnek olarak alabileceğimiz sözel yapıya dayanan anlatılara sahip Cem Yılmaz, Şahan Gökbar, Ata Demirer filmleri, Türk seyircisinin eğlence alışkanlığını cevaplayarak gişede yüksek başarılar elde eden filmlerdir.

Avrupa ise Doğu'nun tam aksine, Yunan doğacılığını Rönesans döneminde yeniden ele alıp her türlü sunum için kullandığından her soyut düşünceyi algılanabilir bir maddi forma döndürme gereği ile önce düşüncelerin iki boyut üzerindeki sunumlarını soyut, grafik, kaydedilmiş, resmedilmiş olarak göstermeye çalışmıştır. Daha sonra da bunlara üçüncü boyutu ekleyerek somutu gerçekleştirmeyi, yani nesneyi oluşturmayı başarmıştır (Güleryüz, 1996: 53). Fotoğrafın icadıyla birlikte iki boyutlu da olsa imgeyi en mükemmel gerçeklikle sunmayı başaran Avrupa, imgeye önce hareketi kazandırmak için, daha sonra da bu hareketli imgenin sağladığı gerçekçiliği aynı anda birden fazla insana sunabilmek için çabalamıştır. Tüm bu çabaların sonunda elde edilen icat sinema olmuştur.

Sinema dilinin ise montajın ya da kurgu sanatının doğması sonucu oluştuğunu söylemek mümkündür. Bir sahnenin bir başka sahneyle olan görünmez ilişkisi bilinçli olarak kurulduğu zaman sinema yeni bir dile sahip olmuştur. Kurgunun gelişmesiyle birlikte sinema çeşitli anlatım biçimlerine ve bir gramer zenginliğine kavuşmuştur. Yalnızca kurgulama yaparak değil ışıklarla oynayarak da bir sahnenin anlamını, mesajını, içeriğini değiştirmek mümkün olmaktadır. Tüm bunlar sinemanın sinemacıya sağladığı imkânlardır. Ancak film, gösterdiği kişilerin akıllarıyla,

hafızalarıyla, hayal kurabilme yetileriyle, düşleriyle ilgilenmeye başladığında, durum ne kadar basit ya da yalın olursa olsun, işler iyice karışmıştır (Baydur, 2004: 38 ve 39). Sinemanın basit bir eğlencelikten bir sanat yapıtına dönüşmesi bu ilgiye bağlıdır, denilebilir. Avrupa sinemasındaki akımların filmleri, örneğin Alman Ekspresyonizmi, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası'nın ürünleri soyut düşüncelerin somut görüntülere dönüştürülebileceğine dair en güzel örnekleri vermektedir. Türk sinemasının, özellikle Yeşilçam dönemine ait sinemanın görsel ve anlatsal yapısı incelendiğinde ise sinemamızda Türk kültürünün görsel ve anlatsal öğeneklerinin yeniden üretilmesinin amaçlandığını tespit etmek mümkün olabilmektedir. Türk sineması böylelikle kendine has görsel bir dil oluşturmuştur.

3. Şarlo, Hüseyin Geyikli ve Gil Pender

Bu noktada 1936 yapımı, Charlie Chaplin'in yapımcı, yönetmen, senarist ve başrol oyuncusu olduğu, sinemanın temel taşlarından biri olarak kabul edebileceğimiz "Asri Zamanlar" (Modern Times) filminden bir sahneyi; "Avrupa Yakası" gibi kimi komedi televizyon dizilerinin ve "Niyazi Gül Dört Nala, Deliha, Döngel Kerhanesi" gibi komedi filmlerinin yönetmeni olan Hakan Algül'ün yönettiği ve Ata Demirer'in senaryosunu yazdığı, başrolünü oynadığı oldukça popülerleşmiş ve iyi gişe hasılatı toplayan bir devam filmi olan "Eyvah Eyvah 2" filminden bir sahneyi; 2011 yapımı, Woody Allen'in yönetmen ve senarist olduğu, başrolünü Owen Wilson'ın oynadığı, IMDb verilerine göre çeşitli dallarda 18 ödülü, 52 adaylığı olan Midnight in Paris / Paris'te Gece Yarısı filminden bir sahneyi kısaca inceleyerek devam edelim.

Öncelikli olarak sinemanın ilklerinden, önemli bir sanat ürünü olan "Asri Zamanlar" filmine değinmenin gerekliliği düşünülmüştür. Bu filmde Şarlo'nun (Charlie Chaplin) dev makine çarklarının arasına sıkıştığı, buna rağmen düzenli bir şekilde çalışarak vidaları kontrol etmeye devam ettiği, çok ünlü, eğlenceli ve çok önemli bir sahne vardır. Bu sahne tek cümlelik bir replikle, örneğin "kendimi bu dev makinelerin arasında sıkışmış hissediyorum", seyirciye sunulabilirdi. Böylelikle çok daha kolay çekilen ve düşük maliyetli bir sahne olurdu. Ancak bu sahnede her hangi bir sözlü ifade bulunmamaktadır. Aksi durumda elbette aynı etkiyi sağlamayacaktı. Özenli bir ön çalışmayla hazırlanmış mizansen, oyuncunun hareketlerine uygun müzik; siyah-beyaz bir film olmakla birlikte aydınlatmanın ve gölgelendirmelerin yaratmış olduğu filmin ritmine uygun renk ritmi; Şarlo'nun içinde bulunduğu durumu en uygun ve doyurucu biçimde seyirciye veren kamera açısı ile çekim ölçeklerinin kullanıldığı çekimler ve bu çekimlerin kesme kullanılarak birleştirilmesiyle yapılan kurgu sayesinde çok başarılı bir sahne elde edilmiştir. Böylece seyirciye verilmek istenen duygu, görüntünün incelikli işlenmesiyle seyircide bir eksiklik hissi uyandırılmadan sunulabilmektedir.

"Eyvah Eyvah 2" filmi, Türkiye'deki sözlü anlatı geleneğinin etkisinde olan filmlerden biri olmuştur, denilebilir. İncelenen sahnede Hüseyin (Ata Demirer) ve Firuzan (Demet Akbağ) ormanda kaybolmuş ve bir eve rast gelmişlerdir. Bu evde yaşayan yaşlı adam onları yemeğe davet eder. Sofrada vefat etmiş olan eşi için fazladan bir servis açılmıştır. Bir zaman sonra Hüseyin bu garip durumu, görüntüler bunu anlatmaya yeterli olmaz da seyirci anlamazsa düşüncesiyle

olsa gerek, Firuzan'a sözlü olarak da ifade edecektir. Seyirci sahnenin başında yaşlı adamın kendi kendine olan konuşmasını duyar. Yaşlı adamın kendi kendine yaptığı bu iki, üç cümlelik konuşmadan eşinin öldüğünü ve yaşasaydı 45. evlilik yıl dönümlerini kutlayacaklarını öğreniriz. Hüseyin ve Firuzan'ın bu bilgiden yoksun olmasının olayları geliştirmesi hedeflenmiştir. Sofraya oturdukları andan itibaren oyuncular sürekli karşılıklı diyaloglar halinde konuşur.

Sahnenin girişindeki aydınlatma oldukça ilginçtir. Yaşlı adamın ışığı evinin verandasındaki lambadan geldiği için gerçekçidir ancak Hüseyin ve Firuzan'ın aydınlatması tiyatraldır. Karanlık olmasına rağmen her ikisi de aydınlıktadır. Sanki bir takip ışığı ile aydınlatılmışlardır. "Asri Zamanlar"da olduğu gibi kesmelerle kurgulanan sahnede oyuncunun konuştuğu anlarda kameranın oyuncuyu çektiği tekli ve ikili göğüs ve bel çekimlerinden boy çekimlerine geçilerek sahnenin ve oyuncuların gelişen durumları gösterilmiştir. Oyuncu sırası gelip repliğini söylediğinde kamera repliğini söyleyen oyuncuyu gösterdiğinden diğerlerinin tepkisini seyirci gözlemleyememektedir. Sahneye ait bazı çekimlerde gerginliği artırmak için görüntüye ait, örneğin aydınlatmada, kamera hareketlerinde hiçbir değişiklik yokken müzik kullanılmakla yetinilmiştir. Yaşlı adamın tuhaf davranışlarından, kesik ve bir anlam veremedikleri konuşmalarından şüphelenen Hüseyin ve Firuzan, şüphelerini ve kaçmaları gerektiğini karşılıklı diyaloglarla birbirlerine ifade ettikten sonra sahnenin sonunda gizlice kaçarlar.

Bahsi geçen sahne ışığın, çekim ölçüklerinin ve kurgunun kullanım biçiminden dolayı eksiklik duygusu oluşturmaktadır. İzleyici bu sahnenin sonunda görmek istediği ama göremediği, ona gösterilmeyen bir şeyler olduğunu hissetmektedir. Sinemacı tarafından gösterilmek istenenlerin tümü gösterilmiş olsa bile... Daha özenli ve incelikli hazırlanmış bir sahne böylesi bir duyguya meydan vermeyecekti. Olagelen aksiyon sözle açıklayıcı bir biçimde verilmiş, bununla birlikte görüntü hikâyeyi anlatmada, istenilen duyguyu vermede yetersiz kalmıştır. Böylece "Eyvah Eyvah 2" filminin sözlü anlatı geleneğinin etkisinde kaldığı iddia edilebilir.

"Paris'te gece yarısı (Midnight in Paris)" filmi, "Eyvah Eyvah 2" gibi klasik öykü sinemasına ait bir romantik-komedidir. Gil Pender (Owen Wilson) ve Ernest Hemingway (Corey Stoll), daha önce konuştukları üzere, Gil'in yazmış olduğu kitabı okumasını ve fikrini belirtmesini sağlamak amacıyla, Gertrude Stein'in (Kathy Bates) evine giderler. Bu filmin iyi anlaşılması ve yerinde bir tat vermesi seyircinin daha evvelce dünya edebiyatı hakkında biraz bilgi sahibi olmasını, özellikle bu sahne için Stein'in Hemingway ve Picasso'yla (Marcial Di Fonzo Bo) gerçek yaşamda arkadaş olduklarını bilmesini ya da filmi izledikten sonra bu konuyla ilgili ufak bir araştırma yapmasını gerektirmektedir.

Filmdeki aydınlatma hikâyenin amaç edindiği biçimde oldukça gerçekçi, bir o kadar da masalsıdır. Böylece seyirci kendisini görüntülerin sağlamaya çalıştığı ortam içinde hissedebilmiştir. Picasso ve Stein'in diyalogu esnasında kameranın, bel ve diz plan çekimlerle diğer karakterleri ve fon olarak odayı ayrıntılı bir biçimde çerçeve içine yerleştirmesi, böylece karakterleri ve ortamı seyirciye tanıtmayı, ikili arasında yapılan sanatsal tartışma esnasında hikâyenin akabilmesine hizmet etmiştir. Bu şekilde konunun sadece yatay değil aynı zamanda dikey de ilerleyerek genişlemesi ve seyirciye hikâyenin hem sözel hem de görsel olarak farklı

kanallarda yol alan biçiminin aktarılması sağlanmıştır. Diyaloglarla karakterler arasındaki ilişkiler belirlenirken görüntüler aracılığıyla görsel olarak da bir doyum elde edilmiş, hikâyenin diyaloglara sapanıp kalmadan kendi akışında ilerleyebilmesine olanak verilmiştir. Yönetmenin hareket eden ve duran kamerası bir konu üzerine gereğinden fazla odaklanmamış, örneğin iki karakter arasındaki karşılıklı konuşma devam ederken kesmeler yapılarak diğer karakterlerin hareketleri, mimikleri ve mizansene ait diğer görseller seyirciye verilmiştir. Renklerin kıvamının aydınlatmayla olan uyumu, mizansenin seyirciye görsel olarak en güzel şekilde sunulmasına neden olmuştur.

Stein ve Hemingway'in konuşmalarının devam ettiği esnada, önce Adriana, peşinden de Gil ikinci bir odaya geçerken, yönetmenin "artık diğerlerinin bulunduğu odada görülecek bir şey yok" diyerek onları geride bıraktığını anlatan hareketli kamerası ve yaptığı kesmeler durumun sözle ifade edilmesine ihtiyaç duymadan, bunu seyirciye aktarabilmiştir. Adriana ve Gil'in birbirlerini tanımaya yönelik yapmış oldukları diyalogları içeren mizansen ile seyirci, o ana kadar görülen karakterleri ve aralarındaki ilişkileri kafasından tekrar gözden geçirmiş, böylece eksiklik duygusu ortaya çıkmadan yönetmen istediğini seyirciye vermiştir.

Bu filmde sahnenin çekimi, aydınlatma, dekor, oyunculuk gibi mizansen öğeleri, farklı çekim ölçekleri, karakterlere yapılan kesmeler ve kameranın yaptığı hareketler ile diyaloglar birleştirilerek gerçekleştirilmiştir. Diyaloglar olayların açıklanması ya da sonuçlandırılması için değil hikâyenin ilerlemesi için kullanılmıştır. Bir sinema filminde diyaloglar hikâyenin ilerlemesi için elbette kullanılabilir. Ancak diyalogların olayların açıklanması ya da hikâyenin sonuçlandırılması için kestirme bir yol haline dönüşmesi, görüntüyü ikinci plana attığından sinema için uygun olamamaktadır.

Sonuç

Filmin hikâyesi seyirciye sunulurken senaryonun, kameranın, kurgunun, ışığın, rengin, müziğin, sesin, efektin, kostümün, mekânın, aksiyonun kullanım biçimi hikâyenin inandırıcılığı, vuruculuğu kadar önemlidir. Zira tüm bunlar yapıtın gerçekçiliğine hizmet eder. Bu durumda kaçınılmaz olarak düşünülmesi gereken şey "neyi" değil "nasıl" sorusunun yanıtıdır (Kıraç, 2008: 86). Prof. Zaur Mükerrerem (2012: 13 ve 14) ise bu durum için, "görsel dizilişteki başarısızlığa bu dizilişin sinema ilkelerine uygunluk açısından yetersizliği de eklenince, içerik olarak doyurucu, mükemmel bir sinema eseri beklemek, en basit deyimimle hayalcilik olur" demekte ve bunun nedenini şöyle açıklamaktadır:

Bir görsel sanat dalı olan sinemada düşüncenin somutlaşma seyri görsel düzenlemeden başlar: kompozisyon ilkeleri, aydınlatma yöntemleri, kamera hareketleri ve bunlarla ortaya konan yaratıcı hileler... İşin geri kalan kısımları (içerik, oyuncuların mahareti, kurgu, drama unsurları, ana düşünce vb.) sürecin devamında, eş zamanlı olarak gelişir. Aslında sinema sanatının zarafeti, görüntü düzenlemesinden başlar, çünkü sinema görüntüsü düşüncelerin genelleşmiş halidir.

Bir sinema gerçekçi ya da biçimci olabilir. Sinemada her şey konu olabilir. Anlatılmak istenen çok çeşitli biçimlerde anlatılabilir. Önemli olan, sinema yapmak isteniyorsa, sinema dilinin kullanılması gerekliliğinin unutulmamasıdır. Türkiye örneğinden bakacak olursak, sinema dilinin yerine gölge oyunu, meddahlık, masal anlatıcılığı gibi halk sanatlarının dilini; radyo ve tiyatronun dilini yerleştirmemelidir. Elbette sinemanın dili ulusal olduğu sürece daha değerli olacaktır, ancak sinemanın uluslararası dil kurallarını, başka bir ifadeyle sinemayı sinema yapan kuralları göz ardı etmemelidir.

Kaynaklar

- Abisel, Nilgün (2005) Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara: Phoenix Yayınları
- Adanır, Oğuz (1994) Sinemada Anlam ve Anlatım, Ankara: Kitle Yayınları.
- Adanır, Oğuz (1996) Gerçeklerden Kaçamayız!: Türk Sineması Üzerine Düşünceler, S. M. Dinçer (der.) içinde Ankara: Doruk Yayınları
- Arslan, Savaş(2005) Melodram, (1. baskı) İstanbul: L&M Yayınları
- Ayça, Engin (1992) “Türk Sineması ve Seyirci İlişkileri” Kurgu, 11 (117-133)
- Baydur, Memet (2004) Sinema Yazıları, İstanbul: İletişim Yayınları
- Boratav, Pertev Naili (2002) Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları
- Erdoğan, Nezih (1998) “Yeşilçam’da Beden ve Mekânın Eklemlenmesi Üzerine Notlar” Doğu-Batı, 2 (157-164)
- Erdoğan, Nezih (2001) “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar” Doğu-Batı, 15 (118-126)
- Güleryüz, Kezban (1996) Türk Sinemasında Üslubun Kökeni: Türk Sineması Üzerine Düşünceler, S. M. Dinçer (der.) içinde Ankara: Doruk Yayınları
- İpşiroğlu, Mazhar Şevket (2009). İslam’da Resim Yasağı ve Sonuçları, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Kıraç, Rıza. (2008) Film İcabı, Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış, Ankara: De Ki Yayınları
- Kirel, Serpil (2005) Yeşilçam Öykü Sineması, İstanbul: Babil Yayınları
- Kolker, Robert (1999) Film, Form and Culture, Boston: McGraw-Hill
- Michel, Jean Bloch (2004) Sinema ve Edebiyat (Çev: Ahmet Gögercin), Sinemasal, 8 (108-116)
- Mükerrem, Zaur (2012). Sinematografi Üzerine Düşünceler. Kuram ve Uygulamalar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Oran, Bülent (1996) Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema: Türk Sineması Üzerine Düşünceler, S. M. Dinçer (der.) içinde Ankara: Doruk Yayınları
- Oskay, Ünsal (1996) Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entellektüellik Tartışması: Türk Sineması Üzerine Düşünceler, S. M. Dinçer (der.) içinde Ankara: Doruk Yayınları
- Özön, Nijat (1995) Karagözden Sinemaya 2. Cilt , Ankara: Kitle Yayınları
- Sözen, Mustafa (2007) “Türk Sinemasının Özgün Dil Arayışlarına Farklı Bir Yol Haritası: Türk Soylu Ülkeler Sineması” Bilig, 42 (55-75)
- Sözen, Mustafa (2009) “Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti” Bilig, 50 (131-152)
- Şasa, Ayşe (2010) Yeşilçam Günlüğü, İstanbul: Küre Yayınları

