



T. C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

F İ L M D E
KİŞİ ZAMAN ve MEKAN
(ANAYURT OTELİ FİLMİ ÜZERİNE BİR İNCELEME)

(Yüksek Lisans Tezi)

Halim ESEN

✓

Danışman : Doç. Dr. Seçil BÜKER

Haziran, 1988

İ Ç İ N D E K İ L E R

	<u>Sayfa</u>
GİRİŞ	: 1
1. KİŞİLİK-ZAMAN VE MEKAN KAVRAMI	: 4
1.1. Kişilik Kavramı	: 4
1.1.1. Kişiliğin Fizyolojik Boyutları	: 8
1.1.2. Kişiliğin Sosyolojik Boyutları	: 14
1.1.3. Kişiliğin Psikolojik Boyutları	: 19
1.2. Zaman ve Mekan Kavramı	: 25
1.2.1. Sanatta Zaman ve Mekan Kavramı	: 33
2. FİLMDE KİŞİLİK-ZAMAN VE MEKAN KAVRAMI	: 36
2.1. Filmde Kişilik Kavramı	: 36
2.2. Filmde Zaman ve Mekan Kavramı	: 43
3. ANAYURT OTELİ FİLMİNDE KİŞİLİK ZAMAN VE MEKAN KULLANIMI	: 52
3.1. Kişilerin Fizyolojik,Sosyolojik ve Psikolojik Açıdan İşlenişi	: 52
3.1.1. Kişilerin Fizyolojik Açıdan İşlenişi	: 53
3.1.2. Kişilerin Sosyolojik Açıdan İşlenişi	: 59
3.1.3. Kişilerin Psikolojik Açıdan İşlenişi	: 75
3.2. Filmde Zaman ve Mekanın İşlenişi	: 82
SONUÇ	: 99
KAYNAKÇA	: 102

GİRİŞ

Günümüzde hemen hemen herkes anlatı filmleri izlemektedir. Filmde izleyiciyi doğrudan ilgilendiren şey ise filmin teknik ve sinematografik özelliklerinden çok öyküsüdür. Öyküde ise zorunlu olan üç unsur vardır; kişi, zaman ve mekan.

Bir öykünün ya da bir anlatı filminin var olabilmesi için bu üç temel unsurun (kişi, zaman ve mekan) varlığı zorunlu olmaktadır. Bu unsurlardan vazgeçebilen bir anlatı filmi hemen hemen yok gibidir. Zaten bu unsurları kullanmayan filmlerin anlatı filmi türünün dışına çıkacağı düşünülebilir.

Bir film izleyip bunu ikinci kişilere anlatmak isteyen biri için film öyküsünün öncelik taşıdığı söylenebilir. Bu nedenle de bir filmde kişiler; bu kişilerin aralarındaki ilişkiler; eylemler; bu eylemlerin geçtiği yer ve zaman anlatılmaya çalışılır. Ancak bu üç unsurdan (kişi, zaman ve mekan) sonra sinematografik özelliklerin önem kazandığı ileri sürülebilir.

Pekçok filmde filmsel zaman ve mekan öyküsel zaman ve mekandan farklıdır. Diğer bir deyişle öyküde hakim olan kronolojik gelişim filmde bu niteliğini koruyamayabilir. Bu nedenle filmde işlenen zaman ve mekan ile öykünün işlediği zaman ve mekan arasında farklılıkların olması doğaldır. Bu yaklaşımdan hareket ederek filmin zaman ve mekan bağıntıları üzerinde oynama esnekliğinin daha fazla olduğunu düşünmek hatalı olmayacaktır.

Günlük yaşamda fiziksel gerçeğe dayalı olarak kişi ile zaman ve mekan arasında gerçekleşen ilişkilerin kesintisiz bir kronolojik dizin içinde akıyor olması filmin yarattığı zaman ve me-

kanın bu fiziksel gerçekten tümüyle de ayrılmadığını göstermektedir. Çünkü herhangi bir anlatımın anlaşılabilmesinin temel koşullarından birinin de anlatımın kronolojik bir mantık dizini içinde akmasına bağlı olduğu gözönünde bulundurulmalıdır. Filmin de bir anlatım aracı olarak makro düzeyde bu özelliğe sahip olması gerektiği açıktır.

Anlatı filmlerinin amacının yukarıda sözü edilen üç ana unsur (kişi, zaman ve mekan) uyumlu olarak biraraya getirmek ve bu unsurları sinematografinin sağladığı nicel (teknik) ve nitel (biçim ve üslup) olanakları ile işlemek olduğu ileri sürülebilir. Zaten ancak bu gerçekleştiğinde film anlamlı bir bütün halinde alarak kitlelerin beğeni ve ilgisini kazanır. Bu çalışma da kitlelerin beğenisini kazanan Anayurt Oteli filminde önemi sıralanan kişi, zaman, mekan ilişkilerinin işleniş biçimini ve bu işleniş biçiminin filmde ele alınan sonuçlarını saptayıp yorumlamayı amaçlamaktadır.

Anayurt Oteli filmi yurt dışı ve yurt içinde sinema filmlerinin başarı açısından değerlendirilmesine yönelik olarak düzenlenen birçok festivalde gerek izleyenler gerekse festival jürileri tarafından başarılı olarak değerlendirilmiştir. Filmin değeri bu başarıları, yapının birçok açıdan yeniden incelenip değerlendirilmesine de neden olmuştur. Bu yüksek lisans tezi de temelde Anayurt Oteli filminin tezin ölçütleri olan kişilik, zaman ve mekan açısından çözümlenmek üzere seçilmesinde temel etken olmuştur.

Bu çalışma temelde olay çözümlenme (case study) çalışmasıdır. Çözümlenecek olan Anayurt Oteli filmi; çözümlenme ölçütleri ise filmsel zaman-mekan bağıntıları içinde filmsel kişilerin fiz-

yolojik, sosyolojik ve psikolojik özelliklerinin yansıtılışındaki tutarlılık ve beceri düzeyleridir.

Çözümleme yöntemi olarak öncelikle kişiliğin fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik boyutlarına ilişkin kuramsal araştırmaya yönelik kaynakça taraması yapılmış, ardından sağlanan kuramsal temele dayalı olarak çözümleme ölçütleri ile modeli geliştirilmiş ve bu ölçütler ile model temel alınarak filmin çözümlenmesine yönelinmiştir. Çözümleme anında filmin video kasede kaydedilmiş kopyası gerek duyulduğu sayıda izlenmiş; bu arada filmin çekim senaryosu kağıda dökülmüştür. Böylece filmin çözümlenmesi için gör-ışitsel malzeme yanında yazılı malzemeden de yararlanma olanağına ulaşılmıştır. Çalışma üç bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde, kişilik kavramı ve kişiliğin çeşitli yönlerine ilişkin temel kavramlar verildikten sonra kişiliğin oluşmasında etkili olan fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik boyutlar incelenmiştir. Yine bu bölümde antik çağdan günümüze kadar çeşitli düşünürlerin zaman ve mekan konusundaki görüşlerine yer verilmiştir.

İkinci bölümde, filmde kişilik, zaman ve mekanın nasıl yaratıldığı incelenmiştir.

Üçüncü bölümde Anayurt Oteli filminde birincil ve ikincil kişiliklerin özelliklerinin nelerden ve nasıl oluştuğunu göstermek için fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik boyutlarda incelenmiştir. Yine bu bölümde filmin zaman ve mekanının nasıl yaratıldığı araştırılmıştır.

1. KİŞİLİK-ZAMAN VE MEKAN KAVRAMI

1.1. Kişilik Kavramı

Kişiliğin ne olduğunu tanımak, tanımlamak, betimlemek ve değerlendirmek çok güçtür. Kişilik çeşitli bilimsel alanlarda birbirinden farklı özellikleriyle incelenmektedir.

Kişilik, günlük konuşmalarda da sık sık kullanılan bir sözcüktür. Bir insanın "kişilik sahibi", "kişiliksiz", "kişiliği zayıf" ya da "itici kişiliği" olduğundan söz edilir. Bunlar kişinin hoşagiden ya da gitmeyen özelliklerine dayanılarak yapılan değerlendirmelerdir.

"Ruhbilimcilere göre kişilik, bireyin kendine özgü (characteristic) ve ayırıcı (distinctive) davranışlarının bütünü olarak tanımlanır" (Köknel, 1982: 23). Bu çok genel ve bir takım ayrıntıları kapsamayan tanımın yanısıra amaca göre değişiklikler gösteren birçok tanımlar yapılmıştır. Bu tanımların bazılarını buraya almakta yarar vardır.

"Kişilik, duygu, düşünce ve davranışlardaki benzerlik ve ayrılıkları oluşturan bir takım özellikler bütünüdür" (Tegin, 1987: 252).

"Kişilik bir insanın bütün ilgilerinin, tutumlarının yeteneklerinin, konuşma tarzının, dış görünüşünün, çevresine uyum biçiminin özelliklerini içeren bir terimdir" (Baymur, 1983: 255).

"Kişilik, bireyin düşünme, duyma, algılama, kavrama ve konuşma biçimleri, eğilim, ilgi, sevgi ve nefret konuları, vücut yapısı veya ses tonu gibi fizyolojik özellikleri, tutum değer ve inançları ve nihayet davranışları ile bütünsel varlığın ve benliğinin toplumsallaşmış görünümüdür" (Tolan, 1978: 315-316).

Kişilik konusunda önemli kavram karışıklıklarına rastlanmaktadır. Kişilikle en çok karıştırılan kavramlar mizaç ya da huy ve karakterdir.

"Mizaç ya da huy (temperament), günlük yaşantı içinde kişiye özgü, oldukça sınırlı, belirli duygusal tepkilerin nitelik ve nicelik bakımından değişmesidir" (Köknel, 1982: 24). Mizaç kişiliğin bütününe değil, ancak bir bölümünü oluşturur. Çabuk heyecanlanmak, kızmak, öfkelenmek, neşelenmek, aceleci ya da ağır olmak vb. bireye göre değişen mizaç özellikleridir.

Kişilikle en çok karıştırılan ve sık sık eşanlamda kullanılan kavram karakterdir. Köknel'e göre karakter "kişiye özgü davranışların bütünü olup, insanın bedensel, duygusal ve zihinsel etkinliğine (faaliyet) (activity) çevrenin verdiği değerdir" (1982: 24). Burada çevre önem kazanmakta ve o çevrede geçerli olan ahlâk kuralları ön plana çıkmaktadır. Birey toplumsal değerlere ve ahlâk kurallarına uyması ya da uymamasına göre "karakterli" ve "karaktersiz" olarak nitelendirilmektedir.

Toplumla sürekli ilişki içinde olan insan, bulunduğu her çevrede kendisinin davranış şekli ve çevresindekilerden beklediği davranışlar değişiktir. Bu davranışları Tolan statü ve rol kavramlarıyla açıklamakta "bireyin başkalarından meşru olarak beklediği davranışlar bütününe o bireyin statüsü, başkalarının meşru olarak ondan umdukları davranış bütününe de o bireyin rolü" (1978: 377) demektedir.

Bir insan evinde çocuklarının kendisine baba olarak davranmalarını ister ve baba rolü oynar. Aynı insan iş yerinde kendisine işveren olarak davranılmasını ister ve işveren rolü oynar.

Böylece kişilik kavramı, bireyin çevresiyle kurduğu ilişkilerdeki tepkiyi ve kendisini gösterme biçimini de içermektedir.

Kişilik yapısının oluşması ve gelişmesini anlamak, tutum ve davranışları ortaya çıkaran etkenleri tanımak için insan yaşamında kalıtımın yerini ve rolünü bilmek gerekir. "Kalıtım ya da soyaçekim (irsiyet) (heredity), çevre etkisiyle köklü olarak değişmeyen özelliklerin anne ve babanın kromozomlarıyla bir kuşaktan ötekine geçmesi olup, insanın tüm yaşamına biçim veren önemli bir etkidir" (Köknel, 1982: 32).

Kişilik yapısında ve gelişmesinde, kalıtım ve çevrenin etkileri çok tartışılmış ve bu konularda bir çok araştırmalar yapılmıştır. Köknel'in de dediği gibi "kalıtımla kuşaktan kuşağa aktarılan, kişilik yapısı ve davranışın kendisi olmayıp, bu üst yapıların üzerinde gelişip oluşacağı merkezi sinir sistemidir" (1982: 34). Bu sistem insanın çevresiyle ilişkilerinde ortaya çıkan davranışların niteliğini ve niceliğini saptar. Bu davranışların yinelenmesi, pekişmesi, birikimi kişilik yapısını oluşturur. Başka bir deyişle kişilik insanın kalıtımla doğuştan getirdiği temel yapıyla çevrenin sürekli etkileşmesi sonucu oluşur.

Kişilik tanımlarının ortak özelliği, kişilik öğelerinin bütünlüğe yönelik bir süreç oluşturmasıdır. O halde kişilik bir süreçtir. Kişiliği anlayabilmek için bu sürecin oluşacağı ruhsal yapının temelinin bulunması gereklidir. Bu yapının temelinde zekâ vardır.

Zekânın, kişilik gelişmesindeki rolü ve önemi bilinmektedir. Özellikle çocukluk ve gençlik çağlarında kişiliğin gelişmesi, çevreyle sağlıklı ilişkiler kurulması zekâ düzeyiyle yolundan ilgilidir.

Zekânın bugüne kadar çeşitli tanımları yapılmıştır. Yapılan tanımlarda hep zekânın önem verilen, üzerinde durulan yönü ön plana çıkarılmıştır. Baymur zekâyı "bir genel zihin gücü" olarak geniş anlamda tanımlamaktadır. Köknel'e göre zekâ "kişinin yeni durum, engel ve sorunlar karşısında deneyimlerinden ve öğrendiklerinden yararlanarak o an için gerekeni yapması, uyumunu sağlayabilmesi, yeni çözümler bulabilmesi yeteneği"dir (1982: 52). Zekânın günlük yaşama yansıyan, bu yaşamı etkileyen, ilişkilerin kurulup sürdürülmesinde önemli işlevi vardır. Böylece aynı zekâ düzeyindeki kişilerde değişik davranış biçimleri, uyum ve çözümler görülebilir.

Zekânın gelişmesi insanın içinde bulunduğu çevrenin toplumsal yapısı ve koşullarıyla yakından ilgilidir. Ancak zekânın gelişmesinde kalıtımla gelen gizil gücün de etkisi vardır.

Kişilik kavramı içinde ele alınması gereken önemli bir konu da, kişiliğin oluşmasını sağlayan "güdüleme" ve "güdü"dür.

Kişiliğin oluşmasında, biçimlenmesinde tutum ve davranışı başlatan, açığa çıkaran, sürdüren, yönlendiren bilinçli ya da bilinçsiz etkenlere "güdü", güdülerin etkisiyle meydana gelen sürece de "güdüleme" adı verilir (Köknel, 1982: 57).

Güdüler, doğal ve toplumsal olmak üzere iki grupta toplanabilir.

Doğal güdüler tüm canlılarda bulunur. Canlının temel gereksinimlerini sağlar, yaşamını sürdürebilmesi için de gereklidir. Açlık-susuzluk, dinlenme ve uyuma doğal güdülere örnek gösterilebilir. İnsanda doğuştan varolan doğal güdüler kişilik gelişmesini ve davranışı önemli ölçüde etkiler (Köknel, 1982: 63).

Kişiliğin oluşmasında doğal güdüler kadar toplumsal güdüler de büyük önem taşır. Bunlar doğal güdülerden daha karmaşık ve daha yoğundur. Yaş ilerleyip insan geliştikçe toplumsal güdüler giderek güçlenir, kişilik yapısı ve buna bağlı olarak davranışlar üzerinde daha etkili olurlar. Toplumsal güdüler, kişiliğin gelişmesine, kişinin toplum içindeki durumunun sürdürülmesine ve korunmasına yardım ederler. Genel olarak, doğal güdülerin doğuştan var olduğu, toplumsal güdülerin ise sonradan kazanıldığı ve öğrenildiği kabul edilir.

Kişiliği etkileyen önemli etmenlerden biri de benliktir.

"Benlik insanın kendi kişiliğine ilişkin kanıların toplamı insanın kendisini tanıma ve değerlendirme biçimidir (Köknel, 1982: 77). İnsanın iç varlığını oluşturan benlik de kişilik gibi anlaşılması güç ve karmaşık bir yapı oluşturur. Benlik, kişi doğduğu andan itibaren başından geçen olaylar ve çevresindeki iletişim içinde olduğu kişilerin etkisiyle yavaş yavaş oluşur.

1.1.1. Kişiliğin Fizyolojik Boyutları

Eski çağlardan günümüze kadar çeşitli bilim adamları beden yapısı ile kişilik arasında bir ilişki kurmaya çalışmışlar ve insanları beden yapılarına göre bir takım tiplere ayırmışlardır.

Bunlar içinde bilinen en eskisi Hpokrat'ın yaptığı dörtlü ayırımıdır. M.Ö. 4.Yüzyılda Hipokrat, kişiliğin önemli bir yanını oluşturan mizaç üzerinde beden yapısının ve kimyasının etkili olduğunu ileri sürmüştür. Hipokrat, insan mizacını bedende en çok bulunan ve kişiliği etkileyen egemen sıvıya göre dört gruba ayırmıştır.

Hafif kanlı mizaç: Bu tipte olanların bedeninde kan etkin rol oynar. Bu gruptaki insanlar, eğlence ve müzikten hoşlanırlar, neşelidirler, çok konuşurlar ve kolay ilişki kurarlar.

Ağır kanlı mizaç: Bedenlerinde lenf sıvıları etkin rol oynar. Dinlenmekten ve uykudan hoşlanırlar. Yavaş hareket ederler ve güç duygulanırlar.

Karasevdalı mizaç: Bedenlerinde kara safra etkindir. Uzak görüşlü ve cesurdurlar. Duygusal ve romantik yaradılışlı insanlardır.

Sinirli mizaç: Bedenlerinde sarı safra etkin rol oynar. Bu insanlar ateşli ve serttir. Çabuk kızarlar ve saldırgandır (Köknel, 1982: Baymur, 1983).

İnsanın boyu, kilosuna, saç, göz, ten rengi gibi özellikleri, güzellik, çirkinlik gibi nitelikleri, yürüyüş, oturuş, mimik, jest gibi hareketler beden yapısına ilişkindir. Bunların hepsi başkalarının insana karşı gösterdiği tepkiyi, ilgi ve ilişkiyi etkiler.

Kalıtımla geçen ya da sonradan oluşan beden yapısına ilişkin özellikler, özürler ve sakatlıklar, insanın ruhsal yaşantısındaki etkisi, başkalarının bu konudaki düşüncesi ve yargısı kişilik gelişmesinde önemli rol oynar. Gözünün şaşık, ayacağının topal, boyunun kısa, burnunun büyük, kilosunun az ya da çok olması nedeniyle kendisini özürlü ve sakat gören birey, ya aşağılık duygusu ya da bu duyguya karşılık gelişen üstünlük duygusunun etkisi altında kişiliğini geliştirir (Köknel, 1986: 129-130).

Beden yapısından başka beden duruşu da kişilik konusunda önemli bilgiler verir. Omuzların dik ya da çökük duruşu, kolların

açık ya da kapalı oluşu, ayakların açık ya da kapalılığı, bacakların üst üste atılmış olması, ayırık ya da bitişik durması insanın karşısındakine kişiliği konusunda önemli iletiler verir (Cüceloğlu 1982: 167). Bunun yanısıra insanların gözleri bir ileti kaynağı olması bakımından kişiliği yansıtabilir. Bir kimse karşısındakinin gözüne bakıyorsa ona ilgi duyuyor demektir. Diğer yandan kişi karşısındakinden gözünü kaçırıyorsa ondan bir şeyler saklamak durumunda olduğu anlaşılır. Bu nedenle kendi kişilikleriyle ilgili bilgi vermek istemeyen bireyler, normal ıskta bile siyah camlı güneş gözlüğü takarlar.

Kişilik konusunda jestler, yani el ve kol hareketleri de önemli bilgiler verir. Konuşan bir kişinin devamlı elindeki kağıdı, büküp katladığı, parmaklarını sürekli masaya vurduğu ya da buna benzer hareketler yaptığı görüldüğünde o kişinin bulunduğu ortamdan rahatsız olduğu, sıkıldığı düşünülür.

"Giyinme, süslenme ve gösteriş biçimiyle kişinin başkalarına birtakım anlam ve anlatımlar ve hatta kişiliğinin bütünsel ifadesini ilettiği şüphesizdir" (Tolan, 1978: 381). Giysiler ve dış görünüş; kişilerin meslekleri, gelir durumları, sosyal mevkileri, politik tutumları, dindar olup olmadıkları hakkında önemli bilgiler verir. Böylece insanlar karşısındakinin kişiliğini anlamak ve kavramak için dış görünüşü daima bir araç olarak kullanırlar. Bunun içindir ki birey karşısındakini olumlu bir biçimde etkilemek için giyimine özen gösterir.

Kişiliğin bir süreç olduğu daha önce belirtilmişti. Buna göre insanın yaşı kişilik konusunda önemli bir etkidir. Bir çocukla bir gencin kişiliği aynı olmayacağı gibi, bir gençle orta yaşlı

birinin kişiliği ve bir ihtiyarın kişilik özellikleri de farklı olacaktır.

Hipokrat'la başlayan beden yapısı ile kişilik arasında ilişkiler kurma çalışmaları daha sonraları da devam etmiştir. Bunlar içinde en önemlilerinden biri de Kretschmer'in yaptığı çalışmadır. Kretschmer, kafatasının yapısını, yüzün, beden ölçümünü yaparak, insanları fiziksel yapıları bakımından üç gruba ayırmıştır.

Piknik tip: Orta boylu, kısa boyunlu, kasları yumuşak, yağlanma ve şişmanlama eğilimindeki insanlardır. Yüzleri yağlı ve parlak, saçları ince ve seyrek. Kol ve bacakları kısa, elleri ve parmakları tombuldur. Kretschmer'e göre bu tipteki insanlar mizaç olarak dışa dönük, canlı, duygulu, insancıl, sevecendir. Çabuk ve kolay iletişim kurarlar. Zekâları pratik, konuşmaları canlı ve renklidir.

Astenik ya da leptozom tip: Beden yapıları ince ve uzundur. Omuzlar ve gövde dar, göğüs basıktır. Baş ufak, burun ince uzun, çene küçüktür. El ve ayaklar ince ve uzun kemiklidir. Yüz derisi soluktur. Bunların kişilik özellikleri; içe dönük mizaçları nedeniyle duygu ve düşüncelerini kolayca dışarı yansıtmazlar. Az konuşurlar, yalnızlıktan hoşlanırlar. Soyut konularla uğraşırlar. Çekingem ve alıngandırlar. İradeleri güçlüdür ve başladıkları işin sonunu getirirler.

Atletik tip: İri yapılı, iri kemikli ve geniş omuzludur. Boyları ortanın üstündedir. Kasları gelişmiş, kol ve bacakları uzundur. Derileri az yağlı ve gergindir. Kişilik özellikleri bakımından içe dönük ve utangaçtırlar.

Kretschmer, beden ölçüleri bakımından yukarıdaki üç tipe de

girmeyen bir başka tip daha belirlemiş ve buna da, şekilsiz anlamına gelen displastik tip demiştir (Köknel,1982: Öztabağ,1970).

Daha sonra Amerikalı bilim adamı Sheldon bu konuyu yeniden ele alarak,kafatasını,gövdeyi,kol ve bacakları daha duyarlı yöntemlerle ölçmüş,Kretschmer'in kurduğu sistemi geliştirmiştir. Sheldon beden yapısı değişik insanların çeşitli yönlerden çekilmiş çıplak fotoğrafları üzerinde çalışmıştır. Böylece beden yapıları bakımından insanları üç tipe ayırmıştır.

Endomorf: Bu tiptekilerinin beden yapısı; iç organ dokuları daha çok gelişmiş olup,karın bölgesi geniştir. Beden yuvarlak, kaslar gevşek,cilt düzgündür. Bu beden yapısında olanlar başkalarıyla birlikte olmaktan hoşlanırlar. Arkadaş ve dost canlısıdırlar. Kolay ve rahat iletişim kurarlar. Neşeli insanlardır,çok konuşurlar,çok gülerler ve çabuk kaygılanırlar. Başkalarına hoşgörülü davranırlar. Yemek içmekten hoşlanırlar. Ağır hareket ederler, rahata düşkünlüdürler. Bu özellikleri nedeniyle toplantıların,yemeklerin,ziyafetlerin baş konuğu olurlar. Ancak kendileri para harcamaya sevmedikleri için davet ve ziyafet vermek istemezler.

Mezomorf: Bu tipte olanların bedenleri dayanıklı,kasları gelişmiş,kolları güçlü,omuzları geniş,atletik yapıda insanlardır. Bu beden yapısında olanlar,hareketli,canlı olup spor ve serüvenden hoşlanırlar. Liderlik ve yönetme tutkusu,davranışlarında girişkenlik ve atılganlık vardır. İçinden geldiği gibi,hatta zaman zaman saygısızca davranırlar. Dışa dönük,güçlü,acıya ve sıkıntıya dayanıklı bir kişilikleri vardır. Kaygı ve endişe durumlarında dışa yönelik eylem ve saldırganlık eğilimi gösterirler. Alingan ve kendini beğenen insanlar olduklarından,başkalarının sözlerinden kolay

alınır, kırılıp küser ya da kızıp öfkelenirler.

Ektomorf: Bu tiptekilerin bedenleri ince uzun, kasları gelişmemiştir. Omuzları düşük, tenleri hassas, saç telleri ince, deri ve kemikten ibaret kişilerdir. Bu beden yapısında olanların kişilik özellikleri; başkalarıyla birlikte olmaktan, kalabalıktan, topluluktan hoşlanmazlar. Hareketleri yavaş, davranışları endişelidir. Olaylar ve insanlar karşısında geriye çekilme ve içe kapanma eğilimi gösterirler. Duygularını ve coşkularını sürekli denetim altında tutarlar. Soyut konulara yönelirler, aşırı zihinsel işlevleri ve akılcı yaklaşımları vardır. Sözlü iletilerinde düşünce ve mantığın etkisi belirgindir. Kaygı ve korku yaratan durumlarda içe kapanarak yalnız kalmak isterler.

Yukarıda sözkonusu edilen tipler ve kişilik özellikleri, bu derece kesin sınırlar ve özelliklerle birbirlerinden ayrılamaz. Sheldon da bu tiplerden birinin tüm özelliklerini taşıyan insanlara ender rastlandığına dikkati çekerek, her insanın kişiliğinde bu üç tipte ayrı ayrı bulunan kişilik özelliklerinin değişik oranlarda bulunduğunu belirtmiştir (Köknel, 1982: Baymur, 1983)

Uzun bir süre beden yapısı ile kişilik özellikleri arasında ilişkiler kurmaya çalışan araştırmalar yapılmıştır. Ancak son yıllarda yapılan araştırmalar ve toplanan istatistik veriler beden yapısı ile kişilik arasında sanıldığı kadar önemli bir bağlantı olmadığını ortaya koymuştur.

Genel olarak bireyin fiziksel yapısının bazı davranışlarını, dolayısıyla kişiliğini etkilediği söylenebilir. Bedenlerindeki bir sakatlık, eksiklik ya da kusurdan dolayı mutsuz olan ve içe kapanık bir kişilik geliştiren bireylere sık sık rastlanır.

1.1.2. Kişiliğin Sosyolojik Boyutları

Fizyolojik özellikler, başka bir deyişle kalıtım, zekâ, içgüdüler vb. kişiliğin maddi yanlarını, altyapısını oluşturur. Bireyin ilk tanıştığı grup yani ailesi, ait olduğu toplumsal kesim, ulusu ve o devrin uygarlığı ise kişiliğin manevi yanını, üst yapısını oluşturur.

Bireyin çevresini, içinde yaşadığı doğa ve toplum oluşturur. Her ikisinin de kişilik gelişmesinde etkisi vardır. Birey bir yandan bedensel olarak büyüyüp gelişirken bir yandan da içinde bulunduğu toplumun dilini, gelenek ve göreneklerini öğrenerek toplumsallaşır. Kağıtçıbaşı (1979: 245)'na göre toplumsallaşma, "insan yavrusunun toplumun bir üyesi durumuna gelmesidir, yani ailesinin, akraba ve komşuluk düzeyinin, şehir ve köyünün ve nihayet ulusunun bir parçası olduğunu öğrenmesidir." Bireyin toplumsallaşarak kişiliğini geliştirmesinde etkili olan ilk toplumsal grup ailesi olmaktadır.

Ailenin kişilik gelişmesindeki önemi bugün tartışılmıyor bile. Ailenin kişiliği etkilediği kesin. Tartışılan şey ailenin kişiliği nasıl etkilediği, bunda nelerin etkili olduğudur. Şimdi bunlara kısaca değinmekte yarar vardır.

Ailenin toplumsal konumu ve ekonomik yapısı kişilik gelişiminde önemli rol oynamaktadır. Ailenin kırsal bir bölgede ya da kentte bulunması, ayrıca apartman dairesi ya da gecekonduda oturması, yetiştireceği çocuğun kişiliğini de etkilemektedir. Ayrıca ailenin çekirdek aile ya da geniş aile tipinde örgütlenmiş olması da gerek yetiştirecekleri çocuğun kişiliği, gerekse kendi kişiliklerini önemli ölçüde etkiler. Çevre ile ilişki içinde bulunan ai-

le, toplumun genel eğilimlerini çocuğa yansıtarak gelecek kuşaklara geçmesini de sağlar. Ailenin konumu, aile üyelerinin meslekleri ve gelir düzeyleri de belirlemektedir. Yüksek gelir düzeyindeki aileler kentlerde ve lüks semtlerde oturmakta, orta ve alt gelir düzeyindeki aileler ise kırsal bölgelerde ve kentin gecekondü semtlerinde oturmaktadır. Böylece çevresindeki bireylerin tutum ve davranışları aileye dolayısıyla çocuğa etki edecektir.

Sadece babanın çalışarak aileye gelir sağladığı durumlarda çocuk zamanını annesiyle birlikte geçirmek durumundadır. Bu durumda çocuğun kişilik geliştirmesinde anne etkin olmaktadır. Anne ve babanın çalıştığı durumlarda ise çocuğa ya büyükanne, hala, teyze gibi akrabalar bakmakta, ya ücret karşılığı tutulan bir kadın bakmakta ya da bu işi yapan örgütlenmiş kurumlara-kreş, anaokulu-bırakılmaktadır. Bu durumda ise ailenin çocuk üzerindeki etkisi en aza inmektedir.

Aile üyelerinin eğitim durumu ve kişilik yapıları da çocuğun kişiliğinin oluşmasında önemli etkenlerden biridir. Anne ve baba, çocuklarına, kendi tutum ve davranışlarıyla örnek olarak, onların kişiliklerini geliştirmelerine ve kendi kimliklerini kazanmalarına yardımcı olurlar. Çocuk evde sürekli gözlem yapar. Böylece, aile içi ilişkiler de çocuğun ruhsal yapısını ve kişiliğini etkilemektedir. Aile içi ilişkilerin temelini, ana ve babanın birbirine karşı tutumları oluşturur. Uyumlu ve sıcak ilişkiler, anne-baba yoluyla çocuğa ve onun benliğine geçer. Gergin ve sürtüşmeli ilişkiler ise çocuklarda genellikle güvensizlik ve tedirginlik yaratır (Yörükoğlu, 1983: 94).

Her ailenin üyeleri değişik roller almıştır. Bu rollerin

yerine getirilmesiyle her ailede ayrı bir görünüm kazanan işbirliği ve dayanışma ortaya çıkar. Her üye üzerine aldığı rolü gereği gibi yerine getirmezse, ailedeki dayanışma sarsılır. Örneğin ev işlerini, çocuk bakımını, yemek yapmayı kabullenmiş bir kadın bu işleri gereği gibi yapmıyorsa ev kadınlığı rolünü aksatıyor demektir. Aynı şekilde, ailesini geçindirmekle yükümlü bir koca kazancını içki ve kumara harcıyorsa o da kendisinden beklenen rolü oynamıyor demektir. Bu durumda ailede sürtüşmeler, çatışmalar başlar, denge bozulur (Yörükoğlu, 1983: 95). Ailede bu tür olayların olması doğal olarak çocuğun üzerinde bir takım etkiler yaratır.

Aile içinde aşırı baskı altında tutulan soru sormasına fırsat verilmeyen çocuklar, daha sonraki yaşamlarında silik ve sönük bir kişilik yapısına düşebilirler. Bu nedenle okul öncesi yıllarında oluşacak kişilik yapısı, ileriki yaşlar için özel bir önem taşımaktadır. Ana-babanın çocukla güven verici ve uyarıcı ilişkiler kurup geliştirmesi, ona kişiliğini bir ölçüde kazandıracak temel alışkanlıkları benimsetmesi gerekir (Enç, 1981: 182-183).

Çocuğun ailedeki yeri; ilk, ortanca ya da en küçük çocuk oluşuna göre kişiliğinin oluşumunda bir etken olarak ele alınabilir. Ancak kişiliği oluşturan etkenler arasında doğum sırası sadece bir tanesidir (Yörükoğlu, 1983: 120-122). Bunun yanında ailenin tek çocuğu olmak da kişilik yapısının gelişmesinde önemli bir yer tutar.

Son olarak ailede ana ya da babanın ölmüş olması, dolayısıyla çocuğun annesiz ya da babasız büyümesi de kişilik gelişiminde birtakım etkiler yapabilir.

Aileden sonra, yaşamın her çağında gerekli olan, ortak davranış kalıpları ve tutumların paylaşıldığı, yeni davranış kalıbı

ve tutumların oluşturulduğu toplumsal birlik arkadaşlıktır (Köknel, 1986: 299). Çocuk için ailede karşılanamayan en önemli gereksinimlerden biri arkadaşlıktır. Arkadaş edinmek kadar, bu arkadaşlığı sürdürmek de önemlidir. Bir kimsenin ruhsal olgunluğu kurduğu arkadaşlıklara bakılarak saptanabilir. Hiç arkadaş edinmeyen birinin önemli birtakım ruhsal sorunları olduğu söylenebilir (Yörükoğlu, 1983: 64).

Arkadaşlık ilişkileri bireye toplumsal yaşamında gerekli olan uyumlu ilişkileri ve işbirliğini öğretir. Önder olma, yönetme, belli bir amaca yönelik takım çalışmalarına katılabilme, sorumluluk alabilme gibi yetenekler evden çok çevrede ve özellikle de arkadaşlık ilişkilerinde kazanılır.

Gençlik döneminde arkadaş çevresi, kişiliğin oluşmasında önemli bir role sahiptir. Bu çevreler, gençlerin özdeşleştikleri, yaşamlarının önemli bir bölümünü geçirdikleri gruplardır. Bunun yanı sıra bireyler arkadaşlık sayesinde, rahat konuşabilme alışkanlığı, toplumsallaşma ve kurallara normlara uyma alışkanlığı da edinirler (Tezcan, 1984: 179).

Kırsal bölgelerde arkadaşlık ilişkileri ve arkadaş çevresi, kentsel bölgelerden farklıdır. Buralarda bireyler üretime daha erken yaşlarda başladıklarından ve bu üretim, aile işletmeleri şeklinde olduğundan arkadaş çevreleri de daha dar olmaktadır. Bu nedenle buralarda arkadaşlık kurulabilecek değişik gruplar, dernekler, kentsel bölgeye oranla daha azdır ya da hiç yoktur. Kırsal bölgedeki arkadaşlıklar çoğunlukla yaşlılar ve hemcinsler arasında kurulur ve daha sıkı ve sürekli olur. Erkekler, en sağlam arkadaşlıklarını askerlik görevleri sırasında kurarlar (Tezcan, 1974: 84).

Bireyin kişiliğinin oluşmasında ve gelişmesinde etkili ortamlardan biri de okuldur. Birey burada hem yeni arkadaşlıklar kurarak, hem de yeni bilgiler edinerek toplumsallaşmasını sürdürür. Okulun diğer çevrelerden farkı, burada düzenli, planlı, örgütlü ve amaçlı bir eğitimin verilmesidir. Fakat okullarda, kişilik eğitiminin çok, öğretime ağırlık verildiği de bir gerçektir.

"Çağdaş eğitimin ve öğretim yöntemleri, bir yandan çocuğun ve gencin kişiliğine değer verip saygı duyarken öte yandan bu kişiliği kendi becerileri, yeti ve yetenekleri doğrultusunda geliştirmek için ona gerekli ortamı hazırlamayı, yardımcı olmayı, yol göstermeyi de ilke edinmiştir" (Köknel, 1986: 444).

Bireyin kişiliğinin anlaşılmasında öğrenim gördüğü okulların sayısı ve niteliği de büyük önem taşır. İnsanın öğrenim gördüğü okullar, onun mesleğini, gelirini, saygınlığını belirleyebilmektedir. İnsan ne ölçüde yüksek bir eğitim olanağını elde etmişse o ölçüde yüksek gelirli, güvenliği ve yüksek mevkisi olan işlere gelebilmektedir (Ozankaya, 1979: 270).

İnsanın yaptığı iş ya da mesleği, çalışma süresi, geliri, çalışma koşulları, sosyal güvenliğinin olup olmaması da kişiliği konusunda önemli ipuçları verebilir.

"Eğer bir kimsenin meslekten asker olduğunu biliyorsak, onun beceri ve yetenekleri, düşünme biçimi, kanaatları ve tutkuları üzerine çok şey biliyoruz demektir. Çünkü bu kimsenin uyması gereken yaşam koşulları, öğrenmiş olması gereken konular hakkında belirli bir fikrimiz vardır."

(Guthrie aktaran Tolan, 1978: 354)

Gelenek, görenek ve töreleri ile, kısaca kültürleri ile bir ulusu, başka bir ulustan ayırdetmek olasıdır. Öyleyse herhangi bir ulustan olmak da kişilik konusunda önemlidir. "Birey hangi mille-

tin,etnik grubun ya da mezhebin içinde doğarsa,o grubun statüsüne, özelliklerine uygun bir rolü benimsemek durumundadır." (Baymur, 1983: 277)

Bireyin ilgi duyduğu şeyler ve merakları da onun kişiliğinin belirli yanlarının anlaşılmasında yardımcı olur. İnsanın kitap,gazete,dergi gibi şeyler okuması,onun bilgili biri olduğunun anlaşılmasını sağlar. Doğal olarak okumak kadar okunan şeylerin niteliği de önemlidir.

Dinsel inançların,toplum yaşamı,dolayısıyla bireyin davranışları üzerindeki önemi,yeri ve etkileri bilinmektedir. Bireyin dinsel inançlarının olup olmaması ve kuvvetli ya da zayıf oluşu kadar onun hangi dine bağlı olduğu da önemlidir. Çünkü dinsel inançları güçlü bir birey bağlı olduğu dinin gereklerine göre davranmak durumundadır.

Bir kimsenin herhangi bir andaki davranışı,sadece onu o anda etkileyen çevresel uyarınları bilmekle açıklanamamaktadır.

1.1.3. Kişiliğin Psikolojik Boyutları

Kişiliği açıklamada beden yapısının,kalıtımın,çevrenin,toplumun etkisini bilmek yetersiz kalmaktadır. Kişilik daha önce de belirtildiği gibi karmaşık bir süreçtir. Bugüne kadar da tüm yönleriyle açıklığa kavuşmuş değildir.

Beden yapısı ile kişilik arasındaki ilişkiden başka bazı ruhbilimciler,beden yapısını dikkate almadan kişiliği,davranış özelliklerine göre sınıflandırmışlardır. Bu ruhbilimciler arasında en önemlilerinde biri Jung'dur. Jung,kişiliği,insanın davranışına ve toplumsal ilgisine göre içe dönük (introvet) ve dışa dönük (extrovet) olmak üzere ikiye ayırmaktadır.

İçe dönük (introvet) tipler, utangaç, çekingen, yalnız başına çalışmaktan hoşlanan, geri planda kalan kişilerdir. İçinde buldukları ortama uyumları güçtür. Duygusal çatışma durumlarında kendi içlerine kapanarak, yalnızca iç yaşamları ile aşırı derecede ilgilenerler.

Dışa dönük (extrovet) tipler ise, toplumsal çalışmalardan hoşlanan, içinde yaşadığı ortama kolay ve çabuk uyum gösteren atılan kişilerdir. İlgileri çevreye dönüktür, duygu ve düşüncelerini rahatça başkalarına açabilirler (Baymur, 1983; Köknel, 1982).

Alman ruhbilimci Spranger ise, insanları yaşama yönelik biçimlerine göre altı tipe ayırmaktadır.

"Teorik tip: Soyut düşünen, düşüncelerini gerçekleştirmek için sürekli arayış içinde olan insanlardır.

Estetik tip: Sürekli olarak yenilik ve değişiklik peşinde koşarlar.

Ekonomik tip: Maddî çıkarlarını üstün tutarlar.

Sosyal tip: Başkalarına yardımcı olmaktan hoşlanırlar.

Politik tip: Mevki elde etmek, güçlü, kudretli olmak için çabalarlar.

Dindar tip: Günlük yaşamdan çok, "Öbür dünya"yla ilgilenen, ikisi arasında sürekli bağlantı kurmaya çalışan insanlardır." (Köknel, 1982: 106-107)

Ruhbilimcilerin yaptıkları bu sınıflandırmalar insanları tanıma bakımından çok önemli verilerin toplanmasına yol açmıştır. Ancak çok karmaşık bir nitelik gösteren kişiliği böyle birkaç tipe ayırmak yetersizdir. Zira, bu tiplerden birine bütün nitelikleriyle uyan kişiler ender görülmektedir.

Kişilik konusunda yaptığı çalışmalarla dikkat çeken bir başka bilim adamı da Freud'dur. Freud kişiliğin yapısını biyolojik temele dayandırarak üçe ayırır.

İlk-ben (İd) : Kişilik yapısının en ilkel sistemidir. Haz ilkesine göre çalışır. Doyurulması istenen içgüdüsel tepkilerin (cinsellik,saldırganlık vb.) ve karmaşaların uyanık olduğu düzeydir. İlk-ben isteklerine sürekli doyum arar.

Benlik (Ego) : Bireyin çevreyle etkileşimi sonucu ortaya çıkan kişiliğin gerçekçi ögesidir. Böylece ilk-benin birçok isteklerinin engelleyicisi ve kısıtlayıcısıdır. Benlik,kişiliğin en önemli savunma düzenlerinin işlediği bölümüdür.

Üst-ben (Süperego) : Kişiliğin,toplumsal kurallardan,ideal-lerden,ahlak ve değer ölçütlerinden oluşan kısmıdır. Üst-benlikte, toplumdaki gelen bilinçli,ilk-benlikten gelen bilinçdışı ve bilinç-altı güçler ve değerler bulunur. Üst-ben çocukluk döneminde çocuğun büyükleri ile olan etkileşimi sonucu gelişerek toplumsal yasakları da içerir (Köknel,1982; Kağıtçıbaşı,1979).

Sürekli değişim içinde olan insan davranışı,ilk-benden gelen güçlerin,benlikte,üst-ben tarafından engellenmesi durumunda çatışma çıkar. Kişide suçluluk duyguları belirir. Eğer ilk-ben baskın çıkarsa,kontrolsüz,taşkın davranışlar meydana gelebilir. Güçlü bir benlik,ilk-benden gelen ve doyum arayan cinsel ve saldırgan güdülerle,üst-benin bazen aşırıya kaçan yasaklamaları arasında sağlıklı bir denge kurabilir. Böyle durumlarda hem ahlak gelişimi yeterlidir,hem de ruhsal sağlık yerindedir.

Freud ayrıca,kişiliğin gelişimini,bireyin bebeklik ve çocukluk yıllarındaki belirli dönemlere bağlayarak açıklar. Freud dünyaya yeni gelmiş bir bebeğin henüz hiçbir organında ya da merkezde toplanmamış yaygın bir cinsel güdüye sahip olduğu düşüncesinden hareket ederek,bu güce libido demiştir. Buna göre bireyin olgunlaşma-

sı ve kişiliğinin gelişmesi libidonun geçirdiği dönemlerle yakından ilgilidir. Bu dönemlerin birinde takılma ileriki yıllarda kişide birtakım davranış biçimleri ve ruhsal bozukluklar olarak ortaya çıkar.

Ağız Dönemi (Oral Erotisme) : Doğumdan bir buçuk yaşına kadar devam eder. Bu dönemde en önemli organ ağızdır. Ağız hem beslenme hem de haz kaynağı olmaktadır. Dönemin en önemli özelliği çocuğun anneye bağımlı olmasıdır. Bu dönemin sonlarında çene ve dişler de doyum kaynağı olma niteliği kazanır. Beslenme yanında, yıkma, tahrip gibi ilk saldırganlık belirtileri görülür. Dönemin başında sadece ilk-ben (İd) varken dönem sonunda benlik (ego) oluşmaya başlar.

Bu dönemde saplantı, takılma gösteren kişilerde ilerde görülen kişilik özellikleri; pasiflik, bağımlılık, karamsarlık, aç gözlülük, anneye aşırı düşkünlük ve çok konuşmadır. Çok yemek, içki düşkünlüğü, sigara, uyuşturucu madde alışkanlığı, ciklet çiğneme vb. davranışlar bu döneme ilişkin takıntıların sonucudur. Bu dönemin sonlarında ortaya çıkan saldırganlık, zamanla niteliğini değiştirerek, çok konuşan, konuştuğu karşıdakini küçülten, aşağılayıcı sözler söyleyen, kınayan, suçlayan bir tip ortaya çıkarır.

Dışkı Dönem (Anal Erotisme) : Bir, bir buçuk yaşından üç yaşına kadar devam eder. Bu dönemde fizyolojik gelişmeye bağlı olarak, önceleri kendiliğinden yapılan dışkılama, özellikle annenin ve çevrenin uyguladığı eğitimle denetim altına girer. Çocuğun eğilimlerini sürdürmek için diremesiyle ailenin eğitimi arasında çatışma çıkar. Bu çatışma sonucu çocuk kendisini yönetmeyi öğrenir. Dışkının denetimiyle başlayan alışkanlık, zamanla diğer eğilimleri de

denetleyerek sürer.

Bu dönemin başlarında benlik (ego) gelişmesi son aşamadır. Dönemin sonunda ise üst-benliğin (süperego) gelişmesi başlar.

Dışkıl dönemdeki eğitimin katı ve cezalandırıcı olması durumunda bu dönemde saplanma olabilir. Aşırı düzenli, kuralcı, cimri, inatçı, kararsız, öfkeli kişilik özellikleri bu dönemde takılanların ilerde görülebilecek örnekleridir. Ayrıca düşünce bozuklukları, edilgin ve etkin eşcinsellik bu dönemde takılma sonucu meydana gelen ruhsal bozukluklardır.

Üretken Dönem (Phallic Stage) : Üç yaşından, altı yedi yaşına kadar sürer. Başlıca haz kaynağı cinsel organlarıdır. Ağız ve dışkıl dönemlerdeki bütün içgüdüsel güçleri içeren libido'dan cinsel içgüdü ayrılıp cinsel organlarda toplanmaya başlar. Çocuğun dikkati de cinsel organlarına yönelmiştir. Zaman zaman organlarıyla oynayan çocuğun durumu büyükleri endişelendirir. Bu dönemde yapılan aşırı denetleme, tehdit, engelleme ve korkutma çocukta kaygı ve endişe yaratır. Üst-benliğin (süperego) gelişmesi son aşamadır.

Üretken dönemde çocuk karşıt cinsten ebeveyne cinsel yakınlık ve ilgi duyar. Ana-babaya yanı zamanda duyulan sevgi ve kıskançlık ya da düşmanlık duyguları çocukta kaygı yaratır. Bu kaygı ve çatışma, aynı cinsten olan ebeveynle özdeşleşmeyle çözümlenir.

Bu dönemin başında takılma, eksiksiz, kusursuz, tam ve güçlü olma çabası içinde bocalayan bir kişilik yapısı geliştirir. Ayrıca kaygı, sıkıntı, durgunluk gibi ruhsal bozukluklar, cinsel organını çocuklara, kadınlara göstererek doyum sağlayan erkeklerin ve cinsel isteklerini aşırı biçimde ortaya koyan kadınların cinsel sapmaları

bu dönemde takılmalarının sonucudur.

Gizlilik Dönemi (Latency Period) : Altı,yedi yaş ve sonrasında kapsar. Bu dönemde çocuğun bazı yönleri belirginleşir. Birçok dürtülerin kontrolü öğrenilir. Toplumsallaşma süreci başlar. Ebeveyle özdeşleşme tamamlanır. Anne ve babasından korunma,sevgi ve güven gereksinmelerine doyum bulan çocuk tüm varlığıyla onlara bağlanır. Cinsel roller sağlamlaşır ve pekişir. Benliğin (ego) gelişmesi,davranışlara yansıyan çeşitli sınırlamalar,erteleme ve kontrollerle devam eder.

Bu dönemi izleyen üreme döneminde birey cinsel olgunluğa erişerek,karşıt cinsle ilişkiler kurmaya başlar. Arkadaşlık,cinsiyet,mesleğe yönelme,evlilik gibi konularda düşünmeye ve hazırlık yapmaya başlama bu dönemde gerçekleşir.

Gizlilik dönemine kadar kız çocuklarda babaya,erkek çocuklarda anneye düşkünlük vardır. Erkek çocuk babanın,kız çocuklar annenin yerine geçmeyi isterler. Bu karmaşa gizlilik dönemi içinde çözümlenemezse tüm yaşam süresince saplantı ve takıntı olarak davranışları olumsuz yönde etkiler (Köknel,1982; Tegin,1987).

Freud'un yaptığı çalışmalar kişiliğin ruhsal yanının aydınlatılmasına ve açıklığa kavuşturulmasına önemli katkılar getirmiştir.

Kişiliğin ruhsal boyutu,fizyolojik ve toplumsal boyutların ürünüdür. Fizyolojik ve toplumsal boyutların birleşik etkileri tutkunun,düş kırıklığının,değişik huyların,komplekslerin doğmasına neden olur. Psikolojik boyut öncekileri tamamlar.

1.2. Zaman ve Mekan Kavramı

Zaman ve mekan kişilerin günlük konuşmalarında sık sık kullanıldıkları iki sözcük. En basitinden bir insanın nerede ve ne zaman doğduğu ya da yaşı ve memleketi sorulduğunda işin içine hemen zaman ve mekan kavramları girer. Düşüncede ilk rol oynayan biyolojik zaman kavramıdır. Çocukluktan yaşlılığa ve ölüme doğru yaşam akışı bu zaman kavramını doğurmaktadır.

Birçok düşünür ve bilim adamı zaman ve mekanın toplumsal ve kültürel bir veri olduğunu savunmuşlardır. Onlara göre homojen zaman ve mekan, insan aklının doğal verileri değildir. Yapılan araştırmalar ne zamanın ne de mekanın ilkel toplumlarda, bizde olduğu gibi algılanmadığını ortaya koymuştur (Tolan, 1978: 330). Durkheim'a göre zaman kavramının kaynağı toplumdur. İnsanlar doğadaki gözlemlerine dayanarak zamanı, gün, hatta, ay, mevsim, yıl vb. bölümlere ayırmış ve yaşamlarını buna göre düzenlemişlerdir.

İnsanlar mekanı ruhbilimsel olarak duyu organları aracılığı ile algırlarlar. Böylece görsel, işitsel, dokunsal, kokusal, ısısız, vb. mekanlar çıkar ortaya (Güvenç, 1976: 51). Mekanı algılama kişiden kişiye değişebildiği gibi toplumdaki topluma da değişiklikler göstermektedir. "Batılıların işitsel mekana (gürültüye), Doğuluların ise görsel mekana daha duyarlı oldukları gözlemlenmiştir" (Hall, 1966, Aktaran Güvenç, 1976: 51).

Mekanı algılamada olduğu gibi zaman doğrudan doğruya algılanamamaktadır. Zaman ancak mekanda meydana gelen hareket ve değişimlerle algılanabilmektedir. Güneşin doğup batması, havanın soğuması, mevsimlerin değişmesi, saatin akrep ve yelkovanında görülen hareket, ezan sesi ya da kilise çanı insanda bir zaman duygusu ve

düşüncesi yaratır. Mekan kavramında olduğu gibi zaman kavramı ve buna bağlı olarak süre de, kişiden kişiye, toplumdaki topluma değişiklik gösterir. Yaşamsal önemi olan bir sınavdaki öğrencinin zaman algısıyla, doğumevi kapısında eşinin doğum yapmasını bekleyen bir adamın zaman algısı oldukça farklıdır kuşkusuz. Az gelişmiş toplumlarda ya da kırsal kesimde zaman yavaş bir akış içinde algılanırken, sanayi toplumunun insanına zaman yetmemektedir (Zıllıoğlu, 1986: 23).

Kültürel açıdan farklılaşan zaman ve mekan algılarının ve kavramlarının yanısıra, zamanın ve mekanın kullanım biçimleri de bir toplumdaki diğerine ve hatta bir toplum içerisinde toplumsal kategoriler arasında bile değişebilmektedir.

Zaman-mekanın nesnel bir gerçeklik başka bir deyişle insan bilincinden ve iradesinden bağımsız olduğu Antik Çağdan Einstein'a gelinceye dek birçok düşünür tarafından yadsınmıştır.

Antik Çağın mekan anlayışı çok açık ve somuttur: Burada duyularla kavranan mekan, mutlak mekandır ve onun içinde mutlak yerler vardır. Her şeyi biçimli ve sınırlı diye düşünme, Antik Çağın mekan anlayışının bir özelliğidir. Sınırsız olan şey bu çağ için, biçimsiz ve karanlık bir şeydir.

Antik Çağ düşünürlerinden Elealı Zenon'a göre, sonsuz olarak bölünebilen bir mekan ve zamanı kabul etmek, insanı bir yığın güçlkle karşılaştırır. Zenon bu güçlükleri örnekler vererek kanıtlamaya çalışır. O sonunda şu yargıya varılmasını sağlar: Varolanı bir çokluk ve hareket diye düşünmek çelişkilere yol açar, öyleyse varolan ancak bir ve hareketsiz olabilir (Gökberk, 1967: 38-39).

Atomcular olarak bilinen Demokritos ve Epikuros gibi düşü-

nürlere göre mekan; mutlak, hareketsiz, her zaman ve her yerde aynı olan bir boşluktur. Onlara göre doğadaki tüm olaylar, atomların boş mekan içindeki hareketlerinden meydana gelmektedir (Gökberk, 1967: 121).

Antik Çağın önemli düşünürlerinden biri olan Aristo'ya göre, maddenin bulunmadığı yerde zaman ve mekan da yoktur. Bir cismin yeri, kendinden birşey değildir. Mekan ya da evren sınırlıdır. Mekan hareketsiz değildir, fakat parçaları yer değiştirir. O, geçmiş artık yokolduğu, gelecek ise henüz varolmadığı için zamanın da olamayacağı görüşünü benimsemez. Zaman, önce ve sonraya oranla hareketin ölçüsü olduğu için bir sayıdır. Sayı ise, ancak sayan biri olduğu sürece varolduğundan, ruhun olmadığı yerde zaman da yoktur. Aristo böylece evrenin dışında zaman ve mekanın varolmadığını, atomcuların boşluk iddialarının kabul edilmeyeceğini, her hareketin, dolulukta birbirinin yerini alarak oluşacağını savunur. Aristo, zamanı, saat, gün ve ay olarak görür. Mekanda hareket daima olmuştur ve olacaktır. Çünkü O'na göre hareketsiz zaman olası değildir (Russell, 1972; Sena, 1976).

Antik Çağın evrene ve içindekilere sağlam sınırlar çizen, her şeyi belli bir yere yerleştiren bu görüşleri birçok düşünür tarafından çağımıza kadar sürdürülmüştür. Oysa mekan bağımlı, hareketli, hiç bir zaman ve hiç bir yerde aynı olmayan, maddi bir doluluktur.

Katolik felsefesinin kurucularından ermiş Augustinus'a göre zaman, bir boyutu olmayan şimdi ile, artık varolmayan geçmiş ve daha varolmamış olan gelecek arasında bulunan, dolayısıyla da ancak hatırlama (geçmiş) ve bekleme (gelecek) şeklinde varolabilen bir

şeydir (Gökberk,1967: 187). Geçmişini hatırlama ve geleceği bekleme de hep şimdi olmaktadır. Augustinus için zaman öznel ve insan zihnindedir. İnsan zihninin dışında bir zaman yoktur.

Descartes'a göre,hiçbir boş mekan,hiçbir boşluk yoktur. Böylece O atom öğretisini kabul etmez. Hiçbir atom da yoktur. Çünkü herhangi bir madde parçacığı mekanlı olmalıdır. Eğer mekanlı ise, fiziksel olarak bölmek için hiçbir araç olmasa bile bölünebilir (Copleston,1986: 184-185). O'na göre mekan nicelik bakımından sınırsızdır. Düşünce hangi yana yöneltilirse yöneltilsin,ulaşılabilir sınırların ötesinde sonsuz mekanların olduğu hayal edilebilir.

Descartes'da zaman kavramı hareket kavramı ile bağlantılıdır. Ama O süre ile zaman arasında bir ayrım yapar. Süre varolmayı sürdürmek şeklinde düşünüldüğünde bir şeyin kipidir. Zaman,bununla birlikte hareketin ölçüsü olarak betimlenmektedir. Tüm şeylerin sürelerini aynı ölçü altında toplamak için,en büyük ve en düzenli hareketlerin süreleri ile karşılaştırılır ki,bunlar yılları ve günleri yaratan hareketlerdir. İşte Descartes bu yıl ve günleri zaman olarak tanımlar (Copleston,1986: 186-187). O'na göre zaman kavramı yalnızca bir düşünme kipidir ve değişik sürelerin ortak ölçüsüdür.

Leibniz de Descartes gibi atom öğretisini kabul etmez. Çünkü bu öğretilerdeki atomların içinde hareket ettikleri boş bir mekan düşüncesine karşı çıkar. O'na göre yalnız mekanda değil,zamanda ve varlıkların niceliklerinde de boşluk yoktur. Evren dışında bir mekan kabul etmek kadar,boş bir mekan kabul etmenin de hayali olduğunu,zira bunlar arasında büyükle küçük farkından başka bir şeyin bulunmadığını savunur (Sena,1976,III: 241). Leibniz mekanı metafizi-

zik bir gerçek değil, bir görünüş olarak düşünür. Mekan başlı başına bir gerçek değil, cevherlerin tasarımını düzenleyen bir biçimdir. Mekan gibi zaman da başlı başına bir gerçek değildir; o da cevherlerdeki tasarımların dizilişinden, bu tasarımların birbiri ardına gelmesinden oluşur. Mekan birarada bulunuşun, zaman ise ardarda gelişin biçimidir. Leibniz için asıl gerçek, cevherlerde olup bitenlerdir; mekan, zaman, hareket, değişme, bütün bunlar görünüşlerdir. (Gökberk, 1967: 384). O'na göre mekan, mekanlı cisimlerin soyutlanmasından başka bir şey değildir. Süre, süregelen şeylerden ayırt edildiği takdirde nasıl ki, olanaklı olan ardardalanmalardan başka bir şey değilse ve başka bir anlamı yoksa, mekan da gerçekten olanaklı olan birlikte bulunmalardan başka bir şey değildir.

Böylece Leibniz için mekan ve zaman zihinsel ideallerdir. Mekan duyulara görünen ve fizikte düşünülen biçimiyle gerçek değildir, fakat gerçekte bir karşılığa sahiptir. Bu karşılık cevherlerin, dünyayı yansıttıkları görüş noktasına göre üç boyutlu bir düzende sıralanmasında doğar (Russell, 1973: 159-160).

Descartes ve Leibniz'in çağdaşı Newton doğada insan bilincinden bağımsız bir zaman ve mekan bulunduğunu kanıtlar. Ama Newton da zaman ve mekanı insan bilincinden bağımsız olduğu kadar, maddeden de bağımsız ve bu anlamda mutlak sayar. Mutlak zaman ve mutlak mekan kavramları O'nun tarafından ileri sürülmüştür. Newton'a göre zaman ve mekan, içinde insanlar bulunmasa da nesnel bir gerçeklik olarak vardır (Sena, 1976, III: 493).

Berkeley'e göre, mekan sonsuz olarak bölünemez. Dokunulup görülebilecek bir nokta vardır ki, bundan aşağısının algılanma olasılığı yoktur. Eğer sonsuz bölünme kabul edilirse, mekanın algılanma-

dan da varolacağı kabul edilir ki bu olası değildir. O'na göre, hareket, sayı, mekan, zaman Newton'un ileri sürdüğü gibi mutlak değil, bağıntılıdır. Zira bunlar, bir takım matematik varlıklardır. Berkeley için dış dünya ruhun algılarından oluştuğundan zaman ve mekan kavramlarının bu algılar dışında ayrı bir gerçeklikleri yoktur. Bu kavramlar zihinde bile bulunmamaktadır. Algılananlar ancak somut olarak tasarlanabilirler (Gökberk, 1979; Sena, 1976).

Berkeley gibi Hume için de, varolma, algılanmış olma ile aynı şeydir. O'na göre zaman ve mekan kavramları düşünceleştirme ile elde edilmişlerdir. Zaman ve mekanın varolması algılamanın insana verdiği bir kanıdır. Nitekim bu kavramlar da ard arda yinelenen birtakım duyumsal izlenimlerden doğmuştur.

Mach'a göre evren, duyumların verdiği mekansal bir karmaşıklıkta başka bir şey değildir. Bilinç de birtakım tensel duyumların karmaşıklığıdır. Böylece her ikisi de zaman sürekliliği içinde devam eder. Mach, mekansal sezginin duyumlara bağlı oluşu nedeniyle, bu sezginin ancak duyumlu olarak algılanmış alanlara uygulanabileceğini savunur (Sena, 1976, III: 329).

Berkeley, Hume ve Mach gibi düşünürler zaman ve mekanı bireysel bilince indirgemişlerdir.

Kant ise, zaman ve mekanı bilincin duyarlık derecesinde önsel iki sezgi olarak kabul eder. Kant'ı bu biricinsten ve sonsuz mekan düşüncesine götüren Newton fiziğinin mutlak diye kabul edilen mekan ve zamandır. Bu sezgi şekilleri içeriğini deneyimden alınca bilgi başlar. Mekan ve zaman insanın dışında varolan şeyler değildir, bilinçte önsel olarak vardır (Ülken, 1983: 55). Kant'a göre aynı cinsten bir tek mekan vardır, o da yalnızca dış duyumların şek-

lidir. İnsanın dış olayları tasarlayabilmesi için zaman da gereklidir. Şu halde zaman ve mekan, genel olarak duyarlığın saf şekilleridir ki sezgiler ya da tasarımlar bunların maddesidir.

Zaman ve mekan, öznenin kendisinden gelir. Zira bunlar, nesnelere tüm tasarımlarına önsel olarak kendilerini yüklerler. Kant, bundan zaman ve mekanın kendiliklerinden birşey olmadıklarını ve onları ancak eşyayı tasarlama biçiminin öznel koşulları olarak dikkate alınabileceği sonuçlarına çıkarır.

Kant'a göre, evrenin zaman ve mekan içinde sonlu olduğu düşünülmemelidir. Evrenden ve eşyadan zaman ve mekanda varmış gibi bahsetmek, onları asıl kendi olduklarına göre değil, insanın kendi tasarımlarının biçimine göre bahsetmek demektir. Onların kendiliklerinden ne olduklarını, mutlak olarak bilmek olanaksızdır. Bunun yanısıra zaman ve mekansız duyuların tasarımına da olanak yoktur. Bunların zorunluluğu zihnin yapısı yüzündendir. Yoksa, nesnel ne bir zaman ne de bir mekan vardır. Bu nedenle bunlara öznele şekiller demek doğru olur (Sena, 1976, III: 107).

Zaman ve mekan duyuların olduğu kadar, düşüncelerin de temelidir. Bunlar, birtakım öznele kalıplardır ki bilgiler bunlar içinde öznele birer şekil alırlar. O'na göre zaman ve mekanı zihnin dışında aramak saçmadır. Hiçbir mekan bulunmadığı düşünülebilir ama boş bir mekan düşünülemez.

Hegel ise "insanın bilinci, bedeni gibi, mekan ve zamanda değil, mekan ve zaman insanın bilincindedir" (Gökberk, 1967: 529). diyerek çağdaşlarıyla aynı doğrultuda düşünür. Böylece insan, O'na göre hatırlama ve bekleme gibi eylemlerle belli bir zaman anına

bağlı kalmaktan kurtulup geriye ve ileriye uzanabilir.

Hegel'in çağdaşı Bergson'a göre mekan bilginin kaynağıdır. Madde yalnızca mekandadır, bölünebilir, ölçülebilir, pratik olarak zeka ile parçalanarak incelenebilir. Böylece Bergson da atom öğretisini kabul etmez. Evreni tasarlamak için aranılan dayanak, mekandır. Bir şeyi mekanlı görmek, etkinliklere bir yer hazırlamak demektir (Sena, 1976, I: 218).

Bergson algıyı, geçmiş ile şimdinin bir bileşimi olarak görür. Öyle ki burada geçmiş hiç bir zaman yitip gitmez, bellek dolaşısıyla varoluşunu sürdürerek, şimdiye katılır. O geçmişi somut duruma sokarak ve şimdiye ayarlayarak, geçmiş ile şimdinin bellek yoluyla birleştirilmesi sürecini "süre" olarak tanımlamıştır. Böylece, yaşamın somut hareketliliğine öykünen bu kurgusal "süre" kavramını, gerçek gelişmenin yerine koyar.

O'na göre bilincin objektif bir referans sistemi yoktur. Her bilincin ayrı zaman süresi, ayrı hızı vardır. Zihin, bir biri ardında gelen üç dört olayı, bir doğru üzerinde sıralanmış olan üç dört nokta gibi görür; yani zamanı mekanlaştırır, olayları zaman içinde tanır ve her birini sürelerle ayırır. Bunun içindir ki olaysız bir zaman akışı düşünülemez.

Einstein ise zaman ve mekanın, sanıldığı gibi mutlak olmadığını, tam tersine göreliliğini kanıtlamıştır. O zaman ve mekanın nesnel olarak var olduğunu savunur. O'na göre evren dört boyutlu bir zaman-mekan sürekliliğidir (Hançerlioğlu, 1980, VII: 356). Einstein için mutlak yani kendi içinde olan madde ve olaylarla ilgisi olmayan bir mekan ve zaman yoktur. Öyleyse zamandaşlık ya da eşzamanlık da olası değildir. O, zaman ve mekanın hem birbirleriyle-

le hem de madde ve onun hareketleriyle sıkı bir şekilde bağımlı olduğunu, biri olmadan diğerlerinin de varolamayacaklarını kanıtlamıştır.

Einstein için, "mekan ve zaman birbirinden ayrı, birbirinden bağımsız, salt boyutlar değildir. Mekan ve zaman yoktur, tek bir mekan-zaman uzayı ve sürekliliği vardır" (Güvenç, 1976: 61).

Zaman ve mekan, böylece klasik felsefenin önsel ve düşünsel tasarımlarından kurtulup gerçek anlamlarına kavuşmuşlardır. Artık bilinmektedir ki, zaman ve mekan, nesnel ve maddi gerçekliklerdir. İnsan bilincinin içinde değil, insan bilincinin dışında vardır. İnsan dünyada varılmadan önce de varolmuşlardır.

1.2.1. Sanatta Zaman ve Mekan Kavramı

Sanat, insan yaşantısının önemli bir parçasını öyle bir yöntemle soyutlar ki, bu gerçek yaşamdan farklı olur ve kendi içinde tam bir uyum gösterir. Araçları biçim ve yöntemler olan çeşitli sanat türleri sanatın bu amacını, bu araçlar yardımıyla gerçekleştirmeye çalışırlar. Her malzeme için bunlar farklı olabilir. Hatta aynı malzeme için uyum sağlamaya yardım edecek çok değişik soyutlama, önemsiz kısımları eleme ve vurgulama yöntemlerine izin verebilir.

18. yüzyıl Alman dram yazarı Lessing, şiir sanatının kendi malzemesini zamansal, görüntü sanatlarının ise kendi malzemesini mekansal olarak düzenlediğinden söz eder (Aktaran Mast ve Cohen, 1979: 237).

Tiyatro oyunu içinde, ya da tiyatro oyununun en azından bir ve aynı perdesinde, deneysel gerçeğin zaman sürekliliği bozulmamış durumdadır. Gerçek yaşamda olduğu gibi, burada da olaylar kesinti,

atlama,tekrarlama ve geriye dönmeye izin vermezler. Tiyatroda geri dönüşler,geçmişin hatırlanması ve geçmiş içindeki olaylar genellikle dolaylı olarak sunulur. Tiyatro,öyküyü gerçek zaman düzeyine göre sunar. Dramatik sanatın koşullarını gözardı etmeksizin zamanın akışındaki süreklilikte kesinti yapabilir. Üçüncü ve dördüncü perdeler arasında yirmi yıl olabilir. Çünkü,dram yazarı zaman ve mekan içinde yayılan öğeler arasından öykünün gelişimi için önemli olanları seçer.

Tiyatroda mekan durağandır. Sahne olarak tanımlanan mekan değişmez şekilde sabittir. Oyuncu ile izleyici arasındaki mekansal ilişki de buna göre değişmez bir niteliğe sahiptir. Bir perde süresince izleyici oturduğu yerden kalkmaz ve sahnedeki dekor da değişmez (Panofsky,1979: 246).

Plastik sanatlarda,sahne de olduğu gibi mekan statiktir, hareketsizdir,değişmez,ayrıca amaçsız ve yönsüzdür. Tüm bölümlerinin homojen olması nedeniyle ve bölümlerinin hiçbiri zamansal olarak bir diğerini gerektirmemesi nedeniyle,insan onun içinde oldukça özgür hareket eder.

Edebiyatta zaman,dramadan daha farklı olarak,belirli bir yöne,bir gelişme eğilimine,nesnel bir amaca,izleyicinin zaman deneyiminden bağımsız,aynı zamanda düzenli bir ardışıklığa sahiptir. Edebiyatta,öykünün anlatım zamanı ile ne zaman olduğu arasındaki fark çok önemlidir. Roman,her zaman anılarla ya da geçmiş olayların tasarlanması ile ilgilidir.

Roman bir zaman sanatıdır. Roman mekanı olmuş gibi kabul eder ve anlatımını zamanın karmaşık değerlerine bağlı olarak oluşturur. Psikolojik olarak bozulmuş zaman ve mekanın illizyonunu ya-

ratan roman,ne zamanı ne de mekanı bozar. O mekan illizyonunu zaman içinde bir noktadan diğerine gitmekle anlatır. Ancak roman,psikolojik yasaların olanaklarına boyun eğmek eğilimindedir.

Bergson,melodi,notaların zaman içinde birbirlerini sıra ile izlemeleri sonucu oluşur der. Buna karşın melodinin zaman içinde bir boyutu yoktur. Çünkü ilk nota melodinin ilk ögesini yaratır. İlk nota izleyen notaları çağrıştırır. İlk nota,izleyen tüm notalarla,sor notaya kadar kesin bir ilişki içindedir. Nota sesleri, birbirini izleyen bir zaman sıralaması içindedir. Gerçek bir süreye sahip olmalarına karşın,melodinin birbirini izleyen çizgisinin bir zaman boyutu yoktur. Melodi zamanın akışı içerisinde gideerek doğmaz. İlk nota çalınır çalınmaz tamamlanmış bir varlığa zaten kavuşmuştur. Tek tek notalar zaman içinde bir süreye sahiptir. Ancak onların seslere anlam veren ilişkileri zamanın ötesindedir (Balazs,1972: 61-62).

Dokunulabilen,duvara asılan tablo bir cisimdir,maddi bir şeydir. Mekan içinde yer tuttuğundan da gerçek bir varlıktır. Ama tabloya dokunulduğunda nesnelere değil,tablonun yüzeyi algılanır. Tablodaki nesnelere yüzey değil görünüştür. İngardan bu gerçek varlık ile gerçek olmayan,yönelimsel olan görünüşü ayırarak birine tablo, diğerine resim adını verir (Aktaran Büker,1985 c: 30). Resimde de renkler mekan içinde düzenlenir.

Her fotoğraf bir nesnenin görüntüsüdür. Fotoğrafın yüzeyi düz olduğundan üç boyutlu bir mekanda bulunan nesneyi iki boyutlu olarak saptar. Fakat nesne ile birlikte onun içinde yer aldığı mekanı ve ilişkilerini de gösterir. Böylece hem mekânın hem de nesnenin görüntüsüdür. Fotoğrafta gerçek zaman ve mekan yoktur. Bir fotoğraf belli bir mekânı ve belli bir zamanı gösterir.

2. FİLMDE KİŞİLİK-ZAMAN VE MEKAN KAVRAMI

2.1. Filmde Kişilik Kavramı

Bazı film türleri dışında, tüm filmler insanlar, kişiler üzerine kurulur. Filmde kişiler görüntünün en can alıcı ögesidir. Filmde ve genelde kişiler, düşünen, karar veren, tepki gösteren, eyleme geçen, başka kişilerle ilişki kuran, bu kişilerle ya da toplumla uyum içinde olan ya da çatışan, böylece yaşamını sürdürmeye çalışan bir varlıktır.

Her öykülü filmde değişik özelliklerde birtakım kişiler vardır. Filmde bunların başarıları, başarısızlıkları ve başlarına gelen birtakım olaylar anlatılır. Bu kişiler, belirli bir zamanda, belirli bir çevrede ve belirli bir toplumda yaşarlar. Kişiler ile bu çevre ve toplum arasında bir ilişki doğar. Bu ilişkilerde çoğunlukla birbirine karşıt istekler, davranışlar ortaya çıkar. Bu karşıt durumlar da çatışmaya yol açar. Kişilerin birbirleriyle, kişilerin dış güçlerle doğa ya da toplumla ve kişilerin kendi kendileriyle karşı karşıya gelmeleri bu çatışmanın belli başlı çeşitleridir (Özön, 1985: 117-118). Filmde kişiyle çevre birbirleriyle o derece yakından ilişkilidir ki, ikisini birbirinden ayırıp incelemek ya da ayrı ayrı düşünmek oldukça zordur. Kişilerle çevre karşılıklı etkileşim halindedir.

Filmde iyi bir kişilik dağıtımı, çatışmanın doğuş nedenlerinden biridir. Bir filmde iki yalancı, iki fahişe ve iki hırsız bulunabilir. Ancak, bunların mizaçları, felsefeleri ve konuşmalarının birbirinden farklı olması gerekir. Hırsızlardan bir yufka yürekli, öteki acımasız olabilir; biri korkak, öbürü korkusuz; biri kadınlara saygılı, diğeri kadınlardan nefret ediyor olabilir. Kişilerin a-

ralarındaki ortak özellikler ne denli çoksa, belli durumlar karşısında aralarındaki davranış ayrılıkları da o denli başarılı gösterilir (Chion, 1987: 233).

Lajos Egri de çatışmanın nedenini kişiliklere bağlamaktadır. O'na göre çatışmanın yapısını öğrenmek için önce kişiliklerin yapısının incelenmesi gerekir. Kişilik de çevrenin etkisi altında kaldığına göre çevrenin de bilinmesinde yarar vardır (1982: 159).

Bir film yapılırken kişileştirme konusu en büyük sorunlardan biridir. Dramatik biçim içinde bir öykünün nasıl canlandırılacağı bir an düşünülecek olursa kişileştirmenin ne denli önem taşıdığı da kendiliğinden ortaya çıkar. Kişileştirme filmin özüdür.

Dramatik kişileştirme tekniğine geçmeden şunu belirtmekte yarar vardır; kişileştirme işlemi bazı zorunlu kısıtlamalar bulunmaktadır. Çünkü film gerçeği yaşam gerçeği değildir. Sinemanın gerçekliği yansıtma görevine karşın, onun kendi sinemasal özelliklerine ve kurallarına göre yansıttığını bir kez daha anımsatmakta yarar vardır. Sinema gerçekliği yansıtırken bir seçmeye, yalınlaştırmaya ve soyutlamalara gider. Ele aldığı ham maddeyi kendine özgü kuralları içinde işleyip ortaya çıkarır. Yönetmen, yarattığı kişileri ve bu kişilerin özelliklerini, isteklerini ve duygularını o kadar belirgin bir biçimde işlemelidir ki, izleyici, o anda verilenlerle bu kişiliği anlayabilsin. Bunun için de yönetmenin, belli bir seçime, yalınlaştırmaya, nitelikleri ortaya çıkaracak simgelere ve soyutlamalara gitmesi gerekir.

İnsan günlük yaşamında çok yakından tanıdığı kişileri değerlendirebilir, ama yine de düşündüklerinde çok kesin değildir. Oysa dramatik kişilerin kesin çizgilerle çizilmiş olması gerekir.

Filmdeki kişiliğin tanımlanması farklı biçimlerde yapılmaktadır. Swain'in tanımına göre kişilik; filmde rolü olan kişilerin görünüm ve davranışlarını oluşturan ayrıntıların tümüdür (1982: 357). Film kişiliği bir kimsenin taklidi ve basitleştirilmiş halidir. Ancak gerçek bir insan değildir. Film kişiliği bir insan gibi yaşar, nefes alır, fakat anlaşılır olabilmesi için basitleştirilmesi gerekir.

Kişileştirme işleminde olayın niteliğine ve amacına göre iki yoldan biri seçilir. Bunlardan biri tip kişileştirmesi, diğeri ise karakter kişileştirmesidir (Nutku, 1965: 52).

Tip kişileştirmesi daha genel, bilinen kalıplara göre işlenen kişilikleri ortaya çıkarır. Bunlarda psikolojik bir çalışma yapılmamakta, daha çok hareketleri saptanarak işe başlanmaktadır. Çünkü bu kişiler, izleyiciye dış davranışlarıyla genellemesine yönelirler. Tipler birtakım sıfatlarla (sarhoş, çekingen, cimri, kurnaz, vb.) saptandığından olay dizisinin gelişimi boyunca bunlar hiç gelişmez ve değişmezler. Filmin başında nasıl davranıyorlarsa, filmin sonunda da aynı biçimde davranırlar. Tip, herkesin genelde tanıdığı ya da kafasında bulunan kalıp insandır. Tipler eleştirisini dıştan getirir; bireysel kusurları, toplumsal kompleksleri, yanlışları, zayıflıkları vurgularken bunu bir nedene bağlamadan genelleyerek yaparlar. Tipler aynı biçimde, çeşitli filmlerde ayrı olayların içine oturtulur. Olaylar karşısında bu tiplerin tepkilerinin ne olacağını da izleyici daha önceden tasarlayabilir.

Karakter kişileştirmesi ise daha dikkatli ve psikolojik açıdan çalışmayı gerektirir. Burada kişinin kendine özgü birtakım nitelikleri vardır. Genel değil, özel nitelikleri olan kişiliklerin

gerçekleştirilmesi düşünülür. Bu kişiliklerin her birinin kendi başlarına özel davranışları ve yine kendilerine özgü düşünceleri, eğilimleri ve tepkileri vardır. Üç boyutlu, ayrıntılı ve derinlemesine bir değerlendirmeye ortaya çıkarılır. Örneğin çekingen tiplerle, çekingen karakter arasındaki en önemli fark, tipteki çekingenliğin genel bir kalıp olarak, karakterdeki çekingenliğin ise özel ayrıntılarıyla verilmesinde ortaya çıkar. Tipler bir düşüncenin bir duygunun temsilcileridir. Karakter ise karmaşık insan özelliklerini ilişkileri içinde veren ve insanı daha yakından tanıtan bir özelliği kapsar. Ancak böyle özel niteliği ve kendine özgü derinliği olan karakterde bile "tip"te bulunan genel görünüşler bulunabilir (Nutku, 1983: 75).

Karakter sözleri ve davranışlarıyla somutlanır. Bir karakter kişileştirmesinde, o kişinin hareketlerinin nedenini açıklamış, eğilimini belirtmiş ve belli bir davranış bütünlüğü içinde olması gerekir. Bununla birlikte karakter içsel ve dışsal uyarıların etkisiyle sürekli bir değişim içindedir. Kopuk ve ani biçimde olmak koşuluyla kişilerin değişebilecekleri, bugün tiyatro ve sinemada kabul edilen bir olgudur. Hatta kişinin olay sırasında değişik bir tepki göstererek başkalaşması, baştaki davranışlarına oranla umulmadık bir boyut kazanması olumlu bir ilke olarak kabul edilmektedir. Ancak filmlerde yapılmaması gereken şey nedensiz olarak yapılan umulmadık değişikliklerdir (Chion, 1987: 127). Bir karakter, filmin başlarında zayıf olduğu halde olaylar ilerledikçe güçlenebilir ya da tam tersi başlangıçta güçlü bir karakter, uğradığı çaptışmalar nedeniyle giderek zayıflayan bir nitelik kazanabilir. Zayıf karakter, hangi nedenle olursa olsun, eyleme geçme kararını veremeyen kişidir.

Yukarıda açıklanan tip ve karakter ayrımından başka Willis ve D'ariento da filmdeki kişilikleri dört grup altında toplamaktadır:

Odak kişilik (Focal character) film içinde izleyicinin büyük ilgisini çeken kişiliktir. Bunlar tek olabildiği gibi iki kişi ya da grup da olabilir. Odak kişilikler izleyicinin sempatisini kazanabilecekleri gibi tepkilerini de alabilirler. Öykü içinde önemli kararlar alırlar ve uygularlar.

Birincil kişilik (Principal character) odak kişilikten sonra filmin ana karakteridir. Bunlar filmin gelişimini odak kişilikten sonra etkileme gücüne sahiptir. Odak kişiliğin hemen hemen tüm özelliklerini taşırlar.

İkincil kişilik (Secondary character) öykü içinde önemli işlevlere sahip olmalarına karşın birincil kişilikten daha az önemli kişiliklerdir. Bunlar birincil kişilikler için gelişkili durumlar yaratırlar. Bazı durumlarda destekleyici, dert ortağı gibi işlevler yüklenirler.

Rastlantısal kişilikler (İncidental characters) öyküyü doldurmak için gerekli olan kişiliklerdir. Genellikle hizmet işlerinde ortaya çıkarlar ve isimleri yoktur. Taksi şoförleri, hizmetçiler, garsonlar vb. bunlara örnek gösterilebilir (Willis ve D'Arienzo, 1981: 207).

Bu dörtlü sınıflamayı tüm filmlerde görmek olasıdır. Rastlantısal kişilikler dışında diğerleri iyi bir kişileştirme sonucu ortaya çıkar. Filmde kişileştirmenin temel öğelerini Vale şöyle sıralamaktadır: Kişinin yaklaşık yaşı, bu, filmde fiziksel görünüşle anlaşılabilir. Eğer fiziksel görünüşten kişinin yaşı anlaşılmıyor-

sa herhangi bir nedenle sözlü olarak verilebilir. Kişinin toplumsal konumu; aile ve toplum içindeki yeri, uğraşları belirtilir. Filmdeki kişinin mesleği onun toplumsal konumunu da belirler. Kişinin yaşı gibi mesleği de dış görünüşünden anlaşılıyorsa, filmde olabildiğince erkenden bu meslek belirtilmelidir. Kişinin diğer kişilerle olan ilişkileri; aile ilişkileri, arkadaşlık bağları, diğer kişilerin bu kişiye karşı davranışları kişilik yaratılırken gözönünde tutulur (Aktaran Chion, 1987: 230).

Filmde kişiler birbirleriyle karşıt tipler olması gerekir. Kişiler, bir anlatıcının, kendileri hakkında söyledikleriyle değil davranışlarıyla belirginleşir. Ruhbilimsel bir deyimle sinema davranışçı bir sanattır. Bunun için bir kişilik yaratılırken tüm yönleriyle ele alınır.

Kişileştirmede Egri üç boyuttan sözeder. Her nesnenin üç boyutu vardır; derinlik, yükseklik ve genişlik. İnsanın da başka üç boyutu vardır; fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik. O'na göre bu üç boyutu dikkate almadan, insan varlığını tanımak olası değildir (Egri, 1982: 52).

Egri'nin sözettiği boyutlardan fizyolojik boyut içinde kişinin; cinsiyeti, yaşı, boy ve kilosu, saç, göz ve cilt rengi, tavırları, hareketleri ve duruşları bulunmaktadır. Ayrıca görünüşü; yakışıklı ya da çirkin, şişman ya da zayıf, temiz, zarif, hoş ya da pasaklı oluşu hep fizyolojik boyut içinde yer alır. Bundan başka kişinin kusurları; biçimsel bozuklukları, doğuştan gelme özellikleri, hastalıkları ve son olarak kalıtım da fizyolojik özellikler arasında bulunmaktadır.

Sosyolojik boyutta ise; işçi, köylü, yönetici, esnaf gibi sı-

nıfı ile uğraşı; yapılan iş, çalışma süresi, geliri, çalışma koşulları, sendikali ya da sendikasız oluşu, çalışılan kuruma karşı tutum ve yapılan işe uygun olup olmadığı bulunur. Yine sosyolojik boyut içinde kişinin eğitimi; öğrenim görülen okulların sayısı ve niteliği, alınan notlar, sevilen ve sevilmeyen konular, yetenekler ve eğilimler de yer almaktadır. Kişinin anlaşılmasında ya da yaratılmasında önemli olan sosyolojik boyut içinde bir başka konu ev yaşamıdır. Ev yaşamı içinde aile içi ilişkiler, kazanma gücü, öksüz-yetim olunması, ana-babanın boşanmış olması, ana-babanın alışkanlıkları, kusurları, ihmalleri ve karı-kocalık durumu yer alır. Yine bu boyut içerisinde kişinin dinsel inançları, ırkı, milliyeti, çevre içindeki yeri; arkadaşları arasındaki durumu, çeşitli kulüplere ve spor etkinliklerine katılması ile hoşlanılan şeyler ve merakları da bulunmaktadır.

Bu iki boyutun yanında bir de psikolojik boyut vardır. Bu boyut içinde ise, kişinin cinsel yaşamı, ahlaksal ölçütleri, tutkuları, düş kırıklıkları, mizacı, yaşama karşı tutumu, kompleksleri, saplantıları, boş inançları, becerileri, yetenekleri, düşünme gücü, yargı gücü ve zeka düzeyi bulunmaktadır. Ayrıca kişinin içe dönük, dışa dönük ya da ikisinin ortası olması da psikolojik boyut içinde ele alınır (Egri, 1982: 55-57).

Sinemada kişilerin özelliklerini, ilişkilerini ve tepkilerini yansıtan bir başka önemli öğe de diyalogdur. Herhangi bir kişinin söylediği söz ile bu sözü söyleyiş biçimi, o kişinin kendine özgü sözcük dağarcığını ortaya koyar. Böylece kişinin bilgisi; görüşü, toplumsal durumu anlaşılabilir.

Chion filmde kişileri kendilerine uymayan bir dille konuş-

turma yanlışlığına düşülmemesi gerektiğini söylemektedir (1987: 114). İnsan kendi dünyasının diliyle konuşur. Doktor, tıp terimleriyle, at yarışı tahmincileri atlara ve yarışa ilişkin deyimlerle konuşurlar. Filmde uğraş diline özgü deyimler ve benzetmeler yerinde ve kararında kullanıldığında iyi sonuçlar verirler. Bundan başka yaşamdaki diyaloglarla sinemadaki diyaloglar arasında önemli farklar vardır. Sinema diyalogu yaşamdakinin aksine daha kısa ve özlerdir.

Giysi, genellikle, belli bir kişinin, toplumun, ülkenin ve zamanın özelliklerini ilk bakışta yansıtan bir öğedir. Filmde yerinde ve özenle kullanılan bir giysi kişinin hangi toplum kesiminden olduğunu, beğenilerini, ekonomik durumunu vb. birtakım özellikleri vurgular.

Sinemada kişilikleri yönetmen ve oyuncular yaratırlar. Godard gibi bazı yönetmenler çekim sırasında oyuncuları özgür bırakarak, onların doğaçlama yapmalarına izin vererek kişiliğin yaratılmasına katkıda bulunmalarını sağlarken (Büker, 1985 a; 93), Pudovkin gibi bazı yönetmenler ise birçok şeyi kurguda yarattıklarından kişiliğin yaratılmasını da denetimleri altında tutmak için onu da kurgu yoluyla yaratırlar.

2.2. Filmde Zaman ve Mekan Kavramı

Gerçek yaşam içinde zamanın değiştirilmesi; kısaltılması ya da uzatılması olası değildir. Bir dakika her zaman altmış saniye, bir saatte altmış dakikadır. Gerçek yaşamda zaman sabittir. Ancak filmde, günler, haftalar, aylar hatta yıllar boyu süren olaylar yaklaşık bir buçuk iki saatte anlatılır. Kuşkusuz gerçek zamanın burada bir egemenliği yoktur. Gerçek zaman izleyiciye çeşitli biçim-

lerde sezdirilir.

Filmsel zaman gerçek zaman gibi sabit değildir. Bu durum yönetmene zamanla özgürce oynama olanağı sağlar. Bir olayı değişik açılardan görüntülenen çekimlere bölmek, her çekimi gerçek zamanın değişik bir anı yapar. Bu zaman, doğası gereği sabit, değişmez bir doğrusal gelişim gösterir. Daha sonra yönetmen, kurguda bazı çekimleri çıkarır, diğerlerini özgün olayı yeniden kurmak için değişik yöntemlerle kurgular. Yeni bütünü oluşturmak için seçilmiş çekimlerin değişik sürelerinden yeni bir zamansal sıra ortaya çıkar (Jacobs, 1973: 125). Örneğin bir filmde, karakterin sabah giyinme, yıkanma ve kahvaltıda geçen zamanının tümü gösterilmez. Karakterin bu eylemleri değişik çekimlere bölünür ve bu çekimlerdeki istenmeyen zaman parçaları çıkarılarak kurgulanır. Gerçekte bir saatte geçen bir süre, perdede birkaç saniyede gösterilir.

Filmde, birbirinden kopuk ve değişik zaman dilimleri de bir araya getirilebilir. Buna, aylar ya da yıllar süren bir zaman dilimi üzerine yayılan öykü, mantıklı bir gösterim süresi içinde sunularak gösterilen filmlerde rastlanır.

Film yönetmeninin saat zamanını işlemedeki bir diğer özgürlüğü ise, zamanda uzatma yapabilmesidir. Zamanda uzatma, genellikle perdedeki mekanın uzatılmasıyla elde edilir. Eğer bir eylemin değişik çekimleri, değişik açılardan görüntülenirse, kurgudan sonra mekanın her defasında görüntülenen aynı yer olduğu belirgin değildir. Eylem gerçek yaşamdaki normal süresinin ötesine taşınır.

Konunun gelişim düzenini ve süresini etkileyen kurgu, zaman ölçüsünü değiştirebildiği gibi gerçek mekanı da değiştirebilmektedir. Gerçek mekan ile film mekanı arasındaki farkı Pudovkin şöyle

açıklamaktadır: Ayrı ayrı çekimlerin birleştirilmesiyle yönetmen tümüyle kendisinin olan filmsel bir mekan oluşturur. Gerçek mekanın değişik noktalarının kaydedildiği farklı film parçalarını yönetmen tek bir filmsel mekan içinde birleştirir ve kısaltır (Pudovkin,1966: 90). Kulesov'un bu konuda yaptığı deneylerden biri şudur:

1. Bir erkek soldan sağa yürür.
2. Bir kadın sağdan sola yürür.
3. Karşılaşırlar, el sıkışırlar, erkek bir yeri gösterir.
4. Büyük beyaz bir yapı görünür, önünde geniş merdivenler vardır.
5. Kadınla erkek merdivenlerden çıkarlar.

Ayrı ayrı yerlerde çekilen parçalar, bir düzen içinde birleştirilip perdeye yansıtılınca izleyici olayı bir bütün olarak algılar. Gerçekte erkek G.U.M. binası, kadın Gogol heykeli, el sıkışma Bolşov tiyatrosu çevresinde çekilmiştir. Ev, Beyaz Saray'dır. Merdivenler ise Saint Saviour Katedrali'nindir (Aktaran Bükler,1985 a; 11). Böylece, ayrı ayrı zamanlarda ve birbirinden binlerce kilometre uzaklıkta bulunan yerler biraraya getirilerek, oyuncuların birkaç adımda katedecekleri küçük bir alana indirgenmiştir.

Bir filmde ne tek tek sahneler aynı türdedir, ne de tek tek mekan parçaları eşit değerdedir. Bazıları gelişim içinde belirli bir önceliğe sahipken, diğerleri mekansal yaşantının doruk noktasını vurgular. Örneğin yakın çekim kullanmak, sadece mekansal bir ölçüye sahip değildir, aynı zamanda filmin zaman gelişimi içinde ulaşılan ya da vurgulanmak istenen bir evresini gösterir.

Gerçek zaman filmde bir yandan kesintisiz sürekliliğini di-

ger yandan da geriye dönülmez niteliğini kaybeder. Filmde zaman yakın çekimlerle durağanlaştırılabilir, geriye dönüşlerle tersine hareket ettirilebilir, anımsamalarla tekrarlanabilir ve gelecek ile ilgili görüntülerle ileriye atlayabilir. Aynı anda olan eşzamanlı olaylar, koşut kurgu ile birbiri ardından; zamansal olarak farklı olaylar, üstüste bindirilerek ve birbirinin yerini alarak aynı anda gösterilebilir. Önceki olay sonra, sonraki olay zamanından önce gösterilebilir (Hauser, 1983: 228). Bu sinemasal zaman kavramı, tümüyle öznel ve aynı ortamın deneysel ve dramatik anlayışıyla kıyaslandığında belirgin bir şekilde düzensiz görünür.

Kurgu, film yönetmenlerine, mekan içindeki herhangi iki noktayı benzerlik ya da farklılıklar yardımıyla aralarında ilişki kurmaya olanak sağlar. Örneğin mekanın tümünün tanıtıldığı bir çekimi, aynı mekanın bir bölümünü kapsayan bir çekim ya da bir grubun diz çekimini aynı gruptan bir kişinin bel çekimi izleyebilir. Bu tür ayırtılma yöntemi özellikle süreklilik içeren klasik kurgu tekniğinde oldukça yaygındır.

Bir başka yaklaşım da Kuleşov'un yaptığı gibi tüm mekanı, farklı mekanları birleştirerek oluşturmaktır. Kurgu yardımıyla bu tür mekan kullanımı oldukça yaygındır. Bir konuşmacının çekimini, alkışlayan bir grubun çekimi izlerse, mekansal bir birlikteliğin olduğu kabul edilir.

Bakış yönünün yöne ilişkin özelliği, güçlü bir mekansal süreklilik yaratır. 180° sisteminde bakış yönü uyumu, mekanı belirleyebilir ve mekana süreklilik kazandırabilir. Mekansal sürekliliği sağlamada kullanılan çok güçlü bir yöntem de hareketlerdeki uyumdur. Örneğin A çekiminde bir kişinin ayağa kalkma hareketine baş-

ladığını, B çekiminde ise, hareketin devamı gösterilirse harekette uyum mekanda da süreklilik yaratır.

Yukarıda anlatılmaya çalışılan, seçilmiş çekimler kullanarak, değişik açılardan görüntüleme yaparak, gerçek mekanın çeşitli ve birbirinden ayrı görüntüleri birleştirilerek doğada bulunmayan bir mekansal sürekliliğin illizyonunun yaratılması film için her zaman olasıdır. Kısaltarak, uzatarak ya da ara mekanları çıkararak ve gerçekte fiziksel olarak birbirinden uzak olguları birleştirerek (metreler, kilometreler, hatta yıllar) kurgu, gerçek zaman ve mekanın işlenmesine izin verir ve sadece kendine özgü bir mantıkla sonsuz sayıda değişik yoğurma yeteneği ile gerçeği yeniden oluşturur. Bu işlem yoluyla yönetmen, izleyiciyi bir mekansal alandan bir diğerine, bir ülkeden bir başkasına, hatta bir tarihsel dönemden bir başka tarihsel döneme, gerçek ve mantık kurallarını hiçe sayan mekansal kopukluklar içinde gezdirir.

Kuşkusuz, yönetmen filmsel zaman ve mekan yaratmada kurgu dışında sinemanın diğer olanaklarından da yararlanır: Kameranın çekim hızını, saniyede yirmidört kareden bir, on ya da bin kareye hatta daha fazlasına, birer dakika, birer saat ya da birer gün arayla çekim yapacak biçimde değiştirmek yönetmene zamanı değiştirme konusunda çeşitli olanaklar sağlar. Zamanda atlama yapılarak gerçekleştirilen çekim, örneğin bir gökdelenin temelden kırkinci katına kadar olan gelişimini birkaç saniyede gösterebilir.

Teknik olarak hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış çekim, "donmuş görüntü" ve zamanda atlama yapılarak gerçekleştirilen çekim olarak bilinen tüm bu kamera oyunları, dikkat çeken süreleri yavaşlatır, hızlandırır, kısaltır ya da uzatır. Hatta konu hareketini

dramatik,gülünç ya da bilimsel amaçlar için "dondurur."

Zaman,"donmuş kare" olarak bilinen bir yöntemle uzatılabilir ya da durdurulabilir. Bu yöntem çekim içindeki tek bir karenin tekrar basılmasıyla gerçekleştirilir. Böylece fiziksel zaman içinden çıkarılmış eylemin durdurulmuş bir anını gösteren donmuş kare, kare çözülene,film ilerlemesini sürdürmeye başlayana dek,zaman akışı hem uzatılır hem de durdurulur.

Mekan her üç boyutta da yayılma gösteren sınırsız bir süreklilik olarak tanımlanır. Gerçek yaşamda,fiziksel mekan somuttur ve kolay denetlenemez. Gerçek mekanda ani bir kesinti yoktur. Gerçek yaşamdaki mekan,boyutları ne olursa olsun sabittir. Ne küçültülebilir ne de genişletilebilir. Mekanın fiziksel sürekliliğinin keşilmesi,bölünmesi ya da değiştirilmesi olası değildir (Jacobs, 1973: 128-130).

Filme mekan çok boyutluluğunu kaybeder. Gerçek mekanın düz bir düzlem üzerinde iki boyutlu yansıması görünür. Fiziksel mekan,görsel bölümlere ayrılır ve değişik kamera açılarıyla,değişik odak uzaklığına sahip merceklerle ve yönetmenin isteğine göre sınırlanır. Böylece,konunun içinde düzenleneceği mekan,film perdesinin sınırları içinde kuşatılır. Mekan,görsel düzenlemeye ve çekimden istenen etkiye doğrudan bağlı olarak görsel bir öge olur.

Görsel mekan,konunun görsel sunumu ile ilgili olarak her çekimin kendi koşulları içinde işlev görür. Filmsel mekan ise,çekimlerin zaman içindeki düzeni,sırası ve aralarındaki ilişki ile ortaya çıkar. Filmsel mekan,perdedeki zamanın gerçek zamanı bozma yöntemine benzer bir yolla gerçek mekanı bozar. Bu yönetmene mekanal gerçeği parçalama ve kendi amacına uygun bir biçimde yeniden

kurma olanağı sağlar.

Yönetmen geniş açılı merceğin özel yeteneğinden yararlanarak, mekansal perpektifi genişletebilir ya da dar açılı mercek kullanılarak mekansal perspektifi azaltabilir.

Bir diğer uygulama da, perdenin değişik bölümleri üzerinde yanyana yerleştirilmiş çeşitli görüntülerin ilişkileridir. Bu çok görüntülü uygulama izleyicide çok güçlü bir gerçeklik duygusu yaratır. Böylece perde mekanı, gerçek mekanı andıran bir nitelik kazanır (Jacobs, 1973: 134).

Ses, bir kaynaktan geldiği için mekansal bir boyuta sahiptir. Sesin kaynağı, içinde bulunduğu mekan tarafından belirlenir. Filmin öykü mekanı içinde bulunan ses kaynağı, bir oyuncu ya da bir nesneye aittir. Öykü mekanı içindeki ses, hem çerçeve içi hem de çerçeve dışı olabilir. Bu, ses kaynağının çerçeve içinde ya da dışında olmasına bağlıdır (Bordwell ve Thompson, 1979: 199-201).

Diğer taraftan öykü mekanı dışında bir kaynaktan gelen sesler de vardır. Filmin eylemini zenginleştirmek amacıyla kullanılan müzikler bu tür seslere örnek olarak gösterilebilir.

Öykü mekanı içindeki sesin bir özelliği, ses kaynağının uzaklığı konusunda fikir vermesidir. Ses düzeyi uzaklık izlenimi veren basit bir yöntemdir. Yüksek düzeyde bir ses yakın, düşük düzeyde bir ses uzak görünür.

Ses düzeyine ek olarak, sesin rengi de mekanın boyutları ve yapısını ortaya koyar. Bir filmde konuşmaların yankısı, karakterlerin çevresinde büyük boş bir mekanın bulunduğu izlenimini verir.

Ses, zamansal açıdan film görüntüleriyle iki yönden ilgili-

dir: Bunlar izleme süresi ve öykü süresidir. İzleme süresi filmin fiziksel uzunluğu, yani filmin gösterim süresidir. Bu genellikle öykü süresinden farklıdır. Öykü süresi, filmin olayları içinde geçen süre olarak kabul edilir. Olaylar karakterin yaşamında birkaç yılı kapsadığı halde, filmlerin çoğunluğu yaklaşık iki saatlik bir süre içinde izlenir (Bordwell ve Thompson, 1979: 203).

Ses, herhangi bir zamansal ilişki için görüntü ile çakıştırılabilir. İzleme süresine bağlı olarak, ses ile görüntünün uyumu, eşleme olarak tanımlanır. Eşleme, izleme süresine bağlıdır. Bazı yönetmenlerin, filmlerin belirli bölümlerinde eşleme yapmadıkları da görülür.

Filmsel zaman dört bölümde incelenebilir. Bunlar, şimdiki zaman, geçmiş zaman, gelecek zaman ve şartlı zamandır. Bir film, bu zaman öğelerinden birini ya da birkaçını tek olarak ya da birleştirerek kullanabilir. Film olayları şimdiki zamanda oluyor gibi gösterebilir, daha sonra ileriye ya da geriye gidebilir (Mascelli, 1977: 68). Ancak anlatımda zaman atlamaları çok önemlidir. İzleyiciye zamanın geçtiği, değiştiği farkettilmelidir. Bunun için zincirlemeler, bindirmeler, kararına-açılmalar ya da silmeler çekimler arası zaman geçişini gösterir. Çağdaş yönetmenler geriye dönmek ya da ileriye atlamak için kesmeden yararlanırlar (Büker, 1985 b: 108-140).

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

Geçmiş zaman devamlılığında ise olay ya tamamen geçmiş zaman içinde olur ya da olay şimdiki zamandan geçmiş zamana yapılan

bir geri dönüşle anlatılır.

Gelecek zaman devamlılığı da iki bölümde toplanabilir:

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

Şartlı zaman devamlılığı gerçek zaman ile ilgili değildir.

Şartlı zaman, bir olayı gözlemleyen bir kişinin zihinsel davranışlarını, anımsamalarını, düşüncelerini ya da gözlediği bir olayı çarpıtılmış şekilde algılayan kişinin düşüncelerini kapsar. Şartlı zaman gerçek zaman olmadığı için sunulma yönteminde ya da süresinde bir sınırlama yoktur (Mascelli, 1977: 69-73).

Her film öykü anlatımına uygun olarak kendi zaman ve mekânını yaratır. Tek bir mekân içinde gelişen bir film sadece zaman devamlılığını içerir. Bir yarış, bir yolculuğu ya da bir kovalamacayı kesiksiz bir hareketlilik içinde gösteren bir filmde de sadece mekân devamlılığından sözedilebilir. Ancak filmlerin çoğunluğunda ise, sıra ile hem zaman hem de mekân devamlılığı kullanılır.

3. ANAYURT OTELİ FİLMİNDE KİŞİLİK ZAMAN VE MEKAN KULLANIMI

3.1. Kişilerin Fizyolojik, Sosyolojik ve Psikolojik

Açıdan İşlenişi

Filmde kişileri zaman ve mekandan soyutlayarak incelemek olanaksızdır. Bir sonraki bölümde zaman ve mekan ayrı olarak incelenecek olmasına karşın bu bölümde kişilerin işlenişi incelenirken yer yer zaman ve mekana da değinilecektir. Zira kişiler belirli bir zaman ve mekanda varlık kazanırlar.

Film incelenirken video kasetinden yararlanıldı. Bunun için gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının çekiminden başlanarak filmin sonuna dek kişiler, mizansenler, diyaloglar, müzik, efekt, kamera hareketleri, zaman ve mekan da gözönünde tutularak çekim çekim incelendi ve her çekime sırayla çekim numarası verildi. Böylece tamamen filmde çıkarılmış bir çekim senaryosu oluşturuldu. Filmin belirli sahnelerinden söz ederken kullanılan çekim numaraları tamamen bu inceleme için oluşturulan senaryoda verilen çekim numaralarıdır. Yoksa filmin orjinal senaryosundaki çekim numaraları değildir.

İnceleme sonunda filmdeki tüm olay örgüsünün filmin kahramanı Zebercet üzerine kurulu olduğu görüldü. Anayurt Oteli filminde geleneksel anlatı filmlerinin aksine kahramanın kendisi ve içinde bulunduğu durum bir sorun olarak ortaya konmuştur. Öykünün yerine filmin kahramanı geçmiştir.

Yönetmen bunu kanıtlarcasına filmdeki pek çok kişiden, yalnızca Zebercet, Zeynep ve Ekrem'in adlarını jenerikte verir. Diğerleri ya mesleklerine göre (öğretmen kadın, emekli subay, yargıç vb.) ya görüldükleri mekana göre (meyhanedeki müşteri, parktaki yaşlı

adam,şekercideki kız vb.) ya da dış görünüşlerine göre (köylü,bur-
nu sarılı kadın,sert genç vb.) adlandırılmıştır. Zeynep'in adı da
filmdeki konuşmalarda hiç geçmez. Onun Zeynep olduğu kasadaki zarf-
lar üzerindeki yazılardan anlaşılır.

Oysa filmde pek çok kişi vardır. Yönetmen bunların adlarını
vermez. Çünkü,bunlar kalabalık sahnelerde görünen önemli bir rolü
ve diyalogu olmayan,sadece sahneyi ya da öyküyü doldurmak için kul-
landığı kişilerdir.

Bunun yanısıra filmin başındaki jenerikte 13 oyuncunun adı
geçer. Bunlar sırasıyla ve filmde canlandırdıkları kişilikler ola-
rak; Zebercet,temizlikçi kadın,emekli subay,gelen kadın,parktaki
yaşlı adam,birinci elçi,sivil polis,kestaneci,öğretmen kadın,tiyat-
rocu kadın,borçlu müşteri,çekingen adam ve birinci celeptir. Bun-
lar arasında filmde önemli kişiliklerden birini canlandıran Ekrem'-
in adının olmayışı ilginçtir.

Film incelendiğinde birçok kişinin filmin bir iki sahnesin-
de görüldüğü daha sonra yeniden ortaya çıkmadığı izlendi. Bu kişi-
lerin filmin aksiyonunu ileri götürmenin ve karakter ile ikincil
kişiliklerin özelliklerini açığa çıkarmanın ötesinde bir özellik-
leri yoktur.

Burada filmin kahramanı Zebercet,temizlikçi kadın,emekli su-
bay ve Ekrem'in kişilik özellikleri incelenecektir. Yukarıda açık-
lanan nedenlerle diğerleri inceleme dışı bırakılmıştır.

3.1.1. Kişiliklerin Fizyolojik Açıdan İşlenişi

Filmin kahramanı Zebercet filmdeki zamanda 36 yaşındadır.
Bu O'nun fiziksel görünüşünden yaklaşık olarak anlaşılabilir ama
tam 36 yaşında diyebilmek için filmdeki iki çekimi gözönüne almak

gerekir.

<u>Çekim No</u>	<u>Görüntü</u>	<u>Ses</u>
3	İÇ/GECE (1 No'lu oda) Bel.Ç: Zebercet ayakta durmakta ellerini önünde birleştirmiş.	<u>ZEBERCET</u> : Adım Zebercet. Zebercet. Bu otelin yöneticisiyim. 28 Kasım 1950'de doğdum. Yedi aylık.
421	DIŞ/GÜN (Adliye önü) Gen.Ç: Zebercet ayak-kabısını boyatır, sağdan görüntüye cezaevi arabası girer, durur, içinden iki jandarma ve sanık iner.	<u>HOPARLÖRDEN GELEN SES</u> : İcra memurluğundan bildirilmiştir: Bir borçtan dolayı hacizli aşağıdaki cins ve miktarları yazılı mallar satışı çıkarılmıştır. Birinci artırım 18.11.1986 günü saat 9.30 ile 9.45'de yapılacaktır.

Bu iki çekimdeki verilen bilgiler yardımıyla onun kesin olarak 36 yaşında olduğu anlaşılır.

Zebercet uzunca boylu ve zayıftır. Önden biraz dökülmüş kumral, seyrek saçlarını ortadan ayırır. Yakışıklı sayılmaz ama yüzüne bakılmayacak kadar çirkin de değildir. Biçimsel bozuklukları, doğuştan gelme özürleri, sakatlıkları ya da hastalıkları yoktur.

1. CELEP: Bıyığını kesmişsin sen.

ZEBERCET: Ağırılık veriyordu da.

.....

52

İÇ/GECE (Dış kapı ve resepsiyon)

Diz.Ç: Öğretmen karıkoca dış kapıdan girerler ve resepsiyonun önüne gelirler.

ÖĞRETMEN KADIN: Çok sıkı-sınız bu akşam birini mi bekliyorsunuz?

.....

471

DIŞ/GÜN (Mezarlık kıyısındaki park)

Boy.Ç: Fahişe bankta oturur. Zebercet çerçeveye girer. Arkada mezarlık görülür.

ZEBERCET: Merhaba beni tanıdınız mı?

FAHİŞE: Hayır,nerden tanıyacam?

ZEBERCET: Otelciyim ben. İstasyona yakın. Hani arasıra gelirdiniz biriyle.

FAHİŞE: Haa evet. Çok de-

gişmiş yüzünüz.

ZEBERCET: Bıyığımı kestim
de.

Bütün bu sözlere ve Zebercet'in kendi fiziksel görünümünü değiştirme çabalarına karşın pek fazla birşey değişmez. O çoğu zaman kravatlı, yelekli ve ceketli olarak görülür. Yelek giydiği zamanlar cep saatini de yeleğinin cebine yerleştirmeyi unutmaz. Giydiği elbiseler genellikle birbirine yakın ton ve renklerde.

Zebercet, beden yapısı olarak Kretschmer'in astetik ya da leptozom ve Sheldon'ın da ektomorfi tiplerine uyar. Bu tiplerde görülen kişilik özellikleri Zebercet'te de vardır.

Filmde Zebercet'le birlikte çalışan temizlikçi kadının yaşı, boyu, kilosu vb. birtakım özelliklerini belirtecek bir konuşma yoktur. O'nun fizyolojik özellikleri filmde görüldüğü sahnelerdeki görünüşünden çıkarılabilir. Bu sahnelere bakılarak temizlikçi kadın otuz yaşlarında, orta boylu ve şişmandır. Kumral ve siyah saçlıdır. Otelde çalışırken dış görünüşüne pek dikkat etmez. Zebercet gibi ayna karşısında kendini; yüzünü, gözünü, dudaklarını ya da dişlerini incelemeyi. Dış görünüşünü değiştirmek için bir çaba harca-
maz. Otelde hep aynı giysilerle görülür: Sarı el örgüsü bir kazak, sarı basmadan oldukça bol pijama, başında hep aynı biçimde bağlanan yazma ve küpeleri vardır. Gece sahnelerinde sarı kazağının üzerine kolsuz yeşil yine el örgüsü bir hırka giyer. Filmin beşinci günü yani salı günü 81. çekimde koyu mavili beyazlı kısa bir pijamayla görülür. Geceleri yatarken başı açıktır ve gömlek giyer. Haftalık sebze için dışarı çıkacağı 99. çekimde çalışma giysilerinin yerini kırmızı başörtüsü, siyah kazak, gri yelek ve etek almıştır.

Şişmanlığının dışında fizyolojik olarak başka bir kusuru, sakatlığı ve hastalığı yoktur.

Emekli subay 22.çekimden itibaren görülmeye başlar. Otelde kaldığı yedi gün içinde sürekli aynı elbiseleri giyer, aynı yerde; lobide ve aynı koltukta oturur. Emekli subay 50-55 yaşlarında, orta boylu ve şişmandır. Gri takım elbisesinin pantolonu askılıdır. Kareli çizgili gömleği ve geniş kravatı vardır. Bu giysilerini otelden ayrılınca ve dolayısıyla filmde görüldüğü sahneler boyunca hiç değiştirmez. O'nun bu özelliğini O gittikten sonra otele gelen polislerle konuşmasında Zebercet de belirtir.

<u>Çekim No</u>	<u>Görüntü</u>	<u>Ses</u>
406	İÇ/GÜN (Resepsiyon önü) Bl.Ç: Zebercet ve polisler	<u>SİVİL POLİS</u> : Nasıldı giderken? <u>ZEBERCET</u> : Üstü başı hep aynıydı. Elinde küçük deri valizi. Traş olmamıştı o sabah. Hasta gibiydi.

Emekli subayın saçları önden biraz dökülmüş ve beyazlamıştır. Gazete okurken gözlük takar.

Filmin önemli kişiliklerinden biri de Zebercet'in horoz döğüşünde karşılaşıp sinemaya gittiği Ekrem'dir. Ekrem'in yaşı sinemada Zebercet'in sorusuna verdiği karşılıktan anlaşılır.

267	İÇ/GECE (Sinema) Bel.Ç: Zebercet ve Ekrem koltukta oturmakta	<u>ZEBERCET</u> : Yaşın kaç?
-----	--	------------------------------

EKREM: 17 yaşına yeni girdim. Sen kaç yaşındasın abi?

ZEBERCET: Otuz...üç

Bu konuşmadan Ekrem'in yaşıyla birlikte bir an önce büyümek ve yetişkinler grubuna girmek istediği de anlaşılır. Örneğin 16 yaşını yeni doldurdum demiyor da 17 yaşına yeni girdim diyor. Böylece bir yaş daha büyütmiş oluyor kendini. Buna karşılık Zebercet de 33 diyerek kendini üç yaş küçültür.

Ekrem, zayıfça ve uzun boyludur. Boyu yaklaşık olarak Zebercet'in boyu kadardır. Saçları siyah ve gürdür. Sakal ve bıyıkları henüz çıkmamıştır. Kot pantolon ve kumaştan yapılmış mont giyer. Yolda yürürken ellerini montunun cebine sokar. Görünüş olarak yakışıklıdır.

3.1.2. Kişilerin Sosyolojik Açıdan İşlenişi

Bireyin toplumsallaşmaya ve kişiliğini geliştirmeye başladığı ilk toplumsal grup ailesidir. Zebercet'in kişiliğini anlayabilmek için de onu yetiştiren ailesinin yapısına, konumuna, anne-babasının ekonomik durumlarına ve eğitim düzeylerine bakmak gerekir. Bunun için filmde onun ailesiyle ilgili diyalogların olduğu bazı çekimleri buraya almakta yarar vardır.

<u>Çekim No</u>	<u>Görüntü</u>	<u>Ses</u>
3	İÇ/GECE (1 No'lu Oda) Bel Ç.: Zebercet ayakta durmakta, ellerini önünde birleştirmiştir	

ZEBERCET: Adım Zebercet.

Zoom girer
Göğ.Ç.

Zebercet. Bu otelin yöneticisiyim. 28 Kasım 1950'de doğdum. Yedi aylık. Annem 44 yaşındaymış o zaman, babamdan büyük. Dört kez düşük yapmış bana kadar. Sünnet olduğum yaz öldü, 1960'da. İlkokul üçteydim. Orta ikiden ayrıldım. Bir süre aylak doluştım. Sonra askerlik. 71'de terhis oldum. Babam birkaç yıl önce öldü. Oteli ben yönetiyorum. 80'den beri. Sorumluluk isteyen bir iş...

108

İÇ/GECE (Resepsiyon)

Bel Ç.: Zebercet otururken emekli subay gelir, anahtarı alır ve görünmeden çıkar.

.....

EMEKLİ SUBAY: Eski bir bina.
ZEBERCET: 1839'da konak olarak yapılmış. 23'de de otelle çevirmişler. Babam işletirdi.

- 109 İÇ/GECE (Lobi)
Bel Ç.: Emekli subay lobi- ZEBERCET: Sahibi akrabadır.
ye girerek koltuğa oturur. İstanbul'da yaşar.
.....
- 454 DIŞ/GÜN (Mezarlık kıyı-
sındaki park)
Diz Ç.: Zebercet ve yaşlı YAŞLI ADAM:....Kimlerdensi-
adam bankta oturmaktadır. niz siz?
ZEBERCET: Keçécilerden.
YAŞLI ADAM: Sahi mi? Yangın-
dan sonra İzmir'e göçtükle-
leri,konağın otel olduğu
söylendiydi. Demek siz Faruk,
Faruk Bey.
.....
- 461 DIŞ/GÜN (Mezarlık kıyı-
sındaki park)
Göğ.Ç.: Zebercet,sigara YAŞLI ADAM: Faruk Bey neyi-
içmektedir. niz oluyor sizin?
ZEBERCET: Dayım. Haşim Bey-
in ortanca kızının oğluyum.
- 462 DIŞ/GÜN (Mezarlık kıyı-
sındaki park)
454. çekimin aynı
Zebercet sola bakar. YAŞLI ADAM: Haşim Beyi bili-
rim. Yakışıklı adamdı.

463

DIŞ/GÜN (Mezarlık kıyısındaki park)

Gen.Ç.: Uzakta iki sevgili görülür.

YAŞLI ADAM: Ölmüştür değil mi?

464

DIŞ/GÜN (Mezarlık kıyısındaki park)

Diz Ç.: Zebercet ve yaşlı adam oturmakta, kamera onları arkalarından görüntüler ve mezarlığın bir bölümü görülür.

ZEBERCET: Efendim, kim dediniz?

YAŞLI ADAM: Haşim Bey öldü mü dedim?

ZEBERCET: Evet, İzmir'de öldü. Oğlu Faruk İstanbul'da doktor.

Bu sahnelerde geçen konuşmalardan da anlaşılacağı gibi Zebercet'in annesi şimdi otel olan bu konakta doğmuş ve 17 yaşına kadar da konakta yaşamıştır. Annesi Keçecilerdendir. Keçeciler'de o yörenin tanınmış ailelerinden biridir. Babası ise yaş olarak annesinden küçüktür. Mülkiyeti Zebercet'in dayısına ait olan oteli ölene dek babası işletmiştir. Zebercet yoksul bir babayla, zengin bir aileden gelen annenin tek çocuğudur. Babası oteli işlettiği için ekonomik sıkıntıları olmamasına karşın annesinin gençlik dönemlerindeki kadar varlıklı da değildirler.

Ailede sadece babası çalıştığı için Zebercet on yaşına (annesi ölünceye) kadar zamanının büyük bir bölümünü annesiyle geçir-

miştir. Annesi ise gençlik yıllarına kadar konakta yaşamaları nedeniyle geniş aile yapısında yetişmiş biridir. Zebercet'i ise çekirdek aile yapısında büyütülmüştür. Bu durum Keçecilerin İzmir'e taşınmalarından anlaşılmaktadır. Böylece annesinin kendi yetiştiği aile yapısıyla çocuğunu yetiştirdiği aile yapısı arasında fark vardır. Bu da onun yetiştirdiği Zebercet'in kişiliğini etkilemiş olabilir. Ayrıca annesi konakta büyüdüğü için çocuğunu da konakta büyütüyormuş gibi davranmış olabilir. Konakta yaşayan kişiler ancak kendi toplumsal konumlarına benzer durumdaki kişilerle ilişkide bulunurlar. Bu konumdaki kişiler de küçük bir yerleşim birimi olan kasaba ya da şehirde sayıca son derece azdır. Keçecilerin İzmir'e taşınmaları nedeniyle o yörede akrabaları da kalmamıştır. Bütün bunlardan dolayı Zebercet toplumsallaşmaya dar bir çevre içinde başlamıştır denilebilir.

Filme Zebercet'in anne ve babasının eğitim düzeyleri konusunda bilgi verilmemektedir. Fakat her ikisinin de iyi bir eğitim görmedikleri özel bir eğitimi gerektiren birer mesleklerinin olmasından anlaşılmaktadır. Zebercet'in anne ve babası arasındaki en önemli farklardan biri evlenmeden önceki yaşama ve yetişme biçimleridir. Bu farklı yaşama ve yetişme biçimi nedeniyle evlendikten sonra aralarında önemli tartışmalar, anlaşmazlıklar çıkması olasıdır. Böyle bir durum da Zebercet'in ruhsal yapısını ve kişiliğini olumsuz yönde etkilemiş olabilir.

Zebercet, annesinin dört kez düşük yaptıktan sonra, bir kadın için ileri sayılabilecek bir yaşta (44 yaşında) erken doğum yaparak (yedi aylık) dünyaya getirdiği biridir. Annesi Zebercet'e kadar dört kez düşük yaptığına göre çocuk sahibi olmayı çok isteyen bir kadındır. Zebercet doğduğunda annesinin yaşlı olması nedeniyle bel-

ki ikinci çocuğu olamayacağı için onu büyütürken aşırı derecede duyarlı davranmış olabilir.

Ailenin tek çocuğu olan Zebercet, aile içinde ilişki kurabileceği kimse yoktur. Ayrıca, tek çocuk olması, ailede her isteğinin yerine getirilmesine ve hiçbir güçlükle karşılaşmamasına neden olmuştur. Bu durum ileride karşılaşılabileceği problemleri çözebilmesinde güçlükler yaratarak kişilik gelişimini olumsuz olarak etkiler.

Bu çalışmanın birinci bölümünde de belirtildiği gibi anne ya da babanın ölmüş olması da çocuğun kişilik gelişiminde birtakım etkiler yapmaktadır. Zebercet annesini on yaşındayken kaybetmiştir. On yaşına kadar büyük ölçüde annesinin etkisi altında kalan kişilik gelişimi, on yaşından sonra anne sevgisinden yoksun olarak babası ve çevresinin etkisiyle devam etmiştir.

Filme Zebercet'in çocukluk dönemindeki arkadaşlık ilişkilerinden hiç söz edilmez. Filmdeki zamanda da hemen hemen hiç arkadaşı yok gibidir. Temizlikçi kadınla ilişkisi, çok yüzeyseldir. Aralarında işçi işveren ilişkisine benzer bir ilişki vardır. Konuşmaları hep belirli konularla sınırlıdır. Hiçbir zaman arkadaşça, içten ve samimi olarak konuşmazlar. Hatta temizlikçi kadına film boyunca adıyla hitabetmez. Temizlikçi kadın da Zebercet'le aynı şekilde adını kullanarak konuşmaz. Hep "ağam" der. Gelen müşterilere de hep otelci olarak davranır. Belirli bir uzaklık koyar aralarına. Müşterilere karşı hep "efendim"li konuşur. Bu sözcük diline o kadar yerleşmiştir ki meyhanede içerken karşısındaki boş sandalyeye birinin gelecek olup olmadığını soran adama bile "yer yok efendim" der. Emekli subayla arkadaşlık etmeseler bile birlikte olmaktan

hoşlanır. Bir keresinde emekli subay odasına çıkarken kendi kendine "gitmeseydiniz daha" der. O'nunla oturmak konuşmak ister ama beceremez. Horoz döğüşünde karşılaşp sinemaya gittiği Ekrem'le bir gecelik arkadaşlıkları olur. Ama ona da dürüst davranmaz, gerçek adını söylemez. Dostluklar, arkadaşlıklar kurabileceği birtakım derneklere ya da etkinliklere de katılmaz.

Cumhuriyet Bayramı törenlerinin olduğu gün sokakta karşılaştığı kızla arkadaşlık kurmak ister ama kızın başka bir sevgilisi olduğu için girişimi başarısızlıkla sonuçlanır.

Fahişe olduğunu bildiği birisiyle konuşma için kendi kendine birkaç prova yapar. Fakat fahişe bile Zebercet'le birlikte olmak istemez, otele geleceğini söylediği halde gelmez.

Zebercet'in ortaokul ikinci sınıftan ayrıldığı üçüncü çekimdeki konuşmasından anlaşılır. Otele her gün gazete aldığı halde kendisinin okuduğu hiç görülmez. Fakat pazartesi günü traş olmak için girdiği berber dükkanındaki televizyondan gözünü ayıramaz. Böylece onun okumaktan çok izlemeyi sevdiği sonucu çıkarılabilir.

İyi bir eğitim görmeyen Zebercet, baba mesleğini seçerek Anayurt oteli'nin yöneticisi olmuştur. Otelde kendisinden başka bir de temizlikçi kadın çalışmaktadır. Hergün sabah altıdan otelin kapanma saati olan 24'e kadar çalışır. Otelin saat 24'te kapandığı resepsiyonun yanında duran "Kapı gece 12'de kapanır" levhasından anlaşılır. Böylece O'nun günlük çalışma süresi 18 saattir. Yaptığı iş; gelen müşterilere oda ya da yatak vermek, ayrılanlardan otel parasını almak, otelin polise gidecek günlük fişlerini doldurmak ve müşterilerin çeşitli isteklerini yerine getirmektir. Bunları filmin çeşitli sahnelerinde görmek olasıdır.

Otelin mülkiyeti Zebercet'in dayısına ait olduğu için Zebercet'in yaptığı işten ne kadar ve nasıl bir ücret (aylık, gündelik ya da prim) aldığı belli değildir. Müşterilerden aldığı otel paralarını kasadaki üç sarı zarftan birinin içine koyar. Zarfların üzerinde "KASA", "ZEYNEBİN", "BENİM" yazıları vardır. Yönetmen bu zarflara para konulurken ya da zarflardan para alınırken yakın çekimde gösterir. Bundan Zebercet'in yönettiği otelde kendine özgü bir maliye-muhasebe sistemi kurduğu anlaşılır.

Lüks bir hayat yaşamadığı için ekonomik sıkıntıları da yoktur. Yaptığı işe uygun bir kişidir. Durumundan şikayetçi değildir. Sorumluluğunun bilincindedir. Oteli kapatma kararı verinceye kadar çalışmalarında düzenli olduğu söylenebilir.

Zebercet'in ulusal duyguları pek fazla gelişmiş değildir. Caddede Cumhuriyet Bayramı törenlerine katılan öğrenciler geçerken O da bir süre kayıtsızca yürür. Sonra iki yaşlı kadının yaptığı gibi öğrenciler arasından geçerek ara sokaklara dalar. Böylece ulusal duyguları toplumla koşutluk gösterir. Sokaklardaki dükkanlara bayrakların asılı olması halkın ulusal bayrama katılımından değil, tıpkı Zebercet'in polis fişlerini doldurması gibi devletten çekinmesi sonucudur.

Zebercet'in dinsel inançları pek güçlü değildir. Pazar yerinde dolaşırken hoparlörden gelen hocanın dua sesini herkes olduğu yerde işini gücünü bırakıp dinlerken ve ellerini açıp dua ederken, O ne yapacağına, nasıl davranacağına karar veremez, duraksar, ama diğer vatandaşlar gibi ellerini açıp dua etmez. Film süresince hiç dua ederken, tanrıya yalvarırken görülmez. Zebercet'in dinsel inançları ya hiç yoktur ya da çok zayıftır denilebilir. Dinsel inançlar yönünden Zebercet'le içinde yaşadığı toplum arasında bir

karşıtlık vardır. Toplum dine bağlı iken Zebercet dine bağlı değildir.

Temizlikçi kadın Zebercet'le birlikte otelde çalışan tek kişidir. Yaptığı iş; oteli silip süpürmek, çarşafları değiştirmek, yemek yapmak, bulaşık yıkamaktır. Yemek yapmak için gerekli yiyecekleri de dışardan 0 alır. Otelde aylıkla çalıştığı ve aylığını da her ay dayısının aldığı 50. çekimdeki konuşmadan anlaşılabilir.

Cekim No Görüntü Ses

50

İÇ/GECE (Mutfak)

Bel.Ç.: Temizlikçi kadının bulaşık yıkamayı bitirir. Zebercet'e doğru yürür. İkili olurlar. Zebercet masada yemek yemektedir.

TEMİZLİKÇİ KADIN: Başka bir şey var mıydı ağa?

TEMİZLİKÇİ KADIN: Dayımdan epeydir haber yok.... Her ay aylığımı almaya gelirdi.

ZEBERCET: Dayın öldü senin. Altı ay önce köyden haberini gönderdiler ölmüş diye. Seni buraya ilk getirdiğinde, hep uyur bu demişti.

Temizlikçi kadın penceredeki kediyi alır ve görüntüden çıkar.

Temizlikçi kadın otelin arka tarafında zemin katta bir odada

kalır. Her sabah altıyı biraz geçerek Zebercet uyandırır O'nu. Akşamları da Zebercet'ten daha erken yatar. Çalışmayı sever. Boş durmaktan hoşlanmaz. Zebercet oteli kapattığında otelde yapılacak hiç bir iş kalmayınca ayrılmak ister. Onu otele bağlayan şey çalışmasıdır.

Çekim No Görüntü Ses

169 İÇ/GÜN (İkinci kat koridoru)

Temizlikçi kadın bir odadan çıkar. Koridorda sağa doğru yürür. Altı numaranın önünden geçer. Altı numaralı odanın yanındaki odanın kapısını açar. Dışarıda duyduğu gürültüyle döner yürür, merdiven başında Zebercet'le karşılaşır, Zebercet yuvarlak masayı aşağıya indirmektedir

TEMİZLİKÇİ KADIN: Neden gelmiyorlar ağam?

ZEBERCET: Bilmem gelirler gine.

TEMİZLİKÇİ KADIN: Ben gidiyim istersen ağa?

Zebercet merdivenlerin dönüm noktasında durur.

ZEBERCET: Nereye gideceksin?

Temizlikçi kadın elinde TEMİZLİKÇİ KADIN: Bilmem, kö-
mavi plastik kovayla ye giderim...neden? Yapıcak
merdiven başında durmak- bi şey yok.
tadır. ZEBERCET: İyi ya dinlen bi-
raz, gelen de yok.

186 İÇ/GÜN (Resepsiyon)
Bel Ç.: Zebercet ö-
nündeki kağıda birşey-
ler karalamaktadır.

ZEBERCET: (Kadına) Ne isti-
yorsun?

187 İÇ/GÜN (Merdivenle-
rin öntü)
Bel Ç.: Temizlikçi
kadın ayakta durmak-
tadır.

TEMİZLİKÇİ KADIN: Yarın gi-
diyim mi ben?

188 İÇ/GÜN (Resepsiyon)
186.çekimin aynı

ZEBERCET: İstersen git.

Yukarıda konuşmalar incelendiğinde ilkinde yani 169.çekimde kadın sadece gitmek ister ama Zebercet izin vermez. Sonraki konuşmalarda kadın gitme işini yine gündeme getirir ama erteleyerek, konuşmasının başına "yarın"ı ekleyerek sorar. Bu kez Zebercet'in yanıtı olumludur. Kadın sanki bu yanıtı beklemiyor gibidir, yüz ifadesi değişir. Aslında Zebercet de kadının gitmesini istemez. Bunu kadını öldürdüğü sahnede yarın gidemeyeceğini söyleyerek belirtir.

Temizlikçi kadınla Zebercet arasındaki ilişki cellat-kurban ilişkisi gibidir. Kadın sürekli Zebercet'in isteklerini yerine ge-

tirmek durumundadır. Zebercet'in yemesi için yemek yapar ama birlikte hiç yemek yemezler. Zebercet dışarı çıktığında kendisinin yapacağı işleri onun üzerine göçertir. Oteldeyken kadının yapacağı işleri Zebercet söyler. Kadın da ona sormadan kendi başına bir iş yapmaz. Bu da kadının otelde çalışmasından ve Zebercet'ten başka hiçbir güvencesi olmamasından kaynaklanmaktadır. Gerçekte kadının filmde görülmeyen fakat sözü edilen annesi ve dayısı vardır. Babası ölmüştür. Tek merak ettiği ve güvendiği kişi dayısıdır. Zebercet dayısının da öldüğünü söyleyerek onun tamamen yalnız kaldığını bilmesini ister.

Emekli subay otelde bir hafta kalan bir müşteridir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının ayrıldığı gün gelmiştir. Çoğunlukla lobideki koltukta oturur ve gazete okur. Otele gelen müşteriler içinde zamanının büyük bir bölümünü otelde ve resepsiyonun karşısındaki lobide geçirdiği için Zebercet'le en çok birlikte olan kişidir. Çünkü Zebercet de sürekli resepsiyonda oturur. İkisinin de sürekli oturduğu filmdeki konuşmalarla da vurgulanır.

<u>Çekim No</u>	<u>Görüntü</u>	<u>Ses</u>
109	İÇ/GECE (Lobi) Diz.Ç.: Emekli subay lobiyeye girer, koltuğa oturur <u>EMEKLİ SUBAY</u> : Altı gündür hiç dışarı çıkmadınız. Hep oturur musunuz böyle?
406	İÇ/GÜNDÜZ (Resepsiyon-lobi) Bel.Ç.: Zebercet resepsiyonun içindedir. Resepsiyon önünde sivil ve resmi polis, <u>SİVİL POLİS</u> : Mahmut Görgün.

arka planda duvar saati ve
lobi görülür.

Adı bu değil ama başka
nüfus kağıdı vermiştir.

18 Ekim cuma. Tamam. N'a-
pardı burda?

ZEBERCET: Şu koltukta otu-
rurdu çoğu. Gazete okurdu.
Hergün bir yığın gazete.
Öğleye doğru iner yemeğe
çıkardı. Akşamları da gün-
lük fişlere yazmıştım ben.
.....

Emekli subayla Zebercet arasında da birlikte oldukları süre
içinde bir cellat-kurban ilişkisi vardır. Bu kez emekli subay cel-
lat, Zebercet kurban durumundadır. Emekli subay O'nu gözetim altın-
da tutmaya çalışır. Lobide oturarak Zebercet'in tüm davranışlarını,
konuşmaların, işlerini gözetler ve sürekli sorular sorar. Tıpkı bir
yargıcın bir sanığı aralıklarla sorguya çekmesi gibi emekli subay
da Zebercet'i zaman zaman sorguya çeker.

22 İÇ/GÜNDÜZ (Resepsiyon)

Gen.Ç.: Üst açıdan resepsiyon
ve merdivenlerin bir bölümü
görülür. Emekli subay sigara
içerek iner. Zebercet resep-
siyondadır, sigara yakar

EMEKLİ SUBAY: İyi günler

ZEBERCET: İyi günler efen-
dim.

EMEKLİ SUBAY: Beni soran

oldu mu?

- 27 İÇ/GÜNDÜZ (Lobi)
Boy.Ç.: Emekli subay elinde gazete, doğrulur. EMEKLİ SUBAY: (Zebercet'e)
Hayrola nereye böyle?
- 58 İÇ/GECE (Resepsiyon)
Bel.Ç.: Zebercet oturmakta, soldan emekli subay girer. Zebercet anahtarı verir. EMEKLİ SUBAY: Beni soran oldu mu ?
ZEBERCET: Hayır efendim.
- 83 İÇ/GÜNDÜZ (Merdivenler-Lobi)
Sağdaki merdivenlerden iki hamal bir valiz ve bir sandık indirmektedir. Kamera hamalları çevrinme ile izler, lobide durur. Lobide oturan emekli subay görülür. HAMAL: Kurşun gibiymiş bunlar.
EMEKLİ SUBAY: Bu eşyalar kimin?
- 86 İÇ/GÜNDÜZ (Resepsiyon)
Göğ.Ç.: Zebercet boşluğa bakar. ZEBERCET: (Kendi kendine)
Onun çantası hafifti.
EMEKLİ SUBAY: Birşey mi dediniz?
ZEBERCET: Hayır efendim.
- 102 İÇ/GECE (Resepsiyon-Lobi)
Bel Ç.: Zebercet ve emekli subay oturmaktadır. Görüntüye

bir adam girer

EMEKLİ SUBAY: Kim bu adam?

ZEBERCET: Birini sordu.

Biriyle gelecekmiş oda istedi.

EMEKLİ SUBAY: Birini mi sordu dediniz?

ZEBERCET: Hayır, biriyle gelecekmiş.

Emekli subayın sürekli sorular sorması ve Zebercet'in de uysalca yanıtlar vermesi O'nun subay kimliğinden ileri geliyor olabilir. Emekli subay her ne kadar emekli de olsa Zebercet için askeri bir güçtür.

İkisi arasında birtakım benzerlikler de vardır. İkisi de toplumun suç saydığı bir eylem yapmış bir kadını ya da kızını boğmuştur. Zebercet'in temizlikçi kadını boğması 297.çekim ve onu izleyen çekimlerde gösterilir.Emekli subayın kızını boğduğu ise sivil polisle Zebercet'in konuşmalarından anlaşılır.

407 İÇ/GÜNDÜZ (Resepsiyon)

GÖğ.Ç.: Zebercet

ZEBERCET: İyi günler efendim. Suçu neymiş adamın?

410 İÇ/GÜNDÜZ (Dış kapı)

GÖğ.Ç.: Sivil polis

SİVİL POLİS: Öz kızını boğmuş.

Öldürülen kişi her iki olayda bir kadın ya da kızdır. Öldürme şekli ise boğmadır. İkisinin de öldürme nedeni açık ve kesin olarak belli değildir. Bir başka benzerlik ise; ikisi de bir bekleyiş içindedir. Zebercet gecikmeli Ankara treniyle gelen kadını,emek-

li subay polisleri, kendisini yakalayacak kişileri bekler.

Ekrem'le ilgili bilgiler de onun Zebercet'le konuşmasından anlaşılır. Kasabaya ya da kente geleli bir yıl olmuştur. Sanayi çarşısında soğuk demircide düşük bir ücretle, sanat öğrenmek amacıyla çalışmaktadır. Yaşlı halasının yanında kalmaktadır. Akşamları eve geç gitse bile halası merak etmez çünkü alışmıştır. Horoz döğüşüne ve sinemaya gitmekten hoşlanır. Horoz döğüşüne ve sinemaya sıkça gittiği konuşmalarından anlaşılır.

<u>Çekim No</u>	<u>Görüntü</u>	<u>Ses</u>
261	DIŞ/GECE (Kahve önü) Boy Ç.: Zebercet ve Ekrem arka planda kahveden dağı- lan kalabalık vardır.	<u>EKREM</u> : Geçen haftaki döğüşde iyiydi. Ama en iyisi bu akşamkiydi
267	İÇ/GECE (Sinema) Bel Ç.: Zebercet ve Ekrem film izlerler	<u>EKREM</u> : Bi ay önce bi fil- mi oynadıydı bunun.

Ekrem'le Zebercet arasında ikisinin de toplumda yalnız olu-
şundan kaynaklanan bir benzerlik vardır. Aralarında bir dostluk ku-
rulmasının nedeni belki de bu yalnızlık duygusundan kaynaklanıyor
olabilir. İkisi de bir başkasının konutunda (Zebercet dayısının o-
telinde, Ekrem halasının evinde) kalmaktadır. İkisinin de kaldıkları
konutlarda birer kadın (Ekrem'in halası, otelde ise temizlikçi
kadın) bulunmaktadır ve bu kadınlar onları hiç merak etmezler. Ze-
bercet'in ekonomik sıkıntıları olmamasına karşın Ekrem'in asıl ama-
cı sanat öğrenmek olduğu için maddi sıkıntıları vardır.

3.1.3. Kişilerin Psikolojik Açıdan İşlenişi

Zebercet'in duygusal yaşamından düşünce, davranış ve eylemlerine dek tüm tutkusu gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının gittiği köyden kendisine ya da otele tekrar dönmesidir. Bunun için bir hafta boyunca gece saat 24'e kadar bekler. O kadını düşünür, karşısında o varmış gibi konuşur. Başkalarına karşı kimliğin bir yanını gizlemesine karşın ona dürüst davranır.

Filmin başlarında traş olmak için girdiği berber dükkanında berberin "Buralı mısınız?" sorusuna karşılık yabancı olduğunu bir iş için geldiğini söyleyerek hem kimliğini gizler hem de fazla konuşmak istemediğini belli eder. Berbere gerçeği söylemiş olsaydı konuşmak için konu çoğalacaktı. Böyle davranmakla konuşma konusunu kısıtlar ve berber de havadan konuşmak zorunda kalır. Berbere yabancı olduğunu söyleyen Zebercet mezarlık kıyısındaki parkta yanına oturan yaşlı adamın yabancı mısınız sorusuna doğruyu söyleyerek karşılık verir. Ama bu kez de gerçek mesleğini gizleyerek nüfusta çalıştığını söyler. Yaşlı adam nüfusta çalışmayı bir "okumuşlu" göstergesi olarak algılar ve kendi çocuklarının "okumadıklarından" yakınlık. Belki Zebercet de bilinçli olarak nüfusta çalıştığını söylemiş olabilir. Çünkü kendisi de iyi bir öğrenim görememiştir. Filmin başlarındaki üçüncü çekimden onun ortaokul ikinci sınıftan ayrıldığı bilinmektedir. Ayrıca ailesinde iyi öğrenim görmüş kişiler vardır. İstanbul'da yaşayan ve otelin sahibi olan dayısı doktordur. Bu durum kendisinde bir aşağılık kompleksi yaratmış olabilir. Başkalarına karşı kimliğin bir yanını gizleyen Zebercet Ekrem'e de gerçek adını söylemez. Gerçek adını söylemeyişi ise hiç duyulmamış bir adının oluşundan kaynaklanmaktadır. Bunu öğretmenlerin adlarını otel defterine kaydettikten sonraki 57.çekimde "...

benim adımda kimse kalmadı otelde" diyerek belirtir.

Yukarıda açıklamaya çalışılanlardan şu sonuç çıkarılabilir: Tıpkı saklayamadığı ama değiştirmeye çalıştığı fizyolojik görünümü gibi psikolojik olarak da kendisinde gördüğü eksiklikleri ya da kusurları başkalarının bilmesini, öğrenmesini istememektedir.

Onun toplumda geçerli olan ahlak kurallarına da tam olarak uymadığı görülür. Dışarda, istasyonda evli olmadığı bir kadınla görülmek istemeyen adamın otelde kalmasına izin verir. Toplumca ve yasalarca onaylanmamasına karşın otele sık sık bir fahişe gelir. Kendisi de otelde kalan karı-koca öğretmenlerin gece kapılarını dinler. Onların sevişmeleri sırasında çıkardıkları sesleri gecikmeli Ankara treniyle gelen kadınla birleştirerek kendi kendini tatmin eder. Onun tüm düşleri gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın üzerindedir.

Zebercet'te yargı gücü gelişmiştir. Çevresindeki kişileri kendi ölçülerine göre değerlendirip bir yargıya varır. O'na göre kestaneci "alığın biri"dir. Tiyatrocular lobide tartışırken gelen müşteriler Zebercet'in sorusu üzerine Kapaklı'dan olduklarını söylerler. Ama Zebercet onları da değerlendirir ve oralı olmadıkları yargısına varır. Sonunda ağır cezada duruşma izlerken kendi kendini yargılar ve cezasını belirler.

Zebercet'in, davranışları ve toplumsal ilgisi değerlendirilerek, Jung'un içe dönük (introvet) tiplerindeki kişilik özelliklerini taşıdığı söylenebilir.

Onun içe dönük bir kişiliği olduğu filmdeki çeşitli davranışlarından çıkarılabilir. Zebercet özellikle kadınlara karşı utanç ve çekingendir. Otelde yalnız çalışmaktan hoşlanır. Toplumsal

kuralları ve değerleri tam olarak benimsemez. Gecikmeli Ankara treniyle gelip otelde bir gece kaldıktan sonra bir haftaya kadar döneneğini söyleyerek otelden ayrılan fakat otele uğramadan giden kadının yarattığı duygusal çatışma nedeniyle kendi içine kapanır ve yalnızca kendi iç yaşamıyla aşırı derecede ilgilenir. Bunlar içe dönük kişilerde görülen kişilik özellikleridir.

Spranger'ın bireylerin yaşama yönelik biçimlerine göre yaptığı ayrımındaki teorik tiplerin kişilik özellikleri Zebercet'te de bulunmaktadır.

Zebercet'in gecikmeli Ankara treniyle gelen adını bile bilmediği kadın için düşünceleri ve eylemleri teorik tiplerde görülen kişilik özelliklerine benzer. Bazan o kadını yüksek sesle düşünerek birtakım varsayımlarda bulunur.

<u>Cekim No</u>	<u>Görüntü</u>	<u>Ses</u>
60	İÇ/GECE (Resepsiyon) Göğ.Ç.: Zebercet profilden görülür.	<u>ZEBERCET</u> : Dört gün oldu girdeli. Ne yapmaya gitti o köye. Belki erkek kardeşi öğretmen atanmıştır oraya.
93	İÇ/GECE (Resepsiyon) Omuz Ç.: Zebercet, elinde sigarası, dalgındır.	<u>ZEBERCET</u> : Merhaba odam boş mu? ...Oda boş mu?...Merhaba oda boş mu?...Yeriniz var mı? ...İyi akşamlar, döndüm odam boş mu?

Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının tekrar otele dönmesi

için sürekli bekler. Her gece 1 No'lu odaya (kadının kaldığı oda) giderek odayı inceler ve her şeyin kadının bıraktığı gibi kalmasına çalışır. O odaya kendisinden başka kimsenin girmesine izin vermez. Temizlikçi kadın 1 No'lu odanın silinip silinmeyeceğini sorduğunda "Hayır temiz orası" der. Sonra kendi kendine gerçekten temiz olup olmadığını sorar. Zaman zaman 1 No'lu odada kadının geldiğini düşünür.

O'nun zeki biri olduğu söylenebilir. Köyden Baytar Bey'in gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının otelde unuttuğu havluyu almak üzere otele gönderdiği iki genç fiziksel güç olarak kendisinden üstün olmalarına karşın onu bağlayamazlar. Onların fiziksel gücü Zebercet'in pratik zekasına yenik düşer. Temizlikçi kadını öldürdükten sonra otele gelip kadını soran bakkala, kadının dayısının öldüğünü bu nedenle köye gittiğini, bir ay kalacağını söyleyerek pratik bir çözüm bulması ve karşısındakini de inandırması onun zeki olduğunu kanıtlar.

Zebercet'in sanata karşı fazla ilgisi yoktur denilebilir. Küçük bir yerde kasaba ya da ilçede yaşamasına ve o yere tiyatro topluluğu gelmesine karşın tiyatroya gittiği görülmemektedir. Hatta tiyatrocularla iletişim kurmak bile istemez. Tiyatrocuların isteklerini yerine getirmek için temizlikçi kadını gönderir. Kendisi gitmek istemez. Ekrem sayesinde gittiği sinemadaki karate filmini de beğenmez, filmin yarısında çıkmak ister. Bu da onun sanata karşı ilgisizliğinin yanısıra beğeni düzeyinin yüksek oluşunu gösterir.

O dil ve yeteneğini iyi kullanabilmek için çalışır. Özellikle kadınlarla daha iyi ve etkileyici konuşabilmek için kendi kendine provalar yapar. Diğer kişilerden duyduğu hoşuna giden sözleri

de kullanır. Traş olduğu berberin "çok şakacısınız" sözünü elbise aldığı mağazada ayna karşısında kendi kendine tekrarlar. Emekli subayın "Yardımcınız da yok,iyi dayanıyorsunuz" sözünü emekli subay otelden ayrılırken arkasından "Yine de iyi dayandın" diyerek tekrarlar. Mezarlık kıyısındaki yaşlı adamın hemen her konuşmasının başında "Af buyrun" deyişini Zebercet meyhanede birlikte içki içme teklifi yapan adama cevap verirken kullanır.

Başlangıçta kadının bir haftaya kadar döneceği umuduyla uysal ve iyimser olan mizacı,kadının dönmemesi üzerine sinirli ve karamsarlığa dönüşür. Oteli kapatması,kestanecinin tezgahını tekmelemesi bunu gösterir.

Zebercet ilk-benliğinden (id) gelen ve doyurulması gereken cinsel içgüdülerini,üst-benlikten (süper ego) gelen toplumsal baskılarla benliğinde engellemeye çalışır. İlk-benliğin baskın çıktığı zamanlarda temizlikçi kadınla cinsel ilişki kurar. Temizlikçi kadın cinselliğinin farkında değildir. Zebercet'in kendisiyle cinsel ilişki kurduğunu bile bilemez. Bu durumda Zebercet de bu ilişkiden istediği gibi tatmin olamaz. Bir numaralı odada gelen kadının unuttuğu havluyla olduğu gibi temizlikçi kadınla olan cinsel ilişkisi de bir çeşit kendi kendini tatmindir. Zebercet temizlikçi kadınla son cinsel ilişkisinde,kadının da uyanarak sevişmeye katılmasını ve böylece cinsel içgüdülerine tam doyum sağlanmasını ister. Bu gerçekleşmeyince ilk-benliğindeki bir başka içgüdüsel tepki olan saldırganlık ortaya çıkar. Saldırganlık içgüdüsünü benliği ve üst-benliği engelleyemediği için kadını boğarak tatmin olur. Yönetmen bu sahnede Zebercet'in yüzünü yakın çekimlerle göstererek yüz ifadesini vurgulamak ister. Zebercet temizlikçi kadını boğarken yüzündeki ge-

rilmeler tıpkı cinsel ilişki sırasındaki tatmin olma anları gibidir.

Cumhuriyet Bayramı törenlerinin olduğu gün sokakta gördüğü kızı izlemesi, onunla konuşmaya çalışması da yine ilk-benlikten gelen ve doyum arayan içgüdüsel tepkilerin sonucudur. Fakat burada Zebercet'in benliği, ilk-benlikten gelen ve doyum arayan cinsel içgüdüleri ile üst-benliğin, yasaklamaları arasında bir uyum sağladığı için bir taşkınlık olmaz.

İki yıl önce otel parasını vermeden ayrılan müşteriye karşı tavrı sayesinde onun güçlü bir belleğinin olduğu anlaşılır. Bu güçlü belleğiyle geçmişine de sıkı bir şekilde bağlıdır. Kendi odasında geçmişten kalma iki tane siyah beyaz fotoğraf vardır. Ayrıca yaşadığı döneme ve yaşına uymadığı halde özenle cep saati kullanır. Üstelik istese kendine kolayca bir kol saati alabilecek durumdadır. Ayrıca hiç saat kullanmasa bile olur. Çünkü resepsiyonda oturduğu sürece karşısındaki duvarda duvar saati asılıdır. Bundan başka odasında da çalar saat vardır. Cep saati onun geçmişe özlem duyduğunu simgelerken diğer saatlere güvenmediğini de gösterir. Sabahları çalar saatin sesiyle uyandıktan sonra hemen cep saatine bakarak çalar saatin doğru olup olmadığını kontrol eder. Resepsiyonda otururken duvar saatine baktıktan sonra cep saatine de bakar. Sanki cep saati kendinden birşey öteki saatler yabancı güvenilmez nesnelerdir.

Zebercet'in geçmişe bağlılığı 514. çekimde açıkça gösterilmektedir. Bu çekimde Zebercet hiç kullanmadığı fakat atamadığı ya da yok edemediği ailesinden kalma eski eşyalar arasında görülür. Bu eşyalar arasındaki kadın fotoğrafı ki büyük bir olasılıkla an-

nesidir, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına çok benzer. Bundan da anlaşılır ki Zebercet'in yaşamında gerçek bir iletişim kurduğu ve bağlandığı tek kadın annesidir. O kadına tutkusu da annesine çok benzemesi yüzündendir. Zebercet'in annesine aşırı düşkünlüğü Freud'un Ağız Dönemi (oral erotisme) olarak adlandırdığı dönemde takılıp kalması ve kendini bir türlü kurtaramaması sonucudur. Bu dönemde takılma gösteren kişilerde görülen kişilik özellikleri Zebercet'te de bulunmaktadır. Filmin üçüncü çekiminde özgeçmişini açıklarken annesine daha geniş yer vermesi de bu durumu kanıtlamaktadır.

Annesi öldüğünde on yaşında olmasına karşın annesinin doğum ve ölüm tarihlerini tam olarak anımsar. Buna karşılık babasının ölüm tarihini ise birkaç yıl önce diyerek geçirir. Bu durum da yine Freud'un Üretken Dönem (Phallic Stage) dediği dönemde takıldığını gösterir. Onun eksiksiz, kusursuz, tam ve güçlü olma çabaları bu dönemde takılıp kalmasıyla açıklanabilir.

O'nun annesinin adının Saide olduğu öğretmenleri otel defterine kaydederken öğrenilir. Üstelik bayan öğretmen fizyolojik olarak gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına ve dolayısıyla Zebercet'in annesine benzemektedir. Bu benzerlik belki de gece onların kapısını dinlemesinin nedenlerinden biridir. Sonuçta O annesine cinsel yakınlık ve ilgi duymaktadır.

3.2. Filmde Zaman ve Mekanın İşlenişi

Film incelendiğinde 24 günlük bir öykü anlattığı görülür.

Bu 24 günlük öykü filmde 104 dakika 5 saniyede izlenir. Film zaman zaman pazartesi, salı, çarşamba gibi ara yazılarla kesilir. Bu ara yazıların tesadüf olarak mı konulduğu yoksa belirli bir zaman dilimini (süre) mi belirlediği araştırıldığında filmin sonuna dek iki ara yazısının belirli bir öykü süresini gösterdiği saptandı. Bu günleri belirten yazılardan başka filmde bir de "Gece" yazısı vardır. Bu "Gece" yazısı Zebercet'in düşünce ve eylemlerindeki değişikliğin başlama zamanıdır.

Bu bölümde film ilk ara yazısının görüldüğü yere kadar bir bölüm, daha sonra görülen yazılar arası birer bölüm ve son yazı görüldükten sonrası da bir bölüm kabul edilerek dokuz bölüme ayrıldı. Böylece her bölüm zaman, mekan, öykü ve film süresi olarak incelendi.

Filmde olaylar iki temel mekan üzerinde gelişir. Bunlar, otel ve şehirdir. Bu iki temel mekanın da kendi içinde alt bölümleri vardır. Otel, konak olarak yapılmış, bir süre konak olarak kullanılmış daha sonra otele çevrilmiştir. Eski, ahşap ve iki katlı otel, istasyonun karşısındadır. Zebercet 14 odalı olduğunu söyler ama filmde bu odalardan birçoğu gösterilmez. Otelin filmde kullanılan bölümleri şöyle sıralanabilir: Dış kapı, dış kapıdan girip birkaç basamak merdiven çıkılınca solda resepsiyon, resepsiyonun karşısında da lobi vardır. Lobide çoğunlukla emekli subay oturur. Bir kez de tiyatrocuların lobide oturduğu görülür. "Gece" yazısından sonra Zebercet de ara sıra lobide oturmaya başlar. 1 No'lu odada gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın kalmıştır. Emekli subayın otelden ayrıldığı cuma gününe kadar Zebercet her gece 1 No'lu odaya gider.

Odayı inceler, özenle kadının bıraktığı gibi kalmasına çalışır. Bu odadaki yatak iki kişiliktir ve diğerlerinde battaniye olmasına karşın burada yorgan vardır. "Gece" yazısından sonra Zebercet 1 No'lu odada yatmaya başlar. 6 No'lu oda emekli subayın kaldığı odadır ve 1 No'lu odanın üstündedir. 11 No'lu odada öğretmenler kalır fakat filmde odanın içi gösterilmez. 11 No'lu oda ikinci kat koridorunun sonundadır. Zebercet'in odası ikinci kattadır ve diğer odalar gibidir. Diğer odalardan farkı duvarda ailesine ait iki fotoğraf, yuvarlak bir masa ve çalar saatının oluşudur. Temizlikçi kadının odası otelin arka bölümünde zemin kattadır. Dış kapının tam karşısında iki merdiven arasında arka kapı vardır. Bu kapıdan otelin arka bölümündeki bahçeye ve temizlikçi kadının odasına gidilir. Mutfak birinci kattadır. Zebercet mutfakta hep aynı masada ve aynı sandalyede yemek yer, temizlikçi kadın da burada yemek yapar. Otelin iki katında da lavabo vardır. Filmin sonunda gösterilen eski eşyaların bulunduğu odanın otelin neresinde olduğu belli değildir.

Şehirdeki mekanların birbirlerine göre konumları oteldeki kadar ayrıntılı olarak belirtilmemiştir. Şehirdeki değişik mekanlar ayrı ayrı şehirlerin çeşitli yerlerinde çekilmiş olabilir. Sadece şehirdeki istasyonla otelin karşı karşıya olduğu kurguya başvurmaksızın tek çekimle gösterilir. Şehirdeki mekanlar da şöyle sıralanabilir: Zebercet'in dolaştığı cadde ve sokaklar, traş olduğu berber dükkanı, içki içtiği meyhane, horoz döğüşü izlediği kahve, otelin günlük fişlerini götürdüğü karakol, önce Ekrem'le sonra yalnız gittiği sinema, sokakta gördüğü kıızı izleyerek girdiği şekerçi dükkanı, dayısına havale göndermek için gittiği banka, önünde ayakkabı boyattığı adliye, bir duruşma izlediği ağır ceza salonu,

pazaryeri, mezarlık yanındaki park ve çarşıdan bazı bölümlerdir.

Film, genellikle şimdiki zamanda geçer. Sadece Zebercet'in düşüncelerini ve zihinsel davranışlarını yansıtmak amacıyla kısa kısa şartlı zaman kullanılır.

Filmin birinci bölümü dışardan otele gelip "Bir odanız var mı?" diyen kadının görüntüsüyle başlar. Sonra jenerik geçer. Zebercet 3. çekimde sanki karşısında kadın varmış gibi yaptığı konuşmada "gecikmeli Ankara treniyle geldiniz üç gün önce" der. Daha sonra "Pazartesi" yazısı gelir. Bundan Zebercet'in o konuşmayı yaptığı günün pazar olduğu anlaşılır. Kadının geldiği dolayısıyla filmin ve birinci bölümün başladığı günü bulmak için pazar gününden üç gün geriye gidilmesi gerekir. Pazar gününden üç gün geriye gidilirse perşembe günü bulunur. Fakat bunun kesin olarak belirlenebilmesi için filmin diğer sahnelerine de bakmak gerekir. Emekli subay otelden cuma günü ayrılır. Otelde yedi gün kaldığı hesabı öderken anlaşılır. Emekli subayın ardından Zebercet "Onun ayrıldığı gün burdaydınız, kadının ayrıldığı gün" der. Cuma gününden yedi gün geriye gidilirse yine cuma günü bulunur. Demek ki kadın cuma günü, emekli subayın otele geldiği gün ayrılmıştır. Emekli subayın otele geliş tarihi olarak sivil polis soruşturma yaparken otelin kayıt defterlerinden 18 Ekim cuma tarihini okur. Ayrıca Zebercet köyden Baytar Bey'in gönderdiği adamlara da kadının perşembe gecesi geldiğini söyler. Zebercet adliye önünde ayakkabı boyatırken hoparlörden duyulan sesteki olayın geçtiği yılın 1986 olduğu anlaşılır. Böylece kadının otele 17 Ekim 1986 perşembe gecesi geldiği kesinleşmiş olur. Film ve birinci bölüm de bu tarihte başlar.

Perşembe gecesi gelen kadının görüntüsüyle başlayıp Zeber-

cet'in 1 No'lu odadaki konuşmasıyla biten bu bölüm üç günlük bir süreyi kapsar. Bu üç günlük öykü süresi filmde 2 dakika 58 saniyede izlenir. Bu bölüm şimdiki zamanda ve otelde geçer. Birinci bölüm jenerik bir çekim olarak kabul edildiği için üçüncü çekimin ardından gelen "Pazartesi" yazısıyla sona erer. Yukarıda anlatılanlar tablo 1'deki gibi gösterilebilir.

	Zaman	Şimdiki Zaman	
S ü r e	Öykü	17 Ekim 1986	21 Ekim
		Perşembe	3 gün Pazartesi
	Film	2 dakika 58 saniye	
	Mekan	Otel	

Tablo 1: Birinci Bölüm 1.-3. Çekimler Arası

İkinci bölüm "Pazartesi" yazısının ardından Zebercet'in kendi odasında çalar saatin zilinin sesiyle uyandığı 5.çekimle başlar. Temizlikçi kadının odasında kadınla cinsel ilişki kurmaya çalıştığı 70.çekim ve "Salı" yazısıyla sona erer.

Bu bölümün öykü süresi bir gündür. Bu bölümün başladığı pazartesi günü ile bölümün bittiği salı günü arasında başka gün olmayışından anlaşılacağı gibi 60.çekimde Zebercet'in resepsiyonda otururken kendi kendine "Dört gün oldu gideli" demesinden de anlaşılır. Bu bir günlük öykü filmde 13 dakika 31 saniyelik sürede verilir.

Zebercet bu bölümde kendi odasında uyandıktan sonra lavoboda görülür, ayaklarını yıkar, tekrar kendi odasına döner giyinir, pencereleri açar. Merdivenlerden birinci kata iner. Arka kapıdan çıkarak temizlikçi kadının odasına gider. Kadını uyandırır. Mutfakta kahvaltı yapar. Resepsiyonda ayrılan müşterilerden otel parasını alır. Saat sekizde 11 No'lu odada kalan öğretmenleri uyandırır. E-

mekli subay lobide otururken o çarşıya çıkar. Çarşıda ilk olarak ekranın sağında ön planda bir hoparlörün bulunduğu bir meydana görülür. Berber dükkanında traş olur. Sonra aldığı elbiseyi denediği giyinme yerinde görülür. Daha sonra bir caddede yürür. Tekrar otelde resepsiyonda otururken görülür. Akşam yemeğini oteldeki mutfakta yer. Gece dış kapıdan öğretmenler girerler. Zebercet onları otel defterine kaydeder. Defterdeki 1 numaralı odanın olduğu yer boştur. Zebercet 1 No'lu odayı açarak içeri girer. Odanın ışığı yanmaktadır. Odada kadından kalan kültablasındaki söndürülmüş sigaralar, çay bardağı, çaydanlık ve şekerler yakın çekimle gösterilir. Daha sonra Zebercet 11 Nd'lu odada kalan öğretmenlerin kapısını dinler. Merdiven başında önüne çıkan kediye tekme atar. Temizlikçi kadının odasında kadınla sevişmeye çalışması ve ardından "Salı" yazısıyla ikinci bölüm biter

İkinci bölüm şimdiki zamanda otelde başlar, şehirde devam eder ve şimdiki zamanda otelde sona erer. Bu bölüm de tablo 2'deki gibi gösterilir.

Zaman		Şimdiki Zaman	
S ü r e	Öykü	21 Ekim Pazartesi	22 Ekim Salı
	Film	1 gün 13 dakika 31 saniye	
Mekan		Otel -Şehir-Otel	

Tablo 2: İkinci Bölüm 4.-70. Çekimler Arası

Üçüncü bölüm "Salı" yazısından sonra 72.çekimde Zebercet'in odasındaki saatin zilin sesiyle uyanmasıyla başlar. Gece otelin dış kapısını kapattığı 95.çekim ve ardından gelen "Perşembe" yazısıyla biter.

Öykü süresi iki gündür. Bu bölümün başladığı salı ve bittiği perşembe günlerinin aynı haftaya ait oluşundan anlaşılır. Çünkü emekli subay bir önceki bölümde, bu bölümde ve bundan sonraki bölümde de oteldedir. Emekli subay hesabı ödeyip otelden ayrılırken yedi gün kaldığı anlaşılır. Böylece bu bölümdeki öykü süresi salı perşembe arasındaki iki gündür. Bu iki gün filmde 6 dakika 5 saniyede izlenir.

Bu bölümde Zebercet'in yatağından kalkıp resepsiyondaki yerini alana kadarki olaylar ikinci bölümde olduğu gibi ayrıntılı verilmez. Fakat her sabah aynı şeyleri yaptığı anlaşılır. Bu bölümde celepler ve 11 No'lu odada kalan öğretmenler otelden ayrılır. Daha sonra iki hamal öğretmenlerin otelde kalan eşyalarını götürür. Emekli subay yine lobide oturup gazete okur. Bir önceki bölümde olduğu gibi Zebercet mutfakta yemek yer. Yemekten sonra lavoboda ağını yıkar, kendine bakar. Resepsiyonda saatine baktıktan sonra yüzden geriye doğru sayarak kültablalarını boşaltırken fahişeyle bir adam gelir. Zebercet 93. çekimde resepsiyonda otururken gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın tekrar otele gelişinde kendisiyle nasıl konuşabileceğini yüksek sesle düşünür. Burada Zebercet için şartlı zaman vardır. Onun kendi kendine konuşması şimdiki zamanda iken düşünceleri gelecek zamana aittir. Fakat gelecek zaman da değildir. Bu bölüm 93. çekim dışında şimdiki zamanda ve tamamı otelde geçer. Yukarıda anlatılanlar tablo 3'deki gibi özetlenebilir.

Zaman	Şimdiki Zaman	Şartlı Zaman (93.Çekim)	Şimdiki Zaman
S ü r e	Öykü	22 Ekim Salı	2 gün 24 Ekim Perşembe
	Film	6 dakika 5 saniye	
Mekan	Otel		

Tablo 3: Üçüncü Bölüm 7.-95. Çekimler Arası

Dördüncü bölüm "Perşembe" yazısından sonra 97.çekimde Zebercet resepsiyonda otururken berber çırağının gelmesiyle başlar ve 132.çekimde gelen kadının görüntüsünü izleyen "Cuma" yazısıyla biter.

Bu bölümün öykü süresi bir gündür. Bu sürenin bir gün olduğu emekli subayın bu bölümdeki " Altı gündür hiç dışarı çıkmadınız" sözünden anlaşılır (Gerçi emekli subayın bu sözü gerçeği tam yansıtmamasına karşın burada geçen süreyi belirtmesi açısından doğrudur. Emekli subayın bu sözü gerçeği yansıtmaz çünkü Zebercet pazartesi günü çarşıya çıkmış, çıkarken de emekli subay nereye gittiğini sormuştu). Bir sonraki bölümde cuma günü emekli subay ayrılırken yedi gün kaldığı öğrenilir. Böylece bu bölümdeki bir günlük süre filmde 6 dakika 38 saniye sürer.

Dördüncü bölüm mekan olarak çoğunlukla otelde geçer. Zebercet dışarı çıkmaz. Temizlikçi kadın alış veriş için dışarı çıkar ama onun dışardaki görüntüleri verilmez. Şehir ile ilgili görüntüler emekli subayın gece otele dönerken sokaktaki çekimi ile Zebercet'in dış kapının önüne çıktığında istasyondan yapılan çekimdir. Bu çekimin bir başka özelliği de otel ile istasyonun karşı karşıya olduğunu tek çekimde göstermesidir. Kurguya başvurmadan iki ayrı mekan birarada verilerek mekanın gerçekliği yansıtılır. Otelde iç

mekanlar olarak resepsiyon, lobi, birinci kat koridoru, dış kapı, mut-fak, 1 No'lu odanın önü, 1 No'lu odanın içi ve 6 No'lu oda kullanılır.

Bu bölüm de şimdiki zamanda başlar ve olayların büyük bir çoğunluğu şimdiki zamanda geçer. Sadece 123, 124 ve bu bölümün son çekimi olan 132.çekimlerde şartlı zaman vardır. Bu şartlı zamana geçiş Zebercet'in gelen kadını düşlmesiyle gerçekleşir. 123.çekim- de şartlı zamana geçiş kadının içerden "Girin" sesiyle yapılır. 124. ve 132.çekimlerde kadının görüntüsü verilir. Buradaki şartlı zaman da Zebercet'in düşüncesinde gerçekleşir. Dördüncü bölümde tablo 4'teki gibidir.

Zaman	Şimdiki Zaman	Şartlı Zaman (123.124.çekimler)	Şimdiki Zaman	Şartlı Zaman (132.çekim)
S ü r e	Öykü	24 Ekim Perşembe	1 gün	25 Ekim Cuma
	Film	6 dakika 38 saniye		
Mekan	Otel-Şehir-Otel			

Tablo 4: Dördüncü Bölüm 96.-132. Çekimler Arası

Beşinci bölüm "Cuma" yazısı ve onu izleyen 134.çekimde Zebercet'in sabah dış kapıyı açmasıyla başlar. 150.çekimde "Gece" yazısıyla kesilir ve 162.çekimde Zebercet'in 1 No'lu odada elindeki kırmızı havluya bakarak ağlaması ve ardından "Salı" yazısının gelmesiyle sona erer.

Öykü süresi dört gündür. Bu bölümün öykü süresi filmin diğer bölümlerindeki konuşmalar yardımıyla belirlenebilir: Zebercet'in daha sonraki bölümde sivil polisle konuşmasından emekli subayın 18 Ekim cuma sabahı geldiği ve bir hafta kaldığı anlaşılır. 18 Ekime yedi gün eklenirse 25 Ekim tarihi bulunur. Bu bölümün başlangıcı

emekli subayın otelden ayrıldığı 25 Ekim cumadır. Bu bölümün bitimi "Salı" yazısıyla olur. İleriye doğru sayılacak olursa cuma günü ile salı günü arasında dört gün vardır. Salı gününün 29 Ekim olduğu da Zebercet'in o gün aldığı gazetelerden ve Cumhuriyet Bayramı törenlerinden anlaşılır. Dört günlük öykü süresi olan bu bölüm filmde 6 dakika 15 saniye sürer.

Bu bölüm de şimdiki zamanda başlar. Zebercet'in 1 No'lu odayı eski durumuna getirme çalışmalarından sonra (bir bardağa biraz çay, biraz su koyarak 1 No'lu odaya götürmesi, gece kırılan bardak parçalarını yerden süpürmesi) koridora çıkıp kapıyı çalması ve gelen kadının sesiyle kısa bir süre için şartlı zaman kullanılır. Şimdiki zamanda emekli subay ve çekingen genç otelden ayrıldıktan sonra "Gece" yazısı görülür. Bu "Gece" yazısının zamanın geçtiğini göstermesinin dışında başka işlevleri de vardır. Çünkü daha önceki bölümlerde yönetmen gece sahneleri için hiç yazı kullanmamış, başka yöntemlerle gece olduğunu belirtmiştir. Bu "Gece" yazısından sonraki çekimde daha önceleri de otele gelen fahişeye yanındaki adamı yerimiz yok diye geri çevirir. Daha sonra gelen müşteri de otele almaz.

Resepsiyonun yanında bulunan ve müşterilerin isteklerini resepsiyondaki kişiye (Zebercet'e) iletmelerini sağlamak amacıyla kullanılan sistemde 1 numaranın düşmesi ve zil sesiyle 155.çekimde şartlı zamana geçilir. Gelen kadının 1 No'lu odada Zebercet'le konuşması 156.çekimde ses, 157. ve 159.çekimlerde ses ve görüntü olarak verilir. Bu şartlı zaman içinde Zebercet hiç konuşmaz. Zebercet'in "Doğduğum yatak bu" dediği 160.çekimde yeniden şimdiki zamana dönülür.

Beşinci bölümün tamamı otelde geçer. Zebercet filmin başından beri ilk kez bu bölümde gece yarısından sonra lobide emekli subayın oturduğu koltukta oturur. Dışarıya ya da şehire ait sadece emekli subayın otelin önünde istasyona doğru gidişini gösteren ve otelden çekilmiş bir görüntü vardır. Bu bölüm de tablo 5'deki gibi gösterilebilir.

Zaman	Şimdiki Zaman	Şartlı Zaman (138.Çekim)	Şimdiki Zaman	Şartlı Zaman (155.-159. çekimler arası)	Şimdiki Zaman
S ü r e	Öykü	25 Ekim Cuma	4 gün		29 Ekim Salı
	Film	6 dakika 15 saniye			
Mekan	Otel				

Tablo 5: Beşinci Bölüm 133.-162. Çekimler Arası

Altıncı bölüm "Salı" yazısından sonra 164.çekimde dış kapıdan celeplerin gelişiyile başlar ve 183.çekimde Zebercet'in 1 No'lu odada yatarken çalar. saati bir saat geri almasının ardından gelen "Çarşamba" yazısıyla biter.

Bu bölümün öykü süresi bir gündür. Bu, salı ve çarşamba günlerinin ardarda oluşundan anlaşılabilceği gibi bu bölümün son çekimindeki Zebercet'in "Beşinci gecem bu odada" demesinden de anlaşılır. Çünkü Zebercet emekli subayın otelden ayrıldığı cuma gününden itibaren 1 No'lu odada yatmaya başlamıştır. Bundan önceki bölümde öykü süresi dört gün olarak saptanmıştı. Bu bölümün sonunda beşinci gecem dediğine göre bu bölümde geçen süre bir gündür. Bu bir günlük öykü süresi filmde 5 dakika 57 saniye sürer.

Altıncı bölümün 29 Ekim salı günü başladığı bir önceki bölümde belirtilmişti. Bu bölüm şimdiki zamanda başlar ve şimdiki za-

manda biter. Bu bir günlük süre içinde Zebercet otele gelen müşterileri geri çevirir. Bundan sonra gazete almamaya karar verir. Kendi odasındaki eşyaları 1 No'lu odaya taşıyarak, tamamen 1 No'lu odaya yerleşir. Dışarıya çıkmadan önce temizlikçi kadına "Yatak soran olursa yok dersin" diye uyarıda bulunur. Otel henüz dışarıya tam olarak kapanmış değildir. Sadece müşteriler geri çevrilir. Zebercet dışarı çıkarak Cumhuriyet Bayramı törenlerine katılan öğrenciler yanında bir süre kayıtsızca yürür. Sokakta gördüğü bir kızın peşine düşer. Kızın şekerçiye girmesi üzerine o da dükkana girer. Sonra meyhaneye gidip içki içer. Gece 1 No'lu odada yatarken bu bölüm sona erer. Böylece altıncı bölüm otelde başlar, şehirde devam eder ve otelde biter. Bu bölüm de tablo 6'daki gibi gösterilebilir.

Zaman	Şimdiki Zaman		
S ü r e	Öykü	29 Ekim Salı	30 Ekim Çarşamba
	Film	5 dakika 57 saniye	
Mekan	Otel-şehir-otel		

Tablo 6: Altıncı Bölüm 163.-183. Çekimler Arası

Yedinci bölüm "Çarşamba" yazısından sonra temizlikçi kadın mutfakta çalışırken Zebercet'in gelen müşterileri odalar dolu yerimiz yok diye geri çevirmesi sesinin duyulduğu 185.çekimle başlar. Zebercet'in 1 No'lu odada gece ışık açık yatarken dış kapının zilinin çalması üzerine "Canın cehenneme" diyerek ışığı söndürdüğü 360. çekim ve ardından gelen "Pazartesi" yazısıyla sona erer.

Bu bölümün öykü süresi beş gündür. Bu, çarşamba günü ile pazartesi günü arasında beş gün olmasından anlaşılır. Zebercet'in bir sonraki bölümdeki 437.çekimde ağır cezada duruşma izlerken geçen o-

turum tutanağından tarihin 4 Kasım pazartesi olduğu okunur. Bu bölümün başlangıcı çarşamba günü 30 Ekim, bitişi de pazartesi günü 4 Kasım olduğuna göre öykü süresi beş gündür. Bu süre filmde 20 dakika 24 saniyede verilir.

Zebercet 25 Ekim cuma gününden itibaren otele müşteri almaya başlamıştır. Bu bölümün başında ise otelin dış kapısına "KAPALI" yazısı asarak ve temizlikçi kadına da kapı çalınırsa açmamasını söyleyerek oteli kapatır. Önceki bölümlerde otel açıktır ama gelenler yer yok diye geri çevrilir. Bu bölümde başka kişilerin otelin içine girmelerine de engel olunmaya çalışılır. Zebercet dışarı çıkar yolda trafik kazasından ölmüş bir kadın görür. Akşam meyhaneye gider. Meyhaneye polisle bekçi gelir bir kaçağı yakalarlar ama hemen ellerinden kaçırlar. Zebercet meyhaneden bir adamın peşine düşüp kahveye horoz döğüşüne gider. Horoz döğüşünde yanına oturan Ekrem'le döğüş bitiminde kahveden birlikte çıkarlar ve sinemaya giderler. Sinemadan çıkışlarında Ekrem'e kaldığı yerin konak olduğunu söyler. Otel Zebercet için yine konak olmuştur. Ekrem'den ayrılarak otele döner. Zebercet 1 No'lu odadaki yatakta gelen kadından kalan bitmemiş sigaraları içerken 281. ve 283. çekimlerde gelen kadın görüntüleriyle şartlı zamana geçilir. Bu iki kısa şartlı zaman dışında bu bölüm de şimdiki zamanda geçer. Daha sonra Zebercet temizlikçi kadının odasına giderek onunla sevişmeye çalışır ve kadını boğarak öldürür. Olayın tek tanığı olan kediyi de öldürerek sokağa atar. Bu olayların geçtiği gece 30 Ekimi 31 Ekime bağlayan çarşamba gecesidir. Bu da Zebercet'in 280. çekimde 1 No'lu odada yatarken "Bu onüçüncü gece" demesinden anlaşılır. Film gecikmeli Ankara treniyle gelen kadınla başlamıştı ve tarih 17 Ekim olarak saptanmıştı daha önceki bölümlerde. Kadın bir gece kalıp gittiğine ve aradan

13 gece geçtiğine göre tarih 30 Ekimdir. Bunu 4 Kasım pazartesi günü emekli subayı sormaya gelen polisler de kadın için beş gündür izinli demesiyle doğrular. Bu bölüm de otelde başlar, şehirde devam eder ve otelde sona erer. Bu anlatılanlar tablo 7'deki gibi gösterilebilir.

Zaman		Şimdiki Zaman	Şartlı Zaman (281.ve 283.çekimler)	Şimdiki Zaman
S ü r e	Öykü	30 Ekim Çarşamba	5 gün	4 Kasım Pazartesi
	Film	20 dakika 24 saniye		
Mekan		Otel-Şehir-Otel		

Tablo 7: Yedinci Bölüm 184.-360. Çekimler Arası

Sekizinci bölüm "Pazartesi" yazısının ardından gelen 362.çekimde kapısı açık bırakılmış 1 No'lu odada yatan Zebercet'in çalar saatin sesinden uyanmasıyla başlar. Eski eşyaların ve fotoğrafların bulunduğu odada ayna karşısında boş bir beşiği salladığı 514.çekimle sona erer.

Bu bölüm gerek öykü süresi gerekse filmdeki izleme süresi en uzun olan bölümdür. Öykü süresi altı gündür. Bu altı günlük öykü süresi filmde 31 dakika 57 saniyede izlenir.

Sekizinci bölümün başladığı pazartesi gününün 4 Kasım pazartesi olduğu bir önceki bölümde ağır ceza salonundaki duruşma tutanaklarının okunmasından anlaşıldığı belirtilmişti. Yine aynı mahkemede bir sonraki duruşmanın 28 Kasım perşembe günü yapılmasına karar verilir. Filmin başındaki 3.çekimden 28 Kasımın Zebercet'in doğum günü olduğu bilinmektedir. Dokuzuncu bölümde pazar günü yaktakta Zebercet kendi kendine "18 gün var daha" der. Böylece pazar gününün 10 Kasım geldiği anlaşılır. Bu bölüm 4 Kasım pazartesi gü-

nü başlayıp 10 Kasım pazar gününe kadar sürdüğüne göre öykü süresi altı gün olur.

Bu bölüm de şimdiki zamanda otelde başlar. Otele gelen polisler gittikten sonra 415.çekimde emekli subay gösterilerek bir çekimlik kısa bir şartlı zaman kullanılır. Tekrar olaylar şimdiki zamanda devam eder. Zebercet horoz döğüşü izlemek için kahveye gittiği zaman 485.çekimle yine bir çekimlik bir şartlı zaman vardır. Olaylar şimdiki zamanda devam eder ve biter. Mekan olarak ise otelde başlar. Zebercet havale göndermek için bankaya, polis fişlerini vermek için karakola, alışveriş yapmak için pazaryerine gider ve tekrar otele döner. Otele gelen kadının unuttuğu havluyu almak için köyden iki adam gelir. Onlar gittikten sonra emekli subayı sormak için, iki polis gelir. Zebercet öğle yemeğini oteldeki mutfakta yedikten sonra yine dışarı çıkar. Bir dükkan önünde videoda gösterilen bir film izler, adliye önünde ayakkabısını boyatır, ağır cezada bir duruşma izler, mezarlık kıyısında bir bankta otururken yanına gelen yaşlı adamla bir süre konuşur, yine orada birkaç metre ilerde oturan ve önceden tanıdığı fahişeyi davet ederek otele döner. Oteldeki lavobonun aynasında kendisine bakar, 1 No'lu odadaki dağınıklığı toplar. Lobide oturarak fahişeyi bekler, fahişe gelmeyince yine dışarı çıkar. Bu kez kestanececinin olduğu yerde görülür. Kestanececinin kendisine söylediği söz ve ardından gelen gülüşmeler üzerine dönüp tezgahı tekmeler. Gece meyhaneye gidip içki içer. Diğer masada konuşanları dinler. Masasına başkasının oturmak istemesi üzerine kalkar, meyhaneden çıkarak horoz döğüşü yapılan kahveye gider. Kahveden çıktıktan sonra kestane alarak sinemaya gider. Sinemada midesinin bulanması üzerine taksiyle otelin önüne gelir. Otele girmeden önce istasyona uğrar. Sonra oteldeki tuvalette kusar, lavobodaki aynaya bakar. 1 No'lu odada soyunmadan yatarken dış kapının ziline

çalması üzerine kalkıp zilin kablosunu keser. Önce müşteri kabul edilmeyen, sonra dış kapısı (ana giriş kapısı) kapanan otel zili de kesilerek dışarıyla tüm bağları koparılır. Bölüm Zebercet eski eşyaların ve fotoğrafların bulunduğu odada ayna karşısında beşik sallarken sona erer. Bu bölüm de Tablo 8'deki gibi gösterilebilir.

Zaman	Şimdiki Zaman	Şartlı Zaman (415.Çekim)	Şimdiki Zaman	Şartlı Zaman (485.Çekim)	Şimdiki Zaman
S ü r e	Öykü	4 Kasım Pazartesi	6 gün		10 Kasım Pazar
	Film	31 dakika 57 saniye			
Mekan	Otel-Şehir-Otel-Şehir-Otel-Şehir-Otel				

Tablo 8: Sekizinci Bölüm 361.-514. Çekimler Arası

Filmin dokuzuncu ve son bölümü "Pazar" yazısından sonra gelen 516.çekimdeki Zebercet'in 1 No'lu odadaki yatakta sigara içtiği görüntüyle başlar. 1 No'lu odanın biraz gerisinden kaymaya başlayan kamera, tavandan sallanan Zebercet'i, yandaki odayı, merdivenleri, koridorun diğer bölümünü gösterdikten sonra dış kapıya döner, bu bölüm ve film de bu görüntüyle biter. Son görüntüde dış kapı aydınlıktır. İçeri ışık dolar. Zebercet'in ölümü belki de otelin tekrar dışa açılmasıdır.

Bu son bölüm filmin bütünü içinde öykü süresi en kısa olan bölümdür. Öykü süresi birkaç saattir. Bu birkaç saatlik öykü filmde (filmin sonundaki yazılar dahil) 10 dakika 20 saniyede sunulur.

Bu bölümün başladığı pazar gününün 10 Kasım tarihine geldiği bir önceki bölümde belirtilmişti. Bu bölüm de şimdiki zamanda otelde başlar ve şimdiki zamanda otelde biter.

Mekan olarak otelin belirli bölümleri kullanılır. Zebercet

1 No'lu odada giyinir. Her zamanki gibi resepsiyonda çayını içerken otel defterlerini doldurur. Bu sırada karşısındaki duvar saati sekize yirmi varı gösterir. Resepsiyondan çıkar, 1 No'lu odadaki yatağın üzerine masayı koyarak üstüne çıkar ve lambayı kablosuyla birlikte koparır. Mutfaktan havan tokmağıyla bıçağı alır. İkinci kattaki 6 No'lu odanın halısını toplayarak taban tahtalarını kesmeye başlar. Odada bulunan ipin bir ucunu kapının koluna bağlar diğer ucunu da kestiği tahtaların arasından aşağı sarkıtır. Böylece 1 No'lu odanın üzerinde 6 No'lu odanın olduğu anlaşılır. Traş olarak cekeğini giyer. Sonra yatağın üstündeki masanın üzerine sandalyeyi koyarak kendisi de sandalyeye çıkar, ilmeği boynuna geçirir ve sandalyeye tekme atar. Sonra sırasıyla 6 No'lu odanın kapısında gerilen ip, Zebercet'in sallanan ayakları, koridor, merdivenler, arka kapı, resepsiyon+lobi, mutfak, 1 No'lu odadaki çay bardağı, ikinci kat koridoru, Zebercet'in odası, eski eşyaların bulunduğu oda ve damlayan musluk görüntüleri verilir. Yukarıda anlatılan 565. çekimle bu bölüm ve film sona erer. Bu son bölüm de tablo 9'daki gibi gösterilebilir.

Zaman	Şimdiki Zaman	
S ü r e	Öykü	10 Kasım Pazar Birkaç saat
	Film	10 dakika 20 saniye
Mekan	Otel	

Tablo 9: Dokuzuncu Bölüm 515.-565. Çekimler Arası

Yukarıda yapılan incelemeden de görüleceği gibi her bölüm otelde başlar ve otelde biter. İlk ve son bölümler dışında tüm bölümler gündüz başlar, gece sona erer. İlk bölüm gece başlar başka bir gece sona erer. Son bölüm ise sabah başlayıp aynı sabah biter. Filmde dördüncü bölüm dışındaki tüm bölümler

şimdiki zamanda başlar ve şimdiki zamanda biter. Sadece dördüncü bölüm şartlı zamanla sona erer. Bu dokuz bölüm göz önüne alındığında bölümlerin öykü süreleri ile izleme süresi arasında bir ilişki olmadığı ortaya çıkar.

Filmin tamamında zaman ve mekandaki geçişler kesmeyle yapılır. Değişik mekanlara geçilirken aradaki gösterilmek istenmeyen bölümler süreyi kısaltmak için çıkarılmıştır. Bazen de aynı sahne (mekan) içerisindeki görüntülerde de zamanda (sürede) atlamalar yapılmıştır. Filmde buna pekçok örnek bulunabilir. Ancak burada hemen göze çarpacak birkaç örnek vermekle yetinilmiştir. Örneğin Zebercet'in yüzden geriye doğru sayarak kültablalarını boşalttığı 90.çekimde dışardan fahişeyle bir adam gelmesi üzerine resepsiyona girer. Bu çekimde ayakta duran Zebercet'le fahişe arasında kısa bir konuşma geçer. 91.çekimde Zebercet yine resepsiyondadır ve oturmaktadır. Ardarda gelen bu iki çekim de resepsiyonda yapılmasına karşın Zebercet'in müşterilere anahtarını vermek ve kendisinin oturması gibi bir takım eylemler çıkarılarak zamanda atlama yapılmıştır. Benzer bir olay 136 ve 137.çekimlerde görülebilir. 136.çekimde Zebercet 1 No'lu odada yerdeki bardak kırıklarını süpürürken görülür. İzleyen çekimde ise ayrı odadaki masanın yanındadır. Burada da onun faraşa topladığı cam parçaların bir yere boşaltması ve masanın yanına gelişi gösterilmemektedir. Bir başka örnek ise filmin son bölümünden verilebilir. 516.çekimde Zebercet yatakta sigara içerken görülür. 517.çekimde ise kalkmış askıdan ceketini alıp giyerken gösterilir. İki çekim de 1 No'lu odada yapılmasına ve ardarda gelmesine karşın iki çekim arasındaki yataktan çıkma, birkaç adım yürüme ve diğer giysilerini giyme gibi hareketler çıkarılmıştır.

SONUÇ

Filmde Kişi, Zaman ve Mekan (Anayurt Oteli Filmi Üzerine Bir İnceleme) adlı çalışmada öncelikle kişilik ve boyutları sonra zaman ve mekan bağlamında kişilik kavramının kazandığı boyut ve nitelikler üzerinde, daha değişik nitelikli ya da daha geniş kapsamlı çalışmalara ilk adım olabilecek yeterlikte durulmuştur. Bu özelliği gereği, çalışma, filmde kişilik, zaman ve mekan kavramlarına dayalı olarak yapılacak çalışmalara giriş niteliği taşımaktadır. Bununla birlikte bu çalışmanın gerçek önemi ve değeri bu kavramlara dayalı ölçüt ve modeller geliştirerek sinemasever çevreleri uzunca bir süre meşgul eden ayrıca geniş kitlelerin beğenisini kazanan bir filmi bu ölçüt ve geliştiren model doğrultusunda incelemeye çalışmasında yatmaktadır.

En basit bir anlatının bile kişi, zaman ve mekana dayalı olarak aktarılabilineceği düşünülürse daha yetkin ve daha kompleks bir anlatı olan filmin de bu unsurlardan yararlanarak olguları izleyiciye iletmeye çalışacağını söylemek doğru olsa gerektir. Bu açıdan bakıldığında kişi, zaman ve mekan kullanımının filmin biçimlenmesinde oldukça önem kazandığı görülmektedir. Kuramsal temele dayalı olarak geliştirilen ölçütler ve model temel alınarak yapılan Anayurt Oteli filminin çözümlenmesinde bir filmin etki gücünün ve mantıksal tutarlılığının kişi, zaman ve mekan ile nasıl bağlantılı olduğu kolaylıkla görülmektedir. Bu yargıyı güçlendirecek ve destekleyecek bulgular şöyle sıralanabilir:

Film incelendiğinde kişilerin en ince ayrıntısına kadar düşünülüp yaratıldığı görülür. Kişilerin filmin öykü öncesi geçmişleri de diyaloglarla verilerek o andaki davranışlarının nedenleri açık-

lığa kavuşturulmaktadır. Özellikle Zebercet'in kişiliği ve kişiliğin nasıl oluştuğu tüm ayrıntılarıyla görülmektedir. İkincil kişiler O'nun kişiliğinin belirli bir yanının açıklığa kavuşmasına yardımcı olmaktadır. Anayurt Oteli filminde Zebercet'in mizacı konusunda çok zengin ipuçları vardır. Ancak bunlar birleştirildiğinde Zebercet'in kişiliği açıklığa kavuşmaktadır. Örneğin Zebercet'in gelen kadına olan tutkusunun nedeni filmin sonlarına kadar açıklanamaz. Ancak eski eşyaların bulunduğu oda ve o odadaki fotoğraflar gösterildikten sonra bu tutsaklığa kadar varan tutku anlaşılabilir.

Filmde birkişinin, çekingen, saldırgan, iyimser, karamsar vb. özelliklerini bilmek ve bunları göstermek yeterli değildir. Kişinin o özelliğinin nelere bağlı olduğu, nasıl oluştuğuda bilinmeli ve çeşitli biçimlerde izleyiciye aktarılmalıdır. Ayrıca kişilerin birtakım özellikleri film içinde değişime uğrayabilmektedir. Bu da yine izleyiciye nedenleriyle birlikte gösterilmelidir.

Filmdeki birçok kişiyi adlandırabilmek için görüldükleri mekana başvurulur. Yönetmen de filmin sonundaki oyuncuların ve filmde canlandırdıkları kişilerin adlarını verirken aynı yöntemi kullanır. Şekercideki kız, meyhanedeki müşteri denildiğinde hem kişi belirlenir hem de mekan. Bu işlem öncesi ve sonrasıyla yapıldığında ise zaman kavramı da işin içine girer.

Anayurt Oteli filminde zaman ve mekan deyim yerindeyse adeta bir oya gibi işlenmiştir. Filmin sonunda izleyici otelin neresinde neyin olduğunu en az kendi evi kadar bilebilir. Otel, içinde bulunduğu şehirden ayrı olarak ele alınmamakta birlikte verilmektedir. Ayrıca otelin de tıpkı kişilerin olduğu gibi bir geçmişi, şimdiki durumu ve geleceği vardır.

Film genel olarak şimdiki zamanda geçmektedir. Ancak sözlerle otelin, Zebercet'in ve ikincil kişilerin geçmişleri verilir. Filmde geriye dönüş gibi görülen bazı sahneler ise Zebercet'in duygusu ve düşüncelerinden kaynaklanan şartlı zamandır. Filmin öykü süresi olarak nitelendirilen zamanda da baştan sona kadar tam bir tutarlılık görülür. İzleyiciye nerede ise öykünün neresinde, hangi gününde ve hangi saatinde olduğu verilir.

Sonuçta Anayurt Oteli filmi kişi, zaman ve mekanın büyük bir duyarlılık ve tutarlılıkla işlendiği önemli bir filmidir.

Bu yargılardan yola çıkarak bu çalışmanın geniş boyutlu amacına ulaşmak mümkün olabilmektedir. Bu amaç çalışmanın bütününden de çıkarılabileceği gibi sinema izleyicisinin bir sinema yapıtına yaklaşımında yapıtı daha derinlemesine algılamasını sağlayarak perdedeki olayı daha değişik boyutlarda anlamasına katkıda bulunmaktadır. Bu çalışmayı okuyan izleyicinin örnek olarak incelenen model yapıtı bir kez daha izleme şansına sahip olduğunda daha farklı göreceği beklenmektedir. Filme yaklaşımda bu farklı bakış açısı gerçekleştiğinde çalışmayı başarılı görmek mümkün olabilecektir.

KAYNAKÇA

Balázs, Béla (1972) Theory of the Film: Character and Growth of New Art, çev. E.Bone. New York: Arno Press

Baymur, Feriha (1983) Genel Psikoloji, 5.bs. İstanbul: İnkilap ve Aka Kitabevleri

Bordwell, David and Kristin Thompson (1979) Film Art: An Introduction, Reading, Mass: Addison-Wesley Pub. Co.

Büker, Seçil (1985 a) Sinema Dili Üzerine Yazılar, 1.bs. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Büker, Seçil (1985 b) Sinemada Anlam Yaratma, Eskişehir: Milliyet Yayınları

Büker, Seçil (1985 c) "Varlıkbilim Açısından Müzik Dili" Çağdaş Elestiri (3)

Chion, Michel (1987) Bir Senaryo Yazmak, çev. Nedret Tanyolaç, İstanbul: Afa Yayınları

Copleston, Frederich (1986) Descartes, Çev. Aziz Yardımlı, 1.bs. İstanbul: İdea Yayınları

Cüceloğlu, Doğan (1982) İnsan İnsana, 3.bs. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi

Egri, Lajos (1982) Piyas Yazma Sanatı, Çev. Suat Taşer, İstanbul: Yazko Yayınları

Enç, Mitat (1981) Eğitim Ruhbilimi, İstanbul: İnkilap ve Aka Kitabevleri

Gökberk, Macit (1967) Felsefe Tarihi, 2.bs. Ankara: Bilgi Yayınları

- Gökberk, Macit (1979) Felsefenin Evrimi, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
- Güvenç, Bozkurt (1976) Sosyal ve Kültürel Değişme, 1.bs. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları
- Hançerlioğlu, Orhan (1980) Felsefe Ansiklopedisi, Cilt 7, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hauser, Arnold (1983) "The Social History of Art", The Film Age, London: Routledge x Keagen Paul.
- Jacobs, Lewis (1973) "The Expression of Time and Space", The Movies as Medium, New York: Octagon Books.
- Kağıtçıbaşı, Çiğdem (1979) İnsan ve İnsanlar, 3.bs. İstanbul.
- Köknel, Özcan (1982) Kaygıdan Mutluluğa Kişilik, 3.bs. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
- Köknel, Özcan (1986) İnsanı Anlamak, 1.bs. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
- Mascelli, Joseph V. (1977) The Five C's of Cinematography, Hollywood: Cine-Grafic Pub.
- Mast, Gerald, Marshall Cohen, ed (1979) Film Theory and Criticism: Introductory Readings, 2nd ed. New York: Oxford University Press.
- Nutku, Özdemir (1965) Oyun Yazarı, İstanbul: İzlem Yayınları
- Nutku, Özdemir (1983) Dram Sanatı, 1.bs. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
- Ozankaya, Özer (1979) Toplumbilime Giriş, 3.bs. Ankara: A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları

- Özön,Nijat (1964) Sinema El Kitabı, 1.bs. İstanbul: Elif Yayınları
- Özön,Nijat (1985) Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi, 1.bs. İstanbul:
Hil Yayınları
- Öztabağ,Lütfi (1970) Psikolojide İlk Adım,İstanbul: Remzi Kitabevi
- Panofsky,Erwin (1979) "Style and Medium in the Motion Pictures"
Mast and Cohen ed.
- Pudovkin,Usevolod (1966) Sinemanın Temel İlkeleri, Çev.N.Özön
1.bs. Ankara: Bilgi Yayınevi
- Reichenbach,Hans (1981) Bilimsel Felsefenin Doğuşu, Çev. Cemal
Yıldırım,1.bs. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Russell,Bertrand (1972) Batı Felsefesi Tarihi Antikçağ, Çev. Muam-
mer Sencer,2.bs. Ankara: Bilgi Yayınevi
- Russell,Bertrand (1972) Batı Felsefesi Tarihi Ortaçağ, Çev. Muam-
mer Sencer,2.bs. Ankara: Bilgi Yayınevi
- Russel,Bertrand (1973) Batı Felsefesi Tarihi Modern Çağ-Yeni Çağ
Çev.Muammer Sencer,2.bs. Ankara: Bilgi Yayınevi
- Sena,Cemil (1976) Filozoflar Ansiklopedisi, İstanbul: Remzi Kitab-
evi
- Swain,Dwigh V. (1982) Film Script Writing A Practical Manuel,
London and Boston: Focal Press
- Tegin,Buket (1987) "Kişilik ve Savunma Mekanizmaları" Davranış
Bilimlerine Giriş,3.Fasikül,A.Ü. Açıköğretim Fakültesi
Yayınları
- Tezcan,Mahmut (1974) Türklerle İlgili Streotipler ve Türk Değerleri,
Ankara: A.Ü. Eğitim Fakültesi Yayınları

Tezcan, Mahmut (1984) "Kuşaklar Arası Çatışmalar" Türkiye'de Ailenin Değişimi Toplumbilimsel İncelemeler, Ankara: Türk Sosyal Bilimler Derneği

Tolan, Barlas (1978) Toplum Bilimlerine Giriş, 2.bs. Ankara

Ülken, Hilmi Ziya (1983) Bilim Felsefesi, 2.bs. İstanbul: Ülken Yayınları

Willis, Edgar E. and Camille D'Arienzo (1981) Writing Scripts for Television, Radio and Film New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.

Yörükoğlu, Atalay (1983) Çocuk Ruh Sağlığı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Zıllıoğlu, Merih (1986) Sinematografik Bilim-Kurgu Yayınlarının Çocukların Dünya Görüşünün Oluşumu Üzerindeki Etkileri, Eskişehir: A.Ü. Açıköğretim Fakültesi Yayınları