

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) SANAT DALI**

**ANLATININ GELİŞİMİYLE BİRLİKTE SİNEMADA
KARAKTER: AKİ KAURİSMÄKİ VE UYARLAMA
KARAKTERLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Efe ÖNAL

KOCAELİ 2021

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) SANAT DALI

ANLATININ GELİŞİMİYLE BİRLİKTE SİNEMADA
KARAKTER: AKİ KAURİSMÄKİ VE UYARLAMA
KARAKTERLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Efe ÖNAL

Danışman Doç. Dr. Mehmet ARSLANTEPE

KOCAELİ 2021

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DRAMATİK SANATLAR (DİSİPLİNLERARASI) SANAT DALI

ANLATININ GELİŞİMİYLE BİRLİKTE SİNEMADA
KARAKTER: AKİ KAURİSMÄKİ VE UYARLAMA
KARAKTERLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Efe ÖNAL

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 14.07.2021/17

KOCAELİ 2021

TEŞEKKÜR

Yıllar önce ilk defa izlediğimde beni ŐaŐkınılıđa uğratan ve farklı bir sinemanın da mümkün olabileceğini gosteren Aki Kaurismäki ve onun filmleri hakkındaki fikirlerimi sonuna kadar destekleyen, fikirlerimi geliŐtirmemi sağlayan danıŐman hocam Dođ. Dr. Mehmet Arslantepe'ye, yüksek lisans derslerimizde Hamlet üzerine dűŐünmemizi sağlayan Prof. Dr. Sema GöktaŐ'a ve bu süreç içerisinde desteğini benden esirgemeyen sevgili aile üyelerime ve arkadaşlarıma teŐekkürlerimi sunarım.

Efe ÖNAL

İzmir, Haziran, 2021

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
İÇİNDEKİLER	ii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	vi
GÖRÜNTÜ VE RESİM LİSTESİ	viii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	7
1. ANLATIBİLİMİN TEMEL KAVRAMLARI VE ANLATININ TARİHSEL GELİŞİMİ.....	7
1.1. ANLATIBİLİMİN GELİŞİMİ	7
1.2. ANLATIDA TEMEL KAVRAMLAR.....	10
1.2.1. Mimesis- Diegesis Ayrımı.....	10
1.2.2. Fabula - Sujet Ayrımı	13
1.2.3. Zaman/Mekân.....	14
1.2.4. Bakış Açısı-Anlatma-Anlatıcı	16
1.2.5. Anlatı Düzeyleri-Metalepsis-Mise en Abyme.....	18
1.3. ANLATININ GELİŞİMİ	20
1.3.1. Epik Anlatı	20
1.3.2. Epik Anlatıdan Dramaya	21
1.3.2.1. Attika ve Solon	22
1.3.2.2. Bir Tiran Olarak Peisistratos ve Tragedyanın Doğuşu	25
1.3.2.3. Oedipus'un Değişimi	30
1.3.3. Aristoteles ve Poetika	31
1.3.4. Moderniteye Doğru	38
1.3.4.1. Modern.....	39
1.3.4.2. Modernite.....	40
1.3.4.3. Modernizm.....	50
1.3.4.4. Modern Sanat.....	52
1.3.4.5. Modern Anlatı ve Anlatıda Karakterin Bireyselleşmesi.....	62
1.3.5. Postmodernizm	70
1.3.5.1. Postmodern Sanat	76
1.3.5.2. Postmodern Anlatı	80

İKİNCİ BÖLÜM	86
2. SİNEMADA ANLATI VE KARAKTER	86
2.1. HAREKETLİ GÖRÜNTÜNÜN DOĞUŞU VE SİNEMANIN ANLATISI	86
2.2. KLASİK ANLATI SİNEMASI	89
2.3. MODERN ANLATI SİNEMASI	97
2.4. AVANGART ANLATI SİNEMASI	107
2.5. POSTMODERN ANLATI SİNEMASI	110
2.6. KARAKTER TEORİLERİ	116
2.6.1. Karakter Türleri ve Tasnifleri.....	122
2.6.2. Karakterleştirme	124
2.6.3. Karakterleştirme Teknikleri.....	127
2.7. SİNEMADA UYARLAMA TÜRLERİ	135
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	141
3. AKİ KAURİSMÄKİ VE SERBEST UYARLAMALAR: SİNEMAYLA BİRLİKTE DÖNÜŞEN KARAKTERLER	141
3.1. AKİ KAURİSMÄKİ SİNEMASI	141
3.2. ÜSTKURMACA OLARAK UYARLAMA VE <i>DON QUIJOTE</i>	143
3.3. HAMLET İŞ DÜNYASINDA (HAMLET LIKEMAAÏLMASSA)	147
3.3.1. Hamlet İş Dünyasında (Hamlet liikemaaïlmassa) Film Künyesi	147
3.3.2. Bir Hayalet Olarak Aki Kaurismäki	147
3.3.3. Zaman/Mekân.....	159
3.3.4. Kaurismäki'nin Hamlet(ler)i	159
3.4. SUÇ VE CEZA (RİKOS JA RANGAİSTUS)	161
3.4.1. Suç ve Ceza (Rikos Ja Rangaistus) Film Künyesi	161
3.4.2. Rahikainen'in Raskolnikov'u.....	162
3.4.3. Zaman/Mekân.....	178
3.4.4. Rahikainen mi Raskolnikov mu?	178
3.5. “MÜZİĞİN SESİNİ BİRAZ AÇAR MISINIZ? ROLE GİREMİYORUM.”	180
SONUÇ	183
KAYNAKÇA	185
ÖZGEÇMİŞ	190

ÖZET

Anlatı dünyası ve onun dünyasına ait olan unsurlar dünyanın yaşadığı değişimlerden ve olaylardan bağımsız olmamıştır. İnsanlar yaşadığı savaşları, yıkımları, devrimleri, kahramanlıkları diğer insanlarla paylaşma ihtiyacı hissetmiştir. Anlatının gelişimi incelendiğinde bu ihtiyaç daha sonradan bir dil haline gelmiştir. Bu dilin yapısı ve nasıl kurulduğu temel araştırma konusu olmuş dönemsel olarak benzerlikler ve farklılıklar ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Anlatının gelişimi beraberinde birçok dalı ortaya çıkarmaya başlamıştır. Bu çeşitlenme ile birlikte insanlar ifade etmek istedikleri duyguları, olayları farklı anlatım tarzlarıyla dile getirmiştir. Destan kahramanlıkların, savaşların anlatıldığı epik bir tarzken, tragedyanın ortaya çıkması büyük destan anlatısının içinden tek bir olaya veya karaktere odaklanılmasını sağlamıştır. Daha sonradan romanın ortaya çıkışı anlatı dünyasındaki karakterin iç dünyasını ve dünyayı algılama tarzını ortaya koymuştur. Çeşitlenme artarken dünyada birçok değişim yaşanmış, bazen bu değişimler yeni bir anlatım tarzının doğmasına sebep olmuş bazen de anlatı dünyasına ait düşünceler yeni bir anlayış doğurmuştur.

Sinema ise bütün bu çeşitlenmelerin neredeyse sonuna denk gelmiştir. Anlatının gelişimine tanık olmuştur. Bu bağlamdan bakıldığında sinema, ortaya çıktığı çağ gereğince anlatının ve toplumun bütün değişimlerini kendi bünyesinde birleştirmiştir. Fakat ortaya çıktığı andan itibaren anlatı dünyasının yaşadığı bütün değişimleri kendisi de yaşamıştır.

Anlatının gelişimi ve sinemanın ortaya çıkışı, sinemanın gerçekliği sunması, anlatı dünyasına yeni bir boyut kazandırmıştır. Artık anlatıya ait karakter, zaman/mekân gibi unsurlar sinemayla birlikte yeniden üretilmiştir. Hem anlatıcının konumunu hem de izleyicinin konumunu değiştirmiştir. İzleyici, metne dayalı bir anlatıdaki gibi betimsel bir karakter veya mekân sunumuyla değil, yönetmenin/anlatıcının ona sunduğu kadarıyla ilgilenmiştir. Bu da yönetmenin, izleyicinin odağını tek bir noktada tutmasını sağlamıştır. Yönetmenler, sinemanın sunduğu bu imkanlar ile birlikte anlatı dünyasındaki var olan karakterleri dönüşüme uğratmıştır. Tezin ana inceleme konusu olan yönetmen Aki Kaurismäki, yaptığı uyarlama filmlerle birlikte var olan karakterleri günümüz dünyasında anlatmıştır.

Hamlet, Suç ve Ceza uyarlamaları ile birlikte izleyicinin zihninde oluşan “Hamlet, Raskolnikov” imgelerinden yararlanmıştır. Bu imgeler sayesinde o karakterleri bağlamından koparıp kendi karakteri haline getirmiştir. Artık Hamlet, Shakespeare’in Hamlet’i değil, Kaurismäki’nin Hamlet’i haline gelmiştir.



ABSTRACT

The narrative realm and the elements that comprise it are not happened to be independent of the changes and incidents lived in the world. Individuals unavoidably felt the need to tell others about the wars, destructions, revolutions, and bravery they had witnessed. If the development of narration is examined, we see that the need in question turned into a language. The principal research topic has been the structure of this language, and its establishment, with similarities and distinctions disclosed based on periods. The development of narrations has brought forward different fields and branches alongside. Individuals adopted diverse storytelling forms to portray the feelings and experiences they intended to express with this diversification. While epos has a heroic style in which valours and wars are narrated, tragedy has allowed epos to focus on a specific event or character from the overarching epic narrative. Later, the advent of the novel unveiled the character's inner world and way of experiencing the world in the narrative realm. While existing diversification has increased, many changes have occurred in the world; sometimes, these changes resulted in the emergence of a new style of narration, and some other times the narrative world's thoughts resulted in the emergence of a new understanding.

Cinema, on the other hand, has almost coincided with the conclusion of all of these diversifications. It witnessed the progress of the narrative. From this perspective, cinema has incorporated all changes in narrative and society in its own body, according to the era in which it was formed. Nonetheless, it has undergone all of the transformations that the narrative world has through since the moment it emerged.

The progression of narrative and the emergence of cinema, the depiction of reality through cinema, have given narrative a new dimension. Now, cinema has been used to reproduce elements of the story, such as character and time/space. It changed both the narrator's position and the audience's position. The audience is not interested in a text-based narrative's way of putting a descriptive character forward or representing space, but rather in the form in which the director/narrator presents it to them. Hence, the director was able to keep the audience's attention on a single spot. The directors have used cinema's capabilities to transform the existing characters of the narrative world into something new. The thesis's main subject, director Aki

Kaurismäki, has described existent characters of narrative in today's world through the adaptation movies he has produced. Hamlet has benefited from the images of "Hamlet, Raskolnikov" depicted in the mind of the audience, as well as the Crime and Punishment adaptations. He has taken those characters out of their context and transformed them into his characters thanks to these images. Hamlet is no longer Shakespeare's Hamlet, yet, it is now Kaurismäki's Hamlet.



GÖRÜNTÜ VE RESİM LİSTESİ

RESİM 1 CLAUDE MONET, IMPRESSION, SOLEİL LEVANT.....	56
RESİM 2 LES DEMOISELLES D'AVIGNON-PABLO PİCASSO MUSEUM OF MODERN ART,NEW YORK.....	58
RESİM 3 MARCEL DUCHAMP ÇEŞME.....	61
RESİM 4 HAMLET LİİKEMAAİLMASSA, 1987.....	151
RESİM 5 HAMLET LİİKEMAAİLMASSA, 1987.....	153
RESİM 6 HAMLET LİİKEMAAİLMASSA, 1987.....	155
RESİM 7 HAMLET LİİKEMAAİLMASSA, 1987.....	156
RESİM 8 HAMLET LİİKEMAAİLMASSA, 1987.....	156
RESİM 9 HAMLET LİİKEMAAİLMASSA, 1987.....	157
RESİM 10 HAMLET LİİKEMAAİLMASSA, 1987.....	158
RESİM 11 HAMLET LİİKEMAAİLMASSA, 1987.....	158
RESİM 12 RİKOS JA RANGAİSTUS, 1983.....	166
RESİM 13 RİKOS JA RANGAİSTUS, 1983.....	166
RESİM 14 RİKOS JA RANGAİSTUS, 1983.....	167
RESİM 15 RİKOS JA RANGAİSTUS, 1983.....	167
RESİM 16 RİKOS JA RANGAİSTUS, 1983.....	171
RESİM 17 RİKOS JA RANGAİSTUS, 1983.....	171
RESİM 18 RİKOS JA RANGAİSTUS, 1983.....	176
RESİM 19 RİKOS JA RANGAİSTUS, 1983.....	176

GİRİŞ

Mağara resimlerini çizme eyleminde bulunan ilk insanı düşündüğümüz zaman, bunu yapma sebebinin kalıcılıktan ve ölümsüzlük duygusundan öte bir şey olduğu söylenebilir. Bugün bu resimlere olduğumuz konumdan baktığımız zaman bunların alelaide, herhangi bir insanın yapabileceği hatta iyi çizilmemiş şeyler olduğu söylenebilir fakat böyle bir yorumda bulunmak sadece o resmin biçimine dair yorumlar olacaktır. Böyle bir yorumun basit olacağını da söylemek gerekmektedir. Çünkü sadece gerçek dünyaya atıfta bulunan ve kendisinden önce gelen hiçbir şeye öykünmeden çizilen ilk resimlerdir mağara resimleri. Bizim için önemli olan o ilk dürtünün ne olduğu sorusudur. Çünkü bu ilk dürtünün kıvılcımları bugün sinemaya kadar olan bütün anlatı tarzlarının doğmasına sebep olmuştur. Betimleyerek anlatmak gerekirse; mağarada yaşayan ya da dünyayla aidiyet kurduğu yerden, yuvasından, bir ağaç altından, dere kenarından ayrılmak zorunda kalan insan, çıktığı yolculuk boyunca başına gelen iyi, kötü, mutluluk ve üzüntü doğuran olayları zihninde imgelemeye başladı. Gerek besin aramaya çıktığında besin bulamaması ona açlığı ve beraberinde üzüntüyü gerek bulduğu besin ile birlikte yaşadığı tokluk ve beraberinde gelen mutluluk ile birlikte bazı hislerin varlığını kavramaya başladı. Bu hislerle tanışmasıyla birlikte insan, her besin aramaya çıktığında ya mutlu ya da mutsuz olacağını biliyordu. Bununla beraberinde gelen diğer bir his ise “hayatta kalma” dürtüsü olmuştur. İnsan, ava çıktığında, bir yemek bulma ümidiyle hayatta kalmış ya da av veya başka bir canlı tarafından öldürülme korkusuyla “ölümlülük” duygusunu hissetmiştir. Bütün bu hislerin oluşmasıyla birlikte gece uykuya dalan insan, rüya görmüş ve onun zihninde imgelediği korkuyu, mutluluğu, acıyı ve ölümlülük hissine sebep olan imajı bir bakıma “anlatı” şeklinde izlemiştir. Bugün modern insanın da sürekli olarak yaşadığı durumdur bu. Fakat bugün yaşayan modern insanla mağaraya resim çizen insan arasında önemli bir fark vardır. O, bu hislere sebep olan canlıyı, doğayı duvara çizerek modern insanı yaratmış, modern insan da ondan aldığı ilhamla bugün çeşitlenen anlatı dünyasının oluşmasına sebep olmuştur.

Mağara resimlerine geri dönecek olursak; henüz hala yaşadığı o korku veya mutlulukla ne yapacağını bilemeyen insan yaşadığı yerden kafasını çıkarıp baktığında gördüğü dünyanın bir sunumunu kendi duvarına çizmek istemiştir. Yaptığı bu eylem ile birlikte gerek resim sanatında gerek anlatı dünyasında taklit kavramının oluşmasını

sağlamış beraberinde gerçek ve hakikat tartışmaların merkezine oturmuştur. İnsanı etkileyen olaylar, dünyada insan olmadan önce de varlığını sürmekteydi şüphesiz. Yıldırım gene düşüyor, yağmur yine yağıyor, hayvanlar birbirini öldürmeye devam ediyordu. Bu bağlamda insan, yaşadığı olaylardan etkilenecek bunları bir anlatı halinde sunma ihtiyacı hissettiği söylenebilir. Gök gürlemesi artık onun için ondan büyük ve yüce bir şeyin sembolü olmuş ve beraberinde korkuyu getirmiş, ateşin varlığıyla birlikte ısınmış ve ısınmasıyla birlikte pişirmeyi öğrenmiş etrafında ısınıp mutlu olmuştur. Yağmurun yağması onun için yaşadığı dünyanın devamını sağlamış, bununla birlikte bereket ve inanç duygusunu kazanmıştır.

Bütün bu betimlemeler ile birlikte söyleyebiliriz ki bugün olduğumuz konumdan mağara resimlerine baktığımız zaman “kötü bir resimden” çok daha farklı şeyler görülebileceği açıktır. O resimler bugün bize, o insanın, gününden bir parçayı sunmaktadır. Onun korkusunu, mutluluğunu, acısını göstermektedir. Peki anlatı dünyasının oluşumunu mağara resimlerine bağlayarak bir giriş yapmamızın nedeni nedir? Buna cevap olarak şöyle söyleyebilirim; buna Homeros’un destanlarından da başlayabilirdik. Fakat Homeros bir bakıma toplum halinde yaşayan bir dünyanın insanıdır ve ürünleri de bu toplumun ürünleridir. Bizim için önemli olan, insanın ilk bu dürtüyü nasıl kazandığı ve bunu nasıl yansıttığıdır. İnsan yalnızken dahi, bir şeyleri anlatma ihtiyacı duyduysa, bu bugün biz sinemacılar için veya anlatı dünyasının üreticisi olan diğer kişiler için yüce bir duygudur.

Betimlemelerle kısa bir giriş yaptıktan sonra çalışmanın konusundan bahsetmek gerekirse; Anlatıların gelişmesi ve yeni bir anlatı türünün ortaya çıkması toplumsal değişimlerden bağımsız olmamıştır. Bu bağlamdan bakıldığında anlatının tarihsel gelişimini incelerken ortaya çıkan siyasi, toplumsal ve ekonomik değişiklikler önemli olmuştur. Anlatı gelişirken anlatının konusu olan “insan” aynı kalmamıştır. Toplumu değiştiren veya toplumla birlikte değişen de gene insan olmuştur. İnsanın değişmesi, anlatının temel unsurlarından biri olan “karakterin” de değişimine sebep olmuştur. Karakterin anlatı dünyasındaki konumu değişirken anlatı dünyası bu değişim ile birlikte dilini de değiştirmeye başlamıştır. Örnek vermek gerekirse, bir destan türü olan epik anlatıda insan, tanrıların karşısına konulmuş ve onun karşısındaki acizliği sunulmuştur. Çünkü topluma baktığımız zaman, toplum bölünmez bir yapı olarak görülmekte, insanın, birey olarak bir öneminin olmadığı sadece toplumun varlığının

sürdürülmesinin önemi olduğu zamanlardır. Bilimsel bilginin gelişmediği, gök gürelemelerinin, deniz taşmalarının tanrının bir mesajı olarak algılandığı bir çağdır. Bu noktada da savaşlar, yıkımlar anlatıların temel konularından biri olmuş, toplumunun bölünmemesi için savaşanlar kahraman olarak sunulmuştur. Tanrının karşısında aciz olan insan, her zaman tanrıdan yardım almak zorunda kalmıştır. Epik anlatıdan tragedyaya doğru giderken toplumun bölünmez yapısı sarsılmaya başlamış, toplumsal eşitsizlikler gibi durumlar söz konusu olmuştur. Dönemin eserlerine bakıldığında epik anlatıdan farklı olarak bu savaşlar sırasında “birey” olarak etkilenen karakterler söz konusu olmuştur. Toplum artık bir bütün değil, bireylerden oluşan bir yapı olarak görülmeye başlanmıştır. Dönemin tragedyalarına bakıldığında bir toplumun hikayesinin değil de yavaş yavaş bireyin hikayesinin konu olmaya başladığı gözükmektedir. Çünkü toplumda birey olarak insan önem kazanmaya başlamıştır. Aradan yüzyıllar geçtiğinde birçok değişim söz konusu olsa da modern döneme doğru giden süreçte bilimsel gelişmeler değişimin başrolü olmuştur. Rönesans ve Reform ile birlikte insanların dünyayı algılama şekli değişmeye başlamıştır. Bilimsel bilginin gelişmesiyle birlikte akılcılık ortaya çıkmış, insan her şeyin üzerinde tutulmaya başlanmıştır. Dönemin eserlerine bakıldığında dünyanın gerçek sunumun ortaya çıktığı görülür ve Faust ile birlikte modern bireyciliğin temelleri atılmaya başlanır. Postmodern döneme baktığımızda ise artık tamamen başkalaşan bir dünya söz konusudur. İnsanların çeşitliliği artmış, çoğulculuk ve çok kültürlülük düşüncesi ortaya çıkmıştır. İnsanın insana karşı bir üstünlüğü olmadığı düşüncesi gelişirken sanat yapıtlarına bakıldığında da eklektik bir yapının olduğu görülmektedir. Hiçbir sanat dalının birbiri üzerinde bir üstünlüğü kalmamış birbirlerine dönüşebilen bir yapı olmuştur.

İnsanın toplum karşısındaki bu değişimi ve anlatıdaki izdüşümleri dönemsel olarak böyledir. Sinema ise ortaya çıktığı yüzyıl gereği bütün bu değişimlere tanık olmuştur. Mağara resminden modern insana kadar olan bütün değişimleri kendi bünyesinde birleştirmiş, bu değişimlere söz gelimi oturduğu yerden bir süre izleme fırsatı yakalamıştır. Bir öykü yaratırken veya bir karakter yaratırken öykünebileceği birçok anlatı türüne sahip olmuştur. Gerçekliği sunabilen bir imkana sahip olması onun var olan anlatı teorilerini kendi diliyle dönüştürmesine sebep olmuştur. Bu çalışmanın sınırlılıkları dahilinde sinemadaki uyarlama eserlerdeki karakterler incelenmiştir. Uyarlama kavramı önemlidir çünkü sinemanın dilinin uyarlandığı esere göre ne kadar

değişebileceğini de görme imkânı sunar. Değişen sadece uyarlanan eserin dili değildir, onu oluşturan karakter, zaman/mekân gibi unsurlarda değişime uğrar. Fakat bizim inceleme konumuz olan Aki Kaurismäki sineması özelinde doğrudan uyarlamalar söz konusu değildir. Serbest bir şekilde *Hamlet* ve *Suç ve Ceza* uyarlaması yapan Kaurismäki uyarladığı eserlerin olay örgülerini olduğu gibi almış, karakterleri dönüşüme uğratmıştır.

Bu çalışmanın amacı tam olarak bu noktada ortaya çıkmaktadır. Bütün bir anlatı dünyasının geçirdiği değişimi inceleyerek en son ortaya çıkan anlatı aracı olarak sinemanın dilinin neyi mümkün kıldığı üzerinedir. Bu bağlamda uyarlama eserler, değişen anlatı yapısıyla birlikte düşünüldüğünde karşıtlıklar kurmak için önemli örnekler olmuştur. Çalışmanın ilk başında anlatıbilimin temel kavramları üzerine kısa bir bilgi verildikten sonra anlatının tarihsel gelişimine yer verilmektedir. Bunun sebebi anlatıbilimin kavramları bu anlatıların yapısını anlayabilmek için önemli bir noktada durmasından kaynaklanmaktadır. Örnek verecek olursak; Aki Kaurismäki bir *Hamlet* uyarlaması yaparken *Hamlet*'i kendi zaman/mekânından koparmış, sinemanın sunduğu mimetik anlatım yapısı sebebiyle anlatıcı olarak gizlenmiş bu gizlenme sayesinde *Hamlet* uyarlamasında son bölümde görebileceğimiz izleyicisine ufak oyunlar kurmuştur. Hatta öyle denebilir ki kendisi *Hamlet*'in babası olarak bir hayalet olmuştur.

Sinema, kendi diliyle konuştuğu zaman kıymetli olmaktadır. Uyarlama eserler gene bu anlamda önemlidir. Yönetmen uyarladığı eseri eğer olduğu gibi aktarmayı tercih ederse burada sinemanın dilinden veya yönetmenin dilinden bahsetmek zor olacaktır. Doğrudan uyarlamalarda sinemanın dilinin katkısı olarak görebileceğimiz tek şey, sinemanın gerçekliği sunabiliyor olmasından kaynaklı izleyici üzerinde okuduğu eserin bir sunumunu izleme şansı sunması olmuştur. Fakat serbest uyarlama söz konusu olduğunda sinemanın dili ortaya çıkmaktadır. Çünkü yönetmen burada sadece bir fikir almaktadır. Örneğin; Kaurismäki, *Hamlet* adlı eserden sadece intikam fikrini almıştır. *Hamlet* karakterini ise dönüşüme uğratmıştır. Olay örgüsünü de olduğu gibi alarak izleyici üzerinde -gene sinemanın sunduğu mimetik yapı sayesinde- gerçekten bir *Hamlet* izleyecek duygusu yaratarak onunla oyun oynamıştır. Sinemanın, sinematografik araçlarını da devreye sokarak bunlar sayesinde bir dil oluşturmuştur.

Sonuç olarak çalışmanın amacı sinemayla birlikte dönüşen karakterlerin peşine düşülmüştür. Bu yapılırken uyarlama eserler seçilmiş, filmle uyarlanan eser arasındaki farklılıklar ortaya koyulmuştur. Bu farklılıklar ortaya koyulurken karakter baz alınarak yapılmıştır. Çünkü çalışmanın en başından beri toplumun karşısında değişen insan ve anlatıdaki karakter ana konusu olmuştur. Uyarlanan eserlerdeki karakterlerde anlatı türünün iki türüne işaret etmektedir. Suç ve Ceza roman, Hamlet tiyatro türüne ait eserlerdir ve bu eserlerin tarihleri düşünüldüğünde tam olarak bu toplumsal değişimin söz konusu olduğu dönemlere denk gelmektedir. Kaurismäki tarafından 20. yüzyıla getirilen bu karakterler o günün toplumu ve bugünün toplumu hakkında da oldukça bilgi vermektedir.

Bu alışma yöntem olarak betimsel bir yapıda ilerlemektedir. Çalışmanın başında anlatıbilimin temel kavramları verildiğinde her ne kadar anlatıbilimsel bir çalışma gibi gözükyor olsa da yapısalcı bir analiz yöntemine gidilmeyecektir. Anlatıbilimin temel kavramlarından, anlatı türlerinde ve gelişen anlatı türlerinde nasıl bir dönüşüme uğradığını anlayabilmek için faydalanmıştır. Çünkü bu kavramlar sadece anlatıbilimin özelinde olmaktan çıkmış, kendi başlarına bile bir araştırmanın konusu olabilecek bir hale gelmiştir. Fakat anlatıbiliminin bu kavramların gelişmesinde ve ortaya çıkarmasında faydası göz ardı edilemeyecek bir noktada durmaktadır. Bu alışma yöntem olarak, anlatıbilimin kavramlarını ve karakterleştirme teorilerini kullanarak bu kavramların nasıl bozulabileceği ve nasıl dönüştürebileceği üzerine Aki Kaurismäki sineması üzerine betimsel yorumlamaları içermektedir. Bu bağlamda bu kavramların hepsi tek tek incelenen filmlerde aranmamış, kavramsal olarak bir bütün kabul edilip betimsel yorumlamalarda bulunulmuştur.

Çalışma boyunca sıkça Bahar Derviřcemaoglu'nun Anlatıbilim hakkında çalışmalarından yararlanılmıştır. Anlatıbilim hakkında Türkçe'ye çevirdiği Manfred Jahn'ın kitabı ve kendi çalışmaları önemli bir noktada durmaktadır. Aynı zamanda Aki Kaurismäki'nin serbest uyarlamaları hakkında alışan Ayşe Mirza'nın "*Sinemada uyarlama sorunsalı ve auteur bir yönetmen olarak Aki Kaurismäki*" makalesinden yararlanılmıştır. Aki Kaurismäki hakkında çok fazla akademik araştırma olmamasıyla birlikte genel olarak filmleri sosyolojik bir okumaya tabi tutulmuştur. Mirza'nın bu

makalesi diğer makalelerden ziyade onun sinema dilinin imkanları hakkında olması bakımından önemlidir.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. ANLATIBİLİMİN TEMEL KAVRAMLARI VE ANLATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. ANLATIBİLİMİN GELİŞİMİ

Anlatı teorisinin temeli Aristo ve Platon'a kadar uzanmaktadır. Bir disiplin olarak anılması son yıllarda gerçekleşmiştir. Disiplin olarak anılması henüz yeni olsa da anlatının incelenmesi uzun yıllardır yapılmaktadır fakat bir disiplin adı altında yapılması 20. yüzyıl ortalarında başlamıştır (Derviş Cemaloğlu, 2016: 15). Her şeyden önce “anlatı” kavramının kendisini tanımlamak gerekmektedir. Anlatıbilimin araştırma konusu olan “anlatı” içerisinde birçok öge barındırmaktadır. Ama bunların arasından ayrılan en önemli nokta anlatının “anlatı” sayılabilmesi için neler gerektiği olmuştur. En basit tabiriyle anlatının, bir “öykü” anlatması onu anlatı kılmaya yeterli olmaktadır. Öykü, içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisi olarak tanımlanmaktadır. Anlatı, öykünün içerisindeki karakterlerin hem eylemlerinin sonuçlarını hem de başından geçen olaylar dizisini sunan bir bildirişim biçimidir (Jahn, 2015:12). Anlatıbilim ise, anlatı yapılarının teorisidir. Anlatı incelenmesi, anlatı olgusunun bileşenlerini parçalarına ayırarak işlev ve bağıntıları bulmaktır (Jahn, 2015:43). Seymour Chatman, bu noktada şöyle bir soru sormaktadır; “Anlatının gerekli ve yardımcı bileşenleri nelerdir ve bunlar aralarında nasıl bir ilişki kurarlar?” (Chatman, 2009:10).

Bu sorunun cevabını birçok teorisyen aynı kavramlar üzerinden açıklasa da bu kavramların incelenme biçimleri birbirinden farklı olmuştur. Bu kavramlar aşağıda daha açık bir şekilde incelenecektir fakat anlatıbilimin kökleri Aristo'nun “mimesis” (taklit) ve “diegesis” (anlatma) ayrımına dayanmaktadır. Chatman'ın sorusunun cevabına gelecek olursak; bütün anlatı teorileri, öykü ve söylem arasında bir ayrım yapmaktadır. Bu ayrım “ne anlatıldığı” yani öykü, “nasıl anlatıldığı” ise yani söylem arasında olmuştur. Öykünün bileşenleri karakterler ve olay örgüsü ile ilgiliyen

söylemin bileşenleri anlatıcı ve biçim üzerinde şekillenmiştir. Bu bileşenler birbirinden bağımsız olmamakla birlikte birbirlerini destekleyen yapılar olmuştur. Bazı kuramcılar anlatı terimini iki farklı şekilde kullanmıştır. Bunlardan ilki sözlü biçimde anlatılan metinlerle sınırlıdır, bir diğeri ise türü ne olursa olsun öykü anlatan her şeyin bir anlatı oluşturduğunu söylemektedir (Jahn, 2015:44). Anlatıbilimin kendi içerisindeki görüş farklılıkları bu ayrıma sebep olmuştur. Anlatıbilim, klasik ve klasik sonrası (yeni) anlatıbilim olarak ikiye ayrılmaktadır. Klasik anlatıbilim, anlatıya yapısalcı bir gözle yaklaşmaktadır bu yüzden klasik anlatıbilim, yapısalcı anlatıbilim olarak anılmaktadır. Klasik anlatıbilim ve birçok bilim dalının ortaya çıkması, modern dilbilimin kurucularından olan Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri* isimli eseriyle birlikte olmuştur.

“Saussure'nin dil/söz (langue/parole) ayrımı özellikle yapısalcı anlayışı benimseyen anlatı kuramcıları tarafından esas alınmıştır. Saussure'ün bu ayrımına göre dil, “konuşan bireylerin zihninde potansiyel olarak varolan bir sistem”, söz ise “bu sistemden hareketle üretilen bireysel sözceler” ’dir. Bu ayrımı benimseyen kuramcılara göre ise anlatı, dilin yapısına benzeyen bir sistemdir (langue/dil); bu anlatısal sistemin altında birçok değişik anlatı metni (parole/söz) yer almaktadır.” (Dervişcemaloğlu, 2016:19).

Saussure ile birlikte anlatıda bireysel olan toplumsal olandan ayrılmış, genel anlatı bireysel olandan üstün sayılmıştır. “Dil/ sözce ayrımından sonra Saussure anlatı incelemelerine “gösterge teorisini” de getirmiştir. Saussure’ e göre her gösterge (sign), bir “gösteren”den (signifier) ve bir “gösterilen”den (signified) yani daha basit olarak biçim ve anlamdan oluşur.” (Dervişcemaloğlu, 2016:19). Gösterge teorisi, anlatısal metinler için söylem gösteren, gösterilen ise öykü olmuştur. Bununla birlikte anlatıbilimsel incelemelerde öykü ve söylem merkezli yönelim oluşmuştur. Söylem anlatıbilimi, anlatısal bir metnin biçimini ve üslubunu analiz etmektedir. Öykü anlatıbilimi ise olay örgüsü haline getiren eylem birimlerini incelemektedir (Jahn, 2015:44,45).

Saussure ile birlikte aynı döneme denk gelen bir akım da Rus Biçimciliği olmuştur. Amaç olarak, biçimsel olarak sanatın özerkliğini edinen Rus Biçimcileri, edebiyat incelemelerine dönemine göre farklı bir bakış açısı getirmiştir. Edebiyat eserini diğer eserlerden ayıran biçimsel özellikler üzerine durmuş, “edebilik” in ne olduğu başlıca çalışma konusu olmuştur (Dervişcemaloğlu, 2015:20).

Bu dönemin en önemli isimlerinden biri olan Vladimir Propp, Rus halk masallarını inceleyerek yapısal anlatı çözümlemesinin öncülerinden biri olmuştur. Propp, incelemesini yaparken masalın birimlerini diğer birimlerle olan ilişkisini inceleyerek birimlerin işlevini saptamıştır. Bu inceleme ile birlikte 31 temel işlev türü bulmuştur (Dervişcemaloğlu, 2016: 21). Daha sonra bu inceleme Fransız Yapısalcıların çeşitli metin analizi yöntemleri geliştirmesini sağlamıştır.

Anlatı teorileri birbiri ardına gelişirken Anlatıbilimin bir inceleme biçimi olarak ortaya çıkışı Fransız Yapısalcılığı (1966-1980) dönemine denk gelmektedir. Propp’un masallara uyguladığı yapısal anlatı çözümlemesiyle birlikte anlatının sistematik ve biçimci analizi yapılması amaçlanmıştır. Aralarında Roland Barthes, Gérard Genette, Todorov ve Seymour Chatman gibi isimlerin bulunduğu yapısalcı anlatıbilimciler, anlatı biçimlerini evrenselleştirme yolunda nesnel bir tanımlama ve açıklamayı hedeflemiştir (Dervişcemaloğlu, 2016: 28).

Yapısalcı anlatıbilim, Fransız Yapısalcıları ile birlikte bilim olarak anılmaya başladıktan sonra 1970’lerin sonlarına doğru yerini klasik sonrası anlatıbilime bırakmıştır. Her ne kadar birbirinden farklı gözükseler de tam anlamıyla bir kopma olmamıştır. Klasik anlatıbilimde kullanılan terimler kullanılmaya devam edilmiştir. Klasik sonrası anlatıbilim ile birlikte edebi anlatının ötesine geçilmiştir. Anlatı türlerine yazınsal metinlere ek olarak görsel anlatılar da eklenmiştir. Bu döneme ait bir diğer özellik ise disiplinlerarası bir yöntemle diğer disiplinlerden de kavramlar kullanılması olmuştur. Klasik sonrası anlatıbilim ile birlikte anlatı sadece metin odaklı olmaktan çıkmıştır. Anlatıya farklı bağlamlar (tarih, sosyoloji v.b.) ile yaklaşmıştır. Yapısalcı anlatıbilim bir anlatıyı biçimsel olarak inceleyip bir anlatı grameri

oluşturmaya çalışırken klasik sonrası anlatıbilim daha çok okuma ve yorumlama üzerine şekillenmiştir. Bütün bunlarla birlikte felsefe, kültür tarihi, psikoloji gibi birçok disiplinle birlikte ortak çalışmalar yaparak yeni okumalara yol açmıştır. Bu okumalar ile birlikte birçok yeni anlatıbilim dalı gelişmiştir. Feminist, bağlamcı, bilişsel, türlerarası, medyalararası gibi birçok örnek ortaya çıkmıştır.

1.2.ANLATIDA TEMEL KAVRAMLAR

Klasik anlatıbilim, anlatının gramerini kurmaya çalışırken birçok kavram ortaya çıkmıştır. Daha sonradan bu kavramları klasik sonrası anlatıbilim de kullansa da temelini yapısalcı çalışmalar atmıştır. Bu kavramlar bir anlatıyı çözümlerken ya da yorumlarken temel olmuştur. Mimesis, diegesis, fabula (öykü), sujet (olay örgüsü), zaman-mekan gibi kavramlar anlatının temel incelenme başlıkları olmuştur.

1.2.1. Mimesis- Diegesis Ayrımı

Platon, ilk kez *Diyaloglar* adlı felsefi konuşmalarında mimesis-diegesis ayrımından bahsetmiştir. Daha sonra öğrencisi Aristo tarafından farklı bir açıdan incelenme konusu olmuş, anlatı teorilerinin temel anlatı kipleri haline gelmiştir. Platon ve Aristo'nun yaklaşımlarını incelemeden önce bu anlatı kiplerini en temel şekilde açıklayacak olursak; diegetik tarz olarak tanımlanan diegesis, anlatıcının öyküsünü doğrudan anlatmasıyla gerçekleşmektedir. Bu anlatım tarzında olaylar birinci plandadır, anlatıcı bize anlatanın kendisi olduğunu inandırmaktadır. Mimetik tarz olan tanımlanan mimesis ise, öyküsünü doğrudan anlatan bir anlatıcı yoktur, diegetik anlatım tarzından farklı olarak anlatıcı, öyküyü anlatanın kendisi olmadığı izlenimini vermeye çalışmaktadır (Sözen, 2008:126).

Platon, *Diyaloglar* adlı metinde diegetik anlatımı üstün tutmakta, mimetik anlatımı hoş karşılamamaktadır.

“Platon’un bu olumsuz görüşünün temelinde yatan şey, mimetik temsilin “kopyanın kopyası” olması ve bu açıdan aldaticı bir karakter taşımasıdır. Ayrıca Platon, bu tarz bir temsilin, insanların bakış açısını rasyonellikten uzaklaştırıp duygusal şeylerle kirleteceğini düşünmektedir. “Yaratma”nın bir taklit (imitation) olduğunu ve Tanrı’nın yaratmasının da gerçekliğin bir taklidi ve tabiatın özü olduğunu düşünen Platon, bir sanatçının bu Tanrı-yaratması gerçekliği temsil etmesini de iki kere nakledilmiş bir taklit olarak görmekte ve bu yüzden sanatçıların gerçekten çok uzak olduklarını düşünmektedir.” (Akt. Dervişcemaloğlu, 2016: 67).

Aristoteles, Platon’un aksine şiirin ve tragedyanın felsefeye tarihten daha yakın olduğunu söylemiştir. Bunun sebebi olarak da şiirin geneli (olması mümkün olanı), tarihin ise özeli (olmuş olanı) ifade etmesiyle açıklamaktadır (Dervişcemaloğlu, 2016: 67). O da hocası Platon gibi sanatın bir mimesis olduğunu düşünmüş fakat taklit olarak bir eylemi, insancıl gerçeklerin taklidi olarak düşünmüştür. Platon’dan farklı olarak taklidin doğuştan gelen bir yetenek olduğunu söylemiştir.

“Taklit, daha çocukluktan başlayarak insanın doğasında vardır; “öteki” hayvanlardan, taklide duyduğu büyük eğilimle ayrılır insanoğlu ve ilk bilgilerini taklit yoluyla edinir; taklitten büyük bir haz alır. Bunun açık bir kanıtı, gerçekte çok zor seyredebileceğimiz şeylerin, örneğin en korkunç canavar görüntülerinin ya da kadvraların birebir taklidinden bile çok hoşlanmamızdır. Bunun nedeniyse, öğrenmenin çok hoş bir şey olmasıdır: yalnızca felsefeciler için değil -ortak çok yanları olamasa da- tüm insanlar için. Resimlere bakmaktan hoşlanırsınız, çünkü onlara bakarken öğrenebiliriz., akıl yürütebiliriz ve örneğin şu resimden, onun falanca kişiyi betimlediği sonucunu çıkarabiliriz. O adamı daha önce görmediyse bile yapıt, bu kez taklit olarak değil, yapılışındaki ustalıkla, renkleriyle ya da başka bir özelliğiyle hoşumuza gidecektir.” (Akt. Rifat, 2015:13).

Diegesis kavramı ise “öykü” anlamında kullanılmıştır. Buradaki öykü genellikle filmdeki öykü olarak ele alınmış ve diegesis kavramı çoğunlukla film teorisi bağlamında kullanılmıştır. Film teorisi bağlamında kullanılması anlatıbilimin kurucularından olan Gerard Genette sayesinde olmuştur. Genette, anlatı düzeylerini birbiririnden ayırırken “diegesis” kavramını kullanarak yeni ayrımlar oluşturmuştur. Genette’in yaptığı bu ayırım anlatı teorisinde yaygın olarak kullanılmaya başlanmış ve kabul görmüştür (Dervişcemaloğlu, 2016: 69).

Anlatıbilim bağlamında mimesis-diegesis ayrımında iki temel görüş oluşmuştur. İlk görüş Anglo-Amerikan kökenli edebiyat eleştirisinde ortaya çıkmıştır. Bu görüşe göre mimesis “gösterme”, diegesis ise “anlatma” olarak karşılık bulmuştur. Mimesisi “konuşmanın ve eylemin doğrudan takdimi”, diegesisi ise “olayların sözlü temsili” olarak ifade etmişlerdir. Mimesiste sözün anlatımı esas alınırken diegesiste olayın anlatımı esas alınmıştır (Dervişcemaloğlu, 2016: 69).

Diğer görüş ise modern anlatı teorisinin merkezine oturan Gerard Genette tarafından oluşturulmuştur. Genette, geleneksel gösterme ile anlatma arasındaki ayrımı reddetmiştir. Genette, hiçbir kurmaca anlatının olayları gösteremeyeceğini ve taklit edemeyeceğini söylemiştir. Olaylar gerçek gibi gösterilmeye çalışılsa da sadece bir illüzyon yaratılmaktadır. Bütün mimetik anlatıların bir “anlatıcı” ya sahip olduğunu söylemektedir. Bu sebeple mimesis ve diegesis ayrımından çok diegesinin çeşitli dereceleri olduğunu savunmaktadır. Genette’in görüşleri anlatıbilimciler tarafından kabul görmüş ve diegesis yerine anlatı ve öykü dünyası terimleri tercih edilmiştir.

1.2.2. Fabula - Sujet Ayrımı

Anlatı teorilerinin temelini öykü-söylem ayrımı oluşturmuştur. Öykü, “anlatı nelerden oluşur?” sorusunu cevaplarırken, söylem, “anlatının temel bileşenleri nelerdir?” sorusunu cevaplamaktadır. Bu ayrımın ortaya çıkmasındaki en büyük sebeplerden biri anlatı teorilerindeki biçimcilik ve yapısalcılık anlayışları olmuştur. İlk olarak fabula- sujet ayrımından bahseden Rus biçimcisi Shklovsky olmuştur. Sujet kavramını sanatsal bir üretim olarak ifade etmiş bunun biçim ile ilgili bir unsur olduğunu söylemiştir. Fabulanın ise sujetin oluşumuna malzeme hazırladığını düşünmüştür. Kısaca fabula eserin öyküsü, sujet ise bu öykünün üretilmesidir yani söylem haline getirilmesidir. Shklovsky’ye göre asıl önemli olan sujet olmuştur. Shklovsky’den sonra Tomashevsky fabula- sujet ayrımını daha tutarlı bir şekilde incelemiş, Rus biçimciliğinin konuya yaklaşımını temsil etmiştir. Tomashevsky, Shklovsky’den farklı olarak fabulaya sanatsal bir nitelik yüklemiştir. Ayrıca tematik malzemenin en küçük parçası olarak “motif” kavramını kullanmıştır. Fabula- sujet ayrımını da motif kavramını kullanarak açıklamıştır. Sueti sanatsal bir biçimde düzenlenmiş motif dizilerini belli bir perspektiften sunma, fabulayı ise belirli bir mantık çerçevesinde nedensel ve zamanlar olarak birbirine bağlı motiflerin toplamı olarak açıklamıştır (Dervişcemaloğlu, 2016: 77,78).

Rus biçimcileriyle neredeyse aynı döneme denk gelen başka bir ayrım da E.M. Forster tarafından ortaya atılmıştır. Forster, “öykü” ve “olay örgüsü” arasında bir ayrım yapmıştır. Öyküyü, olayların kronolojik olarak dizilmesi olarak tanımlamış, öykünün yapısıyla ilgili temel sorunun “sonra ne oluyor?” olduğunu söylemiştir. Buna örnek olarak Forster şöyle bir örnek vermektedir; “Kral öldü, daha sonra kraliçe öldü” (Akt. Jahn, 2015:92). Olay örgüsünü ise bir öykünün mantıksal ve nedensel yapısı olarak açıklamıştır. Olay örgüsü ile ilgili temel sorunun ise “bu neden oluyor?” olarak belirlemiştir. Olay örgüsüne örnek olarak ise şu örneği vermiştir; “Kral öldü, daha sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü.” (Akt. Jahn, 2015:92).

Fabula- sujet ayrımı Fransız Yapısalcılığı tarafından farklı terimlerle yeniden ifade edilmiştir. Barthes bu ayrımı anlatı- anlatma, Todorov ise öykü- söylem olarak ayırmıştır. Fransız yapısalcıları, öykü ve söylemin edebi açıdan aynı öneme sahip olduğunu savunmuştur. Bu fikrin oluşumunda Saussure'ün “gösterge teorisi” önemli olmuştur.

1.2.3. Zaman/Mekân

Anlatıbilimin ve anlatıların temel yapısını oluşturan “zaman” ve “mekan” birbirini tamamlayan kavramlar olmuş, birbirinden bağımsız düşünülmemiştir. Alternatif bir kurmaca dünya yaratan anlatılar bu ilişkiyi zaman ve mekan algısı ile sağlamıştır. Anlatıda belli bir zamana yayılarak ilerleyen olayın geçmişi, şimdisi ve geleceği o olayın anlamlandırılmasında önemli yer tutmaktadır. Aynı şekilde bu olayın geçtiği mekan, zamanla birlikte birbirini tamamlayan bir yapı oluşturmuştur. Bir anlatıyı okumak, kendine has zamansal ve mekansal yapıları da beraberinde getirmiştir.

“Zaman kategorisi iki zamansal çizgi arasındaki ilişkiyle ilgilidir: kurmaca söyleminki (bu çizgi harflerin sayfada, sayfaların ise bir ciltte birbiri ardından sıralanmasıyla ortaya çıkar) ile çok daha karmaşık olan kurmaca evrenin zamansal çizgisi.” (Todorov, 2008:63).

Zaman kategorisindeki bu ilişki -öykü zamanı ve söylem zamanı- zaman analiziyle ilgili temel araştırma konusu olmuştur. Öykü zamanı, bir anlatının olay örgüsünün ne kadar sürede geçtiğini ifade etmektedir. Metindeki bütün eylemin işgal ettiği kurgusal süre öykü zamanı içerisine girmektedir. Öykü zamanını belirlemek için, metnin temposuna ve metnin içerisindeki ipuçlarına bakılmaktadır. Öykü zamanıyla ilgili bazı işe yarar sorular şöyledir: “Metnin geniş kapsamlı zaman ölçeği nedir?” ve “Öykü zamanı, söylem zamanından nasıl ayrılıyor?”. Söylem zamanı ise bir metni anlatmak veya okumak için gerekli olan zaman dilimini ifade etmektedir. Söylem zamanı için işe yarar sorular ise şöyledir: “Metin, tek oturuşta okunabilir mi?”

“Söylem zamanı, öykü zamanıyla nasıl bir bağlantı içindedir?” (Jahn, 2015: 100). Öykü zamanı ile söylem zamanı arasındaki ayrımın yararı en iyi karşılaştırma yoluyla ortaya çıkmaktadır. Öykü zamanındaki ilerleyişle söylem düzeyinde karşımıza çıkan duraklamalar, yavaşlatmalar vb. karşılaştırılınca anlamlı sonuçlar çıkmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2016:162).

Gerard Genette, zaman konusunu sistematik bir şekilde “düzen”, “süre” ve “sıklık” olarak üç ayrı kategoride incelemiştir. Bu üç ayrı kategori temelde şu üç soruyla ilişkilidir: Ne zaman? (düzen), Ne kadar? (süre) ve Hangi sıklıkta? (sıklık). Öykünün sunumunun olayların normal dizilişini yansıtıp yansıtmadığı “düzen” kategorisinin inceleme konusu olmuştur. Eğer yansıtıyorsa kronolojik bir düzen var demektir. Kronolojiden sapma varsa burada anakronik (zaman sapması) bir anlatı söz konusudur. Bu sapmalar temelde “geriye dönüş” (flashback/analepsis) ve “ileriye atlama” (flashforward/prolepsis) şeklinde gerçekleşmektedir. Öyküdeki olayın uzunluğuyla, olayların dil vasıtasıyla sunulması arasındaki ilişki “süre” olarak ifade edilmektedir. Bu ilişki temelde beş şekilde karşımıza çıkmaktadır. Birincisi, öykü zamanı ile söylem zamanının birbirine eşit olduğu durum “sahne” olarak adlandırılmaktadır. Diyaloglar bu duruma örnektir. İkincisi, söylem zamanının öykü zamanından uzun tutulduğu “yavaşlatma” tam tersi durumu ise “hızlandırma” olarak adlandırılmaktadır. Dördüncü durum, anlatıda belli bir zaman diliminin es geçildiği “eksilti” durumudur. Son olarak, söylem zamanının devam ederken öykü zamanının durduğu “duraklama” durumu olarak adlandırılmıştır (Dervişcemaloğlu, 2016: 164,165). Zaman kategorisi ile ilgili son kategori olan “sıklık” ise, bir olayın öyküde kaç kere meydana gelmesiyle kaç kere zikredildiği arasındaki ilişki olarak adlandırılmıştır. Tekil anlatma, tekrarlanan anlatma ve tekrarlayan anlatma olarak üç başlık altında incelenmiştir.

Edebiyatta uzun süre sözlü bir anlatının “mekanının” önemi “zamanı” kadar önem taşımamıştır. Edebiyatın, resim ve heykel gibi “mekân” sanatlarının aksine bir “zaman” sanatı olduğu görüşü savunulmuştur (Jahn, 2015: 106). Mekân uzun bir süre arka planda kalmış bir “dekor” olarak kullanılmıştır. Anlatı içerisinde bir amaç değil çoğunlukla bir araç işlevi görmüştür. Bakthin, “kronotoplar (zaman mekanları)” ile

ilgili makalesinde, zaman ve mekânın birbirine bağılı olduğunu söylemiştir. Mekân üzerindeki önemi arttıran bu kavramdan sonra mekân sabit bir yer veya bir dekor olmanın ötesine geçmiş, nesnelere ve karakterlerin içinde yaşadığı ortam denilen “edebi mekân” tanımı ortaya çıkmıştır. Zaman üzerinde yapılan öykü ve söylem ayrımından sonra mekân üzerinden de “öykü mekânı” ve “söylem mekânı” ayrımı yapılmıştır. Buna göre; öykünün eylem içeren bölümlerinin geçtiği mekân öykü mekânı, anlatıcının mekânı ise söylem mekânı olarak ayrım yapılmıştır.

1.2.4. Bakış Açısı-Anlatma-Anlatıcı

Anlatının ve anlatıbilimin önemli kavramlarından biri de anlatıcının konumu ve kimin anlatıcı olduğudur. Bu kavramlar, anlatıcının kim olduğu, anlatıcının sesi ve kimin anlattığı/konuştuğu üzerine fikir vermektedir. Bu kavramlar söz konusu olduğunda ortaya çıkan bir diğer kavram ise “bakış açısı”dır. İlk olarak Henry James’in ortaya çıkardığı bakış açısı kavramı, terimsel olarak anlatının ya da anlatıcının bakış açısını ya da perspektifini göstermektedir. Fakat sadece anlatıcı ile sınırlı değildir, bunların yanında kurmaca bir anlatıda var olan her varlığın kendi bakış açısı ve perspektifi de söz konusudur. Daha sonradan perspektif ve bakış açısı kavramları yerini “odaklanma” terimine bırakmıştır (Dervişcemaloğlu, 2016:92). Genette, odaklanma konusunda üç tür ayrım yapmıştır. Bunlardan ilki klasik anlatının temsil ettiği tür olarak “odaklanmamış anlatı” ya da “sıfır odaklanmalı” anlatı olarak adlandırmıştır. İkinci türü ise “iç odaklanmalı” anlatı olarak adlandırmış ve bunu da kendi içerisinde üçe ayırmıştır. Bu üç ayrımı ise sabit, değişken ve çoklu olarak adlandırmıştır. Üçüncü tür ayrımı ise “dışsal odaklanmalı” anlatı olarak belirlemiştir (Genette, 2020:186,187). Bu ayrımları açmak gerekirse; Sıfır odaklanma, anlatıcının karakterlerden daha çok şey bildiği durumda ortaya çıkmaktadır. Bu durumda anlatıcı, “her şeyi bilen” konumundadır. İç odaklanma, anlatıcının, karakter ile aynı bilgiye sahip olduğunda ortaya çıkmaktadır. Kendi içerisinde üçe ayrıldığını daha önce söylemiştik buna göre; sabit odaklanma, belli bir karakterin bakış açısıdır. Değişken odaklanma, birden fazla karakterin bakış açısıdır. Çoklu odaklanma ise aynı olayın farklı karakterlerin bakış açısından anlatıldığı odaklanma durumudur. Son olarak dış odaklanma adını verdiği odaklanma türü ise anlatıcının, karakterlerden daha az bilgi

sahibi olmasıyla kendini göstermektedir. Anlatıcının konumu nesnelidir (Dervişcemaloğlu, 2016:98,99). Birçok eleştiriye maruz kalsa da Genette'nin ortaya attığı odaklanma çoğu teorisyen tarafından kabul edilmiş ve onun terimlerini geliştirmiştir.

Eğer bir anlatma söz konusuysa bu anlatmayı gerçekleştiren bir kimse, anlatıcı bir ses olmak zorundadır (Chatman, 2009:137). Ses söz konusu olduğunda “kim konuşuyor?” ya da “bunu kim anlatıyor?” sorusu temel alınmaktadır. Anlatıcı, anlatı söylemini gerçekleştiren kişidir. Dinleyen/okuyucu/izleyici ile temas kuran, ne ve nasıl anlatılacağını karar veren “anlatısal aktör”dür (Jahn, 2015:62). Platon, söylem tipleri arasındaki farkları ortaya koyarken ilk olarak “anlatıcı” kavramından bahseden kişi olmuştur (Dervişcemaloğlu, 2016:112). Yazınsal bir metinde anlatıcının varlığı açık ve kapalı anlatıcı olmak üzere ikili bir ayrım söz konusu olmuştur. Açık anlatıcı, kendisine dinleyene hitap ederek birinci şahıs kullanmaktadır. Yeri geldiğinde okuyucusu ile iletişim haline girerek ona bilgi sunan kendisine “ben” diye hitap eden anlatıcı türüdür. Bu tavrı ile birlikte öyküye müdahale eden bir konumda durmaktadır. Gerektiğinde olaylara karşı yorumlarda bulunmaktadır. Kapalı anlatıcı, açık anlatıcının aksine onun sahip olduğu özelliklere sahip değildir. Nötr bir sese sahip olan kapalı anlatıcı kendisine veya okuyucusuna herhangi bir şekilde hitap etmez. Bu durumda açık bir anlatıcı gibi öyküye müdahale etmez ve açıklayıcı ifadelerde bulunmaz. Gözlemci bir tavrı öyküsünü anlatmaktadır (Jahn, 2015: 63, 64). Genette, diegesis ve mimesis arasındaki ayırmadan yola çıkarak, bütün anlatıların diegesis olduğunu söylemiştir. Her anlatının bir anlatıcıya sahip olduğunu söylemiş, anlatıların gerçeği taklit edemeyeceğini ancak anlatıcının sayesinde kurgusal bir dil yaratabileceğini söylemiştir. Genette, söylem tiplerinin arasındaki ayrım yerine diegesisin farklı boyutları olduğunu söylemektedir (Dervişcemaloğlu, 2016: 114, 115). Genette, bu farklı boyutları anlatıcının öyküsüyle olan ilişkisiyle incelemiştir. Anlatıcının öykünün içinde olup olmamasıyla alakalı olarak iki tür ayrım yapmıştır. Bu ikili ayırmadan ilki “homodiegetik (öykü-içi)”, ikincisi ise “heterodiegetik (öykü-dışı)” anlatıdır. Homodiegetik anlatı, öykü, öykünün içerisinde yer alan kurmaca bir varlık olan “karakter olarak anlatıcı”dır. Bu anlatı türüne ait özel bir durum söz konusudur. Bu da anlatıcının kendi öyküsünde ana karakter olarak yer almasıdır. Bu

durum “oto-diegetik anlatma” olarak adlandırılmıştır. Heterodiegetik anlatı ise, homodiegetik anlatının aksine, anlatıcının öykü dünyasında yer almamasıdır (Jahn, 2015: 65,65).

Anlatıcının varlığı ve kim olduğu üzerine bir diğer düşünce ise Seymour Chatman tarafından ortaya atılmıştır. Chatman, oluşturduğu model ile birlikte “gerçek yazar” ve “gerçek okuyucu”yu anlatının dışarısında bırakmıştır. Bunların yerine anlatı evreninin içerisine “ima edilen yazar” ve “ima edilen okuyucu”yu katmıştır (Dervişcemaloğlu, 2016: 116). Okur, ima edilen yazar ile birlikte anlatıdan yola çıkarak yazarı yeniden inşa etmektedir (Chatman, 2009:139). İma edilen yazar, okuyucunun zihninde oluşturduğu bir imajdır. İma edilen okuyucu ise okuyucuyu merkez alan bir kurgu şeklidir. Tıpkı ima edilen yazar gibi anlatı okuyucu üzerinden şekillenmektedir. “Gerçek” okuyucuların anlatının hitap ettiği dinleyici olarak düşündüğü bir okuyucu imajıdır (Dervişcemaloğlu, 2016: 120).

Anlatıcı söz konusu olduğunda, “anlatıcının güvenilirliği” meselesi de ön planda olmaktadır. Yazar ve anlatıcı arasındaki fark karıştırılmaması gerekmektedir. Anlatıcı kurmaca bir anlatının unsuruyken yazar gerçek dünyaya aittir. Anlatıcı, anlatılmak isteyen öykünün bir aracıdır, o şeyi inşa eden bir konumda durmaktadır. Peki anlatıcının güvenilirliği nasıl anlaşılmalıdır? Bu şu şekilde belirlenebilmektedir; eğer anlatıcı yanlış veya eksik aktarım, değerlendirme ya da yorumlama yapıyorsa anlatıcının güvenilirliği düşük, söyleyebilir aksi durumda ise güvenilir bir anlatıcı söz konusudur (Dervişcemaloğlu, 2016:120).

1.2.5. Anlatı Düzeyleri-Metalepsis-Mise en Abyme

Anlatı düzeyleri kavramı Genette tarafından “diegetik yüzeyler” olarak da adlandırılmaktadır. Genette, tüm anlatıların ister istemez diegetik olduğunu söyleyerek anlatı düzeylerini de bu söylem tipiyle ayırmıştır. Anlatı düzeyleri, bir anlatının sahip olduğu birden çok ve iç içe geçmiş anlatılar arasındaki dikey ilişkileri betimlemektedir. Genette, anlatı düzeylerini ekstradiegetik (öykü-dışı), intradiegetik (öykü-içi) ve

metadiegetik (öykü-üstü) olmak üzere aşağıdan yukarıya doğru sırasıyla bu şekilde belirtmiştir. Açıklamak gerekirse; öykü dünyasının dışında olan düzey “ekstradiegetik”, öykü dünyasının ait olduğu düzey “intradiegetik”, öykü dünyasının içerisine iliştirilmiş yeni bir anlatı yani iç içe geçmiş anlatı ise “metadiegetik” düzey olarak açıklanmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2016: 82,83). Fakat bu anlatı düzeylerinin ihlal edildiği durumlarda söz konusu olmuştur. Genette, bu durumu “metalepsis” olarak açıklamaktadır. Metalepsis kavramı daha sonradan film incelemesinde tanımsal olarak tam olarak karşılama da “anlatı düzeylerinin ihlali kavramı” sıkça karşımıza çıkacaktır. Metalepsisi en genel tanımıyla açıklamak gerekirse; hiyerarşik bir yapı içerisinde düzeylerin birbiri içerisine girmesini, karışmasını ifade eden bir durumdur (Dervişcemaloğlu, 2019: 142). Genette, bu durumu açıklamak için Cortazar’dan örnek vermektedir.

“Cortazar, okuduğu romandaki karakterlerden biri tarafından öldürülen bir adamın hikayesini anlatır; bu klasiklerin yazar metalepsisi dedikleri anlatı figürünün tersyüz edilmiş (ve uç) bir biçimdir.” (Genette, 2020:232).

Genette, metalepsis kavramını ortaya koyarken onun kullanımın amacını gerçeklik ile kurmaca arasındaki çizgiyi kasıtlı olarak kaldırmak veya belirsizleştirmek için kullanıldığını söylemektedir (Dervişcemaloğlu, 2016: 86). Metalepsis, beraberinde bir sanat teorisi kavramı olan *mise en abyme* (yavru anlatım) kavramını anlatı teorisini içerisine sokmaktadır. Basitçe *mise an abyme* kavramı, bir kurmaca anlatıdaki yaratılan sonsuz döngü anlamına gelmektedir. Bir alt-anlatı kendi matris anlatısı içerisine yerleştirilerek yapılan bu döngü en iyi resim sanatında görülmektedir fakat anlatı teorileri içerisinde de birçok örneği vardır. Sanatta Matisse *mise en abyme*’in güzel bir örneğini vermiştir. Bir odanın içerisinde o odanın tablosunu yerleştirerek bir döngü oluşturmuştur. Edebiyatta ise André Gide’in Kalpazanlar romanı buna örnek gösterilmektedir. Adı geçen eserde karakterlerden birinin, aynı içinde yer aldığı romana benzer bir roman yazarak bir döngü oluşturmuştur (Akt. Dervişcemaloğlu, 2019:147).

1.3. ANLATININ GELİŞİMİ

Bugün baktığımızda bütün anlatı teorilerinin şekillenışı anlatının gelişimine bağlı olmuştur. Anlatının gelişimi sadece yazılı ve sözlü anlatıların söyledikleriyle sınırlı kalmamış, bu gelişim toplumsal altyapı, ekonomi, siyasal vb. konularda da bizi fikir sahibi yapmıştır. Daha sonra aşağıda incelenecek olsa da bir örnek verilecek olursa; epik anlatımın ön planda olduğu yıllarda anlatıcı anonim ve toplumsal bir kişiliğe sahipken dram ve tragedya yazarının kim olduğu bellidir ve anlatıları bireysel olmuştur. Bunun sebebi ekonominin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan özel mülkiyet kavramının toplumsal konulardan uzaklaşıp kişilerin eylemlerinin edimleri gene kendilerini ilgilendirdiği içindir. Konu, toplumsallıktan uzaklaşıp bireyselliğin ön plana çıktığı bir anlatıya dönüşmüştür. Sonradan bu anlatılar günümüze kadar birçok defa şekil değiştirmiş ve anlatı teorileri de onunla birlikte tekrardan gelişmeye devam etmiştir.

1.3.1. Epik Anlatı

Epik anlatıyı oluşturan en önemli faktörlerden biri toplumsal yapı olmuştur. Henüz topluluğu oluşturan kişiler, sosyal statü, inanç ve değerler bakımından farklılaşmamıştır. Kişilerin edimini genel çıkar belirlemektedir. Sosyal tabakalaşmanın bulunmadığı, ekonomide büyük bir iş bölümünün bulunduğu topluluğun anlatısı olmuştur. Böyle bir kolektif yapı içerisinde bireyin anlatısı değil, topluluğun devamı anlam ve değer taşımıştır. Epik anlatının konusunu da bu kolektif yapının yaşamını etkileyen göç, savaş ve doğal afetler gibi olaylar belirlemiştir. Toplumsallığın ön planda olduğu bu anlatı türünde henüz bireyin anlatısı ortaya çıkmadığı için kahramanlar bu toplumsal yapının temsilcisi olmuştur. Pertev Naili Boratav, destanda toplumun bütün bir halde görüldüğünü, kahramanların ise bu bütün adına iş gören kolektif kişilikler olduğunu söylemiştir (Akt. Ünal, 2015:20).

Bu noktada anlatıbilimin temel inceleme konularından biri olan mimetik ve diegetik anlatım tarzları epik anlatı ve dramatik anlatıyı birbirinden ayırmak için

önemli bir kavram olmuştur. “Anlatıcı” kavramı bir yapının göstermeci mi yoksa anlatıcı mı olduğunu anlamak için incelenmiştir.

1.3.2. Epik Anlatıdan Dramaya

Bugün bildiğimiz anlamda dramanın oluşması Antik Yunan kültüründe meydana gelmiştir. Toplumun altüst olmasıyla birlikte Atina kent devletinin geliştirdiği bu antik kültür yalnızca dramanın değil, felsefe ve biliminde doruk noktasına çıkmasına sebep olmuştur. Toplumun küçük tarım ve hayvancılığa dayalı ekonomisi ve bununla birlikte ortaya çıkan eşitlikçi yapı, tarımın gelişmesi ve toprağın bir mülkiyet haline gelmesiyle birlikte altüst olmuştur. Epik anlatının temelini oluşturan topluluk ve kolektif bilinç yerini özel çıkarlara bırakmıştır. Zenginlik ve statü açısından farklılıklar ortaya çıkmaya başlamış, homojenitesi günden güne sekteye uğramıştır. Toplumun huzur verici dengesi yıkılmaya başlamış, geçmişin toplumsal kurumları değerini kaybetmiştir (Ünal, 2015:26).

“ “Heyhat, demek ki gökyüzün beni / Alçakça yaşanan bu kederli zamana atması gerekiyormuş,” diye haykıran ve bu acıyı şiirlerinde dile getiren Hesiodos’un bizzat kendi malları üzerine oturan öz kardeşi ile kavga halinde olması anlamlıdır. Demek ki yabancının bile “kardeş” olarak görüldüğü Eski Çağ, kardeşin bile bir “yabancıya” dönüştüğü Yeni Çağ’a yerini bırakmıştır. ” (Akt. Ünal, 2015:26).

Hayat eskisi gibi huzurlu ve güvenilir bir ortam olmaktan uzaklaşıp beklenmedik olayların gerçekleştiği, içerisinde artık sürprizin de yer aldığı dünya haline gelmiştir. Kişi, eskisi gibi topluluğun parçalanmaz bir parçası değil, tekinsiz bir ortamın içerisine düşmüştür. Geleneklerin ve inançların eskisi gibi itibarı kalmamış, “eve” dönüş yolu artık güvenilirliğini yitirmiştir. Kişi, her zamanki bildik ve güvenilir dünyayı tekrardan tanımak zorunda kalmıştır. Güneşin doğuşu ve batışı gibi genel bir zaman anlayışı terk edilmiş, daha ayrıntılı bir zaman anlayışıyla gündelik hayatın “zamansallaşması” söz konusu olmuştur. Zaman artık herkes için farklı bir şekilde

“akmaktadır”. Bu zaman anlayışının desteklediği diğer bir anlayış ise artık toplumsal olandan uzaklaşmış “bireyin” ön plana çıkması olmuştur. Artık kişinin edimi toplumsal bir fayda için değil “kişisel çıkarlar” için olmaya başlamıştır. Kişinin ediminin sonuçları doğrudan doğruya kendisini etkileyecek hayati kararlar haline gelince kişi, eskiye göre bir olay karşısında nasıl davranması gerektiğini, toplumsal olandan farklı olarak kendi başına belirlemek zorunda kalmıştır (Ünal, 2015: 26,27).

1.3.2.1. Attika ve Solon

Toplumsal yapıda olan değişiklikler epik anlatımın dramaya doğru evrilmesine sebep olmuştur. Toplumsal yapıdaki bu değişiklik dramayı sadece içerik olarak etkilemeyecek, biçimin de oldukça değişmesine sebep olacaktır. Sözü uzamına dayalı epik anlatılar, gözün uzamına¹ dayalı dramalara doğru evirilecektir. Epik anlatımın sahip olduğu diegetik anlatımın yerini alan mimetik anlatı bugünkü anlamıyla tragedyanın doğuşunu sağlamıştır. Söze dayalı anlatıların yerini göze dayalı anlatılara bırakmasını açıklayabilmek ve anlayabilmek için Dionysos şölenlerini, Yunanistan’ın toplumsal yapısını ve yönetimin tutumunu incelemek gerekmektedir. Yunanistan’ın sosyo-ekonomik yapısının değişmesi ve tüccar sınıfının ortaya çıkması doğrudan tiranlık sistemiyle alakalı olmuştur. George Thomson tiranlığın kökenini şöyle açıklamaktadır;

“İ.Ö. Yedinci ve altıncı yüzyıllardaki ekonomik ve politik değişiklikler -ticaretin gelişmesi, tüccar sınıfının ortaya çıkışı, kentlerin inşası- bu değişikliklerin su yüzüne çıkardığı uzak erimli bir teknik ilerlemeyle yoğunlaşmıştı. Dokunduğu her şeyi altına çeviren Phrygia kralı Midas’ın öyküsü bir halk masalı olarak hala belleklerde; üzerinde sihirli mührü olan altın yüzüğünün yardımıyla kendisini görünmez yapan, kralın sarayına gizlice girip onu öldüren ve kendini kral ilan eden Lydia’lı Gyges de aynı derecede ünlüydü eski çağlarda. Her iki söylencenin de tarihsel bir temeli vardır. Madeni parayı bulanlar, Sipylos’un ve Tomolos’un altın ve gümüş madenlerini işleten Phrygia’lı ve Lydia’lı tüccarlardı, Midas ve

¹ “Sözün uzamı” ve “gözün uzamı” kavramı Yörükhan Ünal’dan direkt olarak alınmıştır.

Gyges de parasal güçlerini krallığı ele geçirmek için kullanmış olan tüccar prenslerdi. Bu, parayla kral olmuş kişiler geçmişin krallarından o denli farklıydılar ki, yeni adla çağırılıyorlardı: tyrannoi, ya da tiranlar.” (Thomson, 1990:109).

Tiranlık yönetiminin Yunanistan toplumu üzerindeki karşılığına gelecek olursak; paranın ortaya çıkmasıyla birlikte toprağın alınıp satılması fazlasıyla kolaylaşmıştır. Aynı zamanda denizaşırı ticaretin gelişmesiyle birlikte tüccarlar, zanaatçılarla birlikte “orta sınıfı” oluşturmuştur. Bu gelişmeyle birlikte toprağa sahip olan aristokrasi, *nouveau riche* 'lerin yani “sonradan görmeler” diye çevrilen rekabetiyle karşı karşıya kalınca köylü sınıfını daha fazla kullanarak kayıplarını gidermeye çalışmıştır. Fakat aristokrasinin bu tutumu zaten köylü sınıfını ayaklandırarak toprağın yeniden bölüştürülmesini isteyen tüccar sınıfının yararına olmuştur. İki tarafta aristokrasiye karşı olduklarından tüccar sınıfı ve köylülerin çıkarları ortak olmuştur. Fakat paranın ortaya çıkmasıyla birlikte toprağın kolay alınıp satılması köylü sınıfını bu durumdan zararlı çıkarmıştır. Çünkü yeni toprak sahipleri, eski toprak sahibi olan aristokrasiler gibi köylüler ile ilişkisini geleneksel bir tavırla kurmamış, tamamen ticari temeller üzerine kurmuştur (Thomson, 199: 110,111). Aristokrasi bu gelişmeler karşısındaki tutumunu şiirlerine yansıtmıştır.

“Toprak varlığı Tanrıdan gelir, Tanrı göklerden yağmur gönderir, bu yüzden de şerefli, kalıcıdır bu zenginlik; ticaretle kazanılmış varlıksa, insan yapısıdır, tehlikeli ve kararsızdır. Kötü bir mevsimin kayıpları, Tanrı'nın yardımıyla gelecek yıl yerine konabilir, ama denizdeki bir fırtına tüccarın gemisini bütün sermayesiyle birlikte batırabilir. Mal peşinde koşmak, tehlikelidir, çünkü göklerin kıskançlığını davet eder. Tutku kendini aşmaya sürükler insanı. Daha fazlasını isterken elindeki de yitirir insan. Kanatlı umutların çekiciliğine kapılmış insan, kuş avlayan bir çocuk gibidir. Tanrılar da kendilerinden üstün kimselerle evlenenleri kıskanırlar. Pindaros'un anlattığı gibi İksion'un günahı da buydu. Tanrıların kendisine verdiği onur payından başı dönmüş olan İksion, Göklerin Kraliçesine saldırmaya kalkışmış, ama ancak bir bulutu kucaklayabilmiş, daha sonra da Tartarus'a fırlatılmıştı.” (Thomson, 1990: 111).

Bütün bu gelişmelerle birlikte köylüler, başkaldırmanın sınıra gelmiş, bir zamanlar sahipleri oldukları topraklarda evsiz yurtsuz kalmıştır. Faiz oranlarının artmasıyla birlikte köylüler topraklarını hatta çocuklarını ve kendilerini satmak zorunda kalmıştır. Eupatridai (Attika soyluları), oluşabilecek bir köylü isyanına karşı tüccarların da iş birliğini alabilmek için arabulucu olarak Eupatridai üyesi aynı zamanda ticaretle de uğraşan Solon'a diktatörlük güçleri verilmiştir. Solon ilk olarak köylüler üzerindeki ekonomik baskıyı en az değişikliklerle hafifletmiştir. Köylülerin borçlarını silmiş, borç karşılığı köleliği yasaklamıştır. Solon, mevcut faiz oranları için herhangi bir girişimde bulunmamış, bu da küçük toprak sahipleri için hala tefeci tehdidini devam ettirmiş, toprağından atılma tehlikesini sürmüştür. Bunların dışında Solon, halk meclisini yeniden canlandırarak çalışan sınıfa mecliste söz hakkı tanımıştır. Öldürme cezaları dışında adalet mahkemesi olarak görev yapan halk meclisi aynı zamanda yöneticileri ve devlet memurlarını – kendi üyeleri olmasa da- seçme görevini de yerine getirmiştir. Halk meclisinin yanında işçi sınıfının içinde bulunmadığı Dört Yüzler Danışma Meclisi kuran Solon hem işçi sınıfı üzerinde hem de eski yöneticiler üzerine kontrolü sağlamıştır (Thomson, 1990:112). Fakat böyle bir kurulun varlığı tarih yazımında kuşku uyandıran noktalardan biri olmuştur. Altıncı yüzyılın geri kalanında böyle bir kurulun görevde olduğunun bir kanıtı bulunmamaktadır. Bir diğer kuşku uyandıran nokta ise Aristoteles'in Politika'da bu meclise hiç değinmemesi olmuştur (Akt. Yetiş, 1999: 176). Solon başa geldikten sonra yönetim anlamında yaptığı değişikliklerden belki de en etki yaratanı yönetim görevlerini toprak mülkiyetine bağlaması olmuştur. Bu değişikliklerle birlikte Eupatridai'ler doğuştan gelen haklarından vazgeçmek zorunda kalmıştır. Tüccar sınıfı yönetimde söz sahibi olabilmek için toprak sahibi olmuş fakat Thomson'un Wade-Gerry'den aktardığı şekilde durum gittikçe farklı bir hal almaya başlamıştır; "...fakat kısa süre sonra, böyle yapmış olanlar kendilerini eski aristokraziyle sımsıkı birleşmiş "toprak ağası" gibi hissetmeye başladılar; yeni zenginler de tüccarın bir tüccar olarak, önce bir malikane sahibi olmaksızın yönetici sınıfa girme hakkını kazanmak istiyorlardı." (akt. Thomson, 1990:112, 113). Solon'un dönemi boyunca yaptığı bu değişimler orta sınıfın gittikçe yükselmesine sebep olmuştur. Geçen yıllar boyunca özel mülkiyette zenginlikler oldukça artmış, aristokrasi parçalanmaya devam etmiştir.

Daha sonra da göreceğimiz gibi orta sınıfın yükselmesi, bireysel zenginlikler ve mülk dramının yapısını oluşturan en önemli etkenlerden biri olacaktır.

1.3.2.2. Bir Tiran Olarak Peisistratos ve Tragedyanın Doğuşu

Solon ile birlikte yaşanan toplumsal ve ekonomik kriz öteki soylu aileleri yönetimi ele geçirmek için harekete geçirmiştir.

“Solon’un kendisi sonradan ticarete dönmüş bir toprak sahibi idi, şimdi öteki soylu aileler de onun izinden gidiyordu- hepsinden çok da Küçük Asya’nın iç bölgeleri için büyük bir entrepot olan Sardis’le ticari ilişkiler sürdüren Alkmaionidai’ler ve Laurion madenlerine ilgi duyan Peisistratidailer. Bu iki soylu aileden her biri kendi politik yandaşlarını örgütleyordu.” (Thomson, 1990: 115).

Peisistratos iki kez iktidarı ele geçirmeye çalışmış olsa da hasımları tarafından geri püskürtülerek girişimleri başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bununla birlikte gelen on yılı aşkın sürgün dönemi Peisistratos için yeni bir girişim için hazırlık yapmakla geçmiştir. Sürgün yeri olan Trakya’daki Pangaion Dağındaki gümüş madenlerinde önemli bir kazanç elde etmiş, para askerlerden oluşan silahlı bir güce sahip olmuştur (Akt. Yetiş, 1999: 182). Bütün bu hazırlık süreciyle birlikte altı yıl sonra tekrardan darbe girişiminde bulunan Peisistratos bu sefer başarılı olmuştur. Peisistratos’un yönetimi karşı bir devrimden korunmak ve güçlü bir monarşi için diğer yönetimler gibi otokratik bir anlayışa sahip olmuştur. Peisistratos ilk olarak köylülerin isteklerini yerine getirmiştir. Bunun yanında tüm desteğini aslında ticarete ve zanaata vermiştir. Tarım sorununu çözmek için sürgüne gönderilenlerin boşalttığı toprakları kullanmıştır. Küçük mülk sahipleri olarak köylüler, hükümet yardımıyla zorla alınmış topraklara yerleştirilmiştir. Peisistratos, bütün bunların yanında kent devrimi diyebileceğimiz önemli gelişmelerde de bulunmuştur. Eski kent duvarının yıkılması ve kemerli su yolunun yapılması gibi önemli gelişmeler olmuştur. Artık Atina bir köy görünümünden daha çok “kent” diyebileceğimiz bir hale gelmiştir (Thomson, 1990:

115,116). Peisistratos yönetimiyle birlikte ortaya çıkan bu toplumsal değişiklikler din ve kültür alanında da birçok dönüşümü beraberinde getirmiştir. Daha sonradan tragedyanın doğuşunu sağlayacak bu dönüşümler dram sanatı için önemli bir dönüm noktası olacaktır. Bu anlamda yaptığı gelişmelerden biri Atina için önemli festivallerden biri olan Panathenaia'yı ulusal bir festival olarak yeniden düzenlemesi olmuştur (Thomson, 1990:116). Peisistratos'un, aristokrasinin siyasal haklarını tüccarların lehine düzenleyen Solon'dan farklı olarak, aristokrasinin ideolojisine saldırmak olmuştur. Bu saldırı ise o zamana kadar aristokratik ideallerin bir temsili olan Olympos dinine yönelik olmuştur. Olympos dinine karşı o zamanlar pek tanınmayan, karşıt nitelikteki Tanrı Dionysos'u desteklemiştir (Ünal, 2015: 36).

“Dionysos, Yunanistan'da adına gizemli tapımlar düzenlenen bir yarı-tanrıydı. Efsaneye göre Dionysos, Zeus ile Thebai prensesi Semele'nin oğullarıydı. Zeus, Semele'yi çılgınlar gibi seviyordu ve ne isterse yapacağı konusunda yemin etmişti. Öyle büyük bir yemindi ki bu, Zeus'un bile sözünden geri dönmesi imkansızdı. Semele, Zeus'u gerçek suretiyle görmek istediğini bildirdi. Zeus ettiği yemin nedeniyle karşı çıkamadı ve bütün ışıltısıyla görüldü. Semele, bu parlaklığa dayanamadı ve öldü; bunun üzerine tanrı Zeus, Semele'nin karnından henüz doğmamış Dionysos'u aldı ve baldırına yerleştirdi. Onu kıskanç Hera'nın şiddetinden korumak için uzunca süre orada saklayacak, sonra da keçi kılığına sokarak, yeryüzündeki su perilerine emanet edecekti. Nympheler arasında büyüyen Dionysos, orada “şarap” yapmasını öğrenmiş ve Şarap-Tanrı olmuştur. Fakat Hera Dionysos'un varlığını öğrenecek ve korkunç Titanlara onu öldürme görevini verecektir. Titanlar Dionysos'u yakalayıp parça parça eder ve mideye indirirler. Bunun üzerine çevresindekiler, Dionysos için ağıtlar yakarlar. Fakat Tanrı Zeus titanları yakarak cezalandırır ve Dionysos'u yeniden calandırır (doğum-ölüm-yeniden doğum döngüsü). Demek ki Dionysos'un öyküsü hem korkunç bir kederi hem de yoğun bir coşkuyu aynı anda içerir.” (Akt. Ünal, 2015: 36).

Dionysos, zaten Yunan köylüsünün gündelik yaşamının ve kültürünün parçası halindedir. Her yıl 11 Şubat tarihinde şaraplar fiçilerden çıkartılıp, sarhoş olana kadar

içiliyor ve Tanrı Dionysos'a yakarılıyordu. Dionysos'un yeniden doğuşunun canlandırıldığı Lenaia (Kır Dionysiası) şenliği her yıl 12-14 Ocak tarihlerinde kutlanmıştır. Törenlerin vahşiliği yüzünden Dionysos dini uzun bir süre resmi dinlerin arasında kabul görmemiştir. Daha sonradan tragedyanın önemli isimlerinden biri olacak olan Euripides, Bakkhalar oyununda bu durumu sahneye aktarmıştır;

“Bu oyunda kral Pentheus, kendi anasının önderlik ettiği Thebaili kadınlar tarafından, onların çılgın tapınmalarına karşı çıktığı için parçalanır. Dionysos hep bir “barbar”(yabancı) olarak görülmüştür. Zeus'un oğludur, ama Olympos ailesine geç katılmış, Yunan ülkesine geç yerleşmiştir. Sonunda, bazı bölgelerde (sözgelimi Attike'de) yerleşebilmiş, eskiden kalma kır kùltlerini de içine almıştır.” (Pignarre, 1991: 15).

Peisistratos, bütün bu gelişmeler sürerken ilk büyük tragedyaların yazılmasına yol açan Büyük Dionysia diye anılacak olan şenliği başlatmıştır. Bu şenliklerin başlamasıyla birlikte Peisistratos, İ.Ö 534 yılında Atina'da ilk tragedya yarışmasını düzenlemiş, yarışmada Ikarya'lı Thespis birinci olmuştur. Thespis'in adını bugünlere getiren yenilik koroda yaptığı değişiklik olmuştur. Thespis, o zamana dek alışagelmış koroyla söylenen ezgilere bir de solist ekleyerek tiyatronun ilk oyuncu kavramını doğurmuştur. Solist, korodan ayrı olarak ezgisini söylemiş böylece diyalog diyebileceğimiz bir yapının işaretlerini vermiştir (Nutku, 1985: 32). Thespis'in tragedyaya getirdiği bu yenilikten önce koronun konumunu ve tragedyanın tanımını yapmak yerinde olacaktır. Tragedya, Yunanca tragoidia sözcüğünden gelmektedir. Tragos (teke) ve oïdie (türkü) sözcüklerinin bir araya gelmesiyle “teke türküsü” anlamını oluşturmaktadır. Koro, Dionysos şenliklerinde tanrıya bağlı köleleri simgelemekte ve satir (teke) biçiminde gözükmektedir. Tragedya ise tragoslara (tekelerin) türkülerinden doğmuştur (Nutku, 1985: 33).

“560 yılına doğru, Thespis arabasıyla Atina'da ilk kez görüldüğünde bu soytarının küstahlığı, Solon'u hem şaşırtmış hem kızdırmıştı. Oysa aynı Thespis, 536'da Peisistratos'un Büyük Dionysos şölenleri dolayısıyla açtığı ilk tragedya

yarişmasında büyük bir zafer kazandı. Aradan geçen zaman içinde koronun üyelerinin yüzlerine yaptıkları abuk sabuk rengarenk makyajların yerini alçıyla sertleştirilmiş bezlerden yapılmış maskeler almıştı. Birden, anlatıcı (récitant), oyuncuya (aktör) dönüştü; anlatılan öykü de dar çerçevesinden çıkıp günlük gerçeklere yaklaştı; birbiri ardında sırayla söylenen yakarış ve karşı yakarışlar bir diyalog biçiminde birbirine bağlandı.” (Pignarre, 1991: 15,16).

Thespis’in koroda yaptığı bu değişiklik beraberinde oyuncu kavramıyla birlikte birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. Şairin coşkulu duygularını ifade eden koro liriği, Thespis’le birlikte devreye giren oyuncu (protagonist) ile yıkılmaya başlanmıştır. Artık şairler öznel ve coşkulu duygularını ikili bir karşıtlık yani bir diyalog halinde tasarlama yoluna girmiştir. Artık sadece tanrı Dionysos ve onun hikayeleriyle ilgilenilmemiş, mitolojideki diğer öykülerinde peşine düşülmüştür. Bu yeniliklerle birlikte şair artık “dram yazarına” dönüşmeye başlamıştır (Ünal, 2015: 41). Thespis’in başlattığı korodaki bu yenilik kendisinden sonra adından sıkça söz edilecek olan üç büyük ozanın yolunu açacaktır: Aiskhylos, Sophokles, Euripides.

Thespis’in koroyu bölme girişiminden sonra bir girişim de Aiskhylos tarafından yapılmıştır. Aiskhylos, ikinci oyuncu kavramını ortaya çıkarmıştır.

“Aiskhylos, oyuncuların sayısını birden ikiye çıkaran, koronun önemini azaltan ve başrolü diyaloga veren ilk ozan oldu; Sophokles, oyuncuların sayısını üçe çıkardı ve sahneye boyalı dekorları soktu. Bunun yanı sıra uzunluk açısından da gelişti tragedya; kısa öykülerden uzaklaştı, kökenlerinden gelen, satyros oyunlarına özgü kaba anlatımdan kurtuldu ve zamanla o ağırbaşlılığını kazandı.” (Aristoteles, 2015: 26).

Bütün bu gelişmeler anlatının oldukça gelişmesini sağlamıştır. Yunan toplumunun bir parçası olan mitolojik hikayeler artık diyaloglarla anlatılmaya başlanmıştır. Epik anlatımda olduğu gibi artık hikayeler anlatılmıyor, yani diegetik söylem yavaşça yerini sahne üzerinde canlandırmaya bırakıyordu. Aiskhylos, her ne

kadar koro üzerinde yaptığı değişikliklerle birlikte sahnenin formu üzerine değişiklikler yapsa da hala dil olarak eski destansı anlatımı terk edememiştir. Tragedyaları henüz karmaşık bir olay örgüsü halinde tasarlanmamış, karakterleri hala geleneksel yapılara sadık kalmıştır. Aiskhylos'da görülen en önemli özellik insan eylemini ilk kez tragedyaya içerisinde yer alması olmuştur. Fakat insanın eylemi hala tanrıların karşısında kaderini değiştiremeyecektir. Deyim yerindeyse insan, tanrıların karşısında “yenilgiye mahkûm” kılınmıştır. Aiskhylos'un tragedyalarında öncü olan diğer bir özellik ise, anlatıların “şimdi” de gerçekleşmesidir. Bu da doğrudan anlatının “anlatmacı” özelliği yerine “göstermecı” anlatımını doğurmaktadır. Oyuncular sahnede “şimdi” yi canlandırmakta, seyirciler ise bu duruma “tanık” olmaktadır. Bu da şimdiki zaman yanılması denilen anlatıda önemli bir özelliği doğurmuştur. Sophokles, Aiskhylos'un öncülüğünü yaptığı bu değişimler karşısında daha radikal bir tavır almıştır. Artık geleneksel anlatımı ortadan kaldırmış, yeni bir tragedyaya anlayışının yapı taşlarını ortaya koymuştur. Aiskhylos'ta ortaya çıkmaya başlayan insan eylemi, Sophokles'te olay örgüsünü değiştirmeye başlayacaktır. Artık insanın eylemi, tragedyanın merkezinde yer alacak, karakterlerin kendi eylemleri kaderlerinin gerçekleşmesine yardımcı olacaktır. Sophokles ile birlikte artık tragedyanın ağır dili sadeleştirilmiş, daha anlaşılır diyaloglara yer verilmiştir. Korodaki oyuncu sayısı üçe çıkarılmış, oyuncu sayısının artmasıyla birlikte olay örgüsünün şekillenmesi detaylandırılmıştır. Şair artık koroyla birlikte sahneye çıkmamaya başlamıştır. Anlatıcının gizlenmesiyle aktörün önemi ortaya çıkmış bu da beraberinde şimdiki zaman yanılmasını bir adım daha ileri taşımıştır. Euripides'e gelindiğinde diğerlerinden farklı olarak bireyselleşmeyi temsil etmekteydi ve bu temsil yapılarında sıkça ortaya çıkmıştır. Dinsel ve toplumsal kurumlarının hepsine atfedilen kutsal değerlere şüpheyle yaklaşmıştır. Kadınlar konusunda eserlerinde görülen duyarlılık dönemsel olarak incelendiğinde oldukça yenilikçi olmuştur. Eserlerindeki insanları işleyiş biçimi bütün zaaflarıyla sıradan insana doğru yönelmiştir. Euripides, trajik olanı tanrıyla insan arasındaki çatışmadan değil, insanın içerisindeki iyi ve kötü eğilimler arasındaki çatışmadan elde etmiştir. Mitolojiden aldığı öyküleri bu doğrultuda yeniden düzenlemiştir. Sözelimi Euripides ile birlikte tragedyaya tanrıların dilinden uzaklaşıp, insanların arasında, insanların dilini konuşan daha gündelik, daha gerçek bir hale gelmiştir (Ünal, 2015: 39-62).

Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'te görüldüğü gibi dramatik yapının şekillenmesinde tragedyaya karakterleri ön planda olmuştur. Onların eylemleri üzerinden olay örgüsü şekillenmiş, hatta Sophokles ile birlikte trajedi direkt olarak karakterler üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda incelendiğinde anlatının değişimi ve gelişimi açısından karakterlerin incelenmesi hem dram sanatı açısından hem de sosyolojik bir çıkarımda bulunabilmek için ipucu vermektedir.

1.3.2.3. Oedipus'un Değişimi

Oedipus efsanesi bugün hala çoğu metinde karşımıza çıkmaktadır. İlk olarak Homeros'un anlatılarında yer bulan Oedipus efsanesi, dönemin tragedyalarında sık işlenen efsanelerden biri olmuştur. Bir karakter olarak karşımıza çıkması ise Sophokles'in Kral Oedipus tragedyasına denk gelmektedir. Homeros'ta epik bir şekilde karşımıza çıkan Oedipus, Sophokles'te artık trajik bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Hem anlatıda hem karakterde yaşanan bu değişim dram sanatının değişiminin ipuçlarını taşımaktadır. Homeros'un Odysseia'sında karşımıza çıkan Oedipus hikayesi Odysseus'un ağzından anlatılmaktadır:

“Oedipus'un anasını gördüm, güzel Epikaste'yi, bilmeden büyük bir suç işlemiş, evlenmişti oğluyla, Oedipus öldürmüştü babasını ve koynuna girmişti anasının, tanrılar da açıklamıştı bunu insanlara ansızın. Oedipus yönetti yine de Kadmosoğulları'nı güzel Thebai'da, amansız tanrıların buyruklarıyla acılar çeke çeke. Epikaste'ye engin kapılı Hades'e inmişti kaygı içinde, yüksek damından sarkıttığı kemende bağlayıp kendini, bir sürü de bela bıraktı arkada Oedipus'a, ne kadar bela gelirse anasının öcünü alan perilerden, hepsini.” (Homeros 2015: 193-194).

Homeros'un Oedipus'u ile Sophokles'in Oedipus'un hikayesi birbirinden farklı ilerlemektedir. Odysseus'un anlattığı hikâyede İokaste kendini öldürdükten sonra hayatına devam Oedipus, Sophokles'te gözlerini kör etmiş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

“Çünkü epik Oedipus’un çektiği acı tanrıların “buyruklarından” ve perilerin “intikamından” gelir, ne de olsa Homeros’a göre “büyük suç” işleyen, ne yaptığını bilmeden işleyen kişi Epikaste’dir, oysa Sophokles’te ise ne yaptığını bilmeyen kişi Oedipus’tur: ne yaptığı bilmemenin ötesinde kim olduğunu da bilmez. Daha doğrusu ne yaptığını bilmez çünkü kim olduğunu bilmez. Bu yüzden de Homeros’ta öğrenen hepimizken Sophokles’te öğrenen Oedipus’tur, biz alt tarafı Oedipus’un öğrendiğini öğreniriz. Epik Oedipus yakalanır, trajik Oedipus kahrolur.” (Aygün, 2018: 46).

Sophokles’in Oedipus’u bütün bu özellikleriyle tragedya karakterinin özelliklerini taşımaktadır. Tragedya ile birlikte terkedilen “tanrıların” dili ile birlikte artık bilgi, tanrılar tarafından karakterin kulağına “fısıldanmamaktadır”. Karakterin eylemleri olay örgüsünü şekillendirmekte, eylemlerinin sonuçları gene kendisini ilgilendirmektedir. Oyuncunun evrimiyle birlikte ortaya çıkan diyalogların çokluğu hikâyenin olay örgüsünü daha da karmaşıklştırmaktadır. Epik olan ile trajik olan Oedipus’ta karşımıza çıkan bir diğer farklılık ise anlatıdaki yavaşlıktır. Homeros, Odysseus’un yolculuğunda bir durak olarak Oedipus’un hikayesine değinmekte Sophokles ise direkt olarak Oedipus’un hikayesini anlatmaktadır. Bu da Oedipus’un kronotopunu sunmaktadır. Hikâye onun etrafında ve onun zamanında şekillenmektedir.

1.3.3. Aristoteles ve Poetika

Aristoteles’in şiir sanatı üzerine yazdığı Poetika, dönemini ve onu takip eden yüzyıllar boyunca sanatı etkisi altına alan önemli eserlerden biri olmuştur. Anlatının gelişimini incelerken karşımıza çıkan dönemler ve akımlar yapıtlarını ya Poetika’nın etrafında şekillendirmiş ya da onu geliştirip aşarak karşısında durmuştur. Bu gelişimi anlayabilmek için Poetika’yı ve onu oluşturan etmenleri incelemek gereklidir. Bu noktada Aristoteles’in tragedya hakkında yaptığı tanımlama önemlidir:

“Demek ki olup bitmiş, belirli bir zamana yayılan, soylu bir eylemin taklididir tragedya ve yapının bölümlerine göre her biri ayrı ayrı kullanılan öğelerle çeşnilendirilmiş bir kullanır bunu yaparken. Bu taklit anlatı yoluyla değil, eylem içindeki kişiler tarafından yapılır; uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla da bu türden heyecanların katharsis’ini gerçekleştirir.” (Aristoteles, 2015: 29).

Bu tanım bize, tragedya hakkında fazlasıyla bilgi vermektedir. Soylu bir hareket olması tragedyanın konusunu, belli bir zamana yayılması biçimini vermektedir. Aristoteles, tragedyayı bir eylemin taklidi olarak görmekte, düşüncenin ve karakterin eylemlerini belirleyen doğal nedenler olduğunu söylemekte ve bir eylemin taklidinin öykü olduğunu söylemektedir:

“Mademki olayların art arda gelişine “öykü” diyoruz; eylemin taklidi öyküdür öyleyse – “karakter” derken, eylemdeki insanlar için bize “şöyle ya da böyle” dedirten şeyi; “düşünce” derken de kişilerin bir şeyi kanıtlamak ya da özdeyişi dile getirmek için söyledikleri şeyleri kastediyorum.” (Aristoteles, 2015:30).

Tragedyayı oluşturan öğeleri ise altı ana başlık altında toplamıştır. Bu altı başlığı şu şekilde ortaya koymuştur:

“Demek ki -bütünlüğü içinde ele aldığımızda- bir tragedyada, onu şöyle ya da böyle kılan altı öge vardır: Öykü, karakterler, sözel dışavurum, düşünce, gösteri ve şarkı düzeni. Bu öğelerden ikisi taklidin araçlarıdır, bir başkası yapılaş biçimidir, öbür üçü de nesnelere.” (Aristoteles, 2015: 30).

Aristoteles, tragedyanın içeriğine ait olan öğeler arasından en çok öyküye önem vermiştir. Aristoteles’e göre tragedya, hareketin ve hayatın taklididir ve hayat hareketten meydana gelmiştir. İnsanı mutlu veya mutsuz eden davranışlarıdır bu yüzden eylem ve öykünün, karakterlerden daha önemli olduğunu söylemiştir (Şener, 2006: 32).

“Demek ki öykü, tragedyanın ilkesidir, sanki ruhudur; karakterler ikinci sırada gelir. (...) Tragedya bir eylemin taklididir ve eylem içindeki insanları her şeyden önce bu eylem aracılığıyla taklit eder.” (Aristoteles, 2015: 31).

Aristoteles, tragedyanın belli bir uzunluğu ve olayların bir düzeni olması gerektiğini söylemiştir. Olaylar dizisinin, “başlangıç-orta-son” u olmalıdır ve bu düzen oyunun yapısını kurmaktadır. Bu düzenden bahsederken, başlangıç konusunda şöyle söylemektedir:

“Başlangıç, zorunlu olarak başka bir şeyin ardından gelmeyen şeydir; ama ondan sonra başka bir şey doğal olarak var olur ya da meydana gelir.” (Aristoteles, 2015:33).

Buna göre başlangıç, kendisinden önce olan olayları göstermek zorunda değil, bir şeyin sonucu da gösterebilmektedir. Sophokles’in Kral Oedipus tragedyası bu duruma en iyi örneklerden biridir. Thebai kentinde başlayan veba salgını ile birlikte kenti kurtarmak için suçlunun bulunması gerekmekte Oedipus ise bu suçluyu aramaktadır. Oedipus’un her araştırmasının sonucunda daha önce olmuş bir olay gün yüzüne çıkar ve sonuçta kendisinin suçlu olduğunu ortaya çıkar. Hikâye, Oedipus’un öğrenmesiyle başlayan bir hikâye değil, zaten olmuş olanın hikayesini sunmaktadır. Seyirci, Oedipus ile birlikte olmuş olan bir hikâyenin peşinden gitmektedir. Bazı antik tragedyalarda ise olaylar koro tarafından açıklanmaktadır. Koro tarafından bu bilgi verildikten sonra oyun belli bir noktada başlamaktadır (Nutku, 1997: 39). Tragedyanın bütününe hizmet eden diğer yapı olan son ise, başlangıcın tam tersine kendinden önce geleni izlemek zorunda olmalıdır ve kendisinden sonra hiçbir şeyi izlememelidir. Orta ise, bir başka şeyden sonra gelen ve kendisinden sonra başka bir şey tarafından izlenen bölümdür (Şener, 2006: 33). Aristoteles, bir tragedyanın içerdiği hareketin belli bir uzunluğu olduğunu söylemiştir. Bu uzunluğu tanımlarken, kavranabilir olan bir uzunluktan bahseder. Çünkü bir şeyin güzel olabilmesi için onun iyi düzenlenmiş olması ve algılanabilir boyutlarda olması gereklidir. Ne gözün algılamayacağı kadar

küçük ne de bakışlarla kavrayamayacak kadar büyük olmalıdır. Aristoteles, bu algılanabilir uzunluğu tragedya yapısı içerisinde, “yıkımdan mutluluğa ya da mutluluktan yıkıma geçmeye yetecek sürenin uzunluk için uygun bir sınır olduğunu” (Aristoteles 2015: 34) söylemektedir. Üzerinde önemle durulan bir diğer nokta ise öykünün birlik ve bütünlüğü olmuştur. Eylem birliği olarak adlandırılan bu yapı, Aristoteles’in uzun süre gündemde kalan en önemli kurallarından biri olmuştur. Eylem birliği, olayların belli bir konu etrafında birbirlerini olasılık ve zorunluluk kurallarına göre izlemesi olarak tanımlanabilir. Öyküye hizmet etmeyen olaylar ve rastlantılar, birlik ve bütünlüğünü bozmaktadır (Şener, 2006: 33).

“...ve bu eylemin parçaları öyle düzenlenmelidir ki, bunlardan birini çıkartır ya da yerini değiştirirsek, olayın bütünü değiştirip altüst etmelidir bu; çünkü eklenip eklenmemesi belirgin bir etki yaratmayan şey bir bütünün parçası değildir.” (Aristoteles, 2015: 36).

Aristoteles, eylem birliğinden farklı olarak bir de zaman birliğinden bahsetmektedir. Zaman birliğinden bahsederken destanı örnek veren Aristoteles, tragedya zamanını destandan farklı olarak “güneşin bir günlük dönüşüyle” sınırlar. Destan zamanının ise belli bir sınırlaması olmadığını söylemektedir. Eylem birliği ve zaman birliği ilerleyen yüzyıl boyunca en çok benimsenen kurallardan biri olacak ve klasik akımı oluşturan en önemli etkenlerden biri olacaktır. Klasik akım, bu birliğe bir de yer birliğini ekleyerek “üç birlik kuralını” oluşturacaktır (Şener, 2006:34). Aristoteles’in karakter hakkında söylediklerini anlamlandırabilmek için öyküdeki basitlik ve karmaşıklık kuralıyla ortaya çıkan ve karakteri ilgilendiren iki tane önemli terimden bahsedilmelidir. Bunlar; Peripeteia ve anagnorisis olarak adlandırılmaktadır. Basit eylem, olayların mutluluktan yıkıma veya yıkımdan mutluluğa doğru evrilirken değişen durumun oyun karakteri tarafından algılanmamasıdır. Karmaşık eylemde ise karakter, peripeteia veya anagnorisis aşamalarından birini veya ikisini seçmektedir. Aristoteles, peripeteia tanımını yaparken, “bir eylemin tersine döndürülmesi” olarak, anagnorisis yani tanıma ise “bilgisizlikten bilgiye geçiş” olarak tanımlamaktadır. Bu ikisinden farklı olarak bir de pathos ögesinden bahsetmektedir. Pathosu heyecan yaratan olaylar olarak tanımlamakta ve bunlara örnek olarak “bir yıkım ya da acıyla sonuçlanan”

olayları (ölümler, acı çekme, yaralamalar) vermektedir. Aristoteles'e göre iyi bir tragedya için eylem basit değil, karmaşık olmalıdır. Bahtın kötüden iyi değil, iyiden kötüye doğru evrilmesini uygun görmektedir. Aristoteles, tragedyanın düğüm ve çözümden oluşan iki bölümü olduğunu söylemektedir. Bahtın dönüşüne kadar olan olaylar düğümü, baht dönüşünden oyunun sonuna kadar olan bölüm ise çözüm bölümünü oluşturmaktadır (Şener, 2006: 35,36).

Aristoteles, karakterin iyi ya da kötü olarak doğmadığını söylemektedir. Buna karşıtlık olarak insanın fiziksel özelliklerini örnek vermiştir. Görme, duyma gibi belli fiziksel özelliklerin doğuştan geldiğini bunların öğrenilmediğini söyler. Bunlar duyma eylemi veya görme eylemi gibi bir çaba içerisinde girmeden öğrenilmiştir. Ama bir karakterin iyi ve kötü olmasının davranışlarla geliştiğini söylemiştir. Bu davranışları da erdemlilik ve kötülük olarak belirtmiştir. Buna göre bir karakterin gelişiminin eyleme bağlı olmuştur. Karakter, geçmişteki davranışlarının temsili olmuştur. Karakter, davranışlarının sonucuyla ortaya çıkan bir kavram olmuştur (Nutku, 2001: 19).

Aristoteles, Poetika'da taklit edenleri eylem halindeki insanların taklidi olarak yorumlarken karakter yorumu da yapmaktadır. Eylem halindeki insanların soylu ya da bayağı olduğunu ve tüm karakterlerin bu ikisine indirgenebileceğini söyler. Şiir türlerini ayırırken tragedya ve destan şiirinin karakteri ile komedyanın karakteri üzerinden bir ayrım yapmıştır. Tragedya ve destan şiirinin ortalamadan daha iyi karakterleri, komedyanın ise ortalamadan daha kötü karakterleri taklit ettiğini söyler. Tragedya karakterinin temsil ettiği ortalamadan daha iyi olan oyun kişisi, üstün nitelikler taşımaktadır. Bu üstün nitelikler ahlaki değerlerdir yani ethostur (Şener, 2006: 37).

“Karakterlere gelince, bu konuda dört hedefe yönelmek gerekir; bunlardan biri ve ilki iyi olmalarıdır. Daha önce de söylediğimiz gibi karakter, sözler ya da eylemler bir seçimi açığa vurduğunda ortaya çıkar. Bu seçim iyiye karakter de iyi olacaktır. Her türden insan için geçerlidir bu.” (Aristoteles, 2015: 50).

Aristoteles'e göre tragedya karakteri ne çok iyi ne de çok kötü olmalıdır, bunun tam ortasında olmalıdır. Tragedya karakterinin davranışları ve başına gelen olayların seyircinin ahlak anlayışına ters olmaması gerekmektedir. Ortalamanın üstü olan bu karakterin bir hatası olmalıdır. Bu hata karakteri yıkıma götüren, bilmeden yaptığı yanlış bir hareket veya kendini bir zaafa kaptırması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şekilde karakterin önemli özelliklerinden biri olan trajik hata elde edilmektedir. Bununla birlikte bir karakterde olması gereken diğer özellikleri tipine uygunluk, benzerlik, tutarlılık ve üstünlük olarak adlandırmaktadır (Şener, 2006: 38).

Poetika, tiyatro alanında kuramsal olarak yazılmış ilk eser sayılmaktadır. Her ne kadar tiyatro üzerine yazılmış olsa da diğer sanat dalları da Poetika'dan fazlaca etkinlenmiş, kendi sanat kuramlarını kurarken beslendikleri bir eser olmuştur. Aristoteles'in Poetika'yı yazdığı yıldan beri süregelen yüzyıl boyunca tragedyanın tanımı hem öz hem biçim bakımından sürekli değişime uğramış ama bu değişimler gene Aristoteles'in tragedya tanımı temel alınarak yapılmıştır. Poetika'nın yeniden yorumlanması Rönesans dönemine denk gelmektedir. İstanbul'un fethiyle birlikte buradan Batı'ya getirildiğini söylenen Poetika'nın ilk Latince bakışı 1498 yıllarına denk gelmektedir. Latince'ye çevrilmesiyle birlikte o döneme kadar pek bilinmeyen Poetika'nın yeniden keşfedilmesi Batı tiyatro teorisinin merkezi haline gelmiştir. Francesco Robertello adlı bir profesör Poetika'yı Latin geleneğiyle tekrardan yorumlamaya çalışan ilk isimlerden biri olmuştur. Latin geleneği o zamana kadar henüz Aristoteles'in Poetika'sı ile tanışmamış, Horatius'un Ars Poetika adlı eserini benimsemiştir. Yeniden yorumlama ve anlama bu iki eserin birlikte okunmasıyla gerçekleşmiştir. Robertello'nun yorumlaması dramatik kurama karşı gösteri düşüncesini tekrardan gündeme getirmiş bu da Aristoteles'i Horatius'a yaklaştırmıştır. Aynı zamanda dramın eğlendirici ve eğitici özelliği benimsenmiş eylem olarak taklit ilkesi devam etmiştir. Buna örnek olarak erdemli bir insanın taklit edilmesi insanları erdemli olmaya teşvik ederken kötü bir insanın cezalandırılması yapılan kötü eylemin caydırıcılığını sağlamıştır. Aristoteles'in yorumlanması ile birlikte Poetika bir bakıma bağlamından koparılmış ve Poetika'nın üç birlik kuralı gibi "kural koyucu" bir yapısı olduğu düşünülmüştür. Halbuki üç birlik kuralı gibi bazı ilkeler Aristoteles tarafından

ortaya atılmamış, 16. yüzyılda Bernardino Daniello'nun La Poetica adlı eserinde ortaya çıkmıştır. Klasik tragedya anlayışının dönüşümü ise takip eden yüzyılda İngiltere ve Fransa'da gerçekleşmiştir. Fransa'da 17. yüzyıl başlarına denk gelen dönemde François Ogier tarafından neoklasik eleştirinin sınırlılığında bahsedilmiştir. Ogier, zaman birliği ilkesinin antik Yunan toplumuna ait bir düşünce olduğunu savunmuş dönemin modern toplumunun bu ilkeye uygun olmadığını söylemiştir. Bu yüzden bu ilkeye sıkı sıkıya bağlı kalmanın tragedyaya faydadan çok zarar getirdiğinden bahsetmiştir. Ogier ile birlikte öne çıkan bu düşünceyle Poetika'nın getirdiği klasik anlayış yavaş yavaş eleştirilmeye başlanmıştır. Fakat hala tam olarak yerleşmemiş olan bu özgürleştirici düşünce var olan geleneksel anlayış karşısında arka planda kalmıştır. Devam eden yıllarda tragedyanın olasılık ve inandırıcılık kavramları üzerinde durulmuştur. Üç birlik kuralı hala varlığını korumuş, zaman birliğine ek olarak mekân birliği de ön plana çıkmıştır. Bu döneme ait en önemli düşüncelerden biri "bienséance" kavramı olmuştur. Bu kavram her karakterin yaşına, duruma ve cinsiyetine uygun davranması ve konuşması olarak tanımlanmıştır. 1637 yılında sergilenen Corneille'nin Le Cid oyunu o zamana dek var olan düşünceleri tiyatro sahnesi içerisinde sarsıntıya uğratmıştır. Corneille, hem biçim hem öz bakımından tragedya anlayışına farklılık getirmiştir. Sözü geçen oyunda yüzyıl içerisinde geçen olayları 24 saatlik bir dilimde anlatmış ve zaman birliğini bozmuştur. Aynı zamanda tragedyanın o zamana dek ahlakçı tutuşu sarsıntıya uğramış, oyunda babasının katiliyle evlenmekten memnuniyet duyan bir kız canlandırılmıştır. Dönemin liberal yazarları her yazarın kendi kurallarını kendisi koymasına gerektiğini, modern bilincin klasik yazarların sınırlı gerçekçiliğinden daha karmaşık olduğunu bu yüzden daha komplike bir şekilde ifade edilebileceğini belirtmiştir. Le Cid ile birlikte neoklasik düşüncenin temelleri sağlamlaştırılmıştır. Le Cid olayından sonra ses getiren en önemli olaylardan biri Molière'nin Kadınlar Mektebi adlı oyunu olmuştur. Molière dönemin klasik yazarları tarafından oyunda çok fazla olay örgüsü olması, ahlaka uygun olmaması gibi çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. Molière'den sonra Racine neoklasik anlayışının önemli isimlerinden biri olmuş fakat gerektiği zaman bu kuralların esnetilebileceğinden bahsetmiştir (Gökdağ, 2003: 166-181).

Aristoteles'in öğretilerinden Fransa'ya doğru tragedyanın evrimi modern insanla birlikte modern çağ diyebileceğimiz bir döneme girmiştir. Klasik anlayış, antik Yunan'dan beri süregelen anlayışı devam ettirmiş fakat döneminin modern yazarları çağa ayak uydurarak döneminin insanını, "modern" insanı anlatma çabasına girmiştir. Bu düşünce tragedya üzerinde gerek biçim gerek öz bakımından birçok değişikliği beraberinde getirmiştir. Modern dönemdeki en önemli değişimlerden biri artık Aristoteles'in öğretilerindeki gibi belli bir tragedya anlayışının terk edilmesidir. Artık tragedyada söz konusu modern insanın bilinci ve anlayışı olmuştur. Çağın değişmesiyle birlikte doğan kavramsal farklılıklar tragedyayı felsefenin de konusu haline getirmiştir. Çünkü tragedyadaki söz konusu olan bu değişim felsefi yaklaşımdaki bir değişimin habercisi olmuştur. Tragedya, artık dramatik bir yapıdan çok bir kavram haline gelmiştir.

Aristoteles'ten Aydınlanma Çağı'na doğru süregelen bu yüzyıl sadece tragedyadaki değişimle sabit kalmamıştır. Antik Yunan'dan beri insanın gerek toplumsal gerek ekonomik gerek siyasi alanda yaşadığı değişimler dönemin sanat anlayışına fazlasıyla etki etmiştir. Her dönem bir önceki dönemin önde gelen düşüncelerinin eleştirilerine maruz kalmış, ama her seferinde de eleştirel düşünce kendisine yer bulmayı başarabilmiştir. Geleneksel olanı yıkmak veya geliştirmek, yeniliğe açık olmak beraberinde birçok düşünceyi getirmiştir. Aristoteles'in öğretileri bugün hala değerliyse onu daha da geliştiren ya da onu anlayıp bunun "değiştirebilir" olduğunu savunanlar sayesinde.

1.3.4. Moderniteye Doğru

Bölünmez bir yapının parçası olarak efsanelere dayanan epik anlatının belli bir toplumsal yapıya işaret ediyordu. Henüz ötekinin varlığı ortaya çıkmamış, küçük bir topluluğun parçası olarak varlığını sürdüren insanlar kendilerinden başka efsanelere konu olan bugün baktığımız zaman "mit" diyebileceğimiz tanrılarına inanıyorlardı. Henüz bireyin ön plana çıkmadığı, toplumsallığın ön planda olduğu bu dönemi incelemek için en iyi yöntem döneminin eserlerine bakmak olmuştur. Daha sonra bu

toplumsallığın bir nebze yıkıldığını tragedyaaların doğuşuyla görmekteyiz. Tragedyaaların doğuşunun ortaya çıkmasının altında yatan nedenler efsaneleri doğuran toplumsallığın yavaş yavaş değişiyor olmasından kaynaklanmış, bu da dönemin eserlerine sıkça yansımış hatta yeni bir toplumun doğuşunun sinyallerini vermiştir. Aristoteles'in Poetika'sının tekrardan yorumlanması yeni düşüncelerin doğmasına sebep olmuş, tragedyanın yapısının gittikçe daha da değiştiğini dönemin eserlerine baktığımızda fark etmişizdir. Bu yorumlama sadece tragedyanın değişimine yol açmamış, o güne kadar var olan düşüncelerin de sorgulanmasına neden olmuştur. Henüz birey düşüncesinin bile olmadığı Aristoteles öncesi toplumdan Aristoteles düşüncesinin terk edilmeye başlandığı bir yüzyıla giriş yapmak şüphesiz beraberinde birçok düşünceyi getirecektir.

Modernite, 17.yüzyıldan itibaren Avrupa'nın yaşadığı kültürel, toplumsal, ekonomik ve siyasal alanda köklü değişimleri ifade etmektedir. Bu köklü değişimler birbirini takip eden yüzyıllarda gelişen olayların sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Değişimlere sebep olan dört temel devrim vardır. Bilimsel, kültürel, siyasal ve sanayi devrimi olmak üzere dört büyük devrimin sonucu olarak modernitenin temelleri atılmıştır. Bu toplumsal yapıyı incelemeden önce modernin ne olduğunu açıklamak önemlidir.

1.3.4.1. Modern

Modern kavramı, "hemen şimdi" anlamına gelen *mado* ve *modernus* kelimesinden gelmektedir. Bu kavram, İngilizce'ye Fransızca *moderne* kelimesinden geçmiştir. Türkçe'de, yaşanmakta olan dönemi adlandırmak için kullanılmaktadır. Aynı zamanda çağdaş, çağcıl anlamına da gelen modern kavramı, içerisinde her dönem için bir şimdilik anlamı taşımaktadır (Şimşek, 2014:4).

Latince bir kelime olan *modernus*, Hıristiyanlık dönemini pagan döneminden ayırmak için kullanılmıştır. Aynı zamanda iki dönemin birbirinden farklı karakterlere sahip olduğunu vurguluyordu. Bu kullanım şekliyle "yeni dünyayı, rönesansı ve

reformasyonu” orta çağlardan ve Grek antikitesinden ayırmak için kullanılmıştır (Çiğdem, 1997 :65).

Bu iki tanım modernini açıklamak için önemlidir. Sözcük anlamına baktığımızda modern kavramı, bir zaman problemi olarak karşımıza çıkar. Modern olanın, “eski olmayan” yani “şimdiye ait” bir nitelik taşıması kavramsal olarak bizi bazı problemlere götürecektir. Modern olan salt eskiyi yeniden ayıran bir kavram mıdır yoksa yeni olanın eskiye göre kendini daha ileride bir seviyede (kültürel birikim, bilimsel ilerlemeler) konumlandırması mıdır? Habermas’ın modern tanımı eski ile yeni arasındaki farklılıkları ortaya koymaktadır. Baktığımızda modern kavramının kendisinden önceki dini inanışlara göre ortaya çıkması (pagan kültüründen tamamen kopup yeni bir kültürün doğması), şimdiye ait olanın, geçmiştekine göre daha ileride bir noktada konumlandırmasına denk gelmektedir. Modern olmak sadece zamansal olarak ileride olmak değil, kültürel ve bilimsel gelişmelerle birlikte de kendisinden önce gelenden “üstün” bir konumda kendini konumlandırmaktır (Şimşek, 2014 :5). Zamansal olarak bir tarafta geride kalmış fikirlerin ve kültürün dünyası olumsuz anlamıyla “eski” varken bir tarafta daha bugüne ait daha güncel bir dünyanın fikirlerine sahip olumlu “yeni” yani modern olan vardır. Bu tanımlamalar beraberinde uzun bir süre birçok tartışmayı getirirse de bugünkü anlamıyla modern günümüze ait olanı, çağdaş olanı ifade etmektedir.

1.3.4.2. Modernite

Bir toplumun dönüşümünü işaret eden modernite, arkasında iki tane önemli devrimi barındırmaktadır. Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi. Bu iki önemli devrim, modernitenin siyasi ve ekonomik çerçevesini belirlemiştir. Fakat bu devrimlere giden yol ve altyapının oluşması daha eskilere dayanmakta, modern düşüncenin oluşması 18. Yüzyıl Aydınlanma Çağı’na kadar gitmektedir. Rönesans ve Reform hareketleri, Aydınlanma düşüncesini oluşturan düşünsel gelişmeler olmuştur.

15. ve 16. yy'da Eski Yunan ve Roma eserlerinin keşfiyle birlikte yeniden yorumlanması, Avrupa'da Rönesans hareketini başlatmıştır. Kültürel ve entelektüel anlamda gerçekleşen bu gelişmeler insanlarda merak duygusunu oluşturmuş ve yaşadıkları dünyayı keşfetmeye başlamışlardır. Bu bağlamda Rönesans yeniden doğuş anlamına gelmektedir. Ernst Bloch bu dönemi şöyle açıklamaktadır.

“Bu dönemin, insanlığın o zamana değin görmediği bir yeniden başlayışı ve yeniden doğuşu içinde barındırdığını, yeni insanın ve yeni toplumun burada doğduğunu ve onun çok yaygın olan “Antikite'ye dönüş” olarak yorumlanışının tam da bu yepyeniliği gölgelemekte olduğunu söyler.” (Akt. Bumin, 2010: 10).

Dönemin eserlerine bakıldığında “yeniden yaşamak” anlamına gelen *reviere* ve “yeniden hayata dönmek” anlamına gelen *reviviscere* ifadeleri kullanılmıştır (Russ, 2011). Rönesans, yeni bir bilgi edinmek isteyen için, antikiteye ait bilgilerinin yeniden yorumlanması ve yenileştirmesi, hukukçular için ise, eski adetlerin ve geleneklerin alt üst oluşu anlamına gelmiştir (Michelet, 1998:17).

Rönesansla birlikte dini ve mistik bilginin yerini “akli” bilgi almış, kiliseye karşı bir tepki oluşmuştur. Bu döneme ait önemli özelliklerden biri de tekniğin gelişmesi ve bu gelişmeyle birlikte buluşların ortaya çıkmasıdır. Saatçilik mesleğinin Orta çağ'ın sonlarına doğru gelişmesiyle birlikte Rönesans insanı zaman kavramına hâkim olmaya başlar. Alman bir saat ustası olan Peter Henlein, “Nürnberg Yumurtası” adlı yuvarlak cep saatlerini üretir. Artık zamanı ölçme konusundaki bu kesinlik çağın diğer özellikleriyle bakıldığında anlamlı bir özellik taşır. Askeri alanda da büyük değişimler söz konusuken döneme en büyük katkısı olan buluş matbaanın doğuşu olmuştur. Bu buluşla birlikte entelektüel ortam canlanmış, düşünürler arasındaki fikir alışverişi sayesinde düşünce anlamında derin bir dönüşüm yaşanmıştır. Matbaanın bulunması yazılan eserlerin çok daha hızlı yayılmasına sebep olmuş bu da kavramsal olarak ‘düşüncenin’ dünyanın kurucu unsurlarından biri olmasını sağlamıştır. Ortaya çıkan yeni düşüncelerin -reform ve hümanizm gibi- yayılmasını hızlandırmış ve Avrupa uygarlığının oluşmasını sağlamıştır. Yeniden doğuşu temsil eden Rönesans, dünyanın da yeniden keşfedilmesini de içinde barındırır. Dünyanın bilinen sınırlarının

genişlemesi ve yeni coğrafyaların keşfi Rönesans insanının ufkunu genişletmiştir. Kristof Kolomb, Vasco de Gama ve Macellan'ın yolculukları sınırlar genişletmiş, keşfedilen yerlerin, farklı ülkelerin ve toplumların daha iyi tanınmasını sağlamıştır. Bu yolculuklar bize bilim alanında da çok fazla şey söylemektedir. O zamana kadar evrenin merkezinde yer alan düz dünya anlayışı terk edilmiş, gökbilimciler ve haritacılar dünyanın yeni görüntüsünü oluşturmaya başlamıştır. Böylece bilimsel akıl dönüşüme uğrar ve eski anlayışın gerilemesine sebep olur. Coğrafi keşifler, Avrupa'nın kendi fikirlerini dünyaya yayma olanağı vererek onu evrenselleştirmiştir. Orta Çağ'a ait olan dünyayı evrenin merkezine yerleştiren Batlamyus'un kozmos anlayışı sorgulanmaya başlanmış ve yerine yeni düşünceler almıştır. Cusali Nicolas, kapalı bir dünyadan sonsuz bir evren düşüncesini ortaya atmış, Kopernik ise dünyayı evrenin merkezi olmaktan çıkarmıştır. Bu gelişmeler ilk çıktıkları anda hemen kabul edilmese de yavaş yavaş kabul görmeye başlamış ve Orta Çağ'a ait evren anlayışı yıkılıp yerine sonsuz uzam düşüncesi gelir. (Russ, 2011: 100-109).

Bloch'un söylediği gibi bu dönemi "antikite'ye dönüş" olarak yorumlamak Rönesans dönemine haksızlık yapmak olacaktır. Geçmişe bir dönüş vardır fakat bu dönüş onu daha da geliştirmek veya onu yıkmak için olmuştur. Bu yeni insan ve yeni toplum yani Rönesans insanı yaşadığı dönemin farkındadır ve bunu şu şekilde dile getirir: "bilim geliyor, zihinler karşı karşıya çarpışıyor, bunu yaşamak tam bir zevk" (Akt. Bumin, 2010: 10).

"Gerçekten de etkinlik, dönemin egemen kategorisidir. Buluşlar, doğanın sırrına giriş, çatışma, vb. Orta Çağ'ın yasakladığı ya da küçümsediği bütün bu etkinlikler, Rönesans'ın gündemini boydan boya doldurur. Büyük ve her şeyi sarsan bir yenilik duygusu, sanattan tekniğe, ticaretten felsefeye, kuramsal olsun pratik olsun bütün alanlarda yoğun bir biçimde yaşanır. Bloch'un söylediği gibi, bir görkemlilik ve sonsuzluk izlenimi, feodal ve teolojik toplumun yapay ve kapalı dünyasının yerini almaktadır. Ticaretin yerellikten kurtulup dünyaya açılışına, Alberti'nin perspektifi ve Rönesans'ın resminin bir pencereden açılıp ayırt edilebilen en uzak ufukta, ardında ulaşılacak bütün bir dünyanın yer

aldığını düşündürerek biten tabloları eşlik eder. Yeni doğa ve yeni birey birlikte doğmakta, doğa kendini bakışa açmaktadır.” (Bumin, 2010:10).

Bütün bu gelişmelerle birlikte tarıma dayalı olan üretim şekli coğrafi keşiflerin de etkisiyle ticarete dayalı olmuştur. Ticaretin gelişmesiyle birlikte köy ve kasabalar birer kent haline gelmiş, bazı Avrupa kentleri ticaretin merkezi olmuştur. Artan ticaret sermayenin birikmesine sebep olmuş bu da çökmekte olan feodal yapının işini zorlaştırmıştır. Sermaye sahipleri yeni bir sınıf olarak burjuvaziye doğurmuş, burjuvalar feodal beyliğe karşı kralın mutlak egemenliğini savunmuştur. İktidarı elinde tutmak isteyen burjuvazi, vergi yükümlülüğü altına girerek feodal düzeni ortadan kaldırmıştır. Bu gelişmeyle Avrupa'nın yönetiminin temel unsuru haline gelen merkezi monarşiler oluşmuştur.

Antikiteyle sürekli ilişki halinde olan Rönesans, Protagoras'ın ünlü “insan her şeyin ölçüsüdür” felsefesini yeniden keşfeder ve hümanizm kavramını ortaya çıkarır. 14. yüzyılda İtalya'da Latince Hıristiyanlığı konu alan dini edebiyat doğrultusunda değil, Antik Roma tarzında dünyevi edebiyat etkinliklerinde kullanılmaya başlanmıştır. Bu gelişmeyle birlikte beraber şehir devletlerinin güçlenmesi “hümanizm” akımının başlangıcını göstermektedir. Kültür din egemenliğinden kurtarılmış ve dünyevileştirilmiştir. Bu gelişmeler 13. yüzyılda başlamış da olsa ancak kendisini 15. ve 16. yüzyılda kendisini sanat alanında göstermeye başlar. Sanat, bir araç olmaktan kurtulmuş, kendi değerleri olan bağımsız bir nitelik kazanmıştır. İtalyan hümanistlerin dünya görüşlerinin temelleri “*humanitas*” kavramına dayanmıştır. *Humanitas* kavramı çağ boyunca farklı anlamlara gelmiştir. Eski Roma- Yunan'daki anlamıyla barbar karşıtı, Orta Çağ'da ise *divinitas* yani tanrısallık karşıtı anlamına gelmiştir. Hümanistlere göre, evrenin merkezi, imkanları ve yetenekleri ile *insan*'dır (Aytaç, 2016:250).

Hümanizm kavramı daha sonraları Rönesans için kullanılacaktır. Avrupa'da yayılmaya başlayan edebi ve entelektüel hareketi ifade eden Hümanizm, edebi nitelik taşıyan eserlerin tekrardan yorumlanmasına dayanmaktadır. *Platon'un Diyaloglar*'i ile

Plotinus'un Dokuzlukları'nın 15. yüzyılda Latinceye çevrilmesiyle birlikte antikiteye ait düşüncelerin geliştirilmesini içermektedir. Hümanizm, Erasmus gibi Rönesans hümanistlerinin ortaya koyduğu tinsel ve entelektüel hareket olarak tanımlanmaktadır.

Antikitenin yeniden keşfedilmesi, hümanizmin kaynaklarını oluşturmuştur. Eksik, sorunlu ve bozulmuş metinleri gerçeğine uygun olarak yeniden oluşturulmuş, metinlerdeki hasar ve hatalar ortadan kaldırılmıştır. Bu yüzden elde bulunan farklı elyazmalarına göre eserlere yapılan eleştirel analizler bu dönemde öne çıkmıştır (Russ, 2011:114).

Rönesans dönemine ait bütün bu değişimler, Avrupa'nın toplumsal kurumlarında yeni anlayışlara sebep olmuştur. Aklın ön plana çıkmasıyla insanların dünya görüşü değişmiş, toplumsal yaşam yeniden şekillenmiştir. Artık insan kendi kaderini belirleme özgürlüğüne sahip olmuştur. Hıristiyan ahlakı da değişmiş, Orta Çağ'a ait olan feodal yapının yerini bireyi merkeze alan, insanın kendi kararlarını alabilen özerk birey almıştır.

“Yunanlar'da politika ve politik düşünceler dünyanın bütünsel yapısı içerisinde yer alırken, Hıristiyanlık politikayı teolojiye bağımlı kılar. Birinci durumda kozmolojik bir gönderge hakimdir (kozmosun doğal düzeni), ikinci durumda ise teolojik bir ölçüt egemendir -zira politik kavramlar Tanrı'nın otoritesi altında bir anlam kazanır ve gerçek bir varoluşa kavuşur. Rönesans -Machiavelli ile birlikte- doğal oluşumlara dair bütün öğretileri reddettiği gibi, teolojik öğretileri de reddeder. Politik kavramları ve politik düzeni oluşturan şey ne physis ne de Vahiydir. Politika insanın doğal bir özelliği olmaktan çıktığı gibi, Tanrı'nın yasaları tarafından dünyaya empoze edilen bir düzen olmaktan da çıkar.” (Russ, 2011: 125).

Düşünce alanında yaşanan dönüşümlerle birlikte insan temel değer niteliğini kazanmıştır. Politika artık, insan eyleminin bir ürünü olarak düşünölmeye başlanmıştır. Bu düşüncenin ortaya çıkmasıyla birlikte modern düşüncenin ortaya

çıkışı olmuştur. Akıllı donatılmış ve kendi yaşamına yön veren insan, felsefe biliminin konusu olmuştur. Bu da doğal ve ilahi yasa düşüncesinin gerilmesine sebep olmuştur. Artık politika, insan eyleminin bir ürünü olmuştur (akt. Russ, 2011: 125).

Galileo ve Descartes'la birlikte, 17. yüzyılın ilk yarısında büyük bir zihinsel devrim yaşanmıştır. Galileo, doğayı matematiğin diliyle anlatırken, René Descartes, Tanrı kavramı üzerinden dünya tasavvurunu yapılandırmış, Bacon ise deneysel metodun gelişmesine katkıda bulunmuştur. Galileo, doğanın belirli ve kesin kurallara göre işlediğini savunmuş, bunun keşfinin doğrudan insan aklı ve aklın rehberliğinde gerçekleşebileceğini söylemiştir. Evren artık teolojinin bilgisiyle değil, matematiksel verilerle açıklanmaya başlamıştır.

“Bilindiği gibi, Galileo Galilei adı,Descartes'ınki gibi bu dönemin bilimsel devrimine atılmış bir imza gibidir. A. Koyré'ye göre bu, insanlık düşünce tarihinde Yunanlıların Kosmos'u buluşundan sonra yaşanmış en büyük devrimdir: Bu devrim genellikle vita contemplativa'dan vita activa'ya, teoria'dan praxis'e geçiş olarak tanımlanır. Söz konusu büyük değişiklik, matematiği Pitagorasçılarda olduğu gibi sayıların erdemleri üzerine düşünme olarak ya da Aristoteles'te olduğu gibi yalnızca mükemmel daireler çizen gök cisimlerine uygulanabilen bir bilim olarak gören anlayışın yerine, onu doğanın dili olarak tasarlamayı geçirme şeklinde özetlenebilir. Bu anlamda o, insan zihninin tutumlarında köklü bir değişimi temsil eder. Bu değişimin ürünü olan homo faber'in böylece doğan yeni düşünce kategorilerinin doğaya, hayata, maddeye uygulama girişimi, Modernlik adını verdiğimiz süreci başlatır” (Bumin, 2010: 25).

Bilimsel gelişmeler devam ederken, Descartes yeni bir akıl inşa etmektedir. Descartes, *Metot Üzerine Konuşma*' da aklın önceliği ve yalnızca akla dayanma ilkesinden bahseder. Geleneksel felsefi anlayışın yerine, akıl ile inşa edilmiş gerçeğin peşine düşer. Sağduyu veya akılı, doğruyu yanlıştan ayırabilme yetisi olduğunu ve bunun her insanda eşit düzeyde bulunduğunu söyler. İnsanlar akıl sahibi olma

üzerinden birbirleriyle eşit olurlar fakat bütün insanlar akıl sahibi de olsa bunu doğru şekilde kullanamaz, bu noktada Descartes akılcı metot düşüncesini ortaya koyar. Gerçeği keşfetmek istiyorsak, metodik olarak, aklımızı kullanmamız gereken kurallarla hareket etmeliyiz, der ve moderniteye doğru gidecek olan düşüncenin yani akılcı metodun özünü ifade eder. Bu metodun ilk kuralı, “doğru olduğundan açıkça emin olmadığım hiçbir şeyi doğru olarak görmemek” için, sistematik olarak şüpheciliği uygulamaktır. Daha sonra bu sorunları ele alırken küçük parçalara bölme yani analiz etmek ve en karmaşık şeylerin bilgisine ulaşabilmek için en basitten başlayarak düşünceleri belli bir düzen içerisinde sentezlemektir. Düşünen öznenin düşüncesi artık kartezyen felsefenin merkezinde yer almaktadır. Özne olarak insan bilgiyi yaratandır (Russ. 2011: 146-148). Cogito, bilginin temeli olmuştur. İnsan özne olarak bilgiyi oluşturmaktadır. Artık, düşünme eylemi, kendine ait temsiller üzerine düşünen bir *ben* olarak, bilgi aygıtının merkezinde yer almaya başlamıştır. *Düşünüyorum*, diyen özne, bilen öznedir. Kendini düşünebilen, gerçek anlamda saf bir düşünce oluşmaya başlamıştır (Russ, 2011:148).

Moderniteye doğru ilerleyen bu süreçte yaşanan gelişmeler insanları kendilerini bağlayan bağlardan koparmış, birçok gelişmenin de yolunu açmıştır. Galileo'nun bilime katkısı, Descartes'in felsefesi ve akla atfettiği önem ilerleyen süreçte sanattan toplumsal hayata etkisini gösterecektir. Rönesans birlikte ortaya çıkan yeni düşünceler o döneme kadar düşünce dünyası üzerinde fazlaca etkisi olan kilise üzerinde de etkili olmuştur.

Martin Luther, Aziz Pavlus'un Mektuplar'ını okuyarak yorumlamaya başlamasıyla ortaya çıkan Protestan Reformu yeni düşünceler oluşturmuştur. Dönemin kiliseleri finans kaynağı olarak endüljans denilen bir yöntem kullanmaktaydı. Açıklamak gerekirse endüljans, kilisenin halktan para toplayarak cennetten toprak satmasıdır. Aynı zamanda günahkâr ruhların temizlenmesi için de para toplanmaktaydı. Martin Luther, kilisenin bu tavrına karşı çıkararak ünlü 95 Tez'ini kilisenin duvarına asar. Sadece İncil'in otoritesini savunan Luther, dinden aforoz edilerek imparatorluk topraklarından kovulur ve ölümüne kadar Reform'u savunur. Luther'den daha sonra Reform hareketinin daha radikal ismi olan Jean Calvin,

Luthercilik'ten daha özgün düşünceler ve mantıksal çıkarımlar elde etmiştir. Calvin ve Luther ile ortaya çıkan Reform hareketi temel bir düşünce etrafında şekillenecektir; iman yoluyla İsa'ya ulaşmak ve Tanrı'nın insanda var olması. Oluşan bu düşünceler Rönesans'ın etkisiyle de birlikte birey düşüncesinin oluşmasını sağlayacaktır. Bu düşüncenin oluşması Luther'den sonra Calvin'le daha da etkili hale gelecektir. Calvin'le birlikte artık birey, kiliseden daha önemli bir konuma gelmekte ve seçilmiş insanlar Tanrı'yı yüceltmek için çalışmaktadır. Kalvinist Reform ile birlikte bağımsız, kendi iradesine bağlı ve kararlarını kendisi alan birey ortaya çıkar (Russ. 2011: 109-111).

“Aydınlanma insanın kendi kendisini vesayete maruz bırakmaktan kurtulmasıdır. Vesayet bir insanın bir başka insanın nezareti olmaksızın kendi idrak kabiliyetini (understanding) kullanamama iktidarsızlığıdır. Bu vesayet, vesayetin sebebi akıldan mahrumiyette değil, akli bir başkasının nezareti (direction)(talimatı) olmadan kullanma karar ve cesaretinin yokluğunda, insanın kendi kendisini maruz bıraktığı bir vesayettir. Sapare aude! “Kendi aklını kullanma cesareti göster!” aydınlanmanın düsturudur.” (Kant,2005:225).

Felsefede ve bilimde gerçekleşen gelişmeler yavaş yavaş 18.yy'da gerçekleşen Aydınlanma düşüncesine doğru evirilecektir. Tüm Avrupa'da etkili olan Aydınlanma hareketi, İngiliz Devrimi'yle başlamış ve Fransız Devrimi'yle bitmiş felsefi bir hareket olarak karşımıza çıkmıştır. Descartes, aklın tüm insanlara eşit şekilde dağıtıldığını ve doğruyu yanlıştan ayırt edebilme yetisi olduğunu söylerken modern akıl düşüncesinin başlangıcını işaretliyordu. Kant, Aydınlanma'nın açıklamasını yaparken, akli Aydınlanma hareketinin kurucu bir ögesi olarak görüyordu. İnsanın başkasının etkisi altında kalmadan kendi aklını kullanma talebi, Aydınlanma düşüncesini doğurmuştur.

“Böylece eğitici ya da çok kuvvetli bir şekilde hayatın sürdürülmesindeki kurucu güç olarak aklın konumu kendinde kanıtlanmış ve insanın kullanışıyla koşut hale gelmiştir. Kant'tan önce Fransız Ansiklopedistler hemen hemen benzeri bir akıl ideasına sahiptiler, ancak Kant ve daha sonra Hegel'le akıl tarihteki bütün

düşüncelerin yönlendirici ilkelerinin ve Aydınlanma'nın vaadlerinin statülerini türettikleri ve haklılaştırmalarını kazandıkları bir kaynak olmuştur. Akıl ve gelenek (mit, din, hurafe vb.) arasındaki karşıtlık Aydınlanma'nın (hangi türden olursa olsun) otoriteye meydan okumasından neş'et etmiştir” (Çiğdem, 1997:57).

Aydınlanma filozofları deneyimi her zaman ön planda tutmuş, amaçları insanın yaşamını ve gelişimi kolaylaştırmak bunu yaparken de gerçekliğin sınırlarını aşmamak olmuştur. 18. yüzyılda yeni bir insan tipi ortaya çıkmış, bu insanı oluşturan filozoflar ise aklın somutlaşmış bir hali olarak karşımıza çıkar. Akıl, filozofu şekillendirir ve kendi parçası haline getirir. Filozof, her şeyden önce akıyla hareket etmiş, her düşünceyi akıl süzgecinden geçirip değerlendiren kişi olmuştur. 17. yüzyılın “namuslu” insan profilini yerini almış, 18. yüzyılın önemli bir figürü haline gelmiştir. Artık insan ideali bir dönüşüme uğramıştır. Yunan antikitesinde bilge, Orta Çağ'da aziz, Rönesans'ta hümanist, 17. yüzyılda namuslu insan ve Aydınlanma Çağı'nda metafizikçiye karşıt olarak filozof olarak ortaya çıkmıştır. Metafizikçi, “yığınlar” konusunda uzman kişi, filozof ise akılla ve akılcı deneyimlerle uzmanlaşarak angaje entelektüeli temsil etmiştir (Russ, 2011: 201).

“Modernliği geçmişten kökten bir kopuşu temsil eden yeni bir dönem olarak gören bu anlayış, 18. Yüzyılda yavaş yavaş biçimlenir. Bu anlayış, tarihsel zamanla olan ilişkinin değişmiş olduğu anlamına geliyordu. Önceki Avrupalı entelektüeller, klasik geçmişe yönelmişlerdi. Bu yenilen yönelişin kritik dönemi, 17. Yüzyılın sonunda querelle des anciens et des modernes (eskilerle modernler arasındaki çatışma) olarak bilinmeye başlanan dönemde yaşandı. Çeşitli Fransız ve İngiliz yazarlar; Galileo, Descartes, Boyle ve Newton tarafından geliştirilen “yeni” fizik “bilimi”nin, antik dönem yazarlarının yazdıklarından daha üstün olduğunu savundular.”(Callinicos, 2013: 36).

18. yüzyıl olguların ön planda olduğu ampirik bir yüzyıl olmuştur. Newton, varsayımlara başvurmamakta, Locke yalnızca olgulara ve bilginin kaynağı olan

deneysel verilerle ilgilenmektedir. Matematiksel düşüncelerin doğuştan geldiğini söyleyen Descartes'ten farklı olarak Locke, her türlü bilgiyi duylara bağlamıştır. Bununla birlikte gözleme dayalı *ratio* düşüncesi oluşmuştur. Bütün bir yüzyıla egemen olan bu düşünce, her türlü doğuştan gelen bilgi düşüncesine uzak kalmış, duylara dayanan verilerle ilerleyen akli temsil etmiştir (Russ, 2011: 200).

Fransız Devrimi'ne doğru giden bu süreçte Aydınlanma çağının büyük katkısı olmuştur. Aydınlanmanın getirdiği bilgi birikimi, ulus-devlet modelinin oluşmasını sağlamış, bu da ilerleyen dönemlerde imparatorlukların yıkılmasına sebep olmuştur. Aydınlanmanın en önemli metinlerinden biri olan "İnsan Hakları Bildirisi" ile insan, vatandaşlık konumuna gelmiştir. İnsan artık özgür bir varlık olmuş, akla dayanan planlarla geleceğini tasarlamaya başlamıştır. Bilginin artmasıyla birlikte bilgiye sahip olan insan güç kazanmıştır (Şimşek, 2014: 20-21).

Fransız Devrimi, modern düşüncenin oluşumunda ve başkalaşımında etkili olan önemli gelişmelerden biridir. Burjuvazinin iktidara el koymasıyla oluşan bu devrim, ilerlemeci anlayışı doğuran ilk modern devrimlerden biri olmuştur. Özgürlük, kardeşlik ve eşitlik gibi kavramlar artık bu dünyanın kavramları olmuştur. Bu kavramlar aklın rehberliğinde tekrardan inşa edilmeye başlanmıştır. Fakat bu süreç her toplumda farklı şekilde işlemiştir. Örneğin Fransa'daki bu değişim oldukça kanlı geçmiştir. Burjuvazi, soylulara ve kiliseye karşı işçi ve köylülerin desteğini alarak bunu başarmıştır. İngiltere'de ise farklı bir şekilde soylu sınıfı ile burjuvazi ortak bir noktada anlaşmıştır. İlerleyen yıllarda hem Avrupa'da hem Doğu'da imparatorluklar yavaş yavaş parçalanmaya başlamış ve burjuvazinin önderliğinde mücadeleler başlamıştır (Yılmaz, 2013: 18-19).

Modern insanın doğuşuna doğru ilerleyen bu süreçte Fransız Devrimi modernlik bilincine kavramsal bir çerçeve sağlamış, ilerleyen dönemlerde gerçekleşecek olan Sanayi Devrimi ise maddi biçimini oluşturmuştur. Modernitenin en önemli özelliklerinden biri de tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş olmuştur. Bu geçişi sağlayan Sanayi Devrimi'ni hazırlayan sürecin en önemli kaynağı Aydınlanma

olmuştur. Aydınlanma düşüncesiyle birlikte gelişen bilimsel gelişmeler ve yeni teknolojilerin bulunması bu süreci hızlandırmıştır. Coğrafi keşifler ile birlikte yeni keşfedilen topraklardaki madenlerin ve değerli eşyaların sömürülmesi sermaye birikimine sebep olmuştur. Sermayeye sahip olan burjuvazi, elindeki bu imkânı sanayi alanında kullanması Sanayi Devrimi'ni gerçekleştirmiştir (Yaşar, 2011: 20).

“Napolyon’un orduları 1789 devrim ruhunu tüm Avrupa’ya yaymış, Fransız ve İngiliz gemi filoları da Sanayi Devrimi’nin içeriğini tüm dünyaya ulaştırmıştır. Mesaj gayet açıktı: Modern zamanlarda hayatta kalmanın tek yolu sanayileşmektir. Modernleşmek, artık sanayileşmek demektir. Sanayi ürünlerinin ulaştığı her yer hızla değişiyordu. Dünyanın çelik, buhar ve hızdan önceki ve sonraki hallerini zihninizde şöyle bir karşılaştırsak, değişimin maddi biçimini daha iyi kavrayabiliriz.” (Yılmaz, 2013: 19).

1.3.4.3. Modernizm

Rönesans’tan beri moderniteyi oluşturan modern düşüncenin teorileştirilmesi 19.yüzyıla dayanır. Modernlik, yaşam tarzındaki değişimleri gösterirken, modernizm bu değişimlerin teorileştirilmesidir. 19. yüzyılda ortaya çıkan modernizm, eskinin yerine yeniyi koymaya çalışan bir hareket olarak adlandırılabilir. Bu hareket sanatsal, toplumsal ve felsefi alanda olmuştur.

Modernizm kısaca insanların kapalı ve dinsel yaşamlarını ortadan kaldırmaya, bu düşüncelerin yerine aklıyla hareket eden bir medeniyet ve kültür inşa etme çalışması olarak ortaya çıkmıştır. 19. yüzyıl sanayileşmenin, siyasal hareketlenmenin ve bilimin gelişmesiyle birlikte aklın ön plana çıktığı bir yüzyıl olması sebebiyle modernizm bu yüzyılın bir ürünü olmuştur. 19. yüzyıl sanayileşme ile birlikte önemli dönüşümlerin yaşandığı bir yüzyıl olmuştur. Sanayileşmenin getirdiği sermaye birikimi yeni sınıfların oluşmasına sebep olmuş, eskisinden çok farklı bir toplum yapısı oluşmaya başlamıştır. Sanayinin gelişimiyle endüstriyel toplumlar oluşmuş, şehirlerin

de büyümesiyle birlikte yaşam kökten bir değişime uğramıştır. Bu çağ boyunca yaşanan çoğu değişim sanat alanındaki değişimi de beraberinde getirmiştir.

“19. yüzyılda ortaya çıkan yeni koşullara şöyle gözümüzün önüne getirirsek, sanatçıların içine düştüğü durumu az çok tahmin edebiliriz: Burjuvazi iktidar mücadelesinde soylulara ve Kilise çevresine son darbeyi vurmakla meşgulken, bu esnada korumasız kalan sanatçılar yalnızlık içindeydiler. Revaçta olan siparişler de kesildiği için sanatçılar kendi içlerinden gelen konulara yönelme fırsatı yakalamışlar ya da buna itilmişlerdi. Bu, bir anlamda, toplumun alt ve orta tabakasının karşı karşıya olduğu açlık, sefalet ve ruhsal sıkıntılarla sanatçıların da yüz yüze gelmesi demektir.” (Yılmaz, 2013: 21).

19. yüzyıl karşıtlıklar yüzyılı olmuştur. Romantik insanın yerini, tarihin ve mücadelenin peşine düşen devrimci insan almış, burjuvazi bilim ile birlikte egemenliğini sürdürmüştür. 1857 yılında *Madame Bovary* adlı eseri ile *Flaubert*, küçük burjuva tipini betimlemiştir. Küçük burjuva, çağının önemli tiplerinden biri olmuştur. Yaşamın neden olduğu bunalıma, bilime ve ilerlemeye duyulan inanç eşlik etmiştir. 19. yüzyıl Avrupa düşüncesi çelişkilerin etkisi altında gelişmeye devam etmiştir (Russ, 2011: 273).

Akılcılığa bir tepki olarak Avrupa’da ortaya çıkan romantizm sadece bir edebiyat akımı değildir. Felsefe, politika, hukuk gibi birçok alanda akılcılığa karşı bir tepkidir. Romantizm, aydınlanma hareketinin akılcılığına karşı bir tepki olarak gelişmiş, bireyin, sanatın ve hukukun özgürleşmesi olarak tanımlanabilir. Bu yüzden sadece edebiyatta karşılık bulmamış, farklı alanlarda da etkisini göstermiştir. Bu bağlamda romantik teriminin kökenine bakmak faydalı olacaktır. İlk kullanım şekliyle “abartılı şekilde başıboş ve hayali” anlamına gelen romantik sıfatı, Romantizm ile birlikte klasik karşıtı ve çağdaş anlamına gelmeye başlamıştır (Aytaç, 2016: 261).

Romantizm, bütün bunların yanında, bireyin keşfi ve tekilliğin ilanı gibi bir anlam da taşımaktadır. *Ben*’in sonsuzluk isteğine ve arzusuna cevap veremeyen kısıtlı

dünyaya sırtını dönen *romantik kahraman* kendi içsel dünyasında bunun cevabını aramıştır. Bu bağlamda da diğer bireylerden ayrı olarak farklı bir *ben* ortaya çıkarmıştır. Bir ödev olarak ortaya çıkan bu tekillik arayışı aynı zamanda kendi bağımsızlığını yaratma amacı da taşımaktadır. Romantik çağ tekil *ben*'in çağı olmuştur (Russ, 2011:278).

1.3.4.4. Modern Sanat

Modern sanat, empresyonizm ile birlikte doğmuştur fakat modernizm ile birlikte ortaya çıkan romantizm akımı bu duruma öncü olmuştur. Romantizm ile birlikte oluşan tekilliğin ilanı ve özgürlük, eleştiri alanında da gelişmeleri sağlamıştır. Eskinin anlayışı eleştiri ile birlikte yıkılmış yerine modern düşünce oluşmaya başlamıştır. Peki erken modernizm diyebileceğimiz romantizm akımıyla birlikte ortaya çıkan modern sanatın temel kavramları neler olmuştur? Bu kavramların en başında yenilik yani, eskinin karşıtı olarak yenilik, kavramı vardır. Modern sanatçı, eskiyi, geleneksel olanı reddederek yeni olana ulaşmayı hedefler. Rönesans ve Aydınlanma gibi modernizmi oluşturan süreçler sanatı “dünyaya” yani yeryüzüne indirerek dünyevilik düşüncesini oluşturmuştur. Romantizmle birlikte keşfedilen benlik ve tekil düşünce Kant’ın ortaya attığı “yaratıcı deha” düşüncesinden etkilenmiştir. Kant’a göre sanat eseri, bir deha yaratısıdır ve bu deha sanatçı için doğuştan gelen bir şeydir. Öğrenilir bir şey olamaz ve bu yüzden de genel kurallara bağlanamazdı. Modern sanatın kavramlarından biri de avangart olması, yani bir öncü olmasıdır. Askeri anlamda ‘öncü asker’ olarak kullanılan bir terim olan avangart, sanat alanında da geleneksel olana karşı çıkmayı, karşı çıkarken de yeni yollar bulmayı işaretleyen bir anlamda kullanılmıştır (Yılmaz, 2013: 25). Modern sanatçının önemli özelliklerinden biri geleneklere bağlı olarak çalışan sanatçılara sırtını dönmesi olmuştur. Ona göre önemli olan sanatçı, doğayı geleneksel kurallara göre değil, çağın düşüncesiyle ve gereklerine göre yorumlaması gerekmektedir. Bu da beraberinde bilinmeyen keşfini getirmektedir. Sanatçı, bilinmeyi keşfederek, risk almaktadır ve bu risk ancak öncü bir ruha sahip olmakla mümkün olmuştur (Yılmaz, 2013: 25).

Bu düşünce ile ortaya çıkan estetik modernlik ruhu, Baudelaire'nin eserlerinde net bir şekilde görülmektedir. Modernlik düşüncesi çeşitli avangart hareketlerin doğmasını sağlamakla birlikte sürrealistlerle birlikte önemini arttırmıştır. Estetik modernlik, kendisini, var olan zaman bilincinden daha farklı bir zaman bilincinde keşfetmiştir. Farklılaşan zaman bilincini avangart metaforlar ile sunmuş ve beraberinde modern sanatın doğmasını sağlamıştır. Habermas'ın deyişiyle avangart, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak ve geleceği fethetmek gibi anlamlar taşımaktadır. Modernliğin, gelenek karşısındaki tavrı, onun normalleştirici fonksiyonlarına karşı başkaldırmak ve onla birlikte gelen kuralcılığa karşı isyan olmuştur (akt. Şahin, 2017:80).

Sanatçıların bu tavırları ile birlikte ortaya çıkan sanat eserleri ilerleyen bölümlerde daha net anlaşılacaktır. Descartes'in *cogito* düşüncesiyle birlikte insan, tanrının, bilim ise dinin, kutsallığın yerini almıştır. Modernite ile birlikte akıl düşüncesinin ve bilimin getirdiği sanayileşmenin her türlü sorun çözeceği işaret edilmişti. Fakat modernizm ile modernlik düşüncesinin en çok çatıştığı nokta modern sanatçıların yaratıcılık için akıl ve bilime karşı duygu ve sezgi gibi kavramlarla öncelik vererek eserlerini bu kavramlar üzerinden oluşturmalarıdır. Biçim bozma ile birlikte ortaya çıkan soyutlama ve kolaj dönemin önemli kavramlarından (Yılmaz, 2013: 26, 27).

Toplumun değişmesi, modernlik ve modernite süreci modernizmle birlikte teorileştirilmiştir. Modernizmi oluşturan toplumsal altyapıyı inceledikten sonra ve modern sanatın kavramlarını inceledikten sonra sanat dünyasının modern sanata doğru evrilme süreci incelemeye değer bir yerde durmaktadır. Çünkü bireyi oluşturan toplum ve sanatı oluşturan birey veya kolektifler yaşanan değişimlerden elbette ki etkilenecektir. Üretimleri toplumun getirdiği yaşam tarzlarına göre şekillenecek ya var olan düşüncenin karşısında duracak ya da onu daha da geliştirmeye çalışacaktır. Rönesans ve Aydınlanma ile birlikte sanat eserlerinde bireyin izlerini yakalamaya başlarız. Çünkü artık birey toplumda kendine yer edinmeye başlamıştır. Anlatılan hikayelerde, romanlarda, oyunlarda veya resimlerde değişen toplumsal yapı kendisini hep bir şekilde göstermiştir. 19. ve 20. yüzyıl ile birlikte sanat kendisinden önce gelen

yüzyılları da bünyesine katarak modern sanat dediğimiz akım, kendisine resimde, tiyatrodada, sinemada vb. yer bulmuştur. Peki modernizmin sanatsal gelişimi tam olarak nasıl gerçekleşmiştir?

Sanatın modernleşme süreci genel olarak resim üzerinden anlatılsa da ilerleyen bölümlerde bu süreci hem yazılı eserlerde hem de sahne sanatlarında ki karşılığı incelenecektir. Fakat dönemi anlayabilmek ve sanattaki karşılığını resim üzerinden anlatmak her zaman daha açıklayıcı olmuştur. Sanatın modernleşmesi sadece 19. yüzyılı kapsamamakla birlikte uzun yıllar sürmüştür. Resmin modernleşmesi Rönesans ile başlamış devamında maniyerizm akımı ortaya çıkmış, romantizm akımıyla da devam etmiştir. Maniyerizm Yüksek Rönesans ile Barok dönem arasında ortaya çıkmış, Rönesans'ın getirdiği perspektif ve uyum kurallarını kullanmamış kuralsız bir biçimi tercih etmiştir. Yüksek Rönesans dönemi resim sanatı için kusursuzluğu ifade eden sanat eserlerini ortaya çıkarmıştır. Michelangelo, Raffaello ve Leonardo gibi döneminin usta sanatçıları kendi alanlarında yenilikler getirmiştir (Ataseven, 2018:1023).

“Albrecht Dürer'den önce, Leonardo da Vinci (1452-1519), çizim ve desen düzleminde otoportreyi geliştirir ve bu hümanist devrimi anlatan güzel bir örnektir. Da Vinci, çizimlerinden birinde, kendi imgesini, varlığın sınırlarına ulaşmak amacıyla suyun hareketlerini gözlemleyen bir kişi olarak betimler (Desen, Windsor Castle). Aynı zamanda kendini karikatür olarak resmeden Da Vinci, bir başka çizimde ise kendi görüntüsünü deforme eder (Otoportre, desen, Windsor Castle).” (Russ, 2011:131).

Rönesans döneminde sanatçı kendisini keşfetmiştir fakat ortaya koyduğu eserde biçim ve konu birliğini sağlayamamıştır. Kilisenin etkisi hala batı resmi üzerinde etkisini sürdürmeye devam etmiştir. Bu kırılma Barok dönemde etkisini azaltmaya başlasa da asıl kırılma Fransız Devrimi ile birlikte olacaktır. Romantizm ile birlikte dinin sanatçı üzerindeki egemenliği tamamen sona ermiş, sanatçı özgürlüğüne kavuşmuştur (Ataseven, 2018: 1023). Baudelaire, romantizmin, sanatçının hissetme

biçimi olduğunu düşünmektedir. Bu bağlamda romantizmi, modern sanatla bir düşünmüştür. Romantizmin özünde içtenlik, tinsellik ve sonsuza duyulan özlemi içermektedir. Ve bunları en iyi ifade eden araç ise, renk olmuş, bu düşünceyle birlikte de Eugène Delacroix rengi en iyi ifade kişi olmuştur. Eugène Delacroix, modern okulun bir öncüsü olmuştur (Yılmaz, 2013:31).

Hauser, modern sanat ürünlerinin hepsinin romantizmin doğurduğu duyarlığa borçlu olduklarını söylemektedir. Ona göre, modern insanın tüm ruh durumları, incelikleri ve çeşitlilikleri romantizme borçludur. Modern sanatın tüm taşkınlığının, kargaşasının ve ölçsüzlüğünün bu duyarlıktan ortaya çıktığını söyler (Hauser, 1984: 151).

Toplumsal gelişmeler, devrimler sanatı ve sanatçıyı etkilemeye devam etmiştir. Sanayi devrimleri, toplumda sınıfsal çatışmalara sebep olmuştur. Devam eden yüzyılda Endüstri Çağı diye adlandırılan bu dönemde bilimin gelişmesiyle birlikte teknoloji ve sanayi gelişmiş yaşam tarzında farklılıklar ortaya çıkmaya başlamıştır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte insan hayatının pratiklerinde fazlasıyla değişim başlamıştır. Kitle iletişim araçlarının gelişmiş, baskı tekniklerinin gelişmesiyle birlikte matbaa gazete ve dergilerin seri üretimine geçmiştir. Bu gelişme reklamcılık sektörünün gelişmesini sağlamış daha sonradan reklamcılık sektörünün fazlasıyla ürettiği imajlar modern sanatın konularından biri olmuştur. Gelişmeler hızla sürerken devam eden yüzyılda 19. yy sonu ve 20. yy başına denk gelen dönemde ortaya çıkan ve modern sanatın başlangıcı kabul edilebilecek olan empresyonizm akımı çağın hızını ve değişimini temsil etmiştir (Ataseven, 2018: 1024).

Manet, Pissaro ve Monet'in aralarında bulunduğu bir grup sanatçı Courbet'in izinden gitmiş ve sanatını günlük yaşama çevirmiştir. Fakat Courbet'ten farklı olarak yaptıkları, sınıfsal çelişkiler gibi toplumsal konulara eğilim göstermektense, akıp giden zamanın belli bir anına eğilim gösterirler. İfade etmek istedikleri şey, nesnelere anlam ve biçimleri değil, onların kendi üzerinde bıraktıkları izlenimleri olmuştur (Yılmaz: 2013:36)



Resim 1 *Claude Monet, Impression, soleil levant*

Empresyonizm akımı Monet'nin akıma adını veren '*Impression, soleil levant* (*İzlenim: Gün Doğumu*)' eseriyle doğmuştur. Monet'nin bu eseriyle birlikte yeni bir estetik anlayış ortaya çıkmıştır. Resim bize bir limanı göstermekte fakat bu limanın somut bir varlığı söz konusu değildir. Monet, bir limanı bu şekilde tasvir ederek bize ne anlatmak istemiştir? İsmail Tunalı bu tavrı şöyle açıklamaktadır:

“Monet'nin, bütün artistik yeti ve kudretini kullanarak yakalamak istediği şey, yalnızca şudur: Bir tan vakti güneş ışınlarının su yüzündeki harenmelerini ve bu belli bir 'an' içinde gök ve deniz yüzeylerinde meydana gelen ışık dalgalarını tespit etmek” (Tunalı, 2013: 38).

Fakat bu zamana kadar bir limanı tasvir etmek veya bir güneşin doğuşunu yakalamak çoğu kez resmedilmmişti. Monet'nin eserini diğerlerinden ayıran ve dönemin estetik anlayışını değiştiren tavrı duyum olmuştur.

“Monet, burada güneşin doğuşunu ilkin bir 'görünüş' olarak kavrayor, ama bir görünüş bütünlüğü içinde kavrayıp resmetmiyor. Tersine, onun tutumu şöyledir: O, bu görünüşü analiz ediyor ve bu analiz sonunda tek tek duyumlara, an'ın belirlediği ve sınırladığı duyumlara varıyor. [...] Monet'nin resminde o halde an'ların belirlediği duyumların, renk ve ışık impressionlarının çeşitli nüanslar içinde belirlediği bir manzara ile karşılaşılıyor, daha başka bir deyimle, renk lekelerinden meydana gelmiş bir manzara. Ama, bu lekeler, duran, değişmeyen

geniş renk lekelerinden değil, tersine küçük titrek tuşlardan meydana gelmiştir.”
(Tunalı, 2013: 40).

Sonuç olarak empresyonizm akımı, natüralizm geleneğine bağlı kalmış, üslup farkı fazla değişmemiştir. Fakat natüralizmden farklı olarak varlığı kavrama anlayışı değişmiş yeni bir estetik anlayış getirmiştir. Doğayı resmederken sanatçının öznelliğini de esere katarak, doğayı duygular ve sanatçının öznelliği üzerinden kavrama olanağı sağlamıştır. Bu bağlamdan bakıldığında modern sanata doğru giden bu yüzyılda empresyonizm akımı en önemli dönüm noktalarından biri olmuştur (Zeybek, 2017: 27).

19.yy'nın sonlarına denk gelen empresyonizm akımından hemen sonra 20.yy. başlarına denk gelen fovizm akımı önemlidir. fovizm akımı içerisinde en dikkat çekici sanatçı Henri Matisse (1869-1954) olmuştur. fovizm, doğayı temsil etmektense daha çok içgüdülere dayalı yaratıcılık temelli bir akımdır. Matisse, ele aldığı metinde kendi sanatını şöyle açıklamaktadır:

“Her şeyden önce, peşinde olduğum şey ifadedir, anlatımdır... Benim için, ifade, yalnızca bir insanın yüzünde ışıldayan tutkulara ya da sert bir harekette göstermez kendini. İfade, benim resmimin her tarafındadır: Figürlerin bulunduğu yer, onları çevreleyen atmosfer, oranlar, yani resimdeki her şey ifadeye katkıda bulunur...Kompozisyon, bire ressamın duygularını anlatabilmesi için, kendi emrindeki farklı elemanları dekoratif bir şekilde düzenleme sanatıdır... Hayalini kurduğum şey, konu baskısı ve sıkıntısından kurtulmuş bir denge, saflık ve dinginlik sanatı. İstedğim sanat, kafa emekçileri, yazarlar ve ayrıca işadamları için, örneğin zihni rahatlatıcı etkisi olan bir sakinleştirici, fiziksel yorgunluğu gideren iyi bir koltuk gibi bir şey.” (Akt. Yılmaz, 2013:43).

Artık sanat ve sanatçı eskiye nazaran özgürleşmiş, bu özgürleşme toplumsal bir özgürleşme olmasının yanında bireysel bir özgürleşme de söz konusu olmuştur. Sanatçı öznelliğini keşfetmeye başlamış bu keşfini sanatına da yansıtmaya başlamıştır.

Artık gördüğü manzarayı olduğu gibi yansıtmayı tercih etmeyip o anki duyumunu, algılamasını da işin içine katmış, doğanın manzarasını resmederken “bilincinin” de bir manzarasını ortaya koymuştur. Yaratıcılık döneme etkisini gösteren en önemli kavramlardan biri olmaya başlamış, coşkular parlak renk kullanımıyla gösterilmiştir. Her ne kadar yaratıcı da olsa ortaya çıkan bu akımlar konu bakımından natüralizm akımının bir parçası olmaktan öteye gidememiştir.



Resim 2 *Les Demoiselles d'Avignon*-Pablo Picasso - Museum of Modern Art, New York

Sanat alanında bir akım bitip yerini diğer akım alırken natüralist sanat geleneğini yıkan akım kübizm olmuştur. Natüralizmin getirdiği geleneksel anlayışı yıkarak yeni bir biçim dili yaratmıştır. Rönesans'tan beri süregelen sanat anlayışında doğa, duyularla algılanan bir görünümü yansıtmıştır. Duyulara güvenmeyen kübistler natüralizmi bir aldatmaca olarak görmüştür. Artık nesnelerin duyularla algılanan dış görünümü değil, ‘özü’ sanatın konusu olmaya başlamıştır (İpşiroğlu, 1979: 32). Nesnelerin değişmeyen yanı artık duyularla değil akılla kavranılmaya başlanmıştır. Descartes ile başlayan ve kökleşen akılcılık düşüncesi felsefe tarihinde olduğu gibi sanat alanında da bir devrim yapmıştır. Yüzyıllardan beri natüralizm ile gelişen gelenek, Kübizm ile yıkılmaya başlanmış “düşün-ressamlığı” ya da “kavram-ressamlığı” denilen yeni bir üslup doğmaya başlamıştır (İpşiroğlu, 1979:32).

Avignonlu Kızlar, kübizmin öncüsüdür. Picasso bu eserinde Afrika masklarından etkilenerek, insanın klasik formunu bozarak geometrik parçalara bölmüştür. Artık varlık farklı bir şekilde yorumlanıyor, resim sanatı içerisinde yeni bir varlık yaratmak için o zamana dek bilinen dil kuralları bir köşeye atılıyordu. Cézanne, kübistlere

geleneksel perspektif anlayışının yıkılabileceğini göstermiş, Picasso'da onun yolundan giderek geleneksel perspektif anlayışını yıkarak, insan figürünün klasik formunu bozmaya başlamıştır (Yılmaz, 2013:83).

Kübizm, bir devrimi ifade etmektedir. Bu devrim, her şeyden önce varlığa olan ilgi de somutluk kazanmıştır. Kendisinden önce gelen anlayışta, insan ve doğa arasındaki ilgiyi kuran izlenim yerini yeni bir ilgi biçimine bırakmıştır. Empresyonistlerin görme duyusuna karşıt olarak kübistler duyuların aracılığına son vermiştir (Tunalı, 2013: 165).

20. yy başlarında kübizmin doğduğu yıllara denk gelen dönemde Almanya'da fütürizm akımı başlar. Fütüristler yayınladıkları manifestolarda çağın getirdiği bütün yenilikleri ve bilimsel gelişmeleri kabul eder. Aynı zamanda modern makine dünyasıyla birlikte ortaya çıkan devrim ve hız bu dünyanın sembolleri olur. Manifestoda natüralist sanat anlayışının hızla değişen dünyanın dinamiklerine ayak uyduramayacağını ve bu dünyanın hızını yakalayabilecek yeni bir biçimin ortaya çıkması gerektiğinden bahsedilmiştir (İpşiroğlu, 1979: 42-43). Dünya artık yeni bir güzellik anlayışıyla karşılaşmıştır. Bu ise *hız*'ın güzelliği olmuştur. Yılmaz, buna örnek olarak şöyle bir örnek aktarmaktadır: “*Patlayıcı bir nefes çıkararak yılanlar gibi harika borularla süslü, kükreyerek ilerleyen bir yarış arabası, Semendirek Zafer Tanrıçası'ndan daha güzeldir.*” (akt. Yılmaz, 2013:125).

Bütün bu gelişmeler, 20. yy başlarında endüstri çağı bilincinin oluşmaya başladığı sıralarda sanatın dilinin kübizm ile çözülmeye başladığını göstermektedir. Kübistlerin sanat anlayışlarında, fütüristlerden farklı olarak teknik dünyaya ve onun getirdiği dinamizme bir ilgi söz konusu değildir. Kübistlerin sanatı, yapısal bir sanat olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda onları ilgilendiren şey konu değil, biçim olmuştur. Amaçları, hızla akan bir dünyada, endüstri çağına görsellik kazandırabilecek bir biçim dili oluşturmaktır (İpşiroğlu, 1979: 47-52).

Sanatsal anlamda gelişmeler devam ederken sanatçıların kendisini ifade etme aracı soyut resme doğru dönüşmeye başlamıştır. Kübizmden beri devam eden biçim arayışı artık nesnelerin dünyasını terk etmeye başlayacak iç yaşantıların dolaysız bir anlatımını nesnelere olmaksızın anlatılmaya başlanacaktır. Fakat unutulmaması gereken nokta resim sanatındaki bu değişim, sadece eserlerde ortaya çıkmaz. Modern sanatın soyutlaşma nedenlerini incelemek için sanatçının yaşadığı sosyal, kültürel, politik ve endüstriyel altyapısını incelemek dönemi anlamak için yararlı olacaktır.

“Böyle bir incelemeden sonra, bu sanat anlayışının, dünyamızın sosyal dengesizliklerine yabancı kalamayan sanatçının, büyük kuvvetler karşısındaki hiçliğini anlayarak kendi içine kapanması sonucu, bakışlarını doğadan uzaklaştırarak kendi içine çevirmesiyle ortaya çıkmış bir iç muhasebesi, kişisel bir dünya görüşü olduğunu görürüz. Beckman: “Ben endişeme, üzüntüme egemen olmak için resim yapıyorum.” Franz Marc ise “Ben kendimi korkumdan kurtarmak için resim yapıyorum” diyorlardı.” (Turani, 2010:559).

Algılanan dünya ile temsil edilen dünya arasında artık büyük bir fark oluşmaya başlamıştır. Gittikçe soyut bir hale gelmeye başlayan resim sanatı, geleneksel anlatım yollarını terk etmeye başlamış, Paul Klee ile birlikte nesnenin taklidinin bir yansıması olmaktan uzaklaşıp artık yeni baştan bir biçim oluşturmaya başlanmıştır (Ataseven, 2010: 1027). Klee, eskiden yeryüzünde görünen şeylerin resmi yapıldı, demiş ve yeni bir biçim almaya başlayan sanat anlayışını açıklayabilmek için, sanatın görüneni vermediğini, onun işlevinin görünmeyeni görünür kılmak olduğunu söylemiştir (İpşiroğlu, 1979: 81-82).

Sanatsal gelişmeler sürerken, bir yandan da dünyanın sanayileşmesi ve sermayenin artması, sömürgecilik dünyayı savaşa sürüklüyordu. Birinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde savaş karşıtı olan sanatçılar dünyanın farklı yerlerine dağıldılar. Daha sonradan sanat tarihinde “dada” olarak anılacak olan anlayışı oluşturanlar, bu savaş karşıtı sanatçılar olacaktır. Tristan Tzara’ya göre Dada akımı, edebi veya sanatsal bir akım olmaktan çok anarşist, nihilist ve yıkıcı bir özellik taşıyordu. Dada özünde alaycıydı, o zamana dek olan yerleşik değerlerle, geleneksel sanat anlayışının getirdiği sanat ve edebiyatın estetik anlayışlarıyla ve kültür sembolleriyle alay ediyordu.

Kendilerini adlandırdıkları ‘dada’ kelimesi de hiçbir şey ifade etmiyordu, anlamsızdı. Bu yüzden isimleri de tıpkı görüşleri gibi birbirine fazlasıyla uygun düşüyordu. Sanatın değerini bile inkâr etme noktasına gelmiş, kendi kendisini reddederek varlığını sona erdirmiştir (Honour, 2016: 800).

“Dada hareketi sahte itibariliğe, çoktan içi boşalmış, ömrünü doldurmuş kanılara karşı, entelektüel bir isyan ve savaş idi. Ancak Dada akımı, bir kalite kavramından yoksun olduğundan, savaşını paradokslar, blöfler ve esprilerle kuvvetlendirmek istiyordu. Dadaizm’in anlamı, sanat eseri, yücelik, ebedilik değeri değil; şüphe, protesto ve benliğin kurtuluşu idi.” (Turani, 2010: 607).



Resim 3 Marcel Duchamp Çeşme

Marcel Duchamp, Dadanın mantığını anlayabilmek için önemli karakterlerden biridir. Duchamp, hazır-nesneleri (ready-made) sanatçının seçmesiyle birlikte sanata dönüştürür. Seçtiği nesnelere, sıradan, gündelik hayata dair olan nesnelere, Duchamp, bu nesnelere bağlamından kopararak bir sanat eserine dönüştürür. Her gün önünden geçtiğimiz bir nesne veya bir tuvalette karşımıza çıkan pisuvar onun hazır-nesnelere olmuştur. Duchamp, bunları sanat eseri olarak algılanabilmesi için sunmuştur, fakat sunmak dışında herhangi başka bir şey yapmamıştır. En çok ses getiren eserlerinden biri olan “Çeşme” bir pisuvarın ters çevrilmesiyle oluşmuş ve üzerine ‘R. Mutt’ imzası atılmış bir hazır-nesnedir (Honour, 2016: 800-801).

Sonuç olarak modern sanat, kendi dönemi içerisindeki akımlarla değil ondan öncekileri de içerisine katarak bugünkü anlayışına gelmiştir. Birbiri ardına çıkan

akımlar, sanata yaklaşımları ve tecrübeleri bakımından birbirini etkilemiştir. Resmin soyutlaşmasından, hazır nesne kullanımına kadar farklılaşan ifade araçları sanatın hem anlamını hem de biçimini değiştirmeye başlamıştır. Endüstri çağıyla birlikte teknolojinin gelişmesi, imkanların çoğalması sanatı ve sanatçıyı fazlasıyla etkilemiştir. Bilimsel gelişmeler ile birlikte ortaya çıkan yenilikler sanatı da kapsamıştır. Fotoğraf makinesi icat edilmiş, o zamana dek sanatçının gözüyle algılanan dünya artık bir makinenin ‘gözüyle’ algılanabilir bir hale gelmiştir. Bu da sanatın hem felsefi açıdan gelişmesini hem de biçimsel olarak gelişmesini sağlamıştır. Fotoğraf makinesinin bulunmasıyla birlikte sinema sanatı ortaya çıkmış, ‘hareket’ kavramı sanatın konusu olmaya başlamıştır. O zamana dek sabit olan görüntü, bir anda hareket kazanmış bu da sinemada kurmaca sanatların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tekrardan yaratılan kurmaca dünya ile birlikte anlatının olanakları fazlasıyla gelişecek, tıpkı resim sanatı içerisinde konuşulan akımlar sinema sanatının içerisinde de tartışılmaya başlanacaktır. Doğanın bir tasviri olarak ortaya çıkan resim sanatı yani natüralist anlayış nasıl sonraları Dadaya kadar değişim gösterecekse sinema da kendi içerisinde birçok tartışma ve akımla sanat felsefesinin konusu olacaktır.

1.3.4.5. Modern Anlatı ve Anlatıda Karakterin Bireyselleşmesi

Modernitenin doğuşunu simgeleyen Rönesans ve Reform hareketleriyle birlikte bireyin toplum karşısında ön plana çıkması bütün batı toplumlarının belirleyici özelliği olmuştur. 17.yy ve 18.yy’ da bu düşüncenin oluşumuna katkı sağlamış dört önemli ideolojiden söz edilebilir. Bunlardan ilki Descartes’in meşhur “*cogito ergo sum*” (düşünüyorum, öyleyse varım) düşüncesiyle oluşmuştur. Artık “biz” değil, “ben” söz konusudur. Devamında John Locke’da düşüncelerini oluştururken temel olarak bireyi ele alacak ve Aydınlanma düşüncesinin zeminini oluşturacaktır. Devam eden yıllarda romantik dönemde birey düşüncesinin oluşumunun habercisi olacak iki isim, Jean-Jacques Rousseau ve Johann Wolfgang von Goethe söz konusu olacaktır. Fakat ne Rousseau ne de Goethe “bireycilik” terimini bugün bizim bildiğimiz anlamda kullanmamıştır. Onlar kendi tarzlarıyla, hiç kimsenin daha önce yapmadığı kadar kişisel hayatlarını ve benliklerini eserlerine yansıtmışlardır (Watt, 2014: 298-299). Goethe, edebiyat alanında romantik dışavurumculuğun önde gelen temsilcilerinden

olmuştur. Aydınlanma düşüncesinin oluşturduğu modern birey kavramına karşı tepkiler içeriyor olsa da benzerlikleri de içermektedir. 18. yüzyılın sonlarına doğru romantik dışavurumculuk ile birlikte hayat anlayışında değişiklik olmuştur. Bu anlayış, herhangi bir otorite tarafından herhangi bir yaşam düzeni dayatılmaksızın, bireyin kendisinin bağımsızlığını kazanarak özgürce yaşamasıdır (Anık, 2020: 1484).

Ian Watt, *Modern Bireyciliğin Mitleri* adlı kitabında, modern bireyciliğin mitlerinin dört ana karakter üzerinden şekillendiğini söyler. Faust, Don Quijote, Don Juan ve Robinson Crusoe bu miti oluşturan eserler ve karakterlerdir.

“Faust, Don Quijote ve Don Juan’ın ayırt edici özellikleri, içlerinde Rönesans’ın ilerici ve bireyci dürtülerini taşımalarıdır; üçü de başkalarına aldırılmaksızın kendi yolundan gitmek istemektedir. Fakat kendilerini Karşı-Reform güçleriyle hem ideolojik hem de siyasi olarak ters düşmüş bulur ve bu suçtan ötürü cezalandırılırlar. Elbette, günahkârlar her zaman azizlerden daha ilginçtir. Robinson Crusoe’yu ise Karşı-Reform döneminin ardından ortaya çıkan yeni iktisadi, dini ve toplumsal tutumları diline dolanmış hünerli bir hatip gibi görebiliriz; ayrıca bireyciliğin gelişmesi bağlamında, daha geç bir tarihte - 1719’da- yazılmış olması, kitabın genel savını güçlendiriyor. Bu dört mitle ilgili genel algının Romantik dönemde bütünüyle değişime uğraması, bu mitler için çifte bir onaylama yerine geçmiştir. Yeni bireyciliğin egemenliği arttıkça, olay örgülerinde yer alan Karşı-Reform temelli ibret unsurları ortadan kaldırılmıştı; ayrıca bu mitlere aşkın bir göz yerine daha simgeci bir gözle bakılması da bu dört karakterin farklı bir şekilde anlaşılmasına yol açmıştır. XIX. yüzyılda bu dört karakter, Batı dünyasının bütününe yayılırken, bu sayede de evrensel ve uluslararası bir statü kazanmış oldular.” (Watt, 2014: XV).

Faust bu bakımdan modern kültürün simgesi haline gelmiştir. Marshall Berman’ın Faust hakkında şu şekilde bir yorum yapmaktadır: “*Modern kültür diye bir şey ortaya çıktığından beri Faust figürü onun kültürel kahramanlarından biri olmuştur*” (Berman, 2013: 61). Faust karakteri Goethe’den önce bir mit olarak çokça

anlatıların konusu olmuştur. Öyle ki 1587 yılında Johann Spiess Faustbuch'u ondan bir yıl sonra Christopher Marlowe Doktor Faustus'un Trajik Tarihi adlı eserini yazdıktan sonra dört yüz yıla yakın bir süre içinde birçok anlatı içinde kendine yer bulmuştur. Faust, her ne kadar farklı anlatılar içerisinde kendisine yer bulsa da her zaman marjinal bir entelektüel olmuş kuşkuculuğundan bir şey kaybetmeyen bir karakter olarak karşımıza çıkmıştır (Berman, 2013: 61,62).

Goethe'nin Faust karakterini oluştururken onun kuşkucu ve entelektüel mitiyle birlikte çağının önemli özelliklerini de beraberinde gösterir. Faust karakterini incelerken onun verdiği kararlar, yaşam tarzı bize dünyanın dönüşümünü de beraberinde getirir. Faust, bilgiye egemen olmak ister, bu onun için en büyük istektir bu istek onu hayata bağlar. Gelişme arzusu, bilgiye sahip olmakla beraber gelişir. Diğer oyun karakterlerinden farklı bir noktada olan Faust, Descartes'in oluşturduğu modernizmin "ben" duygusunu fazlasıyla taşır (Sevim, 2010:36).

Goethe, Faust karakteri ile birlikte tarihsel perspektif zenginliği ve derinliği bakımından diğer tüm örnekleri geride bırakmıştır. Faust ile birlikte yeni yeni ortaya çıkan modern özbilincin yeni boyutlarını ortaya çıkarmıştır. Özgün tasavvur gücü bakımından taşıdığı yoğunluk sebebiyle de önemli olmuştur. Puşkin, Faust'u "modern hayatın İlyedası" olarak adlandırmıştır (Berman, 2013: 63).

Goethe, Faust mitinden yola çıkarak oluşturduğu Faust karakteri şüphesiz anlatı dünyasında oluşturulan modern bireyin öncüsü olmuştur. Faust'un açtığı yolda devam eden yüzyıllarda anlatıların karakterleri, çağının getirdiği yaşam tarzından uzak olmamış, döneminin sanatı, toplumsal yapısı ve devrimleri karakterlerin anlatı dünyasını şekillenmiştir. Goethe'nin oluşturduğu modern birey ile birlikte devam eden yüzyılda karşımıza modern gerçekçi anlatımın kurucularından Gustave Flaubert çıkmaktadır. James Wood, "*şairler nasıl bahara şükran duyuyorsa romancılarda Flaubert'e öyle şükran duymalıdır*" der (Wood, 2013:39). Wood, devam eden örneklemede Flaubert ile birlikte her şeyin yeniden başladığını söylemiştir. Flaubert, modern gerçekçi anlatımın kurucusu olmuştur. Modern gerçekçi anlatım ile

birlikte düzyazının yeni özellikleri ortaya çıkmıştır. Bu özellikler Flaubert'in eserlerinde ortaya çıkmıştır. Wood, iyi bir düzyazının anlatmayı ve parlak detayları tercih ettiğini söyler ve görsel dikkatin yüksek bir derecesine ayrıcalık tanıdığını söyler. Aynı zamanda iyi bir düzyazımı yapan yazar, lüzumsuz yorumlar yapmaktan kaçınır ve iyi ve kötüyü tarafsız bir biçimde yargılayabilmektedir. Bunları yaparken de yazarın parmak izleri paradoksal bir biçimde görünür olmasa da takip edilebilir bir noktada durmaktadır. Wood, bütün bu özelliklerin Flaubert'te toplandığını söylemektedir (Wood, 2013: 39-40).

James Wood'un bahsettiği gibi, Goethe bize anlatılarda birey düşüncesinin oluşumunu göstermiş, Flaubert'le birlikte de anlatım tekniklerinin ne kadar değişebileceğinin farkına varılmıştır. Marjinal bir entelektüel olan Faust düşüncesi elbette Flaubert'in romanlarında varlığını sürdürmüştür. Goethe, anlatıda bireyi oluşturduktan sonra Flaubert biraz daha ileri giderek, bu bireyin gözünden göstererek anlatım tekniğini geliştirmiş, okuyucuyu detayların farkına vardirtmiştir. Tıpkı bir kamera gibi, roman karakteriyle birlikte okuyucu da sokakları tarar, bir film izliyormuş hissiyle neyin çerçeve içinde neyin çerçeve dışında kaldığını fark etmemektedir. Flaubert'in detayları rastgele seçilmiş detaylar değildir, her detay özenle seçilmiş ve "orada olmak" için oradadır. Bunu yaparken bunlara dikkat edenin Flaubert mi yoksa romanın karakteri mi olduğunu anlaşılmamaktadır (Wood 2013:40-41).

James Wood, Flaubert'in anlatım tekniğindeki farklılık ve detayları göstermek için *Duygusal Eğitim*'den bir paragraftan örnek verir.

"Hep gürültüyle dolup taşan, ama öğrencilerin ailelerinin yanına gitmeleri nedeniyle bu aylarda ıssızlaşmış bulunan Quartiner Latin'de dolanıyordu aylak aylak. Kolejlerin sessizlikten uzamış duygusu uyandıran büyük duvarları daha mahzun bir görünüm kazanmıştı; her türlü erinç verici ses, kafeslerde kanat çırpımlar, bir bacanın horultusu, bir kundura tamircisinin çekiç sesi, işitiliyordu ve elbise eskicileri, sokak ortalarında, sorulu bakışlarla, ama boşuna, bakıyorlardı bütün pencerelere. Issız kahvelerde, tezgahdaki kadınlar, dolu içki

sürahilerinin arasında esneyip duruyorlardı; gazeteler, okuma odalarının masalarında el sürülmemiş halde bekliyordu; ütücü dükkanlarında çamaşırlar ılık bir rüzgarla titriyordu. Eski kitaplar satılan bir serginin önünde duruyordu zaman zaman; kaldırımı sıyırarak geçen bir omnibüse çeviriyordu başını; Luxembourg'un önüne gelince de, orada duruyor, daha ileri yürümüyordu.” (Flaubert, 2007:79-80).

Duygusal Eğitim'den alınan bu parçayla birlikte romanın kahramanı olan Frédéric Moreau'nun gözünden Paris sokaklarını okuruz veya “görürüz”. Yukarıdaki parçadan yola çıkarak Flaubert'in modern gerçekçi anlatıma sağladığı katkıları görmek mümkündür. Paris sokaklarında dolaşan karakterin aynı anda aynı zaman zarfında hem kadınların esnemesini, masada duran dergileri, çamaşırların ılık bir rüzgâr ile titremesini görmesi pek mümkün değildir. Farklı zamanlara sahip olan bu detaylar Flaubert'in anlatımında toplanmış, aynı anda oluyormuş hissi gibi aktarılmıştır. Bütün bu detaylar yoldan yürürken insanların gözüne takılan detayların bir araya gelmesi gibidir. Tıpkı “hayatın kendisi gibi” gözüken bu detaylarla birlikte modern hikâye anlatıcılığının temelleri atılmıştır. Bu detayların zamansal kullanımını da önemlidir. Karakterler, farklı zaman ve hızda gerçekleşen olayları tek bir bakışta deneyimlemektedir. Flaubert'in öncüllüğünü yaptığı başka bir kavram ise sonradan çoğu modern ve modern sonrası anlatılarda karşımıza çıkacak olan ‘avare’ karakteridir. Avare karakterini, sokakları başıboş dolanan, acele etmeyen, izleyen, gören ve aylak biri olarak yansıtır. Bu karakter, yazarın yerine geçerek onun izlenimlerini bize aktarır. Sokaklarda avare olan, başıboş gezen, aman aman bir acelesi olmayan karakterin izlenimleri casus gibi metne sızan Flaubert'in izlenimleridir. James Wood, yazarın metin içerisindeki bu konumuna “yazınsal casus” adını vermiştir. Daha sonra anlatılarda sıkça okuyucunun karşısına çıkacak olan bu yazınsal casus, modernleşen dünyayla birlikte şehirleşme ve kent kültürünün ortaya çıkması, insan nüfusunun hızla artması ve hız kavramının insan dünyasına girmesiyle birlikte doğru orantılı olmuştur (Wood, 2013:41-49).

Roman sanatı içerisindeki gelenekselden moderne doğru giden süreci ikisi arasındaki öz ve biçim farklılıklarını incelemek faydalı olacaktır. Romanda yaşanan

değişimler sadece roman özelinde kalmamış tıpkı Flaubert örneğinde olduğu gibi yeni yaşam tarzı, toplumsal değişiklikleri de içinde barındırmıştır. Romandaki değişimi incelemek, o çağın insanını, toplumunu, siyasi anlayışını da incelemeyi gerektirmektedir. O yüzden romandaki değişim gerek karakterin yapısını gerek anlatıda değişen yapıları incelemek için önemlidir. Geleneksel olandan moderne doğru giderken, biraz daha geriye giderek destanların ve büyük trajedilerin yapısını incelemek gereklidir. Daha önce epik ve klasik anlatıyı anlatırken bahsettiğimiz gibi, trajedi ve destanlarda insanın platonik bir şekilde evrensel değerleri dramatize edilmiş, bu değerleri temsil eden evrensel tipler yaratılmıştır. Geleneksel romana bakıldığında ise realizmin de ön planda olmasıyla insanın ‘gerçek’ kavramı ortaya çıkmış ve değerlerini tecrübeye dayamıştır. İnsanın gerçek boyutu ortaya çıkmasıyla birlikte sahip olduğu evrensel boyutlar yerine gökyüzünden yeryüzüne inen ‘sosyal’ bir varlık olmuştur. Romanda da trajedi de Aristoteles’in bahsettiği gibi yapıyı, olaylar dizisi, karakter ve düşünce oluşturur. Her ikisinde de karakterin değişimi, davranışları, eylemleri, karakterin eriştiği olgunluk seviyesini gösterir ve karakteri yansıtan en iyi unsur nitelikleri değil eylemleri olmuştur. Geleneksel romanın sübjektif anlatımı onu belirleyen özelliklerinden biridir. Geleneksel romancının, okuyucu yönlendirecek yorumları, karakteri tanıtırken onun hakkındaki iyi ve kötü görüşlerini ifade edecek bir dil kullanması bu durumun göstergesi olmuştur. Geleneksel romanda her şeyi bilen anlatıcı yazarla aynı bakış açısına sahip olmuş ve kendi düşüncelerini söylediği bir ortam haline getirmiştir (Kantarcioglu, 2007:18-20).

19. yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde romancının tavrında değişim başlamaktadır. Romancı, toplumla aynı değerleri taşımamış, o zamana dek devam eden geleneksel değerlere eleştiri getirmeye başlamıştır. Bu eleştirel tavır romancının, sosyal değerleri eleştirmesi ve onları tekrardan yorumlaması “karakteri” ön plana çıkarmıştır. Romanda bu değişimlerle birlikte ortaya yeni düşüncelerin çıkması modern romana doğru yolun açılmasını sağlamıştır. Modern romandan önce ise onun oluşumuna öncü olan dramatik roman vardır. Dramatik romanın yaptığı değişikliklerden biri de onu gelenekselden ayıran, roman dünyasının gerçeklerini objektif bir şekilde verme düşüncesi olmuştur. Romancı bu tekniği kullanabilmek için roman dünyasının dışında kalmış ve dramatik tekniklerini kullanmıştır. Dramatik

romanda yazar, romanın dramatik yapısını kesmemek için herhangi bir yorum ve okuyucuyu yönlendirecek konuşmalardan kaçınmakta onun yerine karakterin yaşadığı ruhsal değişimleri dramatize ederek vermektedir. Her şeyi bilen anlatıcı yerine artık roman başkarakterinin bakış açısı hâkim olmuştur. Bu durumla birlikte artık karakter romanın en önemli unsurlarından biri olmuştur. Dramatik romanın diğer özelliklerinden biri de işlenen temaların gittikçe azalıyor olmasıdır. Bu da genelde başkarakterin yaşadığı olayların etrafında şekillenmesinden oluşmakta, tek bir kişinin hayatına ve onun eylemlerine ruh veren tek bir tema işlenmektedir. Bu temayı ilgilendirmeyen hiçbir şey, romanın içerisinde verilmemektedir. 19. yüzyılın sonlarına doğru bilimsel gelişmelerle birlikte sanatın yapısı da değişmiş, her sanat gibi roman sanatının da özü değişmiş ve özün değişmesi beraberinde biçimin değişmesine de yol açmıştır. Bilimin gelişmesi ve insan aklının ön plana çıkmasıyla birlikte romanda realizm ve natüralizm anlayışları ortaya çıkmıştır. Bu ikisinin arasındaki farkı anlamak modern romanın biçimsel farklılıklarını algılayabilmek için önemlidir. 19. yüzyılın sonlarında bilimin gelişmesi insan gerçeğini bilimsel bulgularla açıklama eğiliminde bulunmuş bu da materyalist fikir akımına ait olan natüralizmi doğurmuştur. Natüralist bir romancıya göre insan sürekli evrim halinde olan bir varlıktır ve henüz evriminin ilk safhalarında yaşamakta içine doğduğu sosyo-ekonomik toplumun bir üyesi ve biyolojik kalıtımının bir parçasıdır. Zola'nın natüralist roman anlayışına sahip romanlara 'deney romanı' dediği bir makalesinde özelliklerinden bahsetmiştir. İnsan, bilimsel bir şekilde incelenebildiğine göre ve insan gerçeği bilimsel yöntemlerle ortaya konduğuna göre insanın duygu ve düşüncesinin de bilimsel yöntemlerle açıklanabileceğini söylemişlerdir. Realistler ise natüralizmin getirdiği anlayışa karşı çıkmamış fakat natüralistlerin tümevarım bir anlayışla inceledikleri insan gerçeğine tündengelim yöntemini kullanarak insan ideallerini de işin içine katmışlardır. Natüralistlerin anlayışları insanı 'olduğu gibi' yansıtmak olmuştur fakat realistler idealleri de işe katarak insanı 'olması gerektiği gibi' yansıtmıştır. İnsana realist bir anlayışla yaklaşan romancı onun sosyal meselelerine de bir çözüm aradığı için ortaya çıkan durum genel de trajik-komik olmaktadır. Natüralistlerin böyle bir amacı olmadığı için onların insanının hikayesi genelde trajik olmaktadır. Realist bir anlayışı sahip olan bir roman, karakterinin içine doğduğu sosyo-ekonomik yapıya ve insanın biyolojik kalıtımına rağmen, eylemleriyle başına gelen olaylar zincirini kırabileceğini gösterir. Eğer roman "mutlu" bir sonla bitmiyorsa, bunda romanın baş karakteri de sorumludur,

sadece etrafını kuşatan sosyo-ekonomik yapı sebep olmamıştır. Karakterindeki bir zaaf buna sebep olmuştur. Bu da natüralizmin getirdiği bilimsel kaderciliğe bir karşı çıkıştır (Kantarcıoğlu, 2007: 20-24).

Bu gelişmeler devam ederken fark edilmesi gereken bir nokta da modernite ve modernizm süreçlerinin sanatsal gelişimini incelerken ortaya çıkan değişimler her sanat dalında ortaya çıkması olmuştur. Bilimin gelişmesi, bilimin gelişmesiyle gerçek kavramının değişmesi ve daha ayakları yere basan bir gerçek tanımının ortaya çıkması romandaki karakteri de değiştirmiştir. Karakterin söylemleri, gözlemleri veya başka bir göz tarafından algılanması tamamen değişmiştir. Özdeki değişim biçimi de etkilemiş tıpkı resim sanatında olduğu gibi özün değişimi biçimdeki değişimi de getirmiş daha sonradan biçimin öne çıkması özü arka planda bırakmıştır. Biçimin geri kalması beraberinde birçok eleştiriyi de beraberinde getirip yeni akımlar doğmasına sebep olmuştur. Romanda modernleşmeye doğru giden bu süreçte realizm kuşkusuz insanın değişimini fazlaca göstermiştir fakat biçim bakımından eleştirilmiştir. Gerçek algısının modernleşen dünyada hızlıca değişmesi, birey düşüncesinin ortaya çıkması ve artık dünyayı algılayan bireyin sosyal bir varlık olması daha çok bireye ait anlatıların ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Realizmin biçim tarafından eleştirilmesi izlenimciler tarafından olmuştur. Gerçekçi anlatımın oluşturduğu klasik biçimi ifade de yetersiz bulmuşlardır. Bilimsel gelişmelerle birlikte psikoloji biliminin de gelişmesi insan doğasına yeni anlamlar kazandırmaya başlamıştır. Psikologların insan ruhunun derinliklerini incelemeye başlamasıyla birlikte insanın bilinçaltı dünyası romanın konusu olmaya başlamıştır. Döneminin psikoloji kuramcıları ve psikologları insan bilincine dair birçok kuram geliştirmiştir. Bu kuramların ortaya çıkması romanın izleğini değiştirmiştir. Bu kuramlar romanın zaman anlayışını, karakter tasvirini, biçimini ve özünü değiştirmiştir. Örnek verilecek olursa; William James'in psikolojik zaman kavramıyla birlikte insanın geçmişinin şimdiye yön verdiğini söylemiştir. Bu da izlenimci anlayışta romanın geleneksel romana göre zaman anlayışında değişikliklere sebep olmuştur. Artık geleneksel roman anlayışındaki kronolojik bir zaman anlayışı yerine psikolojik zaman anlayışı söz konusu olmuştur. Bilinç akışı tekniği bu dönemde en

çok kullanılan tekniklerden biridir. Roman baş karakterinin bilinç akışı ve buna sebep olan serbest çağrışımlar izlenimci romanın yapısını oluşturmuştur. James, bu yeni dönem insanının yalnızlığı ve iletişimsizliğinden de bahsetmiştir. Artık yazar yavaş yavaş roman dünyasının dışına itilmeye başlanmıştır. Bu duruma örnek olarak James Joyce ve Henry James'in karakterleri örnek verilmektedir. Yazdıkları romanlarda baş karakterin bilinçakışı içerisinde romanın diğer karakterlerini, eylemlere sebep olan tercihleri ve kararlarını, içinde yaşanılan atmosferi vermekte bu tekniği kullanmışlardır. Bu tekniği kullanırken yapmak istedikleri, insanın bilinçaltı gerçeklerine ifade bulmaktır. Fakat kullanılan dilin buna imkân vermediğini düşünmektedirler ve bu yüzden kendi inançları doğrultusunda bazı semboller üretmişlerdir. İstedikleri ifade yöntemini ekspresyonist yani dışavurumcu sembollerde bulmuşlardır. Dışavurumcu sembollerle birlikte izlenimci romancıların hem dili hem biçimi yazdıkları romanlarla zenginleşmiştir. Bütün bu gelişmeler romanın dilini modernleştirmiş, bilimin getirdiği gerçeklik algısı değişmiş ve insanın rasyonel olmayan tarafları daha ilgi çekici bir alan olmuştur. Ve artık yeni bir insan söz konusu olmuştur. Batının insanı Tanrısını kaybetmiştir ve bu yeni dönem romanının konusu gerçeği ve Tanrısını arayan insanın konusu olmuştur. Modern Batı romanı bu arayışın konusunu içselleştirmiş ve sonradan bu arayışın romanı olmuştur (Kantarcıoğlu, 2007: 24-26).

1.3.5. Postmodernizm

Postmodern sözcüğü farklı farklı alanlarda hem sanatta hem sosyoloji de hem de felsefe de farklı anlamlarda kullanılmıştır. Bu kelimenin kökenine dair bir alıntı yapmak kafa karışıklığı yaşanmaması için önemlidir.

“Postmodern sözcüğünü ilk kez 19. yüzyılda İngiliz ressam ve eleştirmen John Watkins Chapman'ın kullandığı kabul edilmektedir. Chapman, bugün bizim post-empresyonizm kapsamında değerlendirdiğimiz Cézanne, Seurat, Signac, Van Gogh ve Gauguin gibi sanatçıların biçemlerine topluca postmodern demişti. Ardından, J.M. Thompson, 1914'te din felsefesi bağlamında kaleme aldığı bir

makalede, davranış ve inançlardaki değişimleri tanımlamak için postmodernizm kavramını kullandı. Ona göre, modernizmin ikici akıl yürütme biçiminden kurtulmanın yolu onu aşmaktan, yani sınırlarını din ve Tanrıbilime doğru genişletmekten geçiyordu. Buysa, postmodernizmin varlık gerekçesiydi. 1917’ de Rudolf Pannwitz felsefi bir bağlamda kullandı bu terimi: Pannwitz, postmodernizm düşüncesini oluştururken Nietzsche’nin modernliğin çöküşü, sonuçları ve nihilizm (yoksayıcılık) hakkındaki görüşlerinden ilham almış, ancak buna milliyetçi ve efsanevi unsurları da ilave etmişti. Postmodernizm terimi 1926’da yeni sanat ve müzik biçimlerini işaret etmek için B.I. Bell; 1934’te de modernist şiirin zorlayıcı deneyselliğine karşı çıkan Fedorico de Onis tarafından kullanıldı. [...] 1960’larda postmodernizm kavramı Avrupa’dan Amerika’ya sıçradı; New York’ta bir grup mimar tarafından modernist ilkeleri ihlal eden bir tür mimari biçemi belirtmek üzere kullanıldı. 1980’lere gelindiğindeyse yeni bir durum, dönem ve eğilime işaret eden bir kültür eleştirisi olarak her alana yayılmış haldeydi.” (Yılmaz 2013: 203-204).

20. yüzyılın sonlarına doğru yaşanan dönemde modernliğin de ‘ötesine’ götürdüğü söylenen bir dönemin başında bulunduğu söylenir. Modernlikten, postmoderne geçiş dönemi adlandırılırken “bilgi toplumu” ve “tüketim toplumu” gibi yeni bir döneme işaret ediyor fakat bir başka adlandırma da ise bir dönemin bitip yeni bir dönemin başladığını söylüyordu. Bu adlandırmalar “postmodernlik”, “postmodernizm”, “sanayi sonrası toplumu” gibi bir şeyinden ardından geleni yani ondan öncekinin kapanıp yeni bir dönemin geldiğini savunuyordu. Döneme özelliğini veren temel özellik ise tartışmaların genelinin epistemoloji ve felsefe üzerinde odaklanmasıdır. Lyotard, postmodern terimini modern düşüncenin oluşturduğu ilerlemeye olan inançtan sapma olarak tanımlar. Postmodern durum, ‘büyük anlatı’ nın terkedilmesiyle ortaya çıkar. Postmodern bakış açısı, bilginin görüşlerin çoğulluğunu kabul eder ve bilimin bilgisinin ayrıcalıklı bir yeri olmadığını savunur (Giddens, 1994: 10). Lyotard’ın yanında Foucault gibi yazarların her şeyin birbirine bağlanmasını ya da temsil edilmesini sağlayan bir üst-dil, üst- anlatı düşüncesini reddetmiştir. Üst-anlatıları bütüncül oldukları için mahkûm eden yazarlar, dil oyunlarının çoğulluğunu

vurgulamıştır. Lyotard, en basit bir biçimde postmodernliği, üst- anlatılara inanmamak olarak tanımlamıştır (Harvey, 1997:60).

Postmodernizmi belirleyen şey, her şeyden önce modernliğe ve Descartes tarafından kurulan modernizme bir eleştiri getirmesidir. Modernizm ile birlikte ortaya çıkan akılcılık düşüncesine ve onun insanlığın bütün problemlerini çözecek olma iddiasına karşı çıkar. Postmodernizm, çağdaş kültürün bir biçimine gönderme de bulunur. Postmodernlik, klasik hakikat, akıl, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, büyük anlatılardan kuşku duyan bir düşünce tarzıdır. Postmodernlik, Aydınlanma düşüncesinin bu normlarına karşı, dünyanın, temelsiz, çeşitli kültürlerden ve yorumlardan ibaret olduğunu söylemektedir. Bu düşünce tarzı da tarih, hakikat ve normların nesneliliği hakkında belli bir kuşkuculuğu beslemiştir (Eagleton, 2011:9).

Sanayi sonrası toplumunu postmodern olarak adlandırılan Lyotard, bilgisayarlanmış bilginin üretimin ana gücü haline geldiğini söyler. Bilginin sırf kendisi için var olduğu düşüncesi yerini bilginin satılmak için üretildiği düşüncesine bırakmıştır. Bilgiye dair “doğru mu?” sorusu yerini “ne işe yarar?” sorusuna bırakmıştır. Anthony Giddens, tıpkı Lyotard gibi postmodernizmi endüstri sonrası toplumun bir ürünü olarak görmekte fakat farklı olarak postmodernizmin karşılığını edebiyatta, plastik sanatlarda ve mimarideki değişen biçimlerde arar. Ona göre modernliğin ilerisine geçilmemiş hatta yaşanan bu durum modernliğin radikalleşmesidir. Habermas’ta, Giddens gibi düşünür ve modernliğin tamamlanmamış bir proje olduğunu söyler. Her ne kadar postmodernizm hakkında fikir ayrılıkları da olsa düşünürlerin hepsinin ortak noktası artık bahsedilen dönemde burjuva sermayesi söz sahibi olmuş, çokuluslu bir biçim olarak küreselleşmiştir (Yılmaz, 2013:206).

Batı felsefesinin estetik anlayışı, Platon’a kadar -Platon, sanatçıların gerçek dünyanın bir temsillerini veya onun taklitlerini ürettiğini savunur- uzanan asıl olan ve onun kopyası arasındaki farka odaklanır. Bu anlayış, asıl olan ve onun kopyası arasındaki hiyerarşik karşıtlığa sebep olmuştur. Bu hiyerarşi, doğa ve üretim, doğa ve

yapay olan üzerinden kurulmuştur. Postmodernizm bu noktada bu hiyerarşilere karşı gelmekte ve bu karşıtlıklarla bağdaştırılan değerlerin sorgulanabileceğini göstermektedir. Bir fast-food restoran zincirindenki hamburger fotoğrafı, satın alınan pahalı ve yapay olan versiyonundan daha üstündür. Bu noktada Baudrillard'ın benzetim terimi karşımıza çıkmaktadır. Baudrillard, simülasyonun, temsilin karşıtı olduğunu söyler (Bennett, 2018: 358).

“Temsil, dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün imleyen ve imlenen olarak adlandırdığı: bir kelime ya da “ses imgesi” ve fikir veya temsil ettiği “akli kavram” arasındaki fark temeline dayanır. Klasik anlamda, “hamburger” kelimesi ile temsil ettiği arasında net bir ayrım vardır. Benzer biçimde sağduyu bize bir hamburger fotoğrafı ile hamburger arasında da net ve zaruri bir ayrım bulunduğunu söyler. Bunun aksine benzetim, bu tip ayrımlardan kaçınır. Bilgisayarlar, TV, reklam panoları, dergiler, gazeteler ve benzerlerinde görsellerle doldurulmuş bir “asıl”, kopyası olmadan düşünülemez bir hale gelir. Diğer bir deyişle benzetim, kopyanın asıl olan şeyin kopyası olmadığını vurgulayan, rahatsız edici bir fikir ortaya koyar. Asıl, kopyanın önemi ve etkilerinden ayrıştırılamaz. Son derece cazip görünen o hamburger, tadabileceğiniz tüm hamburgerlerden çok daha lezzetli olacaktır. Ancak çelişkili biçimde, hamburgerinizin tadına baktığınızda aynı zamanda hamburger reklamını yapan görsellerin de tadını bakıyorsunuzdur. Kola şayet kola gibiyse bunun sebebi Coca Cola içme tecrübemizin, reklamlarındaki kışkırtıcı yaşam tarzı resimlerinden; marka adının o gizlice akla giren etkisinden ayrı tutulamamasındandır. Bu resimler sayesinde belirli bir ürünün istenebilirliği, bir açıdan bilincimize ve bilinç altımıza kazınmış olur. Bu durum, Jean Baudrillard’ın hipergerçek adını verdiği ve gerçekliğin teknoloji tarafından üretildiği dünyayı beraberinde getirir. Baudrillard bunu şöyle ifade eder: “benzetim bir bölgenin, referans varlığın veya cismin bir benzetimi değildir artık: Menşei veya gerçekliği olmayan bir aslında modelle oluşturulmasıdır. Yani hipergerçekliktir. Böylelikle bölgeden daha üstün olan bir harita halini alır.” ” (akt.Bennett, 2018: 359).

Bir diğeri önemli karşıtlıklardan biri de yüzey ve derinlik arasında olandır. Buna örnek olarak, söylediğimiz ve yazdığımız kelimelerin kafamızın içindeki düşünce ve duyguların işareti ettiği ‘ifade’ kavramıdır. Buradaki karşıtlık kelimelerin yüzeysel, kafamızın içindeki düşüncelerin derinlikli olmasından oluşmaktadır. Benlik düşüncesi de böyle bir karşıtlığa dayanır. Özne veya benlik. Jameson, 20. yüzyılda batıya egemen olan dört derinlik modeli sunar; Marksizm, psikanaliz, varoluşçuluk, göstergebilim. Postmodernizm ile birlikte batının büyük düşünüş biçimlerinin kabul ettiği zıtlıklar sarsılır ve dönüşür. Jameson’un yaptığı ayrımlardan bir diğeri ise öykünme ve parodi arasındadır (Bennet, 2018: 359-360). Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınır silinmiş, yüksek ve kitle kültürü arasındaki hiyerarşik durum çökmüştür. Eklektisizm ve kodların harmanlamasıyla bir üslup melezliği oluşturulmuş, parodi, pastiş, ironi gibi kavramlarla kültürün derinliksizliği vurgulanmıştır. Sanatçının özgünlüğü ve dehası gözden düşmüş, sanat, yinelemeden ibaret olmuştur (Featherstone, 1996:28).

“Postmodernizm tartışmaları kültürel teori alanında, modernist sanat biçimleri ve pratiklerinden koptuğu iddia edilen bir dizi kültürel yapıyı tanımlayan mimari, edebiyat, resim, vb. alanlarda yeni ‘postmodern’ kültür biçimlerinin işaretleri olarak başladı. Postmodernizm, ‘yüksek modernizm’in ciddiyetinin aksine yeni bir ilgisizlik, yeni bir şakacılık ve her şeyden önce Andy Warhol’un ‘pop art’ında somutlaşan, ama aynı zamanda Las Vegas mimarisinin törenlerinde, rasgele bulunmuş nesnelere, happening’lerde, Nam June Paik’in video düzenlemelerinde, yeraltı filminde ve Thomas Pynchon’un romanlarında ortaya konan yeni bir eklektizm sergiledi/Modernist sanatın ince işçiliğinin, biçimsel bilgiçliğinin ve estetik talepkarlığının aksine, ‘yüksek kültür’ ve ‘popüler kültür’ biçimlerini karıştıran, estetik sınırları altüst eden, sanatın alanını reklam imgelerini, televizyonun oldukça değişken mozaiklerini, soykırım sonrası nükleer çağın deneyimlerini kapsayacak denli genişleten ve her zaman tüketim kapitalizmini çoğaltarak üreten postmodernist sanat bölük pörçük ve eklektikti. Yüksek modernizmin ahlaki ciddiyetinin yerini, pastiche, kinizm, ticari tutum ve kimi durumlarda dobra bir nihilizm aldı.” (Keller, 2000: 367).

Postmodernizm, hem kuramı hem de genel bakışıyla sadece sanata değil, sosyoloji, felsefe, psikoloji ve dil kuramına kadar birçok alana uzanmaktadır. Modernizm, batılı bir olguysa, postmodernizm küresel bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Bu sebeple çoğulculuk ve çok kültürlülük ile bağlantılı olmuştur. Farklı kültürlerin karşılaştırılamaz olduğu ve tek bir ölçütle yargılanamayacağını söyleyen çoğulcu düşünce kökenini 18. yüzyıldan almış fakat genellikle batılı olmayan kültürlerle uygulanmıştır. Postmodernizmde ise çoğulculuk, modernist Avrupa merkezliğinin bir eleştirisi olarak ortaya çıkmıştır. Çok kültürlülük ise farklı etnik kökenlerden gelen insanların aynı mekânda, ön yargısız bir şekilde yaşayabileceğini öne sürmüştür (Honour, 2016: 872).

Postmodernizm ve mimarlık arasında önemli bir bağlantı vardır. Modern mimarlık, süslemelerden, tarihi göndermelerden arınmış bir haldeydi. Postmodernler modern çağda inşa edilen binaların soğuk, çirkin ve beton bloklar olduklarını söyleyerek eleştiri getirdiler. Bu eleştirilerden en çok ses getiren Charles Jenks adlı mimarlık tarihçisi oldu. Jenks'e göre saf biçem uğruna, kimliksiz mekanlar oluşturulmuştu. Binalarda uzun, boş ve tedirgin edici koridorlar oluşturulmuştu. Daha sonradan postmodernizmle birlikte gelen eklektiklik düşüncesinin normalleşmesiyle, modernist biçemin yerine binalarda eskiye göndermeler, süslemeler, heykel ve kabartmalar yapılmaya başlandı. Bir araya gelmesi istenmeyen yapılar birlikte kullanılmaya başlandı (Yılmaz, 2013: 208-210).

Sonuç olarak modernizm, yüksek sanatın yarası ve onun bir parçası haline gelmiş, postmodernizm ise pop art'da, dönemin mimarisinde, filminde, edebiyatında "her şey uyar" mantığında popülist bir estetik ile kendini göstermiştir. Modern sanatın bakışı her zaman geleceğe doğrudur ve her zaman yeni olanın peşinde olmuş, yeni olandan heyecan duymuştur. Postmodern sanat ise yeni olandan ziyade bütün sanat tarihinden seçilmiş stilleri, biçimleri ve türlerin karışımlarını kullanmıştır. Eskiye dayalı nostaljik bir hayranlığı yeninin karşısında büyülenmekle kaynaştırmıştır. Söylenebilir ki postmodern sanat dünyadan olduğu haliyle zevk almış ve çoğulculuk düşüncesiyle birlikte varlığını sürdürmüştür (Kellner, 2000: 367-368).

Postmodern mimari ve ‘her şey uyar’ düşüncesiyle birlikte kent kültürü üzerinde de değişimler olmaya başlamıştır. Gündelik hayatın üsluplaştırılması ve estetikleştirilmesi döneme ait kavramlardan biri olmuştur.

“Mevcut kültürel ve boş zaman uğraşları silsilesinin kaydettiği genişleme yalnızca mevcut boş zaman hayat tarzları silsilesini genişletmekle kalmayıp, nitel değişmelerle de sonuçlandı.” (Featherstone, 1996: 162).

Günümüz metropollerindeki altkültür diyebilebileceğimiz avangartlar ve bohem yaşam tarzlarının taklit edilmesi ve popülerliği gündelik hayatın üsluplaştırılmasına örnektir (Featherstone, 1996:162). Featherstone, bu durumu şöyle açıklıyor;

“Kentli yeni flaneur’ler dalgasının modaya, benliğin sunumlanışına, “görünüş”e duydukları ilgi, benzer giysiler kuşanmış insanların sıkı sıralar halinde bir araya yığıldıkları kitle toplumlarına ilişkin klişe imajların birçok açıdan öbür yüzünü gösteren bir kültürel farklılaşma sürecine işaret eder. İçinde yaşadığımız çay Simmel’in ifadesiyle bir “üslupsuzluk” çağı olarak nitelendirilebilirse eğer, o vakit bu çağın yeni üslupların (moda, görünüş, tasarım, tüketim malları) hızla dolaşıma girmesine ve geçmişteki üsluplara nostaljik bir şekilde başvurulmasına işaret ettiği söylenebilir.” (Featherstone, 1996: 162).

1.3.5.1. Postmodern Sanat

Modern sanat akımlarını incelerken karşımıza çıkan sanatın gittikçe soyutlaşması dadacılık ve gerçeküstücülük ile kendini göstermiştir. Fakat dada ve gerçeküstü akım ile birlikte bazı şüpheler doğmaya başlamıştır. Modern sanatın bir parçaları mıydı yoksa yeni doğacak olan bir dönemin öncüleri miydi? 1980-1990'lara kadar bu iki sanat akımının yanında soyut dışavurumculuk, pop-art, kavramsal sanat gibi birçok sanat akımı da döneminde modern sanatın bir parçası olarak anılmıştır. 20. yüzyılın başlarından itibaren sanatın yaşadığı bu değişim, yüzyılın sonlarına doğru

kendine yeni bir ad bulmuştur. Artık modern denen sanat, zamanla postmodern bir hale gelmiştir (Yılmaz, 2013:203).

Lyotard, modern sanat tanımını yaparken şöyle söylemektedir; “bir yapıt ancak önce postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik, nihayete ermiş modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder.” (Lyotard, 1997: 53). ‘Post’ kavramı modernizm için önemlidir çünkü modernizmin modern kalabilmek için ‘post’ olması gerekmektedir. Bu bağlamda modern sanat için özgünlük önemli kavramlardan biridir çünkü sürekli olarak ‘yeni’yi aramaktadır. Sanat eserinin özgün ve modernist bir biçemi olması modern sanat için önemli kavramlardan olmuştur (Şahin, 2012: 92).

“Postmodern, modernin içerisinde sunulamayanı, sunulamayanın kendisinde ileri götüren olacaktır: güzel biçimlerin tesellisini ve elde edilemez olanın kolektif nostaljisini paylaşmayı mümkün kılan bir zevk uzlaşımını inkâr edecektir; bunlardan hoşlanmak için değil, sunulamayanın güçle bir anlamını veren yeni sunulamaları araştıracaktır. Postmodern sanatçı veya yazar, felsefecinin konumundadır. Yazdığı metin, ürettiği çalışma ilke olarak daha önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez; benzer kategorilerin metne ya da çalışmaya uygulanmasıyla belirleyici bir yargıya göre yargılanamazlar. ” (Lyotard, 1997: 158).

Postmodernizmin tanımlarını yaparken mimaride ortaya çıkan değişikliklerden bahsetmiştik. 1960'lara doğru postmodernizm tanımı yaparken akla gelen ilk şeylerden eklektik mimari olmuştur. 1960'lardan 1980-1990'lara geldikçe eklektik mimari ile ortaya çıkan bu düşünce tarzının birçok sanat akımını ve düşünceyi etkilemeye başlamış, daha genel bir kavram haline gelmiştir. Modern sanat akımına ait olan birçok sanat akımının bugün postmodern olarak adlandırılması hala tartışma konusudur çünkü net bir ayırım söz konusu olmamıştır. Hala sınırlılıkları belli olmayan postmodern sanatın neye karşı olduğu bellidir fakat ayırım yapmak zor olmaktadır (Yılmaz,2013:211). Postmodernizm, anti-modernist bir tavır olarak

değerlendirilmektedir. Modernist sanat anlayışının getirdiği geçmişin reddi, yenilikçilik ve sanatın metalaşması gibi konuların karşısında eleştirel bir tavır sergilenmiştir.

Modernizmin ‘yüksek’ sanat ve popüler sanat arasında yaptığı seçmeci ayrım postmodern sanat anlayışını kavrayabilmek için önemli olmuştur. Bu ayrımın söz konusu olmadığı kültür ürünlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte postmodernizm tartışmaları başlamıştır. Modernizmin belirlediği yüksek sanat ve popüler sanatın iç içe geçmesiyle birlikte yüksek sanatın belirleyici özellikleri ortadan kalkmıştır. Neyin yüksek sanat neyin popülist kültüre ait olduğunu belirlemek olanaksızlaşmış, birbirine karışmıştır. Hızlı bir şekilde postmodern toplumdaki sanayi ötesi tüketim toplumuna geçişle birlikte artık yüksek sanat popüler kültürle karıştırılarak tüketim nesnesi haline gelmiştir. Modernist sanatçıların sürekli olarak yeniyi arayarak dünyasını modernleştirme çabası içindeyken, postmodernistler, yeniyi üretmeyi düşünmekle birlikte çok fazla gündemlerinde olmamıştır. Postmodernistler, dünyanın gerçeklerini, eskiyi ve yeniyi uyum içinde birleştirmiştir (Şahin, 2012:96).

Postmodern sanatın ve ne onu modern sanattan ayıran özelliklerinin ne olduğunu anlamak için postmodern sanatın kavram ve yöntemlerini incelemek gerekmektedir. ‘Yenilik’ tartışmaları postmodern sanata yön veren tartışmalardan olmuştur. Bilindiği üzere modern düşünce ve modern sanatın koşullarından biri yeni olanın peşinden gitmek olmuştur. Peki yeni tam olarak nedir? Yukarıda verilen alıntıdan yola çıkarak akımların başına yeni eki getirilmesi onu yeni mi kılmaktadır? Oluşan bu sorular postmodernist sanatçıların eserlerini ortaya koyarken de düşündüğü ve cevabını aradığı sorular olmuştur. Önüne yeni eki getirilen her akım kendisinden öncekini akıllara getirmektedir. Jameson bu durumu ‘biçimler ideolojisinin çökmesi’ olarak adlandırmış ve ona göre modern biçimler, postmodern kodlar haline gelmiştir. Parodinin yerini pastiş almaya başlamıştır. Modern sanat eski bir dili kullanarak güçlü bir eleştirel mizah yaratmak için parodi yöntemiyle ironi yapmıştır. Pastiche ise o eski dilde konuşmak yani içi boşalmış bir parodi anlamına gelmektedir (Yılmaz, 2013:211-212). Modern sanatla birlikte oluşan özgünlük ve yenilik düşüncesiyle birlikte modern sanatçıların kendilerine has üslupları oluşmuş ve bu üslupların taklit edilememesi

parodiyi geliřtirmiřtir. Modern dūřünceyle birlikte oluřan bir diđer soru da ‘özne’ tartiřmaları olmuřtur. Öznenin ve yařayanın kim olduđu sorusu temel arařtırma konularından biri olmuřtur. Postmodern dūřünceyle birlikte özgünlük dūřüncesinden uzaklařılmıř, postmodern özne ise kimlik sorgulamasını bırakmıřtır. Özgünlük dūřüncesinin ortadan kalkmasıyla ‘taklit edilemeyen üslup’ yerini pastiř kullanarak ‘taklit edilebilen üslup’lara bırakmıř bu da geçmiřteki ‘eskiyen ve ölen’ dillerin kullanılmasıyla olmuřtur (Bal, 2015: 128-129).

Postmodern dūřünceyle birlikte ortaya çıkan bilimsel bilginin başkalaşması ve ona duyulan güvensizlik, büyük anlatıların terk edilmesi, ilerlemeye olan şüphe postmodern sanatı etkileyen durumlar olmuştur. Büyük anlatıların terk edilmesi ve ona duyulan güvensizlik Kant’tan beri süregelen yüce ve dahi sanatçı dūřüncesinin eleştirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Sanat eserinin bir deha ürünü olduğunu söylemiş ve genel kurallara bağlanamayacağını söylemiştir. Bu dūřünceden de modern dūřüncenin ‘özne’ kavramı ortaya çıkmıştır. Sanat ile uğraşmak yüce bir uğraş, sanatçı ise bir’ deha olarak özne’ olmuştur. Modern sanatçıların benimsediği bu yücelik kavramı daha sonraları dada ve gerçeküstü akımlarıyla sorgulanmaya başlanacaktır. Dadacıların ve gerçeküstücüler sanat ve estetik karşıtı tavırları Kant ile birlikte gelen yüce dūřüncesinden uzaklaşılmıştır. Var olan dūřüncelerin eleştirilmeye başlaması, sanattan estetik ve yüce dūřüncesinin atılması postmodernizmin sinyallerini vermiştir (Yılmaz, 2013: 212-213).

Postmodernizmin çoğulculuk olgusuyla birlikte sanatta yeni kavramlar ortaya çıkmaya başlar. Picasso’nun öncüllüğünü yaptığı kolaj ve kurgu, modern sanat ürünlerinde sıkça kullanılan bir yöntem olmuştur. Bu modernizmin yeni ve saf olan sanat dūřüncesinden ziyade postmodernizmin temel kavramlarından biri olan çoğulculuk dūřüncesine daha uygun dūřmektedir. Kübizmin getirdiği birbirinden farklı olan-sanata ait olmayan- nesnelerin kurguyla bir araya getirilmesiyle ortaya kolaj çıkmıştır. Bu durum da biçimsel çoğulculuğa aynı zamanda eklektik bir yapı oluşmasını sağlamıştır. Kolaj yöntemiyle oluşturulan eserlerdeki parçalar birbirinden bağımsız olabilir fakat hepsi bütüne hizmet etmektedir. Bağımsız olan nesnelere kimliklerini korumakta bu da üretilen eserin heterojen ve eklektik bir yapıya sahip

olduğunu göstermektedir. Postmodernizmin temel ilkelerinden biri olan ‘anything goes (her şey uyar)’ düşüncesi bu sanat eserlerinin oluşturulurken temel alınmıştır. Modern sanatta biçimin tutarlılığı fazlaca önemli olmuştur. Postmodern sanatta ise sanatçılar bu durumu bilinçli olarak ihlal etmiş hatta bunu yaparken keyif almışlardır. Biçemler arası hiyerarşik durum da onlar için anlamsız olmuş bu düşünce de postmodern sanatın diğer kavramlarından olan disiplinlerarasılık düşüncesini oluşturmuştur. Disiplinlerarasılık düşüncesiyle birlikte modernizmin saf sanat anlayışına karşı çıkmıştır. Sanatsal türler diğer türlerle ilişki kurarak bağlamlarını genişletmiştir. Yaşam ve sanat arasındaki sınırın belirsizleşmesi soyut ve figüratif sanat anlayışını doğurmuştur. Dadacılarından beri ortaya çıkan gösteri kavramı, ilerleyen yıllardan performans sanatını doğurmuş ve bedenin figürleşmesini sağlamıştır. Kadın sanatçılar bu dönemde egemen erk sanat anlayışına başkaldırarak geleneksel temsil anlayışını reddetmiş ve bir beden olarak sahneye çıkmışlardır. Yeni bir sanat olan sinema sanatı ise bütün bir sanat tarihini içine alacak temsil anlayışında büyük değişiklikler olacaktır. Video sanatının ortaya çıkması ve herkesin ‘hareketli’ görüntüyü elde ediyor oluşu anlatıların başkalaşmasını sağlamıştır (Yılmaz, 2013: 215-218).

1.3.5.2. Postmodern Anlatı

Postmodernizm, tüm bilim dallarını ve farklı disiplinleri etkilemiştir. Bunlardan biri de edebiyat olmuştur. Postmodern sanatı incelerken ortaya çıkan bazı kavramlar postmodern edebiyatın da odağında olmuştur. Yaşanan toplumsal, kültürel, siyasi ve teknolojik gelişmeler anlatı dünyasında da etkisini göstermiştir. Anlatı dünyasına ait bütün yapılarda değişen dünyanın izlerini görmek mümkün olmuştur. Postmodern anlatıyı ve değişen anlatıyla birlikte değişen unsurları incelemek için tekrardan roman sanatına bakmak yerinde olacaktır.

Postmodern roman terimi ilk olarak Ihab Hassan tarafından 1960’lı yılların başında ortaya atılmış ve postmodern edebiyatın tanımlaması oluşturulmaya çalışılmıştır. Hassan’a göre postmodern edebiyatın başlıca özellikleri diğer

postmodern dönem ürünleri gibi belirsizlik, parçalanmışlık, kopukluk, ironi, oyun ve kopya olmuş ve bu dönemin özelliklerini yansıtan en belirgin özellikler roman türünde verilmiştir. Bir diğer önemli terim ise metafiction (üst kurmaca) terimi, yeni edebiyatı tanımlamak için kullanılmıştır (Işıksalan, 2007: 425, Özot,2014: 975).

Üst kurmaca ya da 'postmodern' olarak adlandırılan bu 'yeni' edebiyatın izleklerini ortaya koyan Hassan, 1950'li yılların Amerikan romanında karakterlerin ayırt edici beş özelliğini ortaya koymuştur.

“Bunlar, kahramanın (1) İnsanı eylemlerin “şans ve absürtlük” tarafından yönetildiğini; (2) Hiçbir ahlaki davranış normunun bulunmadığını; (3) yabancılaşmanın insani yaşamın durumu olduğunu; (4) İnsanı güdülerin “ironi ve çelişki”yle nitelendiğini; (5) İnsanı bilginin “sınırlı ve görelî” olduğunu kabul etmesiydi.” (Akt: Lucy, 2003:128).

Karakterlerdeki bu değişimleri ortaya koyan Hassan, yeni edebiyatın arka plandaki yaşamda yaşanan değişikliklere bir yanıt olarak yorumlanabileceğini söylemektedir. Bu beş özellik roman dünyasının dışındaki yaşam dünyasının bir yansıması olmuştur. Lyotard'ın *Postmodern Durum*'da söylediği, postmodern metnin heterojenliğinin, postmodernliğin kendisine tekabül etmesi buna benzer bir örnektir. Hassan, kurmacanın biçimsel yapısındaki bu değişikliği ve deneyselliği roman dünyasının 'dışındaki' yaşamın, yaşamsal sorularıyla alakalı olduğunu söylemiştir. Amerikan edebiyatındaki biçimsel değişiklikleri 'kendine dönen benliğin kurmacadaki karşılığı' olarak adlandırmıştır (Lucy,2003: 128).

Hassan'dan farklı olarak postmodern anlatı söz konusu olduğunda iki önemli isimden daha bahsedilmektedir. Bu iki isim Leslie Fiedler ve Susan Sontag olmuştur. Sontag, edebiyatta yeni bir duyarlılıktan bahsetmiş, Fiedler ise edebiyatın yaşamla bir arada olması gerektiğini söylemiştir. Kalıplaşmış ölçüleri ve geleneksel anlayışı karşısına alan, sanatın her alanında alternatif arayış içerisinde olan bir dönemde, edebiyat tarafından oluşturulan bir başkaldırı olmuştur. Bu başkaldırının hedef aldığı

bazı kavramlar olmuştur. Bunlar yansıtmacı sanat anlayışı, kültürel modernizmin mutlak söylemleri ve modernizmin oluşturduğu seçkincilik anlayışının oluşturduğu ciddiyet olmuştur. Fakat bu başkaldırının garip bir tarafı da bunu yapanların metinlerinde karşı oldukları durumları sıkça kullanmaları olmuştur. Onların karşı oldukları ölçütlerin kendisi değil, bunların tartışmaksızın doğru olarak kabul edildiği düşüncesi olmuştur. Bu noktada da postmodern düşüncenin temel kavramlarından biri olan çoğulculuk düşüncesi edebiyat alanında karşımıza çıkmaya başlamaktadır. Çoğulculuk düşüncesiyle birlikte postmodern sanat ve edebiyat disiplinlerarası bir şekil almış birden fazla sanat akımı ve biçimin bir araya gelmesiyle eklektik bir yapı oluşması normal karşılanmıştır. Çoğulculuk düşüncesinde tek ve mutlak olana yer yoktur ve bu başkaldırının sebebi de modernizmin getirdiği kuralcı yapı olmuştur (Ecevit, 2001: 67-68).

Postmodern yapının çoğulculuk düşüncesinin oluşmasında Mikhail Bakhtin'in de etkisi olmuştur. Diyaloglaştırma ve karnavallaştırma anlayışları çoğulculuk düşüncesinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Birbirleriyle diyalog halinde olan metinler birbirinden farklı düşünceleri bir araya getirerek çoksesliliği yani bir anlamda çoğulculuğu oluşturmuştur. Bu çokseslilik ile birlikte birbirinden farklı biçimler ve anlatılar tek bir metinde buluşmuş ve çoğulcu bir estetik oluşturmuştur. Karşıtlıkların ve farklılıkların bir arada verilmesi hiyerarşik bir yapı olmadan sunulmasına olanak vermiştir. Bu bağlamda ben ve öteki karşıtlığı hiyerarşik bir yapı olmadan bir arada verilmiştir (Işıksalan, 2007: 426-427).

“Bir anlamda felsefenin söyleyemediği şey, edebiyat ya da felsefe için her zaman sorun yaratan, bu yüzden de felsefenin “öteki” olarak tanımlayarak iptal etmeye ya da dışta bırakmaya çalıştığı belirli bir edebilik nosyonu tarafından söylenebilen şeydir. O zaman bu bakımdan postmodern edebiyat kuramı, metafizik düşünce tarihine köktenci bir müdahale olarak anlaşılabilir. Edebi mutlağı olumsuzlamasıyla postmodern edebiyat kuramının bir devrimci, metafizik-olmayan düşünme girişimi, dolayısıyla da “öteki”nin her zaman küçültüldüğü ya da iptal edildiği karşıtlıklar yapısı dışında bir düşünme girişimi olduğu görülebilir.” (Lucy, 2003:338).

Postmodern anlatının sahip olduğu bir başka özellik ise parçalılık olmuştur. Çok katmanlı bir yapıya sahip olan üst kurmaca anlatıların birden fazla anlama gönderme yapması ana kurgu ilkelerinden olmuştur. Geleneksel estetik anlayışın sahip olduğu bütüncül yapısını bozan yazarlar gerçek ve kurmacayı birbirine karıştırmıştır. Birbirinin içine geçen esnek ve kaygan yapı üç tane düzlem üzerinde gerçekleşmektedir. Gerçek, kurmaca ve bireyin iç dünyasına ait olan bu düzlemler sürekli olarak birbirleriyle yer değiştirir ve parçalı yapıyı oluşturmaktadır. Kopukluk ve farklılık postmodern anlatının sahip olduğu diğer özelliklerden biri olmuştur. Kopukluk, postmodern sanatın da bir parçası olan kolaj yöntemine benzemektedir. Organik bir bütünlük yerine parçalılık benimsenmiş, yazınsal metinlere metin dışında farklı öğeler yerleştirilerek metin dışı söylemlerin oluşmasına olanak sağlanmıştır. Bu da metinler açık yapıt haline gelmesini sağlamıştır. Postmodern anlatı, çoğulcu ve hiyerarşilere karşı duruşuyla farklıyı eşit biçimde ortaya koymaktadır. Modernizmin seçkinci anlayışıyla gündelik ve sıradan arasındaki ayrımı ortadan kaldıran postmodernizm, ikisinin yaşamsal dinamiklerini bir ara getirerek farklıyı yeniden biçimlendirmiş bunları karmaşık değerler bütünü olarak sunmuştur. Bunu yaparken postmodern sanatın da araçlarından olan parodiyi, pastişi, takliti ve ironiyi kullanmıştır (Işıksalan, 2007: 428). Postmodernizm için, sadece farklı olan vardır. Bunun sebebi, bütün değer hiyerarşilerine elitist oldukları kuşkusuyla yaklaştıkları için daha iyi ve daha kötü söz konusu değildir. O yüzden sadece farklı olan vardır. Sanat ile sıradan hayat arasındaki engelleri aşmaya çalışan postmodernizm, radikal avangardın tekrardan canlanmasıdır. Reklamcılık, moda, yaşam tarzı gibi terimler estetik ve teknoloji ile iç içe geçmiş ve bir tür estetik gösteri haline gelmiştir (Eagleton, 2014:239).

Postmodernizm kendisine yeni bir estetik üretmemiş biçimsel özelliklerinin çoğunu modernizmden almıştır. Postmodern romanın da modernizmden aldığı kurgu düzleminde oyunsuluk kavramı olmuştur. Sanatın özüne eğilen postmodern anlatı artık yaşamın somut halini kurgulamıyor, kendisini ve nasıl oluştuğunu kurgulamaya başlamıştır. Doğa ise diğer metinlerden alınmış metinlerarası bir doğa haline gelmiş, kurmaca artık üst kurmaca boyutuna gelmiştir. Anlatı dünyasındaki bu estetik değişim

sırasıyla dış dünyanın somut bir tasviri olan gerçekçilikten dünya tasvirinin bireyin algıladığı şekliyle bilinçlilik düzeyinde soyut bir biçime dönüşmüş ve en sonunda da kurmacanın kendine yöneldiği üstkurmaca düzlemine dönüşmüştür. Oyunsu yaklaşım postmodern edebiyatta farklı bağlamlarda ortaya çıkmaktadır. Bunlardan biri de tarih olmuştur. Artık tarihte kendi gerçekliğinin dışına çıkmış yazarın oyun oynadığı kendi tarihini yarattığı ve gerçekliğini yarattığı bir alan haline gelmiştir. Oyun kavramı estetiksel bir özgürlüğün dışında pragmatik olarak eğlendirme işlevine de sahip olmuştur. Seçkin ve sıradan olan arasındaki ayrımı ortadan kaldıran postmodernizm okurun metinden zevk alması için çeşitli yöntemler denemekte, anlatısını ‘bulmacamsı’ bir yapıya dönüştürmektedir. Postmodern bir öykü anlatıcısı, öyküsünü anlatırken yansıtmacı bir tavırla anlatmamıştır. Anlattığı öykünün gerçek olduğunu kanıtlama çabasına girmeden karakterinin kurmaca olduğunun altını çizmektedir. Dışarıdaki dünyanın tasvirini yapmak istemeyen postmodern yazar, eski metinlerden yola çıkarak yeni bir yaşam alanı oluşturduğu ‘oyunu’ gerçekleştirebilmek için pastiş ve parodi tekniklerinden yararlanmaktadır. Özgünlüğün önemi yitirdiği bu dönemde yazar, kendisine özgün ve taklit edilemez bir dünya yaratmaktansa diğer metinlerin kurmaca dünyasıyla parodi/pastiş yöntemiyle oynamaktadır. Bu dönemde taklit kavramı da önemli bir kurgu ögesi olmuştur. Teknolojinin gelişmesi ve seri üretiminin fazlalaşmasıyla birlikte özgünlüğün yerini onun taklidinin alması, edebiyatın ve sanatın da alanına girmiştir. Özgün olanın değil de taklit olanın estetikleştirilmesi söz konusu olmuştur. Kaygan bir zemin üzerinde kurulan postmodern anlatı dünyasında artık yazar, anlatıcı ve karakterler aynı özelliği taşımaktadır. Artık eskisi gibi her şeyi bilen, tanrısal bir yazarın yerini bilgelik sergilemekten hoşlanmayan, yaşadığı dünyadan ‘kuşku’ duyan, gerçekliği sorgulayan ve okurunu yönlendirmeyi istemeyen bir kurgu yazarı ortaya çıkmıştır (Ecevit, 2001: 71-76).

Postmodern anlatının anlatıcısı ve karakteri, sürekli değişim halinde kimlikten kimliğe girmektedir. Tek bir bakış açısına sahip değildir, geleneksel anlatının yukarı bir konumdan her şeyi gören ve bilen bir bakış açısından değil konumdan konuma geçmektedir. Karakter veya anlattığı konu hakkında bilge bir tavır sergilemekten ziyade sadece görebildiğini betimlemektedir. Karakterler artık anlatı dünyasının odağından çıkmıştır. Geleneksel anlatının karakterlerinin sahip olduğu metnin

taşıyıcılığı yapan karakterler artık postmodern anlatı da kendilerine ‘kahraman’ demekten bile uzak durmaktadır. Anlatının karakteri sürekli dönüşen bir yapı içerisinde karşımıza çıkmış, belirli bir kimliğe sahip olmamıştır. Tüketimin toplumunun da bir parçası olan bu karakter, dışarıdaki insanın durumunu da göstermektedir. Postyapısalcılar tek ve mutlak olmaktan çıkan insanı, birey sözcüğü yerine ‘özne’ olarak adlandırmıştır. Postyapısalcı kuram ile birlikte ‘ben’ yapıököme uğratılmış, çeşitli benlikler arasında geçiş yapan, durağan bir varlık olmaktansa hareket halinde tekrardan kurgulanmıştır (Ecevit, 2001: 77-78).



İKİNCİ BÖLÜM

2. SİNEMADA ANLATI VE KARAKTER

2.1. HAREKETLİ GÖRÜNTÜNÜN DOĞUŞU VE SİNEMANIN ANLATISI

“1896’da Maksim Gorki Rusya’da ilk kez bir film izler. Sessiz bir büyüünün griliği içinde tren insanların yaşamına doğru akmaktadır. Bu imgenin çok etkisinde kalan Gorki hiçbir zaman böylesi yeni bir anlatım formunun bir gün gelip de bir para basma makinesine dönüşeceğini tahmin etmedi. Bilimsel amaçları olan ve en çok da eğitim için kullanılacak bir aygıt olduğunu düşündü.” (Akt. İri, 2011: 1).

Sinemanın ortaya çıkışı 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başlarına denk gelmektedir. Tarihsel olarak bakıldığında modernizmin bir ürünü olduğu söylenebilmektedir. Fakat her ortaya çıkan sanat akımı ortaya çıktığı döneme ait kalmamış sürekli olarak değişim-oluş- halinde olmuştur. Sinema, kronolojik olarak bakıldığında diğer sanat dallarına göre ‘yeni’ olmuştur. Bu “yenilik” sadece kronolojik olarak olmamakla birlikte yeni bir anlatım tarzı yeni bir “görme” imkânı vermiştir. Ortaya çıktığı tarih düşünüldüğünde sanat ortamındaki tartışmalar genel olarak ‘gerçek’ üzerine olduğu söylenebilir. Sinema gibi bir teknolojinin doğması “gerçeğin” dolaysız olarak sunumunu sağlamıştır. Her ne kadar ondan önce fotoğraf etkisini gösterse de fotoğraf “durağan” olmasıyla daha çok resim sanatıyla olan tartışmaları beraberinde getirmiştir. Elbette fotoğrafın bu durumu ilerleyen yıllarda farklılaşmıştır fakat ilk çıktığı yıllardaki tartışmaların odağı resim sanatıyla olmuştur. Daha sonrada hareketli görüntünün ortaya çıkması, gerçeğin “doğrudan” ve “gerçek gibi” sunumu sinemayı, bir anlatı bir öykü anlatma aracı haline getirmiştir. İlerleyen zamanlarda sinema kendi içerisinde diğer sanat dallarının yaşadığı değişimleri yaşayacak ilk çıktığı andaki ‘belge’ konumundan fazlaca uzaklaşacaktır. Fakat ilk çıktığı yıllar üzerinden yorum yapılacak olursa; sinema diğer sanat dallarının yaşadığı değişimi çok kısa bir süre

içerisinde yaşamıştır. Bunun en büyük sebeplerinden biri ortaya çıktığı zaman sanatın yaşadığı neredeyse bütün değişimleri görmüştür. Her ne kadar sonradan kendisi de yeni sanat anlayışların doğmasına sebep olacaksa da ‘temel’ diyebileceğimiz bütün sanat akımlarını kendi içerisinde barındırmıştır. Modern bir toplumun içerisine doğmuş, sürekli olarak “yeni” arayan bir sanat anlayışı içerisinde ortaya çıkmıştır. Bu durum sinemanın fazlaca sahiplenilmesini sağlamıştır. Çünkü sinema ya da kamerayla üretilcek olan her yeni iş beraberinde yeni getirecektir. Hareketli görüntünün keşfiyle birlikte sinemanın içerisindeki ‘deneysel’ çalışmaların sinema tarihinde erken döneme denk gelmesi tam olarak bunu işaret etmektedir. Bu bağlamdan bakıldığında hareketli görüntü sadece sinemayı doğurmamıştır beraberinde yeni bir görme imkânı da kazandırmıştır. Bu yeni görme, teknolojinin imkanıyla, dönemine fazlaca uyum sağlayan bir görme tarzı olmuştur. Trenin camından dışarıyı izlerken görüntülerin gözünün önünden hızlıca geçmesine tanık olan sanayi toplumunun icadı olan ‘hız’ sinemayla birlikte “hızı” tekrardan üreten bir alan olmuştur. Bu hız kavramı sinemanın ilk yıllarında kurgu dilini de fazlaca etkileyecektir.

“Yalnızca, sinema aracılığıyla insan gözüyle kısıtlı olmayan bir “görme” tarzı düşünebiliriz.” (Colebrook, 2013: 45).

Sinemayla birlikte yeni bir zaman ve mekân anlayışı da doğmuştur. Sinemasal mekânda kendi zamanını oluşturan yönetmen/yazar sinema dünyasına ait öğelerle var olan zamana alternatif bir dünya yaratmıştır. Bunu elbette edebiyatta yapıyordu fakat aralarındaki tek fark belki de en önemli farklardan biri de ‘görsel zaman ve mekân’ olmuştur. Sahne ve performans sanatı olan tiyatro da bu imkana sahip olmuştur fakat tiyatroyla da keskin bir fark söz konusu olmuştur. Tiyatro ‘olağan’ ve “o ana” ait bir durumsa sinema, tekrardan tanık olunabilen ve her seferinde aynı ve değişmez olan bir alternatif dünyanın yaratıcısı olmuştur. Bu yorumların hepsi sinemanın ilk çıktığı yıllara ait yorumlar olmakla birlikte ilerleyen yıllarda hareketli görüntünün tiyatro içerisine girmesiyle ve daha birçok yeni oluşumun ortaya çıkmasıyla değişim göstermiştir. Sinemasal zaman denilen bu zaman kavramı, gerçeği sunma imkânı veren sinemanın, gerçeği, seyirci tarafından ‘izlenebilme’ durumuna getirmek için

kullanılmıştır. Öyle ki sinemasal zamanda filme ait olan karakterlerin bir yerden bir yere giderken ki geçirdiği vakit bir sinema filminde ‘atlama’ veya anlatı dilinde ‘eksilti’ denilen bir şekilde sunulmaktadır. Bu eksiltili anlatım gerçeği dilimlere bölerek, sadece öyküye ait olanı sunma imkânı vermektedir. Bir karakterin gün boyunca vakit alan bütün eylemlerini sunmak yerine öyküye hizmet eden eylemlerin sunulması sinemasal zamanı doğurmuştur. Sinemanın yarattığı bu zaman anlayışı daha sonradan Andy Warhol gibi sanatçılar tarafından saatlerce uyuyan bir insanı kayıt altına almasıyla başka bir boyut kazanacaktır.

Sinemanın oluşturduğu bu zaman ve mekân kavramıyla birlikte oluşan bu sinemasal zamanda ‘sinemasal anlatı’ kavramı ortaya çıkmıştır. Nasıl ki bir romanın kendine ait anlatı yapısı varsa sinemanın da kendine ait bir yapısı olmuştur. Gerçeği kullanarak kurmaca bir evren yaratan sinemasal anlatı, bu gerçekliği öykü haline getirerek onu dönüştürmektedir.

Sinemanın anlatısı hakkında ufak bir giriş yaptıktan sonra daha özele inerek sinema anlatısının sahip olduğu öğeleri incelemek faydalı olacaktır. Bu öğelerin çoğu sinema için oluşturulmamış fakat sinemayla birlikte tekrardan yorumlanmıştır. Yeni bir sanat olması ve birçok sanat dalından etkilenmesinden dolayı karşılaştırmalı okumayı beraberinde getirmiştir. Fakat her ne kadar karşılaştırmalı bir okuma da olsa sinema kendi ‘dilini’ oluşturabilmiş bir sanat dalı olmuştur. Kendi dilini oluştururken kısa bir süre içerisinde 1. bölümde anlatılan ‘anlatının serüveni’ gibi bir değişim yaşamıştır. Genç bir sanat olmasına rağmen bu kısa süre içerisinde anlatının değişen bütün öğelerini kendi içerisinde barındırmıştır. Resmin ve edebiyatın yaşadığı akımlar sinema içerisinde de kendisini göstermiş, bu değişimler hiyerarşik bir yapı kurmaktansa daha çok birbirinin içine geçen yapılar olmuştur. Değişen anlatı yapısıyla birlikte karakterin değişimi de söz konusu olmuştur. Sinemanın sunduğu imkanla birlikte daha önce edebiyat ve tiyatrodaki yaratılan karakterlerin ‘gerçek’ sunumu ortaya çıkmıştır. Anlatı dünyasında var olan karakterler metinlerarası bir hal almış ve sinemanın konusu haline gelmiştir. Sinema bu karakterleri ya olduğu gibi alıp onu ‘edebiyatın dünyasında’ yaşamaya devam ettirmiş ya da o karakteri alıp ‘sinemaya ait bir karakter’ olarak yeniden tasarlamıştır. ‘Uyarılama’ türüne ait bu durum daha

sonradan 3. bölümde daha ayrıntılı incelenecektir. Sinema, sadece başka anlatı türlerinin ürettiği karakterleri kullanmakla kalmayıp kendi ‘sinemada yaşayan karakter’ini de oluşturmuştur. Sinemanın dilini anlayabilmek için sinemanın kendi içerisinde yaşadığı değişimleri incelemek gerekmektedir.

2.2. KLASİK ANLATI SİNEMASI

Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin yaptıkları ilk sinema gösteriminden sonra sinema bir öyküleme aracı olarak kullanılmaya başlanacaktır. Burada ‘sonra’ eki önemlidir çünkü bir trenin gara girişini çeken Lumière Kardeşlerin filmi bir öykü sunma amacı taşımamaktadır. Daha sonradan Georges Méliés ile birlikte bir öyküleme aracı olarak kullanılmaya başlanacaktır. Bu bakımdan bakıldığında Lumière Kardeşlerin filmi, ortaya çıkan yeni teknolojik bir cihazın sunumu olmuş fakat bu cihazın gerçekliği yeniden üretebiliyor olması fazlasıyla dikkat çekici olmuştur. Gerçeklik yeniden üretilebiliyor ve bu gerçeklik herkesin izleyebileceği bir alanda gösterilebiliyorsa bir öyküleme aracı olarak da kullanılabilirdi. Bu düşüncenin oluşumunda sahne sanatlarının varlığı ve bir ‘göz’ olarak seyircinin konumu şüphesiz etkili olmuştur. Bunun örneklerini sinemanın ilk yıllarında izleyici karşısına sıkça çıkmaktadır. Film, tiyatro sahnesine benzer bir mekânda oluşturulmuş ve kameranın konumu bir seyircinin göz hizasıyla aynı konuma getirilmiştir. Hatta oyuncular sahne sanatlarının getirdiği kuralla birlikte filmde, sahenin sağından veya solundan giriş çıkış yapmaktadır. Bu bağlamdan bakıldığında klasik anlatı sinemasının Aristotelesçi klasik bir yapısı olması kaçınılmaz olmuştur.

İlk ürünlerini vermeye başlayan sinemanın ilk dönem filmleri klasik Aristotelesçi bir yapıya denk gelmektedir. Platon’un diegesis ve mimesis ayrımı sinema için önemli olmuştur. Bu iki ayrım temelde ‘göstermek’ ve ‘anlatmak’ arasındaki farka işaret etmektedir. Mimetik anlatı türü, şairin/yazarın anlattığı olayları ve karakterleri göstermesi, diegetik anlatı türü ise olayları direkt olarak şairin/yazarın kendisinin anlatmasıdır. Klasik anlatı sineması ise seyircisini anlattığı hikâyeye ortak etme ve karakterle özdeşleşme (katharsis) üzerine kurulmuştur. Sinemanın gerçekliği yeniden

üretiyor olması ulaşılmak istenen özdeşleşmeyi diğer anlatı ve sanat türlerine göre daha kolay sağlamıştır. Bunun sebebi, herhangi yazınsal türde olan bir anlatının okuyucu için sağladığı özdeşleşme herkes için aynı olmamakla birlikte sinemada karakterle olan özdeşleşme daha direkt ve dikte edici olmuştur. Bunu sağlayan etkenler anlatının temel öğeleri ile sağlanmıştır.

Klasik anlatı sinemasında sinemanın sağladığı gerçeklik duygusuyla izleyicisini büyülemek için kullandığı tüm unsurların hizmet ettiği durum, anlatımı ve anlatıcılığı ‘görünmez’ kılma üzerinde birleşmiştir. İzleyiciyi yönlendirebilecek her türlü anlatımdan uzak durulmuştur çünkü izleyicinin, izlediği filmi ‘gerçek gibi’ düşünmesi ve izlemesi gerekmektedir. Bu durumu bozacak herhangi bir durum onu izlediği şeye yabancılaşmasını sağlayacaktır. Yabancılaşma, daha sonradan sinemanın modern anlatısında sıkça ve bilinçli olarak kullanılacaktır. Fakat ilk yıllar ve klasik anlatı için bu durum bir ‘hata’ veya gerçekliği ‘bozan’ bir durum olarak görülmüştür. Anlatıcının varlığının görünmez kılınması sinemada bir gözlem aracı olarak kullanılan kamera sayesinde sağlanmıştır. Sinemada anlam yaratmanın aracı olarak kullanılan kamera kullanılmıştır. Kamera gerçekliği, yazarın/yönetmenin istediği şekilde kayıt altına almış ve daha sonra ‘montaj’ yöntemiyle bir araya getirilerek bir anlam oluşturulmuştur. Plan (çekim), sahne ve sekansın anlamlı bir bütün halinde montajlanması bunu sağlamıştır. Plan, kameranın bir kez çalıştırılması ve durdurulmasıyla elde edilen çekim birimi sahne ise birçok plandan oluşan zamansal ve mekansal süreklilik içeren bölümdür. Sekans ise farklı plan ve sahnelerden oluşan ama zamansal ve mekansal süreklilik içermeyen bölümdür. Plan-sekans daha sonradan sinemanın gelişimiyle ortaya çıkmış, tek bir uzun plandan oluşan zamansal ve mekansal bütünlüğü olan anlatı birimi olmuştur. Henüz sinemanın bu çocukluk çağında plan-sekans bahsetmek mümkün olmamıştır (Gönen, 2008: 18).

Kamera kullanımıyla ortaya çıkan nesnel anlatım yanılması izleyiciyi sinema dünyasına ait olan kurmaca evrende olan bitenleri bir anlatıcı olmadan tanık olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Fakat sinemanın ilk yılları ‘sessiz’ olmuştur. Bunu sadece görüntüler aracılığıyla nasıl sağlamıştır? Şu ana dek kurmaca anlatılar bir ‘dil’ aracılığıyla aktarılmış ve bu dille söylenen ‘söz’ler okuyucuyu/izleyiciyi etkilemiştir.

Sinema bu noktada özel bir dile sahip olmuştur. Bazin, bu durum için sinemanın ilk yıllarının sessiz olduğunu ama sözden yoksun olmadığını söylemiştir. Sinemada anlam yaratan bu ‘yapay’ dilin adının ‘montaj’ olduğunu söylemiştir.

“Bazin’e göre, imajların içkin olarak sahip olmadığı anlamları onlara dışardan dayatan bu montaj pratiği, sinemanın ilk yıllarını oluşturmaktadır. Oysa bu dönem sinemanın Aristotelesçi klasik öykünme rejimine denk düşer. Çünkü Aristoteles’in Poetika adlı eserinde belirttiği doğrultuda, temsili eylemler, montaj sayesinde açık anlamlar oluşturan bir neden/sonuç ilişkisinin dramatik yoğunluğu içinde ve belli bir amaca doğru düzenlenmektedir.” (Akt. Gonen, 2008: 18-21).

Sinemanın ilk yılları farklı estetik eğilimleri içerse de bu dönem genel olarak montaj dönemi olmuştur. Anlatımın tarzını belirleyen montaj, ilk dönemde birbirinden çok farklı amaçlarda kullanılmıştır. Örnek verilecek olursa; Sovyet montaj ekolü, Griffith’in başlattığı klasik Hollywood sinema anlayışından çok farklı olmuştur. Fakat burada önemli olan yaratılan ‘dilin’ belirleyici unsurun hala montaj olması olmuştur. André Bazin bu yüzden bu dönemi montaj dönemi olarak adlandırmıştır. Belirtilmesi önemli noktalardan biri ise Griffith’in başlattığı karakterlerin psikolojisi üzerine kurulmuş olan klasik anlatı sineması bugün hala varlığını sürdürmektedir. O yüzden klasik anlatı sineması, bir dönemi temsil etmemekle birlikte bir anlayışı ifade etmektedir. Klasik anlatı sinemasının ve bugün Hollywood sineması olarak da adlandırılan dönemin başlangıcı Griffith’in sayesinde olmuş ve sinemanın kurgu dili oluşmaya başlamıştır.

“Sözcükler ozan için ne işe yararsa, tamamlanmış bir filmin her çekimi de film yönetmeni için aynı işe yarar. Film yönetmeni duraksayarak, seçerek, atarak, yeniden ele alarak ayrı ayrı çekimler önünde durur ve bu aşamada ancak bilinçli sanatçı düzenlemeyle yavaş yavaş “kurgu cümleleri”ni, olayları ve ayrımları bir araya getirir, bundan da adım adım, tamamlanmış olan yaratma, yani film ortaya çıkar.” (Pudovkin, 1966: 16).

Anlatımı sağlayan ögeler, sinemanın anlatım aracı olan montaj yoluyla oluşturulmuştur. Montaj yoluyla yapılan sinema anlatısı Aristo'nun oluşturduğu temel bir çerçeve üzerinden ilerlemiştir. Bu temel çerçeve serim, düğüm ve çözümden oluşmaktadır.

Klasik gerçekçi metin veya klasik sinema anlatısı, gerçekliğin kurmaca niteliğini gizlemesi öykünün gidişatının çizgisel olmasını sağlamıştır. Bu bağlamda bakıldığında klasik sinema anlatısı, serim-düğüm-çözüm akışına göre ilerlemektedir. İlk önce hikâye ve hikâyenin kahramanları mekanları içerisinde tanıtılmaktadır. İlerleyen sinema anlatısında çatışma unsurları, olaylar ve diğer karakterler ortaya çıkmaktadır. Çatışma oluştuktan sonra filmin bitişini sağlayacak çözüme gerçekleşir. Bu akışı sağlayan filmin sinematografik araçlarının yardımıyla kurulmaktadır. Özdeşleşme bu akışın doruk noktasında ortaya çıkmaktadır. Gerçeğe uygunluk ve inandırıcılık unsurları izleyicinin karakter ve durumlarla özdeşleşmesi için önemli olmaktadır (Behçetoğulları, 2011: 131).

Klasik sinema anlatısının sahip olduğu bu temel çerçeve önemlidir çünkü klasikten sonra ortaya çıkacak olan anlatım tarzları bu çizgisel anlatım tarzına karşı olarak ortaya çıkmıştır. Çizgisel anlatı tersine çevrilmiş veya tamamen terkedilmiştir. Bu bağlamdan bakıldığında bu temel çerçeveyi ve onun içerdiği yapısal zorunlulukları incelemek ortaya çıkacak olan diğer anlatı tarzlarının daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Bu temel çerçevenin ilk unsuru olan serim, izleyiciyi bilgilendirme görevini üstlenmiştir. Mimetik anlatımın getirdiği 'anlatıcının görünmez kılınması' durumu beraberinde birkaç soruyu da beraberinde getirmiştir. Bir anlatıcı söz konusu değilse, filme dair bilgiler izleyiciye nasıl aktarılacaktır? Yörükhan Ünal, bu durum için 'fısıldama' kavramını kullanmaktadır. Bir anlatıcı söz konusu olmadığı için bilgilerin bir dış ses/anlatıcı tarafından okunması gibi bir durum söz konusu olmamıştır. Bu durumda yapılması gereken, seyircinin izlediği şeyin kurmaca değil de bir gerçek olduğu hissini bozmamak için izleyicinin kulağına mecaz anlamda gizlice fısıldanmalıdır. Bu bariz bir şekilde yapılırsa izleyici bunun 'gerçekten' olmadığını, bir romanın başında bir yazarın tüm olayı okuyucuyu bilgilendirmek için vermesi gibi bir kurmacanın içinde olduğunu anlayacaktır. Bu da 'sinemasal büyü'nün' bozulmasına

yol açacaktır ki klasik sinema anlatısının en önemli unsurlarından biri bu ‘büyü’ unsuru olmuştur. Serim, sinemasal anlatıda izleyicinin bilgilendirildiği, kulağına ‘fısıldandığı’ ana denk gelmektedir. İzleyici bu bölümde filmin ana karakterini tanımakta ve onun bakış açısına konumlanmaktadır. İzleyici, karakterin dramatik yapıda başına gelenlere yakınlık duymakta ve onun yolculuğuna ortak olmaktadır. Bu yakınlık ve karakterin ‘tanınması’ önemlidir çünkü izleyici bu tanınmayla birlikte karakterin duygu ve düşüncelerini tanımaya başlayacaktır. İzleyici bu bilgiler ile birlikte karakteri tanıdıktan sonra, karakterin belli olayların karşısında verebileceği tepkileri az çok tahmin etmekte hikâyenin devamındaki çatışmaya dönüşecek olan çelişkiler hakkında da bilgi sahibi olmaya başlamaktadır. İzleyiciyi izlediği filme devam etmesini sağlayan ve bir dramatik unsur olan merak unsuru da bu bölümde verilmektedir (Yörükhan, 2015: 90-91).

Serim bölümünde karakter ve karakterin çevresi hakkında bilgi verilip izleyiciye tanıtıldıktan sonra hikâyenin ortalarına doğru çatışmalar ve engeller ortaya çıkmaktadır. Aksiyonun yönelişini belirleyen orta bölümde ‘düğüm’ ögesi ile birlikte duygusal gerilim sağlanmaktadır. Karakterin engeller ve çatışmalarla karşılaştığı düğüm bölümünde izleyicide gerilim unsuru oluşmaktadır. Karakterin bu engelleri aşmasıyla birlikte izleyicide gerilim unsuru yerini rahatlama evresine bırakmaktadır.

“Oyunun ilk asal düğüm noktası bu bölümün başlangıcını, son asal düğüm noktası da bitimini verir. Bu ilk ve son asal düğüm anları bulunduğu, ana aksiyonun da üç organik bölümü ortaya çıkar. İlk asal düğüm noktası ana çatışmayı başlatan, son asal düğüm ise bu çatışmayı sonuçlandıran yerdir. Ana çatışma, 1) eğer kişisel ön planda ise, baş oyun kişinin yönelişine göre, 2) eğer olaylar ön plandaysa ana olay gelişiminin yönüne göre saptanır. Orta bölüm, ana aksiyonu kuran kesimdir.” (Nutku, 1997: 178).

İzleyici, düğümlerin çözülmesini sağlayacak olan doruk noktası ve ondan sonra gelecek olan rahatlama hissinden önce ortaya çıkan çatışmalar dramının esasını oluşturmaktadır. Karakterin eylemiyle birlikte çelişkilerin, çatışmaya döndüğü an olay

örgüsünün devamı sağlanmaktadır. Çünkü o zamana dek bir anlam taşımayan çelişkilerin, çatışmaya döndüğü an karakterin bunu göz ardı edebilmesi mümkün değildir. Olay örgüsünün düğümlendiği bu çatışma noktasında karakterin maceraya çağrısı söz konusu olmuştur. Bu düğümün çözülmesi bir sonraki aşamaya geçişi sağlamaktadır. Fakat bu noktada sinemasal klasik anlatının sahip olduğu inandırıcılık ve ‘şimdiki zaman yanılması’ önemli bir noktada durmaktadır. Ortaya çıkan çatışma sinemanın gerçeklik büyüsünü bozmayacak bir şekilde ortaya konulması gerekmektedir. Bu bağlamda çatışmanın akla yatkın, mantıklı ve nedensel olması izleyiciyi sinemasal gerçekliğe daha fazla bağlayacaktır (Ünal, 2015: 80-81). Çatışma izleyici karşısına dört şekilde çıkabilmektedir. Bunlar dural, atlamalı, basamaklı ve önceden belirtilen çatışmalardır. Olay örgüsü içerisinde baş karakterin veya anlatılan olayın seyrini değiştirmeyen çatışmalar dural çatışma olarak adlandırılmaktadır. Bu çatışma türü klasik anlatı yapısı içerisinde fazla tercih edilmemektedir. Çünkü karakter eyleminin çatışmaları doğurduğu bir oyunda/filmde çıkan çatışmanın durağan olması ve bir sonuca ulaşmaması çatışmanın akla yatkınlığını bozacaktır. Bir diğer çatışma türü olan atlamalı çatışma ise ortaya atılan sorunun çözümüne atlama yapılarak gidilmesi söz konusudur. Bu noktada önemli olan bir gereklilik olan mantıksal diziyi bozmamaktır. Mantıksal diziyi bozmadan yapılan atlamalı çatışma hem aksiyonu ileri taşımakta hem de oyunun gelişimi için büyük bir katkı sağlamaktadır. Namuslu birinin oyunun bir yerinde bir anda hırsız veya kötü biri olması söz konusu değildir. Bu gösterilmek isteniyorsa karakterin bu değişimine sebep olan nedenlerin bir hazırlığı yapılması gerekmektedir. Çünkü her davranışın ve eylemin bir sebebi vardır ve inandırıcılığın kaybedilmemesi için bu sebeplerin mantıksal bir çerçevede verilmesi gerekmektedir. Bu duygu durum değişimin nedenselliği klasik anlatının sahip olduğu özelliklerden biri olduğu unutulmamalıdır. Daha sonra bu durum, bazı anlatıların bilinçli olarak ‘gerçekliği kırmak’ için yaptığı görülecektir. Çatışma türlerinden en başarılı olanı basamaklı çatışma olmuştur. Bu tür çatışmada düzenli ve hesaplanmış bir kurgu söz konusudur. Basamaklı çatışmanın söz konusu olduğu durumlarda karakterler istek ve kararlarında direnen, ne yapacağını bilen bir şekilde izleyiciye sunulmaktadır. Çatışmada tam bu noktada ortaya çıkmaktadır. İsteklerine ulaşmak isteyen karakterin ona ulaşmak isterken ortaya çıkan çelişkilerin çatışmaya dönüşmesi ve isteklerinden vazgeçmemesi olay örgüsünün aksiyonunu sağlamaktadır. Bu bağlamdan bakıldığında durağan çatışma ve basamaklı çatışma beraber okunduğunda

karakterin eyleminin ve kararlarının bir olay örgüsü için ne kadar önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Son çatışma türü olan önceden belirtilen çatışma türü ise bir çatışmanın bir sonrakini doğurmasıdır. İzleyiciye ilk önce bir çatışmanın doğacağı belirtilir verilmektedir. Fakat bu çatışmalar ardından gelecek olan güçlü çatışma kadar heyecanlı değildir. İzleyici filmi/oyunu izlerken daha büyük bir çatışmanın geleceğini hissetmeli ve onun ilgisinin çekilmesi gerekmektedir. Bu çatışmanın doğru yapılması halinde izleyici sürekli heyecan halinde kalacak ve merakını kaybetmeyecektir (Nutku, 1997: 171-176).

Sunulan çatışmaların şiddetlenmesi filmin doruk noktasına ulaşmasını sağlamaktadır. Çatışmaların çözülmesinin uzaması izleyicinin izlediği filme merakını taze tutacak ve karakterle daha fazla özdeşleşecektir. Bu yüzden doruk noktası bir filmin veya oyunun en heyecan verici noktalarından birisi olabilmektedir. Doruk noktasına ulaşıldığında her zaman bir değişim söz konusudur. Karakter üzerine kurulu olan olay örgüsündeki dramaya sebep olan ana olayın yönelişindeki dönüm noktasıdır. Çatışmaların zirveye çıktığı doruk noktasından sonra bu düğümlerim çözüme ulaştırılması filmin sonunu getirmektedir. Fakat sadece çatışmaları çözüme ulaştırmak yeterli olmayacaktır. İzleyicinin filmle tam olarak özdeşleşebilmesini sağlamak için bu noktada da mantıksallık çerçevesi altında çözülmesi gerekmektedir. Seyircinin film hakkındaki soruları cevapsız kalmamalıdır. Başarısız bir çözümle sona giden bir filmde izleyici gerçeklik algısını kaybedecek ve bunun bir kurmaca olduğunu anlayacaktır. Bu yüzden izleyicinin ‘bu nasıl oldu?’ sorusunu sormaması gerekmektedir. Her şey ayrıntılarıyla inandırıcı ve mantıksal bir düzlemde gerçekleşmelidir (Nutku, 1997: 178-180).

Klasik anlatıya sahip olan filmlerin anlatısal ve yapısal öğeleri kısaca özetlenecek olursa ‘gerçek’ ve ‘inandırıcılık’ düzeyinde oluşturulmuştur. Oluşturulan öykünün çoğunlukla mimetik bir özellik olarak ‘kendini anlatması’ sağlanmıştır. Klasik sinema anlatısının sahip olduğu mimetik evren izleyicinin gördüğü ve duyduğu şeyi anlamak için varlığını ortaya koymamasını ve çaba sarf etmemesini varsaymaktadır. Bu bağlamda kendi kendini anlatan öykünün ve oluşturulan evrenin

gerçek kadar beklenmedik ve tahmin edilemez olmasıyla birlikte şaşırtıcı öğeler eklenerek merak unsuru sağlanmıştır (Sözen, 2008:132).

“Klasik gerçekçi film “transparan” idi ve “film yapımı”nın tüm izlerini unutturmak ve doğal sanılmasını sağlamak için uğraşıyordu. Klasik gerçekçi sinema açıkça gerekli olmayan gerçekliğin garantörleri olarak detayların sanatsal uyumluluğu gibi Roland Barthes’ın (S/Z’de) “gerçeklik etkisi” dediği şeyi de kullanıyordu. Detayların temsiliyetteki doğruluğu optik bir gerçeklik yanılması yaratmalarından daha az önemli idi. Yapımın izlerini unutturmak suretiyle egemen sinema izleyiciyi aslında gerçeğin transparan oluşumları olarak konulmuş efektlerden başka bir şey olmayan şeyi almaya ikna etti.” (Stam, 2014:154).

Devam eden yıllarda sinema ticari olarak gelişmeye devam edecek ve klasik anlatı yapısı bugün bildiğimiz anlamda Hollywood sinemasının yapıtaşlarını oluşturacaktır. Şabloncu bir yapıda filmlerini mimetik evrende oluşturan yönetmenlerin filmlerinde sözgelimi bir ‘imza’dan bahsetmek söz konusu olmamıştır. Daha sonradan bu durum tartışma konusu olacak ve sinemada yeni bir anlatım tarzı gelişecektir. Oluşan bu yeni anlatı tarzı sinemanın bir sanat olarak kendi ‘dilini’ daha da geliştirmesini sağlayacaktır. Şabloncu yapı yavaş yavaş kırılmaya başlanacak, sinema üzerine yeni kuramlar oluşturulacaktır. Sinemanın geleneksel anlatı yapısından sonraki ortaya çıkan bu dönem ‘modern’ olarak adlandırılmaktadır. Daha önce bahsedildiği gibi modernin her zaman ‘yeniye’ ortaya koyduğu bilinmektedir. Bu bağlamda geleneksel anlatı yapısının yerine yeni bir dil oluşturulmuş bu dil oluşturulurken tiyatrodan ortaya çıkan kuramlar bu dilin oluşturulmasına büyük katkı sağlamıştır. Fakat her ne kadar tiyatro buna önyak olmuş olsa da sinema, sinema üzerine düşünen ve daha sonradan yönetmen olacak sinema eleştirmenleri sayesinde yeni bir dile sahip olmuştur. Modern anlatının temelleri ‘auteur’ denilen ‘yaratıcı yazar’ kavramı üzerine şekillenmiştir. Yaratıcılığın söz konusu olduğu bir anlatı tarzında şabloncu bir yapıdan bahsetmek söz konusu olamayacağı için bu dönemi modernizm düşüncesinin getirdiği ‘özgünlük’ kavramıyla açıklamak gerekmektedir.

2.3. MODERN ANLATI SİNEMASI

“Çağdaş bir yazar Molière ya da Shakespeare gibi yazarların olduğunu bilir. Bir D. W. Griffith’in varolduğunu bilen ilk yönetmenler biziz. Marcel Carné, Louis Delluc ve René Clair’in ilk filmlerini yaptıkları dönemde, henüz eleştirel ya da tarihsel bir gelenek yoktu.” (Akt. Kovacs, 2010:16).

20. yüzyılın ortalarına doğru sinema sanatı geleneksel şabloncu anlatı yapısına karşı ‘kendi’ dilini oluşturmaya başlamıştır. Bu dilin nelerden oluştuğunu açıklamadan önce bu dilin oluşum sürecine göz gezdirmek gerekmektedir. Çünkü 1960’lı yıllarda ortaya çıkan bu dil savaş sonrası bir toplum oluşturduğu bir dildir. Dönemsel olarak da modernizmin ve modern sanatın revaçta olduğu yıllara denk gelmektedir. Fakat modern anlatı veya modern sinema olarak adlandırılması tıpkı modern sanatta olduğu gibi ‘yeniyi’ sunduğu içindir. Fakat modernizminden bağımsız değildir onun bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Modernizm ile birlikte ortaya çıkan birey ve özgünlük kavramları sinema dilinin dönüşümünü sağlamıştır. Öyle ki geleneksel anlatı yapısının sahip olduğu mimetik anlatım, nesnel bir anlatım imkânı sunmuş bu noktada da hem izleyici olarak hem de bir anlatıcı olarak bireyin önemi olmamıştır. Anlatıcının gizleniyor olması ve tamamen gerçeklik ilkesi üzerine kurulu olan geleneksel anlatı yapısı yönetmenin de izinin kaybolmasına sebep olmuştur. Filmler, tıpkı bir fabrika gibi seri üretim haline geçen ticari bir ürün haline gelmiştir. Bu durum Fransa’da daha sonradan yönetmen haline gelecek olan bir grup sinema eleştirmeninin dikkatini çekmiştir. Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Erich Rohmer, Claude Chabrol ve André Bazin gibi isimler Cahiers du cinéma dergisinde eleştirmen olarak yazmış ve daha sonradan çektikleri filmlerle sinemada ‘Yeni Dalga’ akımını oluşturmuştur. Alexandre Astruc, sinemada anlatımın kamerayla yazıldığını söyleyerek Yeni Dalga akımının Auteur Kuramına öncülük yapmıştır.

“(…) Sinema, özellikle resim ve romanda olduğu gibi, kendisinden önceki bütün sanatlara benzeyerek tüm bir anlatım aracı olmaya başlamıştır. Birbiri ardından, bir gezici gösteri, bulvar tiyatrosuna benzer bir eğlence ya da çağın izlenimlerini

koruma aracı olduktan sonra, yavaş yavaş bir dil halini almıştır. Öyle bir dil ki, bu biçimle ya da bu biçim içinde sanatçı, en soyut düşüncelerini yansıtabilir, bugün romanda ve denemede olduğu gibi saplantılarını ortaya koyabilir. Bundan dolayı sinemanın bu yeni çağına kalem-kamera çağı diyorum.” (Astruc, 1968: 464)

Yeni Dalga'nın isim sahibi olan Cahiers du Cinéma'nın yöneticisi André Bazin, yukarıda ismi geçen eleştirmenler ve yönetmenleri fazlasıyla etkilemiş, Auteur Kuramının oluşmasına büyük katkı sağlamıştır. Sinema dili ve sinema üzerine düşünceleri yıllar sonra bile hala etkisini sürdürmekte olan Bazin, sinemanın paradoksunu şöyle açıklamaktadır;

“Soyut düşünceyi, ancak gerçeğin elden geldiğince somut temsiliyle anlatmak, işte sinemanın paradoksu. Bu, sinemanın aynı zamanda hem gücü hem de buna bağlı olarak tehlikeli yönüdür de.” (Bazin, 1966:27).

Bazin, yaratıcı yazarlık kavramıyla birlikte sinemanın anlatım dilinin artık bir romancıyla da denk düşebilecek bir durumda olduğunu söylemektedir. Geleneksel anlatımın sahip olduğu mimetik anlatımın kurgunun dilini de fazlasıyla değiştirdiğini söylemiş ortaya çıkan bu modern anlatıda artık yönetmenin yaratıcı bir konumda olduğunu söylemiştir.

“Başka bir deyişle, sessiz sinema zamanında kurgu, yönetmenin söylemek istediğini duyuruyordu, 1938'de kurgulama betimliyordu, nihayet bugün yönetmenin sinemada doğrudan doğruya yazdığı söylenebilir. Görüntü -plastik yapısı, zaman içinde düzenlenişi- çok daha büyük bir gerçekçiliğe dayandığı için gerçeği içinden değiştirmek, eğmekte çok daha bol araca sahiptir. Sinemacı artık yalnızca ressamın ya da oyun yazarının rakibi olmakla kalmaz, romancıyla da eş duruma geçer.” (Bazin, 1966: 69).

Modern anlatının oluşumuna Yeni Dalga ve Auteur Kuramı ile başlamak önemlidir çünkü ilk kırılma noktasını onlar oluşturmuştur. Bu kırılma noktasına giden süreçte önemli gelişmelerden biri II. Dünya Savaşı'nın bitip yasak olan Amerikan filmlerinin Avrupa'ya, Fransa'ya girmesi olmuştur. Bu gelişmeyle birlikte sinema kulüplerinde fazlasıyla film izleyen yönetmenler geleneksel Hollywood anlatısını inceleme fırsatı bulmuştur. Fazlasıyla film izleyen yönetmenler izledikleri filmler arasında karşılaştırma yapmaya başlamış, bir seri üretimin ürünü olan filmler arasında bazı filmlerin özel olduğunu fark etmişlerdir. Bu 'özel' filmleri izlerken fark ettikleri şey bir şablon geleneğinde ilerleyen filmlerin arasında bazı film yönetmenlerinin kendilerine özgü anlatıma sahip olması olmuştur. Bu bağlamda Astruc'un oluşturduğu kamera-kalem kuramı gibi bir görüş gelişmiştir. Öyle ki sinema da artık sanatçıların kendi öykülerini kendi dilleriyle anlatmasının mümkün olabileceği fark edilmiş ve bu görüşlerini ortaya koyarken bunu başarabilen yönetmenlerden örnek vermişlerdir. Howards Hawks, Alfred Hitchcock, Orson Welles gibi yönetmenlerin bu özgünlüğe sahip olduğunu, ticari Amerikan sinemasının içerisinde farklı bir dil oluşturabilen yönetmenler olduğunun farkına varmışlardır (Kuyucak,2013:36-37).

Auteur kuramı ve Yeni Dalga akımı sinema tarihinde yaşanan ilk dönüşümlerden biri olmuştur. Bu dönüşümün oluşmasındaki en büyük etkenlerden biri bu dönemi oluşturan eleştirilen ve yönetmenlerin sinemayı fazlaca seviyor olmasından ve bunun yeni bir anlatım aracı olarak görmelerinden kaynaklanmıştır. Peki yeni bir anlatım aracı olarak gördükleri bu sinema dilinin ondan önce olan ve karşıt durdukları anlatım tarzından farkları neler olmuştur? Bunu anlayabilmek için ondan önce gelen mimetik anlatım tarzına sahip olan klasik anlatı sinemasıyla olan ayrımlarını incelemek faydalı olacaktır. Çünkü modern anlatının oluşmasındaki bir diğer önemli etken ise bu anlatı tarzını oluşturan yönetmenlerin kendisinden önce gelen klasik yapıyı çok iyi bilmeleri olmuştur. Bu yapıyı iyi bilen Yeni Dalga yönetmenleri 'saldıracakları' şeyi de ona göre seçmiştir. Bu bağlamdan bakıldığında bu yönetmenler klasik anlatı yapısını fazlaca önemsemiştir. Klasik anlatı yapısını modası geçmiş bir pratik olarak görülmemiş sinemasal gelenekler önemli olmuştur.

İlk önce film eleştirmeni daha sonradan yönetmen olacak olan Yeni Dalgacılar, geleneksel sinemasal pratiklerden tamamen kopuşu savunmamış hatta sürdürülmeye değer geleneklerin peşine düşülmüştür. İlerleyen zamanlarda kendi film yapma pratikleri yıkıcı bir hale gelmeye başladığında hala tamamen bir kopuş kabul edilmemiştir. Yaptıkları tek şey, sinema anlayışları doğrultusunda akıl hocaları seçmek ve auteurları seçip ayırmak geri kalanını demode diye kenara atmaktır. Hitchcock, Lang, Rossellini ve Hawk gibi yönetmenler Fransız Yeni Dalgasının kültür figürleri olmuştur. Yeni Dalga eleştirmenleri için klasik ve modern ayrımı önemli olmamış bir değer yargısı taşımamıştır. Klasik ve modern zorunlu olarak birbirinin karşıtı olarak düşünülmemiştir (Kovacs, 2010: 36-37).

Bir diğer eleştirmen ve yönetmen olan Éric Rohmer ise sinemanın kendi bütünlüğü içerisinde modern bir sanat biçimi olduğunu söylemektedir. Klasik ve modern ayrımının karşıt iki düşünce olmadığını bu iki düşünce tarzının birlikte ilerlediğini savunmuştur. Sinema temsil biçimi bakımından modern olmuştur çünkü modern gerçekliğin bir sunumunu sağlamaktadır. Fakat bir sanat biçimi olarak klasik olmalıdır, der. Bu bağlamdan bakıldığında Rohmer, sinemanın henüz kendi klasik dönemine ulaşmadığından bahsetmiştir (Kovacs, 2010: 37).

“Buradaki önemli nokta Godard’ın (ya da diğer Yeni Dalga eleştirmenlerinin) daha eski yönetmenlere saygı duyması değil, ama onun belirli film-yapımı pratiklerini klasik diye kabul etme ve diğerlerini modern diye suçlamasıdır. Bu erken dönem yazıda klasik ve modern mutlak değerler değil, ama daha ziyade klasik anlatı sinemasının yeni biçimlerini kutsamaya hizmet eden birbirinin yerini alabilir anlayışlardır. Modernitenin klasisizmi ve klasisizmin modernitesi- bu düşünce Godard için o kadar önemliydi ki, kendi yönetmenlik kariyerinde buna zaman zaman geri döndü. Örneğin Çete Dışında’da (Bande a part, 1964) hiçbir neden yokken İngilizce öğretmeni karatahtaya ‘classique=moderne’ yazar ve T.S. Eliot’un ‘yeni olan her şey otomatik olarak klasiktir’ dediğini aktarır.” (Kovacs, 2010:38).

Rohmer ve Godard'ın düşünceleri klasiğin ve modernin bir arada olması yönünde gelişirken aynı dönemde farklı bir görüş olarak modern sinemanın eskiye göre daha gelişkin ve üstün olduğunu savunan bir düşünce de ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda estetik ve kuramsal olarak da kendisinden önce gelene göre üstün tutan bu görüşe göre üstünlük bir evrim olarak yetişkinlik metaforuyla açıklanmıştır. Astruc ve Bazin'in düşünceleri bu duruma daha yakın olmuştur. Astruc'a göre, sinema gelişirken kendisini seyirlik konumundan kendi 'dilini' oluşturan bir sinema anlayışına yükseltmiştir. Fakat ortaya çıkan bu dil, dilbilimsel veya göstergebilimsel bir dil değildir. Sinemanın kendi dilini ortaya çıkarması onun kendi entelektüel gelişiminin bir sonucu olmuştur. Bu bağlamda sinemanın dilinin bir kurmacanın veya belgeselin dili olmadığını söylemiş daha çok bir denemenin dili olabileceğini söylemiştir. Sinemayı felsefe yapmakla bir tutmuş ve soyut düşüncelerin bir dışavurumu olduğunu savunmuştur. Soyut düşüncenin dışavurumunu sunan film eğer bu anlamda bir dile sahip olabilirse o zaman sanat olarak olgunluk seviyesine ulaşmaktadır. Bazin'de Astruc'a yakın olarak sinemanın bir dil olduğunu söylemiş fakat bunun özel bir sanatsal dışavurum sisteminin dili olduğunu savunmuştur (Kovacs, 2010:40-41).

Her ne kadar fikir ayrılıkları varmış gibi görünse de aslında bu farklılıklar modern anlatının doğmasını sağlayan düşünceler olmuştur. Ortaya çıkan filmlerde ortak nokta olarak mimetik bir anlatım olan klasik sinema anlayışının yıkılması olmuştur. Bu anlayışın gelişmesinde en büyük katkısı olanlardan biri Bertolt Brecht olmuştur. Brecht, 1930 yıllarında geleneksel tiyatro ve Hollywood anlatısının karşısına Marksizm bağlantılı bir eleştiri geliştirmiştir. Brecht'in geliştirdiği bu eleştiriyle birlikte hem sinemacıları hem de sinema teorisyenlerini etkilemiştir. Yeni Dalga yönetmenlerinin çoğu yarattıkları sinema dilini Brecht'in ortaya koyduğu düşünceler ile geliştirmiştir. Brecht'in tiyatro için oluşturduğu estetiğin sinemaya uygunluğu söz konusudur. Tiyatro için yazdığı teorilerin sinemaya da uyarlanabileceğini fark eden yönetmen ve teorisyenler onun geliştirdiği amaçlar üzerinden kendi dillerini oluşturmuştur (Stam, 2014: 156). Robert Stam, Brecht'in geliştirdiği bu genel amaçları 15 maddede özetlemiştir.

- “1. Aktif seyircinin oluşturulması (Burjuva tiyatrosunun neden olduğu hayalperest pasif “zombilere” ya da Nazi gösterilerinin yarattığı kaz yürüyüşlü robotlara karşı).
2. Voyörizm ve “dördüncü duvar kovansiyonu”nun reddi.
3. Popüler olma yerine olagelme kavramı, yani izleyicinin isteklerini doyumak yerine dönüştürmek.
4. Eğlencenin faydasız eğitiminse keyifsiz olduğunu ima edermiş gibi görünen eğlence- eğitim ikiliğinin reddi.
5. Empati ve merhametin suistimal edilmesinin eleştirisi.
6. Tüm “hatların” tek bir ve çok büyük bir duygunun hizmetine alındığı, genelleştiren estetiğin reddedilmesi.
7. Kendi tarihlerini yapan sıradan insanlar lehine olan Aristotelesçi tragedyanın tipik özelliklerinden Kader/Büyülenme/Duygusal Boşalmanın eleştirisi.
8. İzleyici, dünyayı kavramaya değil onu değiştirmeye yönlendirilmesiyle praksiye bir çağrı olarak sanat.
9. Karakter olarak çelişki, sosyal çelişkilerin oynandığı bir sahne.
10. Anlamın içkinliği, böylece izleyici metinde çelişkili seslerin olduğu oyunun anlamını anlamaya çalışmak zorunda olacak.
11. İzleyiciyi, örneğin sınıfa göre, ayırmak.
12. Yapım ilişkilerini dönüştürmek, yani sadece genel olarak sistemi değil aynı zamanda kültürü üreten ve dağıtan aygıtları da eleştiriyor olmak.
13. Tarz olarak değil ancak sosyal temsil bağlamında gerçekçi olan gösterilerde nedensel ağı açığa çıkarmak.
14. İzleyicinin davranışlarını tersine çeviren ve yaşanan sosyal dünyayı “yabancılaştıran”, “benzerlik mührü”nden sosyal olarak şartlanmış görüngüyü özgürleştiren, onların “doğal” olmadıklarını açığa çıkaran yabancılaşma etkileri (verfremdungseffekt).
15. Eğlence, yani eleştirel ama yine de sirk ya da spor yapmanın verdiği keyfe bir şekilde benzeyen eğlenceli tiyatro.” (Stam, 2014: 156,157).

Brecht'in oluşturduğu amaçlar incelendiğinde bazı kavramların sinemaya uygunluğu fark edilmektedir. Bunlardan 'yabancılaştırma' ve Aristotelesçi tragedyaya yapısının eleştirisi modern sinema anlatısında sıkça izleyici karşısına çıkacaktır. Bir diğer nokta ise Brecht'in sadece oyunun yapısını değil onu izleyenler için de bir yöntem geliştirmesi olmuştur. Aktif izleyici kavramı, tragedyanın ve sinemanın mimesis kavramıyla karşıt bir düşünce oluşturmaktadır. İzleyiciyi, izlediği şeyin kurmaca olduğunu fark ettirmek şu ana kadar anlatılan klasik anlatı yapısının istemediği ve hata olarak gördüğü bir durumdur. Fakat Brecht ile birlikte bu durum aşılmaya başlanmıştır. Robert Stam, Brecht'in tiyatro ve sinema üzerinde uygulanabilecek olan genel amaçları özetledikten sonra bunların uygulanması için belirlenen yöntemleri de maddelemiştir.

- “1. Parçalanmış mitos, mesela müzikal ya da vodvildeki gibi skeçlerden oluşan sahnelere dayalı anti-organik, anti-Aristocu “kesintili tiyatro”.
2. Kahraman/yıldızların reddi, ışıklandırma, mizansen ve kurgu ile kahramanlar oluşturan dramaturjinin reddedilmesi.
3. Ortak davranış kalıpları ile bireysel bilinç farklarından daha çok ilgilenen sanatın psikolojiden arındırılması.
4. Gestus; belirli bir zaman diliminde insanlar arasındaki sosyal ilişkilerin mimetik ve jestlerle anlatımı.
5. Doğrudan adres: Tiyatroda doğrudan adres oyuncuya ve sinemada doğrudan adres karakterler, anlatıcılar, hatta kameralar tarafından (belirli bir kameranın ya da en azından bir kameranın, seyircilere yöneldiği Godard'ın Le Mépris [Nefret] filminin ünlü açılış sahnesinde olduğu gibi).
6. Tablo efektleri; dondurulmuş kare formunda sinemaya kolaylıkla aktarılabilir.
7. Mesafeli oyunculuk: Oyuncu ve oynadığı bölüm ve oyuncu ve seyirci arasında mesafe.
8. Alıntı olarak oyunculuk: Mesafeli bir oyunculuk şekli, oyuncu sanki üçüncü şahıs olarak ya da geçmiş zamanda konuşmuş gibi.

9.Ögelerin radikal ayrımı: Yani sahneleri ve eserleri (müzik, diyalog, şarkı sözleri) birbirlerine karşı konumlandırın ve böylece onları pekiştirmek yerine karşılıklı olarak gözden düşüren bir yapılandırma tekniği.

10. Multimedya: “Kardeş sanatların” ve paralel medyanın karşılıklı yabancılaştırılması.

11. Dönüşlülük: Sanatın kendi yapı prensiplerini ortaya çıkarmasına vesile olan bir teknik.” (Stam, 2014: 158).

Brecht’in yöntemlerinden etkilenen sinema teorisyeni Peter Wollen, Jean-Luc Godard’ın filmlerinden yola çıkarak klasik sinema karşısına karşı-sinema kuramını oluşturmuştur. Hollywood ana akım anlatısının sahip olduğu yedi özellik ile karşı-sinema dediği anlatının sahip olduğu yedi özelliği karşılaştırmalı olarak incelemiş ve değişen anlatı yapısının detaylarını ortaya koymuştur.

“1) Anlatı geçişkenliği	1) Anlatı Geçişsizliği
2) Özdeşleşme	2) Yabancılaşma
3) Şeffaflık	3) Ön plana çıkarma
4) Tek diegesis	4) Çoklu diegesis
5) Kapalılık	5) Açıklık
6) Haz	6) Rahatsız olma
7) Kurgu	7) Gerçeklik” (Wollen, 2013:77).

Wollen’in karşıtlıklarla ortaya koyduğu bu kavramlar çoğunlukla modern anlatının temel aldığı kavramlar olmuştur. Karşıtlıkların sol tarafında bulunan kavramlar ana akım Hollywood sinemasının anlatı öğeleri sağ taraftakiler ise Wollen’in karşı-sinema dediği alternatif bir anlatı türünün anlatı öğeleridir. Brecht ile karşılaştırınca fazlasıyla benzerlik gösteren bu tablodaki kavramlar oluşturulan yeni bir dilin habercisidir. Bu kavramların bir filmde nasıl izleyici karşısına çıktığını incelemek faydalı olacaktır. Wollen, Godard’ın Vent d’Est filminden örneklemeler

yaparak karşıtlıklar halinde bu durumu açıklamıştır. Sadece Godard sineması üzerinde bir düşünce gibi gözükse de aslında sinemada değişen bir dilin de incelemesini yapmıştır.

Anlatı geçişkenliğinin karşısına anlatı geçişsizliğini koyarak, klasik yapıda şekillenen bir sinema anlatısının nedensellik zincirinden bahsetmiştir. İyi kurulmuş bir dramatik yapıda serim, düğüm ve çözümden oluşan bir iskelet mevcuttur. Bu yapıya göre filmin başlangıcı bir kuruluşla yani serim ile açılır ve bundan sonra gelecek olan her birim birbirini nedensellik zinciri göre takip etmektedir. Mantıksallık çerçevesinde çizilen bu zincir, izleyicinin izlediği şeye yabancılaşmamasını sağlamış ve onun bir kurmaca olduğunu hissetmemesini sağlamıştır. Fakat anlatı geçişsizliği bu durumun tam tersi şekilde bir sinema filminde işlenmektedir. Wollen, bu durumu açıklarken Godard filmleri özelinde örnek vermektedir. Godard, filmleri bölümlere ayırarak anlatıyı kesintiye uğratmıştır. Anlatıda kesintiler getirme olanağı, geçişken olan yapıyı geçişsiz yaparak sinemasal büyüü bozma imkânı vermiştir. Tıpkı Brecht'in aktif izleyici kavramı gibi anlatının kesilmesi izleyiciyi filminden koparacak, dikkatini bozacak daha sonra tekrardan bağlanmasını sağlayacaktır. İzleyicinin filmle bağlantısı sürekli kopacaktır. Hollywood anlatısının bir diğer önemli özelliklerinden biri de katharsis yani özdeşleşme kavramı olmuştur. Wollen, Brecht'den aldığı bir diğer kavram olan yabancılaşmayı, özdeşleşmenin karşısına koymaktadır. Yabancılaşma kavramı da anlatı geçişsizliği ile bir bütün halindedir. Kameranın varlığının asla hissedilmediği Hollywood filmlerinde karakterler sadece yaşadıkları sinemasal evrene ait olmuştur. İzleyici izledikleri filmlerdeki karakterlerle diyalog halinde olmamış direkt karakterin 'kendisi' olmuştur. Bu da klasik anlatı yapısının sağladığı bir durum olmuştur. Fakat yabancılaştırma ile birlikte sinemasal evrende yaşayan karakterler izleyici ile diyalog kurmuş ve göz temasında bulunmuştur. Bu yabancılaştırmayı yaparken kullanılan birçok yöntem olmuştur. Sesin karaktere uymaması, sinemasal evrene ait olmayan 'gerçek' insanların anlatının içerisine konulması, izleyici ile doğrudan temas kurulması gibi örneklerle özdeşleştirme kırılmıştır (akt. Gürkan, 2013: 79-80). Saklanmayan bir dil ve bir filmin ya da metnin onu oluşturan mekaniklerini görünür kılmak ve ön plana koymak karşı-sinemanın bir diğer özelliklerinden biri olmuştur. Wollen'in şeffaflığın karşısına ön plana çıkarma olarak adlandırdığı bu

durum, bir sinema filminin saklanan yapılarının ortaya çıkarılmasıdır. Buna örnek olarak Godard, film yüzeyini çizerek filmin üretim araçlarını da görünür kılmıştır. Hollywood anlatısına sahip olan filmlerin bir diğer özelliği olan gösterilen her şeyin aynı dünyaya ait olması olmuştur. Sinemasal evrende geçen her şey dikkatli bir şekilde yerleştirilmiştir. Zaman ve mekânın bütünlüğü bozulmaz bir yapı olarak inşa edilmiştir. Değişen anlatı yapısı tek diegesise sahip homojen dünya karşısında heterojen bir dünya kurmuş farklı kodlar ve yapılar inşa etmiştir. Bu heterojen dünyanın oluşumuyla birlikte zaman ve mekânın bütünlüğü bozulmuş, film içerisinde filmler oluşmaya başlamıştır. Bu duruma örnek olarak gene Godard'dan örnek veren Wollen, Le Mepris filminde film içinde filmle birlikte karakterlerin çoğunun farklı dilde konuştuğunu ve birbirleriyle tercüman vasıtasıyla iletişim kurduklarını söylemektedir. Bu yabancılaştırma sadece izleyicinin özdeşleşmesini kırmakla kalmıyor sinemasal evrendeki karakterlerin dahi birbirleriyle anlaşamamasını ve birbirine yabancılaşmasını sağlamıştır. Temsilin kırılması ve kurgunun karşısında gerçeklik gelişen alternatif sinema anlatısının önemli özelliklerinden biri olmuştur (Wollen, 2013:79-86).

Kovacs, modern anlatıya sahip olan filmlerin değişen biçim anlayışıyla birlikte değişen içerik anlayışından bahsetmektedir. Modern filmlerin üç genel temada yinelenildiğini ve bu çerçevede içerisinde filmlerin ortaya çıktığını söylemiştir.

- “1. İnsanın çevreden (adına yaygın olarak yabancılaşma denilen) kopukluğu,
2. Gerçeklik anlayışının öznel, mitolojik ve kavramsal yeniden tanımlanması;
3. Yüzeydeki gerçekliğin ardındaki hiçlik fikrinin açıklanması.” (Kovacs, 2010:215).

Yukarıdaki üç kavram -soyutlama, öznellik ve kendini yansıtma-modern biçimin genel estetik özelliklerini yansıtmıştır. Soyutlama kavramı, gerçekliği temsil etme biçiminin geleneksel yollarına değil, doğanın temel oluşturucu ilkelerinin özeti olan kavramsal yapıya bir gönderme yapma anlamına gelmektedir. Bu noktada yeni modern anlatının özneliği oluşan ‘yaratıcı (auteur)’ kavramıyla birlikte oluşmaktadır. Auteur

kuramıyla birlikte yönetmen şeylere bakmanın yeni bir sanatsal yolunu kabul etmekte ve bu yeni sanatsal bakış ile birlikte kendini yansıtmaktadır. Bu kendini yansıtırma durumu da izleyicinin anlayabileceği şekilde düzenlenmektedir (Kovacs, 2010:215).

2.4. AVANGART ANLATI SİNEMASI

Sinemanın icadından önce ve sonra sürekli bir tartışma konusu olan gerçeklik ve hakikatin ne olduğu sanatın konularından biri olmuştur. Her sanatın kendine özgü bir gerçekliği ifade etme potansiyeli vardır. Tiyatronun veya sinemanın gerçekliği ifade etme imkânı bir romana veya yazılı anlatılara göre birbirinden farklı olmuştur. Ortaya çıkan bu gerçeklik sorunsalı beraberinde birçok sorunsalı da getirmiştir (Şentürk, 2012:146-147).

Bu sorunsallar genel olarak gerçekliği sunmak isteyen farklı sanat dallarının sahip olduğu araçlardan kaynaklanmıştır. Şimdiye kadar incelenen sinemadaki anlatı tarzlarına baktığımızda değişen anlatı yapısının izleyici üzerinden şekillenen bir gerçeklik algısı olduğu söylenebilmektedir. İlk ortaya çıktığı zaman belge niteliği taşıyan sinemanın daha sonradan gerçekliği kullanarak onu bir anlatım aracı olarak kullanması söz konusudur. Daha sonradan bu gerçeklik boyutunu geliştirerek alternatif bir gerçeklik yaratmaya başlamış daha da ilerleyen zamanlarda bu alternatif gerçeklik yıkılarak izleyiciyi, izlediği şeye yabancılaştırmıştır. Deneyselciliğin ortaya çıkması ve sinemada bir avangart hareketin doğması tam da bu gerçeklik tartışmalarının olduğu döneme denk gelmiştir. Diğer sanat dallarına bakıldığında gerçeklik algısının yıkılması uzun yıllar sürse de sinema ortaya çıktığı çağ sayesinde bu değişimlerin sonucuna denk gelmiştir. Sinemanın ortaya çıktığı zamandaki bu hareketlenmeler onun karşılıklı bir etkileşim sürecinde gelişmesini sağlamıştır. Bu yüzden sinemadaki avangart hareketlerin kısa bir süre içerisinde çıkmasına sebep olmuştur. Sürrealizm, dadaizm, empresyonizm gibi resim sanatına ait birçok akım sinemanın sağladığı bu gerçeklik algısından etkilenmiştir. Erken sinema tarihinde Griffith ile başlayan nedensellik ilkesine bağlı anlatı yapısına bağlı filmler yapılıyorken bir yandan bu nedenselliğe uymayan bir sinema anlayışı da gelişmiştir. Ortaya çıkan bu farklı

anlayışın sebepleri gene Griffith'in oluşturduğu nedensellik ilkesine bağlı olarak gelişen, sinema ile mümkün olan çok boyutlu zamansallık olmuştur (Şentürk, 2012:159).

Avangart hareketlenme sinema dilinin gelişimine de katkı sağlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan empresyonist filmler sinemaya bir imkân olarak yeni bir görme biçimi sunmuştur. Aynı zamanda zaman ve mekân anlayışının farklılaşmasını sağlamıştır. Sinema anlatısının içerisine bilinci ve bilinçdışını eklemiş, nedensellik ilkesinin yıkılmasına katkı sağlamıştır (Şentürk, 2012:160).

“Avangardların filmleri yalnızca farklı estetikleri ile tanımlanmadı; genellikle zanaatçı işi olan, bağımsız finanse edilmiş, stüdyolar ya da endüstri ile bağlantılı olmayan üretim tarzları ile de belirlendi. Ancak avangardlar tek, bir bütün değillerdi. İşlevsel bir biçimde Ian Christie üç farklı akımı ayırt eder: (1) empresyonistler (Abel Gance, Louis Delluc, Jean Epstein ve erken döneminde Germaine Dulac) bir çeşit ulusal “sanat sineması”na yakındırlar; (2) “saf sinema” partizanları (Fernand Leger, geç döneminde Dulac) ve (3) sürrealistler (Christie, Drmmmond'da ve diğerlerinde, 1979).” (Stam, 2014:65).

Avangart akımlar, modern sanat akımlarının karşı olduğu gelenekselleşmiş temsil anlayışına ve fikirlerine yeteri kadar karşılık verememesinden doğmuştur. Bu anlayışla doğan avangart akımlar kendilerini ana akım Hollywood sinemasına ve ticari sinemaya karşı alternatif, bağımsız ve deneysel olarak konumlandırmıştır. Sinemanın dilini ve görselliğini kullanarak disiplinlerarası özgün bir yapı oluşturulmaya çalışılmıştır. Avangart sanat ile aynı kavramlar üzerinden eserlerini ortaya koyan avangart sinema, ana akım sinemaya karşı gelerek daha alternatif, bağımsız ve kendi izleyicisine ulaşmaya çalışmıştır. Bu bağlamdan bakıldığında erken dönem sinema tarihi içerisinde ortaya çıkan avangart sinema daha sonradan modern ve postmodern sinema anlatılarına öncü olacak yönetmenlerin şabloncu yapıyı kırmasına fikir vermiştir (Yılmaz, 2011:374,375).

Avangart ve empresyonist filmler kendilerini klasik-gerçekçi anlatıma sahip sinema dilinden farklı olarak daha çok resmin ve onun getirdiği düşünceleri merkeze almıştır. Bu farklılıktan doğan ayırım beraberinde saf sinema gibi tartışmaları beraberinde getirmiştir. Germaine Dulac, sinemanın görsel diline katkı sağlamayan estetik ilkelerin reddedilmesi ve sinemaya özgü bir estetik bilincin oluşması gerektiğini söylemiştir. Bu düşüncenin empresyonist filmlerde karşılığı sinemanın sunduğu imkanla birlikte harekete odaklanması olmuştur. Hareketle birlikte ortaya çıkan zaman ve mekân kavramları da sıklıkla işlenen konular olmuştur (akt. Şentürk, 2012:160,161).

“1920’lerdeki Germain Dulac, Jean Epstein gibi avangart yönetmenlerin sanatsal bir tepkileri vardı. Epstein “sanat simgesel değilse sanat değildir” diyerek gerçekçi sanata karşı çıkışını ifader. Epstein sinemayı da bu perspektifle değerlendirir ve onun avangart bir nitelik taşıması gerektiğini düşünür. 1960’ların avangardı ise sanatsal tepki aynı zamanda toplumsal ve politik bir tepkiye de dönüşmüştür. Çoğu zaman toplumsal sorunlarla ilişkili sanatsal bir manifesto eşliğinde geleneksel sanat anlayışına ve yerleşik politik düzene karşı çıkışı ifade eder.” (Karadoğan, 2005: 144).

Sinemadaki bu avangart hareketlenme, sinemanın sunduğu imkanlar üzerinde yönetmenleri ve teorisyenleri tekrardan bir düşünmeye itmiştir. Avangart sinema, bir anlatım aracı olan sinemanın “hikâye anlatıcılığından” çok farklı bir yerde durmaktadır. Daha çok kavramsal sanat olarak adlandırılabilir felsefi bir konumdadır. Fakat daha sonradan bu avangart hareketlenme sinemanın hikâye anlatıcılığını da fazlasıyla etkilemeyi başarmıştır. Postmodern filmler, avangart filmlerin ritminden fazlasıyla etkilenmiş, simge ve görüntülerden oluşan yapısını daha anlaşılır bir hale getirmeye çalışmıştır.

2.5. POSTMODERN ANLATI SİNEMASI

Her sanat dalının geçirdiği değişimlere bakıldığında sinemanın da bu değişimleri yaşaması kaçınılmaz olmuştur. Değişen toplum yapısı ve sürekli değişen sanat anlayışları sinemanın da konularından olmuştur. Postmodern filmlere bakıldığında sinemanın sahip olduğu iki anlatım tarzına yakınlığı söz konusu olmuştur. Bunlar modernist sinemanın getirdiği ‘sanat filmleri’ ve avangart sinemanın getirdiği gerçeklik ve görüntü ilişkisi olmuştur. Postmodern filmlerin, auteur kavramının olduğu dönemden farklı olarak Hollywood ana akımın üretim sistemine karşı bir konumda olduğu söylenememektedir. Yapımı, dağıtımı ve gösterimi bu sistem içerisinde yapılmaktadır. Fakat bu tanımlama Hollywood anlatısına sahip olduğu anlamına gelmemektedir sadece bu sistemin ağını kullanmaktadır. Bu bağlamdan bakıldığında postmodern filmlerin popüler Hollywood anlatısının, avangart filmlerin ve sanat sinemasının birleşiminden oluştuğu söylenebilmektedir. Postmodernizm kavramıyla birlikte ortadan kalkan yüksek sanat kavramı avangart sinema ile aralarındaki farkı oluşturmaktadır (Karadoğan, 2005:143,144).

Modern sanat ile birlikte ortaya çıkan ve auteur düşüncesinin de oluşmasına katkı sağlayan sanat yapıtının özgünlüğü olmuştur. Sanat yapıtının özgünlüğü ona sanat değeri katmış, sanatçının özgün bakış açısını eserine yansıtması gerekli şartlardan biri olarak görülmüştür. Modernizmin ile birlikte ortaya çıkan evrensellik ve idealist düşünce modern sanatı da etkilemiştir. Üretilen sanat eserleri her zaman yeni olanın peşine düşmüş, ilerlemeci bir tavırla üretim yapılmıştır. Postmodern sanat, modern sanatın bu ‘ilke’lerine karşı durmasıyla ortaya çıkmıştır. Modern sanatın getirdiği özgünlük ve yeni düşüncesinin karşısında postmodern sanat, nostaljiyi kullanmış ve taklit etmeyi yücelterek pastiş kullanmıştır. Postmodern sanatın bu özellikleri sinemayı etkilemiş ve sinemasal anlatıda bu kavramlardan yararlanarak eklektik yapıyı oluşturmuştur (İspir & Kaya, 2011:84-85).

Modernizm ile birlikte ortaya çıkan modern sanatın oluşturduğu ilkelerin karşısında duran postmodern sanatın sinemaya yansıyan belli özellikleri olmuştur.

Modern sanatın geçmişi reddetmesi ve ilerlemeci dūřuncesine karşı nostalji ve geçmişe duyulan zlem, geçmişin ve şimdinin bir araya gelmesi (avangart sinemanın sağladığı imkanlar ve postmodern sinemanın melez bir tūr olmasına örnek olarak), gerçeğin sunumu, modern sanatın seçkinci ve yüksek kültürüne karşıt olarak açık bir pornografi ve cinselliğin çıplak sunumu, metalaşan arzu, tkretim kültürü gibi konular postmodern filmlerin işlediği konular olmuştur (Büyükdüvenci & ztrk, 2014:26).

“Nostalji filmleri, pastiş konusunu tümüyle yeniden yapılandırır ve bunu, kayıp bir geçmişi ele geçirmeye yönelik umutsuz bir girişimin artık modaların değişimin demirden yasası ve ortaya çıkan kuşak ideolojisi tarafından yansıtıldığı kolektif ve toplumsal bir düzleme aktarır.” (Jameson, 2011:58).

Yukarıdaki paragraftan yola çıkararak Jameson, filme ve postmoderne dair özümlemesini, nostalji filmi ile açıklamaktadır. Sinemada postmodern kavramı ve biçemi nostalji filmi sayesinde ortaya çıkmaktadır. Nostalji filmini de şu şekilde betimlemektedir;

- “1. Geçmiş hakkında olan ve geçmişte geçen (kurulan) filmler (Chinatown, American Graffiti)
2. Geçmişten “yeniden türetilmiş” filmler (Star Wars, Riders of the Lost Ark).
3. Günümüzde (şimdide) geçen ama geçmişi çağıran filmler (Body Heat).” (Büyükdüvenci & ztrk, 2014:26).

Jameson, nostalji filmi net olarak ‘tarihsel’ olan filmden ayırmaktadır. Ona göre, tarihsel film türü postmodernizmden net bir biçimde ayrılmaktadır. Bu bağlamda, nostalji filmini, tarihsel veya yeniden yapım filmlerin yaptığı gibi geçmişe duyulan özlemin dışavurumu anlamında kullanmamaktadır. Nostalji filmini, postmodernist dūřuncelerle uyumlu bir şekilde geçmişin imgelerini ve taklitlerini üretme arayışı olarak tanımlamaktadır (Büyükdüvenci & ztrk, 2014: 27).

“Şimdiki zamanın nostalji tarzıyla anlamsızca sömürgeleştirilmesi, Lawrence Kasdan’ın zarif filmi *Body Heat*’de izlenebilir: Film, James Cain’in *Double Indemnity* adlı filminin uzak bir refah toplumuna uyarlanması biçiminde bir yeniden yapımıdır ve günümüzde, Miami’ye birkaç saatlik otobüs yolculuğu uzaklığında küçük bir Florida kentinde geçer. Bununla birlikte, film için “yeniden yapım” terimini kullanmak bir anakronizma olur; zira, diğer versiyonlarının bulunduğunu bilmemiz (roman üzerine yapılan daha eski filmler ve romanın kendisi) şimdi filmin yapısının temel ve başta gelen bir bölümünü oluşturmaktadır: Diğer bir deyişle şimdi, estetik etkinin içine yerleştirilen bir özellik ve “geçmişe ait olma”nın ve içinde “gerçek” tarihin yerini estetik tarzların aldığı yapay-tarihsel derinliğin işleticisi olarak “metinlerarası” bir noktadayız.” (Jameson, 2011: 59).

Nostalji film ile birlikte ortaya çıkan bir diğer özellik ise pastiş kavramıdır. Pastiche, postmodern sinemanın temel özelliklerinden biri olmuştur. Jameson, bireysel öznenin kaybolması ile birlikte kişisel üslubun varlığını yitirdiğini bunun da pastişin ortaya çıkardığını söylemektedir (Jameson, 2011: 55).

Pastiche, modern zamanın bir ürünü olan parodinin yerini almıştır. Parodi, yaşayan bir dilin biçimlerini gözden düşürmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda pastiş, parodiden net bir şekilde ayrılmaktadır. Pastiche etkileyen temel kavramlar öznellik, biçimin biricikliği ve vazgeçilmez oluşu, özgünlük ve sanatçıya verilen biriciklik düşüncesi olmuştur. Bu düşüncesinin ortaya çıkmasındaki bir başka altyapı ise endüstri sonrası toplumun getirdiği ‘aynılaşma’ olmuştur. Bireysellik giderek yok olmuş ve bireyler aynılaşmaya başlamıştır. Bu da özgün bir biçim arayışının değersizleşmesine ve anlamını kaybetmesine sebep olmuştur (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 29). Parodi işlevini yitirmeye başlamış, pastiş yavaş yavaş onun yerini almaya başlamıştır. Pastiche parodi gibi kendine özgü bir üslup, ölü bir dilde konuşmak gibidir fakat farklı olarak pastişte parodinin alaycı tavrı yoktur. Jameson, ikisi arasındaki ayrımı şu şekilde örneklemiştir (Jameson, 2011: 56).

“Bu nedenle pastiş, boş bir parodi, kör bir heykeldir: (...)” (Jameson, 2011:56).

Postmodern sinema anlatısı 20.yüzyılın sonlarına doğru kendisini besleyen bütün sanat dallarına ve kendisine dönüş yaparak onları yeniden oluşturmuştur. Özgünlüğün önemli olmadığı bu dönemde, modern zamanın aksine iddialı bir şekilde oluşturmamıştır. Pastiche verdiği bu imkanla birlikte postmodern sinemada ortaya çıkan belirgin bir özellik ise zaman ve mekandaki değişken yapı olmuştur. Nostaljik filmin içerisine katılan pastiş öğeleri ile birlikte zaman ve mekânda ani değişimler söz konusu olmuştur. Geçmiş ve şimdi arasındaki sınırlar ortadan kalkmış, zaman, izleyici özneye kesintisiz bir şimdide ele alınmıştır Parçalanmış zaman ile birlikte zaman ve mekânın sahip olduğu tarihsel düzlemde ortadan kalkmıştır (İspir & Kaya, 2011:86) (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014:30).

“Dolayısıyla Jameson’a göre, biçimsel yeniliğin artık olanaklı olmadığı bir dünyada bize kalın tek şey pastıştır. Pastiche pratiği, ölü biçimlere öykünme “nostalji filmleri”nde görülebilir. Görülen o ki bundan böyle, öyle kolay kolay şimdiye odaklanamayacağız. Kendimizi tarihsel olarak bir yere yerleştirme yetimizi yitirmiş bulunuyoruz. Toplum olarak zamanla ilişkiye geçemeyeceğimiz bir konumdayız.” (Sarup, 2004:209).

Postmodern filmlerin sahip olduğu pastiş unsuru onu diğer anlatım türleriyle bir arada olmasını sağlamış bu da melez bir tür olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Onun bu yapısıyla birlikte ortaya çıkan bir diğer özelliği ise bu filmlerin kendilerini toplumsal bir boşluğun içerisine yerleştirmesi olmuştur. Modern anlatı döneminde incelenen Wollen’in karşı-sinema kavramı kendisini politik ve toplumsal bir konuma yerleştirmektedir. Fakat postmodern filmler söz konusu olduğunda kendisini böyle bir konuma yerleştirmektense toplumsal bir boşluğa yani postmodern durumun içerisine yerleştirmektedir. Jameson’un postmodern film ile ilgili ortaya koyduğu pastiş ve parodinin yanında Lacan’dan aldığı şizofreni kavramı da bu dönem için önemli olmuştur. Şizofreni ile birlikte, dün ile bugün birleşmiş ya da geçmişin şimdi haline gelmesi geçmişin mekanlarını pastiş yoluyla beraberinde getirmiştir. Bu da saf bir

nostaljiden ziyade geçmişin postmodern kopyasını üretmiştir (Karadoğan, 2005:147) (İspir & Kaya, 2011:88).

“Tümcenin geçmişini, geleceğini ve şimdiki zamanını birleştirmekte başarısız kalıyorsak, kendi biyografik deneyimimizin ya da ruhsal yaşamımızın geçmişini, şimdiki zamanını ve geleceğini de birleştiremiyoruz demektir. Bu nedenle, gösteren zincirinin kopmasıyla şizofrenik, salt maddesel gösterenler, başka bir deyişle, zaman içinde bir dizi saf ve ilintisiz şimdi zaman deneyimlerine indirgenir.” (Jameson, 2011:67).

Postmodern sinemada kurgunun işlevi ve öykünün yapısı postmodern sanatın yaklaşımlara göre değişmeye başlamıştır. Kendisini klasik ve modern anlatıya göre farklı bir yere konumlandıran postmodern anlatı, postmodern yüzeyselliğe ve gösterene önem vermektedir. Bu da öykünün parçalanmasına ve nedensellikten kopmasına sebep olmuş, postmodern eğilimin önemli bir yanını göstermiştir. Postmodern filmlerin bir başka özelliği ise karakterlerin yapısı olmuştur. Postmodern filmlerde açık bir pornografi ve arzunun metalaşması önemli bir yer tutmuştur. Bu da bir diğer özelliği olan şizofreni unsuruyla ortak bir okumayı beraberinde getirmiştir. Şiddet, cinsellik ve hazdan oluşan şizofreni, postmodern filmlerdeki karakterlerin genel özelliği olmuştur (İspir & Kaya, 2011:91,92). Bu durum daha sonradan karakter başlığı içerisinde daha derinlemesine incelenecektir.

Postmodern filmi tanımlarken Jameson'un yaptığı nostalji filmi gibi tanımlamalar dışında başka sınıflandırmalar da yapılmıştır. Bu sınıflandırmalar Bert Olivier tarafından birleştirici ve yıkıcı (transgressive) türden filmler olarak adlandırılmıştır. Çoğulculuk ve yüzeysellik gibi özellikleri aşmaya çalışmayan, yalnızca 'sunan filmler' birleştirici kategorisinde olmuştur. Yıkıcı filmler ise, bu kavramların sunulmasını postmodern durumla birlikte sorunsallaştıran filmlerdir. Yıkıcı filmler, eleştirel bir okumayı beraberinde getirmektedir. Birleştirici türündeki filmler ise, eleştirel olan yıkıcı filmlere göre daha fazladır. Kayıp Hazine Avcıları, Çin Mahallesi, Sıcak Vücutlar, Temel İçgüdü gibi filmler birleştirici filmler, Diva,

Montrealli İsa, Bıçak Sırtı ve Mavi Kadife gibi filmler yıkıcı türden filmlere örnek verilmektedir (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014:47,48) (Karadoğan, 2005:149).

Karadoğan, Olivier'in ayrımının yeterli bir ayırım olduğunu fakat filmlerin biçimsel özelliklerinin dikkate alınmadan yapılan bir ayırım olduğunu söylemektedir. Melez bir tür olan postmodern sinemanın bu ayımla üç kategoriye ayrılabilceğini söylemiş ve bu türlere filmlerle örnek vermiştir.

“Sanatsal bir nitelik taşıyan ve yer yer avangart özellikler barındıran; zamanı ve mekânı sorunsallaştıran, buna bağlı olarak da anlatı yapısında kırılmara ve iç içe geçmelere izin veren filmin kurmaca dünyasını bir tür oyun olarak inşa eden eleştirel tür. Diva, Bıçak Sırtı, Berlin Üzerinde Gökyüzü, Fransız Teğmenin Kadını, Mavi Kadife, Thelma ve Louise gibi filmleri bu tür içerisinde sayabiliriz; Temel İçgüdü, Özel Bir Kadın, Örümcek Kadının Öpücüğü, Robocop, İlk Dans İlk Aşk gibi filmler ise postmodern sinemanın ticari popüler örneklerini oluştururlar. Son kategori ise bu iki tür arasında yer alan ve her iki türün bazı niteliklerini taşıyan “karışık/melez” bir nitelik gösterir. Bu kategorinin öncülüğünü daha çok Ucuz Roman, Rezervuar Köpekleri gibi filmleriyle Quentin Tarantino yapmaktadır.” (Karadoğan, 2005:149).

Postmodern sinema ile ilgili açıklanan bütün kavramlar beraberinde metinlerarasılık kavramını da getirmiştir. Sinemanın yapısı ve ortaya çıkışı diğer sanat dallarından yoğun biçimde beslenmesini sağlamıştır. Filmlerin kendi arasındaki birbirinden beslenmesi de ‘filmlerarasılık’ kavramını ortaya çıkarmıştır. Postmodern dönemde filmlerin birbirinden alıntılama yapması, filmlerarası gönderme yapması ve benzeşim kurması bir tür sorgulama yöntemi olmuştur. Bu bağlamda filmler arası bu alışveriş beraberinde yeni okuma alanları açmış, bakış açısını değiştirmiştir. Hem alıntılanan hem de alıntı alınan film izleyicinin filmlere dair bakışını yenilemiş ve yeni bir anlam üretmesini sağlamıştır (Uğur & Altay, 2018:100).

2.6. KARAKTER TEORİLERİ

Öykü dünyasına ait olan ve kurmaca yapıdaki eylemleri gerçekleştiren karakter terimi ‘kurmaca varlığı’ göstermektedir. Gerçek ve kurmaca olanı birbirinden ayırabilmek için gerçek dünyaya ait olanlara kişi, kurmaca dünyada olanlar için ise karakter denilmesi tercih edilmektedir. Kurmacanın bildirişim düzeyi, o kurmaca dünyaya ait olan karakterlerin birbirleri ile olan diyalogları ile gerçekleşmektedir. Sinema ve tiyatro için de aynı durum söz konusudur fakat anlatı metinlerinin sinema ve tiyatronun aksine bir anlatıcısı söz konusu olmuştur. Anlatı metinlerinde, karakterlerin arasındaki diyalog bu anlatıcı vasıtasıyla gerçekleşmektedir (Dervişcemaloğlu, 2016:133). Karakter hakkında birçok tanımlama yapılmıştır. Karakterin işlevsel olarak modeli ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu model ile birlikte her anlatıdaki karakterlerin eylemleri tahmin edilmiştir. Bu eylemlere göre anlatının devamı oluşturulmuş, karakterin eylemleri Aristo’dan beri öykünün gidişatını belirleyen temel unsurlardan biri olmuştur. Fakat anlatının değişimiyle birlikte kurmaca evrendeki karakter, gerçek dünyadan uzak kalamamıştır. Değişen toplum yapısı, kurmacadaki karakteri de değiştirmiştir çoğu zaman da ‘kişileştirmiştir’. Fakat anlatının temel öğelerinden biri olan karakterin yaşadığı bu değişimi incelemeyen önce karakter üzerine yapılmış teorileri incelemek faydalı olacaktır. Bu yapısal karakter teorileri daha sonradan betimlemeseli analiz yöntemi kullanılarak anlatının analizini yapılmasına yardımcı olacaktır.

Bir diğer önemli nokta ise tüm kurmaca dünyaya ait olan karakterlerin eylemleri, o kurmaca evrenin ait olduğu sanat dalının anlatım araçlarının sahip olduğu imkân dahilinde olmuştur. Roman, öykü, destan gibi yazılı metne ait olanların karakter hakkında sunabildikleri tiyatro, sinema ve gelişen teknoloji ile birlikte video gibi görsel sanatlara ait olandan farklı olmuştur. Bu imkanlar birbirinden üstün olmamakla birlikte birbirinden farklılıkları o karakterin ‘gerçeklik’ ve ‘anlatıcı’ boyutuyla ilgili olmuştur.

Karakterleştirme analizi yaparken sorulan temel bir soru vardır: kimin kimi ne şekilde veya ne olarak karakterize ettiği. Bu sorunun cevabıyla birlikte karakterleştirme analizi yapılırken kurmaca karakterin kişilik özelliklerini nasıl yarattığı ve bunu yaparken araçlarının ne olduğunu keşfedilmektedir. Analiz yapılırken üç tane temel değişken üzerinden odaklanılmaktadır (Jahn, 2015: 112).

“(1) Figural karakterleştirmeye karşı anlatıcı tarafından yapılan karakterleştirme (karakterize eden öznenin kimliği anlatıcı mı karakter mi?) (2) Açık karakterleştirmeye karşı kapalı karakterleştirme (kişilik özellikleri kelimelere mi yükleniyor yoksa kişinin davranışlarıyla mı ima ediliyor?); (3) Kendini karakterize etmeye (oto-karakterleştirme) karşı başkasını karakterize etme (karakterize eden özne kendisini mi yoksa başkasını mı karakterize ediyor?).” (Jahn, 2015:112).

Gerald Prince, anlatıbilim için karakter üzerine üç tane tanımlama yapmıştır. Bunlardan ilki insana özgü özellikleri olan ve insana özgü eylemler gerçekleştiren varlık(aktör)tır. İkincisi, bir eylemle veya olayla ilgilenen ve faaliyet gösteren varlıktır. İkinci tanımlama, ilki ile benzerlik göstermektedir. Son tanımlama ise Aristoteles’in karakter tanımlamasıdır. Aristoteles, karakterin, bir eyleyenin (pratto) sahip olması gereken iki özellikten biri olduğunu söylemiştir. Diğer özellik ise düşüncedir. Bu bağlama göre karakter(ethos), belirli tipteki eyleyenlerle uyum içerisinde olan unsur olmuştur. Düşünce, eyleyenin ifadeleri ve fikirleriyle ortaya çıkarken, karakter, eyleyenin tercihleri ve eylemleri ile ortaya çıkmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2016:134). Aristoteles, Poetika’da ‘sanatçıların, eyleme giren insanları taklit ettiğini’ söyleyerek başlamaktadır. O. B. Hardison, Aristoteles’in bu kuramından yola çıkarak ‘eylemi sergileyen araçlar yani eyleyenlerin ikinci planda olduğunu’ söylemiştir. Bu düşünceden yola çıkarak eyleyenlerin (pratto) karakterden (ethos) dikkatli bir şekilde ayrılması gerektiğini söyler çünkü eylemi gerçekleştiren insanlar yani eyleyenler bir drama için gereklidir fakat Aristotelesçi anlamda karakter, daha sonradan eklenmiştir. Aristoteles, başarılı bir trajedi için gerekli olmadığını söyler fakat her eyleyenin en az bir karakteristik özelliği olması gerekmektedir. Bu özelliğin, eyleyenin sergilediği eylemden çıkarılmalıdır. Söz gelimi cinayet işleyen biri en azından katildir bunun

açıkça ifade edilmesine gerek yoktur. Hardison, “eyleyenlerin anahtar karakteristik özellikleri, “karakter” (ethos) eklenmeden önce belirlenir” demektedir (Akt. Chatman, 2009:101). Aristoteles, bu ayırmadan sonra eyleyene yeni karakteristik özellik eklemektedir.

“Taklit edenler, eylem içindeki insanları taklit ettiğine, bu insanlar da zorunlu olarak soylu ya da bayağı olduğuna göre (gerçekten de tüm karakterler her zaman bu ikisine indirgenebilir; bütün insanlarda karakter farkını, kötülük ya da erdem belirler), kimi zaman bizden daha iyi gösterirler onları, kimi zaman daha kötü, kimi zaman da bizim gibi.”(Aristoteles, 2015: 21).

Aristoteles’in iki özel duruma indirgediği soyluluk ve bayağılık karaktere (ethos) değil, doğrudan olarak eyleyenlere (pratto) yönelik niteliklerdir (Chatman, 2009:102). Chatman, Aristoteles’in karakter ve karakter tasarımının anlatı kuramına uygun olmadığını söylemekle birlikte görmezden gelinmeyecek birçok soruyu gündeme getirdiğini söylemiştir. Aristoteles, temel noktalara vurgu yapmış bundan sonra ortaya çıkacak olan karakter ve karakterleştirme teorileri bu karakter tasarımından ilham alacak onu geliştirecek veya karşı duracaktır. Aristoteles, karakterleştirme üzerine dört tane prensibin göz önünde bulundurulacağından bahsetmiştir. Bu dört prensip geçmişten günümüze karakterin konumunu anlayabilmek için önemli olmuştur.

“Eyleyen, belirli bir ahlaki görüşüne sahip olmalıdır (chreston); eylemle bağlantılı ve eyleme uygun özelliklere sahip olmalıdır (harmotton); kendine has özelliklere sahip olmalıdır, yani bir birey gibi olmalıdır (homoios); tutarlı olmalıdır (homalon).” (Dervişcemaloğlu, 2016:134).

Aristoteles, Poetika adlı eseriyle birlikte anlatıya dair birçok unsurları ilk defa ortaya koymuştur. Karakter ve karakterleştirme üzerine de ilk çalışmaları yapan Aristoteles’ten sonra günümüze kadar birçok araştırmacı tarafından farklı bakış açılarıyla tekrardan incelenmiştir. Bu konuda kurmaca anlatılardaki karakterlerle ilgili

ilk değerlendirmeyi E. M. Forster tarafından oluşturulmuştur. Forster'in yaptığı yalınkat/düz ve yuvarlak karakter ayrımı hala geçerliliğini korumakla birlikte beraberinde başka teorilerin de varlığı söz konusudur (Dervişcemaloğlu, 2016:135). Geçmişten günümüze kadar kurmaca evrene ait olan karakterlerin değişimi teorisyenleri iki zıt görüşe götürmüştür. Bunlardan ilki kurmaca evrendeki karakterlerin ait oldukları bu evrenin dışında ele alınamayacaklarını savunmaktadır. Bu düşünceye göre karakterler, ait oldukları evrenin bağlamından koparılıp 'gerçek' dünyadaki 'gerçek insanları' temsil etmedikleri yönündedir. Diğer görüş ise içinde buldukları kurmaca evrenden ileriye taşıyan bir anlayıştır. Bu görüşe göre karakterler içinde buldukları bağlamdan bağımsız olarak ele alınmıştır. İkinci görüşe göre, bu düşünceye bağlı olan anlatılar gerçekçi nitelik taşımakla birlikte karakterleri hem bir insan taklidi olarak hem de eseri sözel yapısından soyutlayarak ele almıştır. Bu durum beraberinde karakterleri incelerken onun zaman ve mekan anlayışında değişiklikler yapma imkanı sunmaktadır. Karakterlerin bu yapısı onun bilinçdışının da sunumunu sağladığından psikanalizin teorileri bu karakterler için de kullanılabilir bir hale gelmiştir. İkinci görüş, sağladığı bu imkanlar ile birlikte karakterleri, yaşadığı dönemin toplumsal yapısından bağımsız olmadığını düşünerek farklı okuma imkanları sunmuştur. Karakterleri psikolojik birer varlık olarak görmekle onları üç boyutlu hale getirmiştir. İlk görüş ise tam aksine karakterleri metin boyutunda incelemekte ve onları gerçek yaşamla bağını koparmaktadır. Bu görüş, karakteri metne hapsetmiş onları birer sözel varlık olarak ele almıştır (Dervişcemaloğlu, 2016: 136,137).

Yapısalcı ve biçimci bir anlayış olan ilk görüş, Aristotelesçi bir yapıda ilerlemiştir. Bu düşünce anlayışına göre, karakterler, olay örgüsünün bir ürünü olmakla birlikte işlevsel bir rol üstlenmiştir. Karakterleri bir kişilik olmaktan, birer eyleyen olduklarını düşünerek onların yalnızca öyküde ne yaptıkları ile ilgilenmişlerdir. Bu düşünceye sahip teorisyenler, karakterin ne olduğuyla ilgilenmeyip sadece işlevsel düzeyde incelemiş bu işlevlerin sınıflandırılabilir ve tipik olduğunu ileri sürmüştür (Chatman, 2009:102,103). Bu sınıflandırmaların önemli temsilcilerinden biri Vladimir Propp olmuştur. Rus masallarını yapısalcı bir yöntem kullanarak incelemiştir. Propp'a göre karakterler, bir masalın onlardan yapmalarını beklediği

şeyin ürünü olmuştur. Propp, karakterleri, eylem alanına bağlı unsurlar olarak görmüş ve karakterleri bu alan içerisinde sınıflandırmıştır. Yedi başlık altında karakterlerin rollerini sınıflandırmıştır. Bu sınıflandırmayı yaparken dört tane temel sav sunmuştur.

“1. Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri, kişilerin işlevleridir. İşlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir.

2. Olağanüstü masalın içerdiği işlevlerin sayısı sınırlıdır.

3. İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır.

4. Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı tipe bağlanırlar.” (Propp, 2018: 24,25,26).

Propp’un ortaya koyduğu yedi rol ise, hain, başışçı, yardımcı, aranan kişi, gönderen, kahraman, düzmece kahramandır. Bunlar bir anlatıda olmazsa olmaz roller olduğu gibi bunlar tek bir karaktere ait roller değildir. Bir karakter birden fazla rolü üstlenebilir veya tek bir rol birden fazla karakterden tarafından gerçekleştirilebilmektedir (Dervişcemaloğlu, 2016: 139). Propp’tan farklı olarak Tomashevsky’ de karakteri olay örgüsüne göre ikinci planda tutmaktadır fakat onun koşulları Propp’tan farklı olmuştur. Karakteri, anlatı içerisinde yol çizen ve ipuçlarını bir araya getirmeye yarayan bir araç olarak görmektedir. Aynı zamanda anlatıların, duyguları harekete geçirdiğini kabul etmiştir. Bu sayede ilgi çektiklerini düşünerek seyircilerin veya okuyucuların bir paylaşımında bulunması gerektiğini söylemiştir. Karakterin ilgileri veya karşıtlıkları izleyici/okuyucu ile ortaklık içermelidir. Bunla birlikte öykünün çözümleri, çatışmaları ortaya çıkmaktadır (Chatman, 2009:104).

Propp’tan sonra diğer yapısalcı önemli isim ise Greimas olmuştur. Greimas, Propp’un yönteminden yola çıkarak ‘yukarıdan aşağıya doğru’ yöntemiyle bir eyleyenler modeli oluşturmuştur.

“Karakterin eyleme bağılı oluşunu “eyleyen” (actant) terimini kullanarak vurgulayan Greimas, “aktör” ve “eyleyen” kavramlarını birbirinden ayırmakla birlikte, her ikisinin insanlar (yani karakter) dışında cansız nesnelere (sihirli yüzük, değerli elmas vb.) ve soyut kavramları (kader, talih vb.) da içerdiğini belirtmiştir. Aktörler ve eyleyenler arasındaki fark ise eyleyenlerin bütün anlatıların temelinde yer alan genel kategoriler olması, aktörlerin ise farklı anlatılarda kendilerine özgü ve çeşitli özelliklerle donanmış olmalıdır. Dolayısıyla aktörlerin sayısı sınırsızken, eyleyenlerin sayısı sınırlıdır.” (Dervişcemaloğlu, 2016:139).

Şimdiye kadar anlatılan teorisyenlerin ortaya attığı karakter teorileri Aristoteles’ten ilham alan yapısalcılar tarafından oluşturulan, karakterin, eyleme bağılı olduğu düşüncesiyle ortaya çıkmıştır. Fakat hem yazılı anlatıların hem de görsel anlatıların gelişim göstermesiyle birlikte karakterin değişimi ve onun hakkında ortaya atılan teorilerde değişmeye başlamıştır. Doğrusal bir gelişim göstermeyen anlatının gelişimi hala içerisinde yapısalcı karakter inşalarını ve teorilerini barındırmaya devam etmektedir. Fakat günümüze kadar gelen karakter teorileri bütün bu değişimleri içerisinde barındırmakta “karakterin ölümü”ne kadar giden bir süreç söz konusudur. Bütün bu incelemeler karakteri anlayabilmek için önemli bir noktada durmaktadır. Çünkü günümüze kadar gelişen anlatı, toplumda değişen bireyin davranışlarını kurmaca dünyalarına yansıtmıştır.

Karakterin eyleme bağılı olduğu düşüncesi 20. yüzyılın ortalarından sonra sarsılmaya başlamıştır. Bu düşüncüyü oluşturan iki önemli isimden ilki Henry James bir diğeri ise E. M. Forster olmuştur. James, Aristotelesçi olay örgüsü düşüncesinin aksine eylemlerin ve karakterlerin birbirinden bağımsız olmadığını ve bunların birbiri arasında hiyerarşik bir yapı olmadığını söylemiştir. Forster ise bu düşüncüyü daha ileriye taşıyarak, karakterin, olay örgüsünden daha önemli olduğunu söyleyerek Aristotelesçi düşüncenin karşısında durmuştur. Karakteri eyleme bağılı kılmak veya eylemi karaktere bağılı kılmak gibi iki zıt düşüncenin şu ana kadar ana tartışma konusu olmuştur. Fakat bu iki durumun farklı anlatı tarzlarına göre değişebildiği durumlar mevcuttur. Bazı anlatılarda okuyucu/izleyici eyleme odaklanabiliyorken bazen de

karaktere odaklanabilmektedir. Bu bağlamdan incelenirse mutlak bir hiyerarşinin söz konusu olmamakta, iki zıt düşüncenin bir arada olabileceği söz konusu olmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2016: 140-142).

2.6.1. Karakter Türleri ve Tasnifleri

Karakter üzerine ilk tasnifi yapan isim olan E. M. Forster, düz/yalıncat ve yuvarlak karakter arasında ayırım yapmıştır. Forster, düz/yalıncat karakterin tek bir nitelikten veya düşünceden oluştuğunu söylemektedir. Düz/yalıncat karakterlerin tek bir cümleyle anlatabilen kişiler olduğunu söyleyerek tipe veya karikatüre indirgenebileceğini söylemiştir. Bu karakter özelliğine sahip karakterlerin kurmaca bir yapıda en büyük yararının, ortaya çıktıkları an hemen tanınabiliyor olmalarıdır (Forster, 1985: 108,109).

“Yalıncat roman kişileri işte bu yüzden yazar için çok yararlıdır; bir kez okuyucuya tanıtıldılar mı, bir daha tanıtılmaları gerekmez. Hiçbir zaman yazarın denetiminden çıkmaz, gelişmeleri için çabada bulunmasını gerektirmez, kendi havalarını kendileri yaratırlar. Uzay boşluğunda ya da yıldızlar arasında, tavla pulları gibi oraya buraya itilen, boyutları önceden saptanmış ışıklı diskler gibidirler.” (Forster, 1985:109).

Yalıncat karakterlerin bir diğer özelliği de okuyucu tarafından kolayca hatırlanabiliyor olmasıdır. Olaylardan etkilenmedikleri için, karakterler bir değişim göstermezler ve okuyucunun zihninde değişmeden yer edindir. Yuvarlak karakter ise bu özelliklerin tam tersi bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Yalıncat karakterin aksine üç boyutlu, eylem boyunca değişiklik gösteren ve olaylardan etkilenen karmaşık bir yapıya sahiptir (Dervişcemaloğlu, 2016: 143). Forster, tek tek yalıncat karakterler yaratmanın, çok yönlü yuvarlak bir karakterin özellikleri kadar başarılı olamayacağını söylemektedir. Bir karakterin çok yönlü olup olmadığını anlamak için inandırıcılık ve şaşırtıcılık kavramlarını kullanmaktadır. Eğer bir karakter inandırıcı bir biçimde şaşırtabiliyorsa çok yönlü, şaşırtamıyorsa yalıncat, eğer şaşırtabiliyor fakat

inandırıcı olamıyorsa, yuvarlak gibi davranan yalınkat bir karakterle karşı karşıyayız demektir (Forster, 1985: 114, 119).

Forster'in bu ayrımının zayıf yönlerini ortaya koyan Rimmon-Kenan eleştirisini üç madde halinde sunmuştur.

“ “Düz” terimi, derinlikten ve “canlılık”tan yoksun iki boyutlu bir şeyi akla getirmektedir; ancak esasında Dickens'ın romanlarında olduğu gibi birçok düz karakter, hem fazlasıyla “canlı” oldukları hissini uyandırmakta hem de bir “derinlik” izlenimi yaratmaktadır. Forster'in bu ikili ayrımı fazlasıyla indirgemecidir; yani bu iki karakter tipinin kurmaca anlatılarda görülen değişik derecelerini ve nüanslarını yok saymaktadır. Forster, birbirleriyle her zaman örtüşmeyen iki kriteri birbirine karıştırmış gibi görünüyor. Düz karakteri hem basit hem de gelişim göstermeyen şekilde; yuvarlak karakteri de hem karmaşık hem de gelişim gösteren şekilde niteleyen Forster, karmaşık, ancak gelişim göstermeyen (Joyce'un Ulysses romanındaki Bloom karakteri gibi) ya da basit ancak gelişim gösteren karakterlerin olabileceğini gözden kaçırmıştır. Ayrıca, karakterin gelişim göstermemesi, tıpkı Dickens'ın Büyük Umutlar romanındaki Miss Havisham karakterinde olduğu gibi ruhsal travmadan kaynaklanan bir “durdurulmuş gelişme” (arrested development) şeklinde sunulabilir; bu durumda, son derece karmaşık bir durağan (statik) karakterle karşılaşırız.” (Dervişcemaloğlu, 2016: 144).

Forster'dan sonra devam eden yıllarda dördü bir karakter tasnifi Harvey tarafından oluşturulmuştur. Ana karakter (protagonist), fon karakter (background), kart (card) karakter ve ip karakter (ficelle) olmak üzere dörde çıkarmış, ilk ikisi Forster'in yalınkat ve yuvarlak ayrımına denk gelmektedir. Kart ve ip karakter ayrımıyla bu sayıyı dörde çıkaran Harvey, bu karakterler sayesinde beklenmedik bir şekilde bazı özellikleri bir arada taşıyan karakterleri ortaya çıkarmıştır. Düz karakter özelliği taşıyan fakat gerçekçi ve canlı sunulan karakterleri kart karakter, tam tersi bir şekilde yuvarlak özellikler taşıyan fakat tipik karakterleri ise ip karakter olarak

adlandırmıştır. Forster gibi Harvey'in de dörtlü karakter tasnifi eleştirilmiştir. Daha sonradan Ewen, Hochman ve Fishelov gibi teorisyenler karakter üzerine farklı ayrımlarda bulunmuştur. Kısaca değinmek gerekirse, Ewen, açık ve net bir ayrımdan yana olmuştur. Karmaşıklık, gelişim ve iç dünyaya nüfuz etme olarak üç ekseninde bir ayrım yapmıştır. Hochman, sekiz kategorili bir ayrım yapmış ve bunu yaparken karşıtlarıyla birlikte ele almıştır. Üsluplaştırma,-doğalcılık, tutarlılık- tutarsızlık, bütünlük- parçalılık, gerçekçilik- sembolizm, karmaşıklık- basitlik, şeffaflık- bulanıklık, hareketlilik- durağanlık, kapalılık- açıklık olmak üzere sekiz adet karşıtlık kurmuştur. Son olarak Fishelov, kendisinden önce yapılan bütün karakter tasniflerini belli açılardan eleştirerek iki temel ayrımdan yola çıkarak bir tipoloji oluşturmuştur. Forster'in oluşturduğu düz/yalınkat-yuvarlak karakter tasnifinden hareketle bu karşıtlığı anlayabilmek için ikinci bir ayrımdan söz etmiştir. Bu ayrım, metne ait düzey ile yorumlama düzeyi arasındadır. Fishelov, düz ve yuvarlak karakterlerin iki düzeye de uygulanabilir olduğunu fakat asıl önemli ayrımın kafa karışıklığına yol açmamak için ikinci ayrım olduğunu söylemektedir (Dervişcemaloğlu;2016:144-149).

2.6.2. Karakterleştirme

Karakterleştirme söz konusu olduğunda beraberinde birkaç soruyu da beraberinde getirmektedir. Karakteri oluşturacak kişinin kendisine sorduğu ilk sorulardan biri şüphesiz 'bir karakter nasıl yaratılır?' olmaktadır. Fakat bu soru beraberinde kendi karşıtını da getirmektedir. Yaratılan şey aslında yaratılmamış gibi olmalıdır. Bu her anlatı için ya da her dönem için geçerli bir önerme olmasa da anlatıdaki karakterin işlevi genel olarak bu şekilde olmuştur. Anlatıcı, anlattığı hikâyeyi yarattığını inkâr etmiş, oluşturulan kurmaca hikâyeyi bir yerlerden duyduğunu veya eline geçmiş bir nottan oluşturduğunu söyleyerek bunun aslında 'yaratılmamış', 'gerçekten olan' bir hikâye olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır (Ranci re, 2019:101). Anlatılar ve anlatıların dili incelenirken ortaya çıkan en büyük sorunsal 'gerçek' olmuştur. Karakter inşası yapılırken de ortaya çıkan tartışmalar ve teoriler genelde gerçek kavramı üzerinden şekillenmiştir. Bu yüzden kurmaca karakter kurmak oldukça zor olmuştur. Çoğu romancı bir karakter oluştururken ilk dönemlerinde 'fotoğraf tasviri' ile karakterini okuyucusuna tanıtmaktadır. Öyle ki bu

tasvir, bir fotoğraf gerçekçiliğinde en küçük detayına kadar anlatılan durağan karelerdir. Genel olarak karakterin fiziksel gerçekçiliğine hitap eden bu tasvir, okuyucunun gözünde net ve doğrudan bir karakter imajı çizen görsel betimlemelerdir. James Wood, bu tasviri şu şekilde örneklemektedir.

“Deneyimsiz romancı durağan olmak için parçalanır çünkü durağan olanı tasvir etmek hareketli olanı tasvir etmekten çok daha kolaydır; insanları bu tutukluk halinin dışına çıkarıp bir sahne içinde hareketli kılmaktır zor olan. (...) Romancının bir tırazana tutunduğundan ve onu bırakmaktan korktuğundan şüphe ederim.” (Wood, 2013:75).

Wood, devam eden yazısında Conrad üzerine yazılan bir kitaptan verilen örneği aktarır: “bir karakteri ayağa kaldırıp koşturmak” (akt. Wood, 2013:75). Durağan bir karakter nasıl hareket haline geçmektedir peki? Wood, okuyucunun, bir karakter hakkında sayfalarca görsel betimleme yazısı okumaktansa bir karakter hakkında en iyi bilgiyi nasıl elde edebileceğini Maupassant’ın bir öyküsünden verilen bir örneği aktarmaktadır.

“Ford ve Conrad, Maupassant’ın “La Reine Hortense” adlı öyküsünden bir cümleyi severdi: “Kızıl favorileri olan bir beyefendiydi ve bir kapıdan ilk geçen kişi hep o olurdu. “Ford şu yorumu yapar: “Bu beyefendi o kadar edebi bir biçimde dahil edilmiştir ki nasıl davranacağını anlamak için hakkında daha fazlasını bilmenize gerek yoktur. O artık dahil edilmiştir ve her an işe koyulabilir.” (akt. Wood, 2013:75).

Bu örnek, hikâyeye bir defa girip belki de bir daha gözükmeyecek derece kısa ömürlü, küçük ve düz karakterlerin, çok yönlü diğer karakterler gibi önemli olabileceğini göstermektedir. Karakterleştirme üzerine kısaca bir giriş yaptıktan sonra bunu sağlayan yapısal unsurları incelemek gerekmektedir. Her ne kadar karakter bir anda izleyici/okuyucu karşısında çıkmış gibi gözükse de onu inşa ederken birçok unsur göz önüne alınmaktadır. Fakat unutulmaması gereken bir diğer nokta bu

karakterleştirme ilkelerinin mutlak bir doğruluğu taşımadığıdır. Bir karakterin inşasında kullanılan temel unsurlar daha sonradan bilerek yıkılmaya çalışılmış veya önceden hata olan ama anlatının gelişimiyle hata olmaktan çıkıp, anlatının bir özelliği olan durumlar olmuştur. Bu durumu anlayabilmek için en temel olarak hatasız bir karakterin nasıl inşa edilebileceğini incelemek önemlidir.

Karakter inşasında tutarlılığı sağlayan ilkeler söz konusudur. Bu ilkeleri oluşturan sebep ise, karakterin sahip olduğu onu diğerlerinden ayıran özel isim olmuştur. Özel isim ile birlikte karakter 'özne'ye dönüşmüş, özneye dönüşen karakter bir gerçekçiliği temsil ettiği için onun oluşumunda belli tutarlılıklar söz konusu olmuştur. Bu tutarlılığı sağlayan ilkeler, Rimmon-Kenan tarafından oluşturulmuştur. Rimmon- Kenan, tekrar, benzerlik, tezet ve çıkarım/gerektirme olmak üzere dört ana ilke üzerinde durmuştur. Bir davranışın sürekli tekrar edilmesi veya farklı durumlarda aynı davranışların gösterilmesi, karakterin özelliği olarak ortaya çıkmaktadır. Tekrar eden davranışlar, karakterin nerede nasıl tepki verebileceğini tahmin edebilmek için önemli bir noktada durmaktadır. Aynı şekilde, farklı durumlarda aynı davranışı sergilemek, bir diğer karakter özelliklerinden olmuştur. Bu durum karakter hakkında genellemeler yapabilmek imkânı sağlamaktadır. Diğer bir genelleme yapma imkânı sunan karakter özelliği ise tezattır. Karakterin birbiriyle çelişkili davranışlar sergilemesi, onun kişiliğinde tezat olduğunu gösterir ve bu durum karakter özelliği olarak ortaya çıkmaktadır. Karakter hakkında çıkarım yapmak ise şu şekilde örneklendirilmektedir; ilki, bazı fiziksel özelliklerin psikolojik bir duruma işaret etmesinden kaynaklanmaktadır. Bunun sonucunda ise niteleyici bir önerme ortaya çıkmaktadır. Kişinin fiziksel durumunun psikolojik nedenlerle açıklanmasıdır. Gergin bir kişinin ellerini yemesi, bacaklarını sallaması gibi fiziksel bir duruma işaret eden bir durumun beraberinde psikolojik bir niteleyici önerme doğurması (gerginlik, sınırlı olma hali, endişe) buna örnek olarak verilebilir. İkincisi, psikolojik özelliklerin psikolojik bir duruma işaret etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu noktada psikoloji biliminin getirdiği önermeler ve kompleksler örnek olarak verilebilir. Sonuncusu ise, hem fiziksel hem psikolojik bir özelliklerin tekrardan psikolojik bir duruma işaret etmesinden kaynaklanmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2016: 150-151).

2.6.3. Karakterleştirme Teknikleri

Karakterler, okuyucular için gerçek insanları temsil etmektedir. Anlatı imkanlarının gelişmesiyle birlikte bu gerçeklik temsili giderek artsa da ilk oluşturuldukları anda varoluşunu metin temelli bir anlatıda oluşturan varlıklardır. Bu bağlamdan incelendiğinde karakter, dil vasıtasıyla oluşturulan varlıktır. Okuyucu, bu dil vasıtasıyla karakterin iç dünyasını öğrenir, betimlemeler ve karakterleştirme teknikleri sayesinde onun hakkında bilgi ve fikir edinir. Bu yüzden hangi karakterleştirme tekniğinin kullanıldığı, o karakterin kurmaca yapı içerisinde hangi konumda olacağı konusunda da fikir vermektedir. Bu noktada, karakterleştirmenin kim tarafından ve kimin gözünden yapıldığı da önemlidir. Anlatıcı tarafından yapılan karakterleştirme ile kurmaca yapı içerisinde başka bir karakterin yaptığı karakterleştirme birbirinden farklı bir düzeydedir. Bu farklılık figüral karakterleştirme ve anlatıcının karakterleştirmesi arasındadır (Dervişcemaloğlu, 2016:152-153). Figüral karakterleştirmede karakterize eden özne, bir karakterdir. Bu karakterleştirme karakterin kendisi tarafından yapılabileceği gibi kurmaca metin içerisinde başka bir karakter tarafından da yapılabilmektedir. Anlatıcının karakterleştirmesinde ise, karakterize eden özne, anlatıcının kendisi olmaktadır. Bu iki ayrımın yanında oto ve altero ayrımları da söz konusudur. Fakat temel ayrım açık ve kapalı karakterleştirme üzerine olmuştur (Dervişcemaloğlu, 2016:153, Jahn, 2015:113).

Açık karakterleştirme türü, bir özelliği, kendisi ya da başkası tarafından doğrudan atfedilen sözel bir ifade olarak ortaya çıkmaktadır. Bu karakterleştirme türü, karakterleştiren kişiyi tanımlayan ifadelerden oluşmaktadır. Tanımlayıcı ifadeler, genellikle karakteri, sınıflandıran, bireyselleştiren cümlelerden oluşur ve bu cümleler iç, dış veya alışkanlığa bağlı özellikleri içermektedir. Bütünsel (block) karakterleştirme türü, açık karakterleştirmenin özel bir türüdür. Bu karakterleştirme türünde anlatıcı, metinde ilk defa ortaya çıkan karakter hakkında giriş niteliğinde bir betimleme yaparak karakterize etmektedir (Jahn, 2015:114).

Kapalı karakterleştirme türünde ise açık karakterleştirmenin aksine karakterizasyon, doğrudan değil 'ima' edilerek yapılmaktadır. Bunu yaparken karakterin davranışları, dili, fiziksel görünüşü kullanılmaktadır. Bu karakterleştirme türünde, genellikle kasıtlı olmadan, bir oto-karakterleştirme söz konusudur. Karakter, davranışlarıyla ile kendini ele vererek kendini karakterize eder ve bu da beraberinde oto-karakterleştirmeyi getirmektedir. Bir karakter kendisini üç şekilde karakterize etmektedir; sözel, sözel olmayan davranış ve fiziksel görünüşleri ile yapmaktadır. İlk başta oto-karakterleştirmeye verilen örnek sözel olmayan davranış içerisinde incelenmektedir. Belli bir durum karşısında gösterdiği davranış onu belli karakter özellikleriyle tanımlanmasına sebep olmaktadır. Bir karakterin konuşma tarzı, belli durumlarda ne söylediği onun sözel davranışları karakter hakkında eğitimi, sınıfı ve çevresi hakkında bilgi vermektedir. Son olarak fiziksel görünüşe ait karakterize etme ise karakterin giyimi, aksesuarları gibi özelliklerle yapılmaktadır (Jahn, 2015:114-115, Dervişcemaloğlu, 2016:153-154).

Şu ana kadar anlatılan bütün karakter teorileri ve karakterleştirme teknikleri genellikle yazılı anlatılar için oluşturulmuştur. Fakat sinema bu teorileri ve teknikleri yadsımamış, kendi anlatı olanaklarıyla karakteri tekrardan inşa etmiştir. Sinemanın karakteri oluştururken sunduğu imkân metinsel anlatılara göre daha doğrudandır. Çünkü sinema izleyicisi seyretmektedir bir imajın diktesi altındadır. Anlatı metinlerinde okuyucu karakteri betimsel cümlelerle kafasında kendi hayatından parçalar taşıyan bir karakter yaratmaktadır. Fakat sinema izleyicisi o karakteri görmektedir herhangi bir betimleme izlediği karakterden soyutlanmasını sağlamayacaktır. Karakter, izleyicinin tam karşısında, göz hizasından ona bakmaktadır. İzleyici, onu bir röntgeni tavrıyla takip etmektedir. Bu yüzden sinemanın sunduğu karakter inşasını ayrı bir başlık altında incelemek faydalı olacaktır.

2.6.4. Sinemada Karakter

Sinema anlatısının oluşması ve ortaya çıkma zamanından kaynaklı, diğer sanat dalları ve anlatılarıyla olan ilişkisi birçok defa değinilen bir konu olmuştur. Bu durum

sinemanın birçok alandan beslenmesine sebep olmuştur. Sinema anlatısının bir unsuru olan karakterde bu bağlamda şekillenmiştir. Sinema, ya kendisine özgün bir öykü yaratmış ya da diğer anlatılardan ve sanat dallarından konu almıştır. Özgün bir öykü yaratırken bunu sinemanın dinamiklerine göre oluşturmuştur. Çünkü diğer anlatılardan farklı olarak sinema, görselliğe sahip bir anlatı tarzı olmuştur. Yaratılan karakter, beyazperdede yaşayan, üç boyutlu bir yapıya sahiptir. Eğer özgün bir öykü yaratılmayacak ve başka sanat dallarından öykü, karakter alınacaksa bu durumda uyarlama film denilen durum ortaya çıkmaktadır. Bu durum özgün bir öykü oluşturmaya göre daha dikkat isteyen bir konudur çünkü uyarlaması yapılacak öykünün sinemanın dinamiklerine uygun olması gerekmektedir (Aslan, 2007:40,41).

Sinemanın ilk çıktığı yıllarda ona bir ‘belge’ olarak yaklaşmaktansa bir anlatım aracı olarak gören Griffith, sinema ve roman arasındaki yakınlıktan faydalanmıştır.

“Diğer görsel ve yazınsal sanatlarla ilişki, sinemanın ilk yıllarında sinema sanatçılarınca sağlıklı bir ilişki gibi görüldü. Hatta öyle ki filmlere en benzetilen, aralarında ilişki kurulan yazın türü roman oldu. Sinemanın ilk ustalarına göre, roman ya da film insan yaşamından kesitler sergiliyordu; roman ve film öyküsünün çıkış noktaları aynıydı” (akt, Aslan, 2007:41).

Sinema ve roman arasındaki bu bağlantı sinema yönetmenlerince sevilen bir durum olmuştur. Uzun yıllar boyunca sinemanın kendi dilini oluşturmasını engellemiş, seri üretim filmler oluşmasına sebep olmuştur. Senaristler, roman anlatısından bir karakterin nasıl oluşturulabileceğine dair ipucular yakalamaktansa o karakterleri direkt olarak sinemaya uyarlamıştır. Bu durum sinemada anlatının gelişimiyle birlikte değişmiştir fakat sinemanın kendi dilini kazanmasını geciktiren bir durum olmuştur. İlerleyen zamanlarda uyarlama karakterler sinemayla birlikte dönüşmüş, tiyatro veya romandan alınan öyküler sinemayla birlikte yeniden üretilip bağlamından koparılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde bu duruma ait sinema filmleri incelenecektir.

Şimdi önemli olan sinemada bir karakterin nasıl yaratıldığı sorusudur. Daha doğrusu sinemanın dinamiklerine uygun, yapısı gereği hareketi ve görseelliği sunan bir anlatı aracının karakteri nasıl olmalıdır?

“Önceleri, insan karakterinin sinemada kullanım alanı yok gibiydi. Sinemanın doğası buna engel oluyordu. Sinema, “sanatsal betimlemenin bu merkezi”ne yaşam alanı vermeye henüz hazır değildi. Dramaturji unsurlarının, film betimselliğinin bir sistemi şeklinde biçimlenmesiyle, sinemanın geçirdiği evrimleşme sürecinde zenginleşen görseelliğin, dramaturji ve film yönetmenliği ile bütünleşmesi, karakterin sinemada kullanılması için elverişli koşullar yaratmıştır. Filmin sırf görsele dayalı bir sanat olmaktan, görsele – işitsel bir sanat haline gelmesi, şimdiki anlamıyla karakterin sinemaya girmesine “yeşil ışık” yakmış bulunmaktadır.” (akt. Aslanyürek, 2004:103).

Yukarıdaki alıntılama, Hegel’in, “*karakter, sanatsal betimlemenin merkezidir*” (akt. Aslanyürek, 2004:103) söyleminden kaynaklanan bir alıntılama değildir. Hegel’in bu söylemini sinemaya aktarmak, metne dayalı anlatılara göre daha kapsamlıdır. Çünkü sinema ilk çıktığı yıllarda sadece görseelliği sunuyorken gelişen teknolojiyle birlikte işitselliği de sunmaya başlamıştır. Bu durumda görsele dayalı olmanın sınırı aşılmış, karakterin sadece biçimsel özellikleriyle değil, onun iç dünyasıyla birlikte, bütün özelliklerini yansıtabilabileceğinin farkına varılmıştır. Sinemanın ilk sessiz yıllarında karakterden ziyade tiplerin yaratılması sesin gelmesiyle birlikte yerini karaktere bırakmıştır. Çünkü konuşan karakterler kendini ifade edebilecek bu da onların kendilerine has özellikleriyle bir topluma, çevreye ve belli bir kültürel düzeye ait olduğunu gösterecektir (Aslanyürek, 2004:104). Sinemada karakter, gerçek hayattaki gibi karmaşık değil, üç boyutlu olarak ele alınmaktadır. Karakter, bu boyutlarını film başlamadan önce ve filmin ilerlemesiyle birlikte ortaya çıkacak olan özellikleriyle tamamlamaktadır. Her nesnenin, derinlik, yükseklik ve genişlik gibi üç boyutu olmuştur. Sosyal bir varlık olarak, insanın, bu boyutlardan farklı üç boyutu daha vardır. Bedensel, sosyolojik ve psikolojik yapısı insanın diğer üç boyutlarından farklıdır. Karakteri ve karakterin özelliklerini bu üç boyut oluşturmakta bütün boyutların toplamı ise karakterin davranış ve duygularını yönlendirmektedir. Bu bağlamda, bu boyutları

dikkate alınmadan yapılan her kişileştirme başarısız bir karakter yaratımını beraberinde getirecektir (Akyürek, 2008:177). Sinema, insan karakterini sergilemek için üç yol izleyebilmektedir. Bunlardan ilki, tiyatrodaki olduğu gibi insanı olduğu gibi, replikleri, hareket tarzıyla sunmaktır. İkincisi, söz konusu karakter hakkında diğer karakterlerin söylemleri ve görsel ayrıntılar halinde sunma imkanı veren sinematografik arayışlarla sunmaktadır. Sonuncusu ise, senaryo yazarının izleyiciye bir şey anlatmasıyla oluşan öykülemeci anlatım ile sunmaktır (Aslanyürek, 2004:108).

Sinemada karakter yaratırken sorun olabilecek önemli -sinemanın görsel bir anlatı sunuyor olmasından kaynaklı- unsurlardan biri, oluşturulan karakteri senarist/yönetmen bütün detayları hakkında bilgi sahibiyken izleyicinin sadece beyazperdede karşısında ona sunulmuş biliyor olmasından kaynaklanır. Bu yüzden karakter tasarımı yapılırken onu bütün yönleriyle ele almak ve doğru kişileştirme yapmak gerekmektedir. Karakterin kişiliğine dair veriler doğru işlenmişse ister istemez bu durum yaratılan karaktere geçecek ve bu da başarılı bir karakter yaratımı sağlayacaktır. Yaratılan karaktere gündelik yaşamın karmaşıklığı da kazandırılarak çok boyutlu bir karakter elde edilir. Karakterin kişiliğini oluşturan koşullar ne kadar mantıklı olursa onun davranışları da aynı mantık çerçevesinde ortaya çıkacak ve izleyici izlediği karakterle bağ kuracaktır (Akyürek, 2008:178).

Bu bağlamdan incelendiğinde karakter yaratımında doğrudan ve dolaylı çizim olmak üzere iki ana yöntem söz konusudur. Bu yöntem romandaki açık ve kapalı karakterleştirme ayrımı gibidir fakat sinemayla birlikte sinema dilinin sağladığı imkanlar doğrultusunda tekrardan şekillenmiştir. Karakterin doğrudan aktarımı betimleme, konuşma örgüsü (diyalog) ve davranış yoluyla olmak üzere üç unsur üzerinden yapılmaktadır. Sinemaya aitliği en az olan yöntem betimleme yoluyla iletmedir. Bu yöntem daha çok tiyatro oyunlarında kullanılan metinden önce kişiler hakkında verilen bilgilere benzemektedir. Betimleme, izleyiciye, karakterin dış görünüşü hakkında bilgi verebileceği gibi onun bazı olaylar karşısında nasıl bir tepki verebileceğine dair fikir de vermektedir. Bir film içerisinde geçen konuşmalar izleyiciye konuşan kişi hakkında onun toplumsal, kişisel ve psikolojik durumunu fikir vermektedir. Sinema söz konusu olduğunda bu konuşmalar diyaloglar ve monologlar

halinde verilmektedir. Karakterin kendi kendine (monolog) veya başkaları ile olan diyalogu üç şekilde gerçekleşmektedir. Karakterin kendi hakkında söylediği sözler, başkası hakkında söylediği sözler ve başka konular hakkında söylediği genel sözlerle gerçekleşir (Akyürek, 2008:182-185). Fakat tekrardan sürekli tekrar edilen bir durum söz konusudur, sinema görsel bir sanattır. Diyalog kullanımı bu yüzden fazlasıyla dikkat edilmesi gereken bir husustur. Sinemada sürekli olarak karakteri bir şeyler hakkında konuşurmak onun görselliğinin önüne geçecektir. Bu da onu başlı başına kendi dili olan bir sanat yapmaktan çok diyalogların ön planda olduğu ‘seyredilmekten’ ziyade ‘dinlenen’ işitsel bir durumun içerisine sokacaktır. Klasik anlatı sinemasına sahip bir sinema filmi, yukarıda verilen bazı diyalog türlerini hata olarak görmektedir. Karakterin kendi kendine konuşması veya iç ses olarak ortaya çıkan konuşma türü, bir anlatıcının varlığına işaret etmektedir. Klasik anlatı sineması veya Hollywood sineması, olayları mimetik zaman ve mekan ilişkileri içerisinde düzenlediğinden bir anlatıcının varlığı şimdiki zaman yanılması bozacak ve izleyiciyi ‘gerçekmiş gibi’ hissiyatından koparacaktır. Bundan kaçınılmak için karakterin karşısına bir figür konularak diyalog haline girmesi sağlanmıştır. Bu bir hayvan olabileceği gibi filmin içerisindeki herhangi biri de olabilir. Önemli olan karakterin kendi kendine konuşmaması bu düşüncelerini başkasına yöneltmesi olmuştur (Ünal, 2015: 144).

Karakterin doğrudan aktarımını sağlayan son unsur ise davranışlar ile iletmektir. Karakterin davranışı onun ideallerini ve değerlerini göstermektedir. Sinema, belli bir süre içerisinde bir öykü sunmaktadır ve oluşturduğu karakter de bu süre içerisinde değişime uğramak durumundadır. Bu noktada sinema, oluşturduğu karakteri tamamlanmış karakter olarak değil öykü ilerledikçe oluşunu tamamlayan bir varlık olarak sunmaktadır. Bu süre içerisinde karakterin davranışları, tutumu değişebilmekte bu değişen davranışlar ve tutumlar, onun tutarlılığı, değerleri hakkında fikir vermektedir (Akyürek, 2008: 185-186). Syd Field, karakterin içsel ve dışsal olmak üzere iki tane yaşamı olduğunu söylemiştir. Karakterin davranışları ile bir uyumluluk halinde olan bu görüşe göre, içsel yaşam, karakterin film başlayana kadar olan yaşamıdır. Bu noktada içsel yaşam, karakteri bir şahsiyet olarak biçimlendiren her şeyi içerisinde barındırır. Onun sosyal çevresi, ailesi, eğitimi ve filme konu olacak olan

davranışları da içerisinde barındırır. İkinci yaşamı olan dışsal yaşam ise, film başladıktan sonra öykünün sonuna kadar olan biten her şeyi içerisinde barındırır. Bu noktada karakterin nitelikleri ön plana çıkmaktadır. Onun ahlaki duruşu, değerleri, inançları ve tutumları filmin sonuna kadar göstereceği değişim karakterin dışsal yaşamına ait bulgulardır. Fakat karakterin dışsal yaşamında vereceği kararlar ve öykünün ilerlemesi, onun içsel yaşamında nasıl bir değerler bütünüyle büyüdüğünün de göstergesi olmaktadır. İkisi bir bütün halinde olduklarında karakterin davranışları mantıklı bir tutarlılıkta ilerleyecektir (Ünal, 2015: 132).

Karakterin doğrudan aktarımını sağlayan unsurlar bu şekilde ortaya konulurken, karakterin dolaylı yoldan aktarımı ise karakterin, olaylara karşı verdiği tepki veya filmin diğer karakterlerinin ana karakter hakkındaki söylemleriyle sağlanmaktadır. Dolaylı aktarımın sağlanması içerisinde üç unsuru barındırmaktadır. Bunlar; karşıtlık yaratarak, yardımcı karakterler veya ikincil kişiler ve benzerlikler ile sağlanır. Karşıtlık yaratmak, dramatik yapının vazgeçilmez unsurlarından biridir. Bu çatışma iki karakter arasında simgeledikleri güçler arasında olmakla birlikte herhangi başka bir unsurdan da kaynaklanabilmektedir. Karşıtlık yaratarak, aynı olaya farklı karakterlerin farklı tepkiler vermesi sağlanarak film karakterleri hakkında fikir sahibi olunmaktadır. Ana karakterin karşıtında hangi karakterin olduğunu anlamak için önemlidir. Söz gelimi bir dedektif olan ana karakterin karşıtı olan hırsız, katil vb. gibi karakterlerin belli anlarda verdikleri tepki dedektifin karşıtındaki karakterin ne derece zeki veya ne derece suçlu olduğunu anlamayı sağlamaktadır. Başka bir örnek olarak yaşlı bir karaktere karşıtılık olarak genç bir karakter dönemin değer yargılarının ve zamanın değiştiğini gösterebilmektedir. Bu karşıtılıklar filmin temasına da hizmet etmektedir. Bu karşıtılıklar üzerinden filmin öyküsü ortaya çıkabilir veya verilmek istenen mesaj bu karşıtılıklar içerisinde gizli olabilmektedir. Bu karakter ve onun karşıtı olan sinemada üç şekilde ortaya çıkmaktadır. Bunlardan ilki, karakteri bir durumun karşıtısında engelleyen karşıt karakterdir. İkincisi, hata yapan karakterin yanında onun bu durumundan faydalanarak onu, başka yöne çeken ve güvenilmeyen karşıt karakter ve son olarak karakterin hatasının karşıt karakteri tarafından düğümlenmesi olarak ortaya çıkmaktadır (Akyürek, 2008:187-191).

İkincil kişiler, karakterin dolaylı anlatımını sağlayan bir diğer unsurdur. Karşıt karakter de ikincil karakter olarak ortaya çıktığından karşıtlıkların ikincil karakterlerle yaratıldığını söylemek mümkündür. Fakat ikincil karakter her zaman arka planda kalan karakter gibi gözükse de filmde baş karakter kadar önemli olabilir veya filmin seyrini değiştirebilecek bir konumda da olabilir. Bu bağlamda ikincil kişilere veya yan karakterlere birtakım özellikler ve derinlikler verilmesi gerekmektedir. İkincil kişilere verilen bu tikel özellikler onları film kişilerinden ayırmaya yaramaktadır. Dolaylı anlatımı sağlayan diğer unsur benzerlik ise bilinçli yapıldığı zaman bir karışıklık yaratma amacıyla kullanılmaktadır. Karşıtlık unsuru ile birlikte düşünüldüğü zaman benzerlik, karşıtlık kadar etkili değilmiş gibi gözükmektedir. Çünkü karşıtlıklar film öyküsünün devamını sağlayan unsurlardan biridir. Fakat bilinçli olarak yapılan bir benzerlik karşıtlık kadar etki bırakabilir. İki karakter arasındaki benzerlik ne kadar fazla olursa belli olaylar karşısında verdikleri tepkilerin değişmesi o derece belirli olmaktadır (Akyürek, 2008:191-193).

Görüldüğü üzere sinemada karakter yaratmanın birçok unsuru vardır. Diğer sanat dallarından ayrı bir karakter inşasının söz konusu olması kendisine ait bir anlatı diline sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Fakat unutulmaması gereken, bu karakterizasyon işlemlerinin günümüz sinema anlayışında toplumun değişmesiyle birlikte başkalaşmasıdır. Şimdiye kadar incelenen karakter teorileri ve karakterizasyon işlemlerinin hepsi 'klasik' anlamda bir karakter inşasını sunmaktadır. Fakat başkalaşan karakterin, tekrardan bu klasik karakter anlayışını yıkarak ortaya çıktığı da unutulmamalıdır. Bu bağlamda klasik olan ile bugüne ait karakteri birbirinden ayrı yapılar gibi düşünmemek gerekir. Çalışmamızın son bölüme doğru gelirken, çoğunlukla uyarlama metinler üzerine çalışan ve onları serbest bir şekilde sinemaya uyarlayan Aki Kaurismaki sineması bu bağlamda önemli bir noktada durmaktadır. Suç ve Ceza, Hamlet ve bir masal olan Kibritçi Kız'ı sinemaya uyarlayan Kaurismaki, sinemayla birlikte dönüşen karakterleri anlayabilmek için önemli bir inceleme konusu olmuştur.

2.7. SİNEMADA UYARLAMA TÜRLERİ

Sinemanın sahip olduğu diğer imkanlardan biri de diğer anlatı türlerini sinemaya aktarması olmuştur. Bunu yaparken tiyatro metinlerinden ve romanlardan faydalanmıştır. Fakat sinemaya uyarlanan bu anlatılar beraberinde bir “dil” sorununu getirmiştir. Bu dil sorunu farklı anlatı türlerinin sahip olduğu anlatım olanaklarından ve farklılıklarından ortaya çıkmaktadır. Romandan örnek vermek gerekirse; roman, sahip olduğu dil açısından betimlemelere açık bir anlatı formudur. Karakterler hakkında fazlaca yorum, tasvir yapılabilmektedir. Aynı zamanda olayların mekânı ve zamanı eksiltmeden verilebilme imkanına sahiptir. Sinema söz konusu olduğunda bu durum farklılaşmaya başlamaktadır. Görselliği sunan bir yapısı olan sinemanın romanın sahip olduğu imkândan farklı olarak belli bir zaman dilimini kapsamaktadır. Bu zaman dilimi öykünün geçtiği kurmaca olan zaman değil, gerçek izleyicinin sahip olduğu zaman dilimidir. Roman okuyucusu için bir süre kısıtlaması veya okuması gereken bir süre okuyucunun kararıken sinema ise izleyiciyi bir süre zarfı içerisinde ekran/perde karşısında tutmaktadır. Bu da “izlenebilirlik” unsurunu ortaya çıkarmaktadır. Bu unsur daha sonradan bilerek yıkılmaya çalışılan bir durum da olsa genel anlamıyla sinema filminde izlenebilirlik aranmaktadır. Bu durum uyarlama filmler yapılırken uyarlanan eserin/anlatı dilinin sinemanın imkanlarıyla tekrardan inşa edilmesini doğurmuştur. Bu inşa sırasında üç tür uyarlama türü ortaya çıkmıştır. Bunlar; doğrudan aktarım, serbest veya yorumlama ve esinlenme şeklindedir. Fakat unutulmaması gereken noktalardan biri her ne kadar başka bir anlatı formundan yararlanılıyor olsa da sinemanın dili kendine has ve kendi dinamikleri olan bir dildir. Bu yüzden uyarlanan eserin diliyle “konuşmaktansa” sinemanın kendi diliyle konuştuğu uyarlama filmler farklı bir noktada durmaktadır. Uyarlama filmler, uyarlanan eserin bütünüyle de alakalı olabildiği gibi sadece baş karakteri veya herhangi başka bir karakteri de eserden alabilmektedir. Böyle bir durum söz konusu olduğunda gene eserle bağlantılı olarak, o karakterin nasıl bir karakter olduğu izleyici için anlaşılması kolay olacaktır. Fakat bazı durumlarda yönetmenler bu karakterleri yeniden inşa etmeyi tercih edip onun bağlı olduğu eserden koparmayı tercih edebilmektedir. Böyle bir durum serbest uyarlamalarda izleyici karşısına çıkmaktadır. Son bölümde araştırmanın ana konusu olan Aki Kaurismaki ve onun uyarlama

filmlerindeki karakterler, filmin bütününde olmasa da çoğunlukla ana metinden farklı bir karakter yapısı çizilmiştir. Kaurismaki ve onun uyarlama filmlerinin yapısını anlayabilmek için yukarıda bahsedilen uyarlama türlerini kısaca incelemek faydalı olacaktır.

Bu uyarlama türlerinden ilki doğrudan aktarım yoluyla yapılan filmlerdir. Doğrudan aktarım isminden de anlaşılacağı gibi, uyarlanan eserin sinema diline aktarılırken yapılması gereken teknik değişiklikler yapılmadan, yani yukarıda da bahsettiğimiz gibi sinemanın değil romanın “diliyle” konuşan filmlerdir. Bu noktada doğrudan aktarım yapılırken romanın sadece konusu ve hikayesi değil bir bakıma biçimi de sinemaya aktarılmaktadır. Doğrudan aktarım yapılırken aktarılan romana/metne fazla müdahale edilmez ve doğrudan sinemaya aktarılır. Bazı değişiklik söz konusu olsa da bunlar onun “doğrudan” aktarımını bozacak unsurlar değildir. Doğrudan aktarım, çalışmanın ilk başında da bahsedildiği gibi sinemanın klasik dönemine ait olan anlatım yapısı yani mimetik yapı için önemlidir. Çünkü sinemanın ilk yıllarını kapsayan anlayış anlatıcının gizlenmesi, gerçeklik yanılması ile şekillenmiştir. Doğrudan aktarım yapılırken roman dilinin korunması Hollywood sinemasının klasik romanlara ilgi duymasını sağlamıştır (Çetin, 1999: 153).

Bir diğer tür olan yorumlama yöntemiyle gerçekleştiren filmler ise doğrudan aktarımdan farklı olarak romana/metne birebir sadık kalmadan sadece uyarlanan eserde senaryo yazarını etkileyen olayları veya metnin bütününe yorumlamasıyla oluşmaktadır. Bu yüzden uyarlanan eserlerde değişiklik yapılmakta ve senaryo yazarının kararına göre yeniden işlenmektedir. Doğrudan aktarıma göre bu türde sinemanın imkanları ve dili daha ön planda olmaktadır. Çünkü uyarlanan eserin biçimi değil o eserin bir karakterinin ya da genelinin bir yorumunu içermektedir. Bu yorum yapılırken zaman ve mekân yeniden inşa edilecek ve romanın/metnin dilinden ziyade daha sinemaya ait görsel bir dil tercih edilecektir. Fakat bu yeniden inşa sırasında metnin özü ve anlatı yapısı korunmaktadır. Yorumlama yapılırken amaç, uyarlanan eseri/anlatıyı yeniden yorumlamak ve onu meydana getiren parçaları ayırmak fakat bunu yaparken özünü korumaktır (Çetin, 1999: 157).

Sinemanın klasik yılları doğrudan aktarım ile ilgileniyorken modernleşen ve modern anlatıya sahip olan sinema ise uyarılama türlerinden yorumlama yöntemiyle ilgilenmiştir. Yorumlama yöntemiyle uyarılama film yapan yönetmenler, eserin ruhuna sadık kalmaya çalışarak uyarılan eseri sinemanın ürettiği terimler ve dil ile tekrardan üretir (Çetin, 1999: 158).

Uyarılama türlerinden sonuncusu olan esinlenme yöntemiyle yapılan uyarılama filmler bir diğer anlamıyla “serbest” uyarlamalar artık uyarılan romanın/metnin sadece bir fikir olarak var olduğu uyarlamalardır. Bu tür uyarlamalarda, uyarılan metnin zaman/mekânı değiştirilmekte ve daha çağdaş bir hale getirilmektedir. İsminden de anlaşılacağı gibi “esinlenme” kaynak eserdeki önemli bir öğeden, bir çatışmadan, bir karakterden veya farklı bir önermeden esinlenmektedir. Esinlenme söz konusu olduğunda yönetmen, kaynak eserin bütününe sadık kalmayıp söz konusu olan esinlenmeden yola çıkarak kaynak eserin anlatmak istediği şeyi anlatmayı tercih edebilmektedir. Kısaca, esinlenme yöntemiyle yapılan serbest uyarlamalar, romanı/metni sinemaya uyarılama fikrinden çok kaynak eserden yola çıkarak “esinlenerek” yeni bir eser ortaya çıkarma fikrini benimsemektedir. Bu noktada yönetmenlerin tavrı şu şekildedir; kaynak eserin ait olduğu anlatı türünde – çoğunlukla yazınsal- oluşturduğu dili yinelemek veya onun sahip olduklarını sinemaya taşımak değil, yazınsal bir dile sahip olan kaynak metinden beslenerek kendisinden eski olanla yeni bir şeyler söyleyebilmek, eski malzemeyi yeniden üretmektir (Çetin, 1999: 159-164).

Zamanla birçok sinema teorisyeni bu uyarılama türlerini farklı adlandırmış ve sınıflandırmasını değiştirmiştir. Fakat her ne kadar değişikliklere uğrasa da uyarılama türlerini temel olarak bu üç ana başlık altında incelemek mümkündür. Uyarılama türlerini inceledikten sonra önemli bir uyarılama türleri hakkında yapılan eleştiriler olmuştur. Bu eleştiriler çoğunlukla yöntem ve iki tür arasındaki dil farklılıklarından doğmuştur.

İlk olarak sinemanın uyarlamalara neden ihtiyaç hissettiğini ve uyarlamaların genellikle neden edebiyattan alındığı sorusu sorulacak olursa buna verilecek cevaplardan birisi sinemanın – gelişen sinema anlatısıyla birlikte sinema anlayışının değişmesiyle buna “popüler” sinema demek daha doğru olacaktır- anlatacak öykülere ihtiyaç duymasıdır. Peki neden çoğunlukla edebiyattan yararlanılmaktadır? Buna verebilecek en genel cevaplardan biri sinemanın hazır malzemelere ihtiyaç duyması, öykünün ve romanın sinema için hazır bir olay örgüsüne sahip olmasıdır. Bu noktada popüler olan sinema ile popüler olan edebiyatın izleyicisine/okuyucusuna sunduğu anlatılar önemlidir. Her ikisi de izleyicisinin/okuyucusunun beklentilerini karşılayacak, onları tatmin edecek öyküler sunmaktadır. İkisinin de ticari bir amacı olması aralarında ister istemez bir alışveriş olmasını sağlamıştır (Kırel, 2004:118). Fakat popüler olmayan daha doğrusu ticari bir amaç gütmeyen yönetmenler için iki tür arasındaki ilişki popüler olanla aynı noktada durmamaktadır. Auteur yönetmenler için de hazır bir kaynak olmasından öte onların uyarlama filmlerinde kaynak eseri “aşmaya” çalışan bir tavır olduğu söylenebilir. Fakat bu aşma kavramını açmak gerekirse; kaynak eserden doğrudan ya da serbest bir şekilde -genellikle auteur yönetmenlerde bu serbest olmaktadır- uyarladığı filmi kaynak esere göre hiyerarşik bir yapıda görmek değildir. Buradaki “aşma” yönetmenin kişisel olarak kaynak eserle olan ilişkisiyle alakalıdır. Sinemaya uyarlamak istediği eseri, kişisel sebeplerle aşmaya çalışmaktadır. Bu noktada uyarladığı filmde, kaynak eserle olan ilişkisinin izleri ortaya çıkmaktadır. Bu gerek karakterin ya da kaynak eserdeki bir olayın yeniden inşasında kendisini göstermektedir. Yukarıdaki sinema ve edebiyat arasındaki popüler bağlam her uyarlama film ve yönetmen için geçerli olmadığını söylemek gerekmektedir.

Tekrardan genel anlamıyla uyarlamanın neden tercih edildiği üzerine dönülecek olursa; uyarlamanın tercih ediliyor olmasının sebeplerinden biri de izleyici üzerinde bırakacağı etkidir. Çünkü sinema izleyicisinin aynı zamanda bir okuyucu olduğu da kabul edilirse uyarlanacak eserin daha önceden okunmuş olduğu kabul edilir. Bu da izleyici üzerinde uyarlanacak film hakkında bir beklenti yaratır. İzleyicide oluşan beklentiye kullanarak yönetmen, uyarladığı filmi tekrardan şekillendirir. İzleyici, bir okuyucu olarak okuduğu metinle olan ilişkisi yüzünden -duygusal veya kişisel sebeplerle- beklentisinin karşılanmasını beklemektedir (Kırel, 2004: 118).

İzleyicinin beklentisi ve yönetmenin bu beklentinin farkında olma durumu serbest uyarlamalarda özellikle ön plana çıkmaktadır. Yönetmen, sinemaya serbest bir şekilde uyarlayacağı eserde izleyicisinin kaynak eseri okuduğunu varsayarak öykü üzerinde belli değişiklik yapar. İzleyici, kaynak eserin sinemaya uyarlanmış bir halini izleyeceğini düşünürken yönetmen izleyicinin zihnindeki imgelerden yararlanarak sinemanın dilini de kullanarak bu eseri yeniden inşa eder. Ve artık uyarlanan eserden farklı bir bağlamda da izlenebilen film, kaynak eserin yazarından koparak “bir film olarak” yönetmenin eseri olur.

Serpil Kirel, sinema ve edebiyat ilişkisi üzerinden uyarlama filmi tartışırken uyarlama kavramının içerisinde “uyumlanma”yı da barındırdığını söyler ve ekler:

“Sinemanın uyarlamalara muhtaç oluşu, senaryo yazarını köprüdeki konumu nedeniyle bu üretim ilişkisi içinde gündeme getirir. Bir edebiyat uyarlaması yapan senaryo yazarını bekleyen güçlükler senaryo yazarının edebiyat/kaynak eserin yazarı ile yaşayacağı çatışmalar, eserle senaryo yazarının dünyaları arasındaki çatışmalar ve senaryo yazarının sinema sanayiinin istekleri karşısında yaşadığı çatışmalar olarak sınıflanabilir. Bu noktada karşımıza çıkan bir kavram “uyarlama”nın içinde barındırdığı diğer anlam, “uyumlanma”dır. Senaryo yazarı uyarlama yaparken uyumlanmak zorunda kalır.” (Kirel, 2004: 118).

Uyarlama konusunu toparlamak gerekirse, sürekli tekrar edilen “sinemanın diğer sanatlara göre yeni bir sanat oluşu” ve “yeni bir anlatım aracı” olması ister istemez beraberinde diğer anlatım türlerinden ve araçlarından beslenmesini sağlamıştır. Sinemanın bu durumu noktada iki disiplin arasında hiyerarşik bir yapı doğurmamış aksine birbirinin içine geçebilen, birbirinden beslenebilen bir yapı oluşturmuştur. Yönetmenler, uyarlama filmler ile birlikte tarihte yer etmiş ünlü karakterleri ve romanları sinemanın imkânı dahilinde “gözler önüne” sermiş ve onlara ekran karşısında hayat vermiştir. Bunu yapma yöntemleri “doğrudan” olabildiği gibi kimi yönetmenler bu karakterleri “temsil ettikleri şey” olarak ele almış kaynak eserin olay

örgüsünü değiştirmiş kimileri de kaynak eserin yazıldığı tarihteki kavramların değişimini göstermek amacıyla “temsil edilen kavramları” günümüze getirerek yeniden üretmek eleştirmiştir. Bu çalışmanın ana konusu olan Aki Kaurismaki ve onun uyarlama filmlerindeki “uyarlama karakterleri” söz konusu olduğunda yukarıdaki uyarlama tasniflerinden belki de hiçbirine uymayacak olan bir uyarlama ile karşılaşırız. Kaurismaki uyarlama sinemasının öne çıkan özelliklerinden biri ve tartışılmaya değer bulunan kısmı, uyarladığı eserlerin genellikle olay örgüsüne sadık kalması fakat kaynak eserin önemli karakterlerinin eylemleri üzerinde değişiklik yapmasıdır. Bunu yaparken şimdiye kadar anlatılan bütün anlatı türlerinin arasında gezinti yapmaktadır. Suç ve Ceza, Hamlet ve Kibritçi Kız uyarlamalarıyla anlatının üç farklı türüne ait olan eserleri sinemaya aktararak bu anlatı türlerini sinemayla birlikte yeniden şekillendirir. Hepsinin kendine ait olan anlatı özelliklerinden beslenerek sinemanın diliyle bu özellikleri pekiştirir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. AKI KAURISMÄKI VE SERBEST UYARLAMALAR: SİNEMAYLA BİRLİKTE DÖNÜŞEN KARAKTERLER

3.1. AKI KAURISMÄKI SİNEMASI

Aki Kaurismäki sinema hayatına F.M. Dostoyevski'nin Suç ve Ceza adlı romanını sinemaya uyarlayarak başlamıştır. Kariyerinin ilerleyen zamanlarında sadece romandan değil anlatının birçok türünden esinlenerek uyarlama filmler çekmiştir. Andersen masallarından uyarladığı Kibritçi Kız (*Tulitikkutehtaan Tyttö*), Shakespeare'in Hamlet oyunundan uyarladığı Hamlet İş Dünyasında (*Hamlet Liikemaailmassa*), Suç ve Ceza romanından uyarladığı aynı adlı Suç ve Ceza (*Rikos ja rangaistus*) ve Henri Murger'in aynı adlı romanından uyarlanan Bohem Hayatı (*Boheemielamaa*) ve Türkçe'ye çevrilmemiş yerel hikâye ve romanlardan oluşturduğu filmlerle birlikte genel olarak uyarlama sinema üzerine çalıştığı söylenebilir. Auteur yönetmenler arasında sayılan Kaurismäki'nin filmleri birbirleriyle ortak özellik taşımaktadır. İşçiler, kaybeden bireyler gibi konular sıklıkla filmlerinde işlenen konulardan olmuştur.

Aki Kaurismäki'nin sinemasını anlayabilmek için onun kariyer hayatına odaklanmaktan ziyade hayata karşı bakış açısına odaklanmak daha yerinde olacaktır. Kaurismäki, “oyuncuları yönetemeyecek kadar içe kapanık ve sinik” olduğu gerekçesi öne sürülerek Fin sinema okuluna kabul edilmemiştir (Algan, 2015: 135). Sinemayla olan ilişkisi, bu reddedilme aşamasıyla ortaya çıkmıştır. Kendisi gibi sinemacı olan ağabeyi Mika Kaurismäki Münih sinema okulundan mezun olmuştur ve daha sonradan Aki ile birlikte filmler çekmeye başlar. Aki Kaurismäki'nin kendine özgün dili, kara mizahı, melankolik ve kaybeden karakterleri daha ilk filmlerinde ortaya çıkmıştır. İlerleyen yıllarda kendi filmlerini çekmeye başlayan Aki, kendi coğrafyasının özelliklerinden sıkça yararlanmıştı. Fakat bunun yanında asıl ilgilendiği mesele her zaman global kapitalist dünyanın karşısında yalnız kalan ve kaybeden birey olmuştur.

Coğrafyadan beslenirken bir kültürün yok olduğunun da farkında olmuştur. Finlandiya'nın dans ve içki içilen salonlarının yerini diskolar ve fast food dükkanları almıştır. Aki, bunun trajik olduğunu söylemiş ve çoğu filminde bu trajik durumdan faydalanıp onu trajikomik bir duruma sokmuştur. Bu bağlamdan bakıldığında onun filmlerinde kültürün tekrardan oluşturulması gibi bir çaba söz konusu değildir. Aki, değişen kültürün karşısında donuk, kaybeden, alkolik ve melankolik karakterler yaratarak bu duruma karşı tepkisini göstermiştir. Fakat bu karakterler, buldukları yerden 'başka bir yere gitmek' isterler ama bu sadece bir düşünce olarak onları kuşatır çoğu zaman bir eylemde bulunmazlar (Algan, 2015:136-137).

Aki Kaurismäki'nin sinemasında Finlandiyalı olmanın büyük etkisi olduğunu söylemiştik. Bu duruma sebep olan ise Finlandiya'nın kısa sürede geçirdiği kültürel değişimden kaynaklanmaktadır. Bu değişim 20. yüzyılın ortalarından sonlarına doğru köyden kente yaşanan göçten kaynaklanmıştır. Bu göç, kent yaşamına uyum sağlayamayan kırsal halkı ve kentte yaşayan aydın insanı bir araya getirmiştir. Bu bir araya gelişten doğan uyumsuz insan tipi Aki'nin filmlerinin karakterlerini oluşturmuştur (Algan, 2015: 137). Necla Algan, Aki Kaurismäki'nin kendi ağzından Finlandiya'nın yaşadığı değişimi aktarmıştır.

“Finlandiya Batı Avrupa'daki en Amerikan ülke. On yıl içinde Fince, yalnızca yaşlı insanların evinde konuşuluyor olacak. 60'ların başından 70'lerin sonuna kadar buradaki her şey tahrip edildi. Fin değerlerini taşıyan tango kültürü, barların melankolik şiiri, kent ve köy atmosferi... Bu çok acı. Finlandiya ruhsal olarak yoksul ve Amerikan taklidi bir ülke. Bu ülkenin kültürel üretime saygı duymadığımı ima etmek istemiyorum, söylemek istediğim şu bu ülkenin iyiliği başka bir ülkenin kollarına şuursuzca atılmak değil.” (akt. Algan, 2015: 137).

Aki Kaurismäki sineması karakter incelemesi yapmak için oldukça açık bir alan olmuştur. Filmlerindeki karakterlerin belli durumlar karşısında verdikleri tavır, genel olarak onun sinema dilini oluşturan bir yapı içinde oluşmuştur. Toplumsal yapının değişmesiyle birlikte karakterini yaşadığı dünyadan soyut bir konumda tutmamıştır.

Finlandiya'nın yaşadığı toplumsal değişimi karakterlerinin tavırlarıyla yansıtmıştır. Bu yüzden onun karakterleri sıkışmış, gitmek isteyen ama bunu da yapamayan, kimliksizleşmiş karakterlerdir. Bu durum Finlandiya'nın toplumsal yapısından bağımsız değil, onla birlikte şekillenmiştir.

3.2. ÜSTKURMACA OLARAK UYARLAMA VE *DON QUIJOTE*

Aki Kaurismäki sinemasının önemli özelliklerinden biri de yaptığı filmlerinin çoğunun uyarlama olmasıdır. Yaptığı ilk filmin Dostoyevski romanı uyarlaması olan *Suç ve Ceza* olması onun uyarlamalara karşı olan ilgisini göstermektedir. Peki bir soru sorulacak olursa Aki Kaurismäki neden uyarlama sinema ile ilgilenmektedir? Daha doğrusu, neden başka anlatı türleriyle ilgilenmektedir? Bu soruların cevabı filmleri incelerken daha net ortaya çıkacaktır ama genel bir cevap vermek gerekirse; Aki Kaurismäki, çalışmanın bu kısmına kadar incelendiği gibi, anlatının bütün tarzları arasında gezinti yaparak ve onların sahip olduğu dilin farkında olarak sinemasını geliştirmiştir. Kaurismäki, sinema dilinin imkanlarının farkındadır ve disiplinlerarası çalışarak var olan eserleri sinemaya uyarlayarak onları dönüşüme uğratar. Bunu yaparken sinema dilini kullanarak bütün uyarlamalarında “üstkurmaca” denilebilecek bir anlatı oluşturur. Kaurismäki'nin bu çalışmanın ana araştırma konusu olan iki filmde özel bir durum söz konusudur; *Suç ve Ceza* uyarlaması olan *Rikos Ja Rangaistus* ve *Hamlet* uyarlaması olan *Hamlet liikemaimmassa (Hamlet İş Dünyasında)* iki farklı metin ve iki farklı yazara ait olmasına rağmen her iki filmde bir bakıma Cervantes'in *Don Quijote* adlı eserinin uyarlaması gibidir. Bunun sebeplerinden biri bu iki uyarlamada da karakterler bir kurmaca içerisinde olduğunun farkındadır veya uyarlandıkları eseri “okumuş ve biliyor” gibi “bilinçli” bir şekilde hareket ederler. Fakat bu durum “bariz” bir şekilde izleyiciye gösterilmez. Karakterlerin bir “dil sürçmesi” ile veya uyarlanan eseri okuyan izleyicinin farkına varabileceği bir durumdur ve sadece “ima” edilir. Bu dil sürçmesi örneği *Suç ve Ceza* uyarlaması olan *Rikos Ja Rangaistus* filmde Raskolnikov karakterini canlandıran Rahikainen, filmde bir iş adamını “vurarak” öldürmüştür ve romandan farklı olarak iki değil tek cinayet işlemiştir. Polis tarafından sorguya alınan Rahikainen'e cinayetin işlendiği saatlerde nerede olduğunu sorduklarında, “bir balta bulup, iki kişiyi öldürmek

için kısa bir süre” olduğunu söyleyerek bir dil sürçmesiyle, Dostoyevski'nin Suç ve Ceza romanının okuduğunu izleyiciye bir bakıma “söyler”. Çünkü o silah kullanmıştır ve tek kişiyi öldürmüştür. Fakat ağzından çıkan Suç ve Ceza romanındaki cinayettir. Bu durum film özelinde inceleme yapılırken daha net şekilde görülecektir. Bir Hamlet uyarlaması olan *Hamlet liikemaailmassa (Hamlet İş Dünyasında)* filminde ise Kaurismäki anlatının sınırlarını zorlayarak bir anlamda kurmacaya “hükmeder”. Bütün anlatı düzeylerini ihlal ederek, kimin Hamlet olduğu kimin anlatıcı olduğu veya izlenen eseri kimin anlattığı birbirine karışır. İki uyarlamada da bütün olay örgüsü kaynak eserin olay örgüsüyle aynıdır. Kaurismäki, bu olay örgüsünü doğrudan alarak kurmacanın yapısını değiştirir ve bunu yaparken sinemanın sunduğu imkânı kullanır yani “bir şeyleri gizleyebilme” yeteneğini kullanır. Sadece ekran karşısında olanı göstererek olayın gidişatını sonlara doğru açıklığa kavuşturur. Kaurismäki'nin Hamlet uyarlamasında Hamlet karakteri kaynak eserden farklı olarak babasını öldüren kişidir. Fakat film boyunca izleyiciye bu bilgi verilmez ve filmdeki Hamlet'te kendisinin öldürdüğünü bildiği halde bir Hamlet oyunu içerisindeymiş gibi olay örgüsünü takip eder. Filmin sonlarına gelindiğinde bu bilgi izleyiciye verilir fakat yönetmen o kadar fazla bilinç oluşturmuştur ki izleyiciden sakladığı bir bilgi ile arka planda dönen başka bir Hamlet uyarlaması olduğunun farkına varılmaz. Kaurismäki, Hamlet uyarlaması içerisinde bir Hamlet uyarlaması daha yapmıştır. Anlatıbilimin kavramlarından biri olan ve sanatın da bir kavramı olan Mise en Abyme (yavru anlatı) oluşturmuştur. Hamlet, şoförü tarafından öldürülmüştür bunun sebebi Hamlet'in şoförün kız arkadaşını öpmeye kalkışmasıdır. Bir intikam öyküsü olarak Hamlet uyarlaması tam olarak bu noktada gerçekleşir. Bütün bu örneklemelerden sonra kısaca Don Kişot'tan bahsetmek gerekirse; Alonso Quijano, sürekli şövalye romanları okumaktadır. Bütün gerçekliğini bu romanlar üzerinden kurmuştur. Bir gün bir şövalye olmaya karar verir ve kendine bir şövalye ismi olarak “Don Kişot” ismini bulur. Artık roman boyunca kendisine Don Kişot demekte ve tıpkı okuduğu romanlardaki gibi hayatını şekillendirmeye başlar. Karşısına çıkan bütün zorlukları kitapta okuduğu gibi aşacağını düşünür ve herhangi bir olayı şövalye romanlarının kurgusu bağlamında şekillendirir. Gerçeklik algısı okuduğu romanlarının etkisindedir. Don Kişot karakterine daha sonra dönmekle birlikte bu noktada üstkurmacanın kavramsal olarak tanımını yapmak gerekmektedir. Çünkü Don Kişot'un durumunun anlaşılabilmesi ve

Kaurismäki'nin uyarlamalarının hangi noktada durduğunu anlayabilmek üstkurmacanın tanımıyla daha anlaşılabilir olacaktır.

“Üstkurmaca (metafiction) “üstü” ya da “ötesi” anlamına gelen meta ön eki ve “kurmaca” anlamına gelen fiction kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşmuş bir terimdir. Meta ön eki “kendine işaret etme”, “kendi kurgusallığının farkında olma”, “üstü” ve “ötesi” anlamıyla edebiyat dışında dil bilimi (metadil), tiyatro (metatiyatro) gibi kendisi de kurmaca hikayeler anlatan filmler için kullanılan bir terimdir (Krysinski, 2014, s. 74).” (Çakır, 2019: 12).

Don Kişot karakteri ve romanı üstkurmacıyı anlayabilmek için önemli bir örnektir. Aki Kaurismäki filmlerindeki karakterler tıpkı bir Don Kişot gibi içinde oldukları kurmacanın farkında gibidir. Fakat bu farkındalık, karakterin habersiz olduğu bir durum değildir. Kurmacayı yöneten sadece yönetmen değil, birçok bilinçtir, bu durum *Hamlet İş Dünyasında* filminde özellikle ortaya çıkmaktadır. Bu noktada kurmacanın tanımını yapmakta önemlidir; kurmaca, tanımsal olarak, var olan gerçek dünyadan bağımsız, olmadığı halde var olduğu düşünülen ve bu şekilde tasarlanmış, olay ve karakterlere sahip bir yapıdır. Tanımsal olarak bakıldığında kurmacanın anlamı, anlatıların yaşanmamış olayları ve gerçek olmayan karakterler üzerinden inşa edildiği anlamına gelmektedir. Sinema da bir anlatı sunduğu için yukarıdaki tanıma göre “hayal ürünü” olarak algılanmakta ve bu durum gerçek dünya ile kurmaca-sinema anlatısı- dünya arasında bir sınırın olduğuna işaret eder (Çakır, 2019: 12). Kurmacanın bu tanımıyla Aki Kaurismäki'nin uyarlamaları birlikte düşünüldüğünde, onun oluşturduğu karakterler bu düzeyi ihlal ederler. Çünkü karakterlerin hepsi gerçek dünyaya ait olan bir eserin farkındalığını yaşamaktadır. Gerçek dünya ile kurmaca dünya birbirinin içine geçmiş bir haldedir. Tıpkı Don Kişot gibi, fakat Don Kişot'la bir noktada ayrılırlar, o, kurmaca dünyaya ait olan kurmaca eserlerin etkisinde kalır, Kaurismäki'nin karakterleri gerçek dünyaya ait olan eserlerin etkisinde kalır. Tam bu noktada üstkurmacanın varlığı ortaya çıkmaktadır. Üstkurmaca, kurmacanın tanımında gerçek dünya ile kurmaca dünya arasındaki keskin ayrımı bir araya getirerek onları iç içe geçirir ve birbirinden beslenen bir yapı haline getirir. (Çetin, 2019: 13).

Hamlet İş Dünyasında filminde, Shakespeare'den direkt olarak aldığı bir sahne Aki Kaurismäki'nin üstkurmacasal olarak uyarlama filmlerine güzel bir örnek sunmaktadır. Bu sahne Hamlet'in amcasının cinayet işlediğini anlayabilmek için oyuncular tutarak bir oyun hazırlattığı sahnedir. Shakespeare, bu sahneye oyunun geneline yayılmayan bir üstkurmaca oluşturmuştur. Aki Kaurismäki ise bu sahneyi olduğu gibi almıştır fakat farklı olarak Hamlet, kendisinin cinayet işlediğini bildiği halde amcasına bu oyunu hazırlamıştır. Şimdi sırayla tek tek çok katmanlı olan bu kurmacanın yapısını açmak gerekirse; Bir Fin olan Hamlet, babasını zehirleyerek öldürmüştür (bu bilgi izleyiciye verilmez sadece ufak ipuçları verilir), Hamlet kendisinin cinayet işlediğini bildiği halde amcasına bir oyun düzenler (Aki Kaurismäki'nin Shakespeare'den direkt olarak aldığı bir üstkurmaca), izleyici Hamlet'in amcasıyla birlikte bu oyuna düşer (çünkü her ne kadar Hamlet öldürücü zehri vermiş olsa da filmde amcası ufak dozlarda zehir vermektedir fakat öldürücü zehri Hamlet'in verdiğiinden habersiz olduğu için kendisinin öldürdüğünü sanar. Bu noktada izleyici ile birlikte Hamlet'in amcası filmsel düzeye ait olan Hamlet'in oluşturduğu üstkurmacanın içerisine girer), son olarak ise Aki Kaurismäki bu sahneyi ekrana taşıyarak bir üstkurmaca daha yaratır (izleyici bir yönetmen olarak Aki Kaurismäki'nin oluşturduğu üstkurmacanın içerisine girer). İlk başta verilen Don Kişot örneğinin sebebi bu örnekten yola çıkarak oluşturulmuştur. Don Kişot, Aki Kaurismäki filmlerinde bir teknik olarak varlığını gösterir. Onun uyarlamaları sadece bir olay örgüsü olarak uyarlamadır, onun dışında bütün karakterleri Don Kişot'un farklı varyasyonları olarak inşa edilir. Fakat bu durum filmin içerisinde bariz bir şekilde işlenmez sadece ima edilir. Açıklamak gerekirse; filmin içerisinde bir karakter bilinçli bir şekilde "Shakespeare'in Hamlet'ini" okumaz ya da karakterin ağzından söylenmez. Bu ima, sinemanın dili sayesinde yapılmaktadır. Sinemanın "şimdide" kurulan yapısı ve "göstermeye dayalı" bir anlatım aracı olmasından kaynaklı yönetmen bunu kullanarak izleyicisi ile çok katmanlı bir oyun oynar. Çalışmanın başında incelenen anlatıbilimin temel kavramlarından biri olan "anlatıcının varlığı", "bakış açısı" gibi unsurlar bu durumu anlayabilmek için önemlidir.

3.3.HAMLET İŞ DÜNYASINDA (HAMLET LIIKEMAAİLMASSA)

3.3.1.Hamlet İş Dünyasında (Hamlet liikemaailmassa) Film Künyesi

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Yapımcı: Aki Kaurismäki

Senarist: Aki Kaurismäki

Oyun: William Shakespeare

Yapım Yılı: 1987

Ülke: Finlandiya

Konu: Hamlet İş Dünyasında, William Shakespeare'in Hamlet adlı oyunundan serbest olarak uyarlanmış bir filmidir. Aki Kaurismäki, Hamlet'i Helsinki'nin sanayi bölgesine taşımıştır. Fin Hamlet, kendisini şirket içi güç savaşlarının içerisinde bulacak ve babasının katilini bulmaya çalışacaktır.

3.3.2. Bir Hayalet Olarak Aki Kaurismäki

Şarkılar değişiyor, geçen yıllarla beraber,

Çok şey götürüyor zaman

Ya biz, hiç değişecek miyiz?

Ve gelen gün, nereye götürecek bizi? ²

Aki Kaurismäki'nin Shakespeare'den serbest bir şekilde uyarladığı Hamlet'i anlayabilmek ve karşılaştırabilmek için Shakespeare'in Hamlet'inin kısa bir incelemesini yapmak faydalı olacaktır. Çünkü bu uyarlama, her ne kadar serbest bir uyarlama gibi gözükse de bir noktaya kadar – neredeyse finale kadar- Shakespeare'in

² Hamlet liikemaailmassa, 1987, yön. Aki Kaurismäki, filmin sonunda çalınan şarkının türkçe çeviri sözleri.

Hamlet'i ile aynı çizelgede ilerlemektedir. Kullanılan diyaloglar ve karakter isimleri birebir şekilde alınmıştır. Kaurismäki'nin Hamlet'ini serbest yapan ise karakter olarak Hamlet'in onun ellerinde dönüşüme uğramasından kaynaklanmaktadır. O yüzden 'karakter' olarak Hamlet'in Shakespeare'den Kaurismäki'ye olan dönüşümünü anlayabilmek için onun karakter özelliklerini incelemek gerekir. Şüphesiz Kaurismäki, bir oyun olarak Hamlet'in olay örgüsünü direkt olarak alıp belli noktalarını değiştirmesi onu başka bir bağlamda okumaya imkân vermektedir. Çünkü yukarıda da anlatıldığı gibi, onun karakterleri, toplumdan bağımsız değildir. Şimdi orjinal Hamlet'in öyküsü ve kısa bir incelemesi yapılacak olursa:

Hamlet'in babası Danimarka Kralı ölmüştür ve yerine amcası Claudius geçmiştir. Fakat bir gece nöbet tutan askerler hayalet gördüğünü iddia ederler. Bu hayaletin tıpkı ölen Danimarka Kralı yani Hamlet'in babasına benzemektedir. Daha sonradan Hamlet'e haber verilerek hayaletin geleceği saat beklenir ve hayalet tekrardan ortaya çıkar. Hayalet, Hamlet'e onu amcası Claudius'un zehirleyerek öldürdüğünü söyler ve intikam almasını ister. Hamlet'in babası öldükten sonra annesi Gertrude amcası ile evlenmiştir. Bu noktadan sonra Hamlet'in aklına şüphe girmiştir. Hayaletin doğru söyleyip söylemediğinden emin olamadığı için kendince bir sorgulama içerisine girer ve karar vermeye çalışır. Amcası Hamlet'in bu tavrından bir şeylerin yolunda gitmediğini anlayarak Hamlet'e karşı belli bir tutum içerisine girer. Hayaletin söyledikleriyle birlikte melankolik bir tavır içerisine giren Hamlet kendisini soyutlamıştır. Hayaletin söyledikleri, annesinin amcasıyla evlenmesini sindirememesine sebep olmuştur. Kendince bir karar verir. Bir süre olup biteni anlayabilmek için aklını kaybetmiş gibi davranmaktadır. Bu süre içerisinde göze batmamak için kralın adamı ve baş danışmanı olan Polonius'un kızı Ophelia'ya aşık olduğunu söyleyerek oyun oynar. Kral, Hamlet'in Ophelia yüzünden aklını kaybettiğini sanmaktadır. Bu noktada Hamlet'in eski dostları olan Rosencrantz ve Guildenstern devreye girmektedir. Kral onları çağırır çünkü Hamlet'i yakın davranmalarını söyleyerek onu takip etmelerini ister. Hamlet bu durumu anlar ve onlara karşı da bir oyun oynamaya başlar. Bu noktada Hamlet bir oyun daha oynamak ister. Kendi seçtiği bir tiyatro oyununu oynatmak üzere oyuncular çağırır. Seçtiği oyun manidardır çünkü oyunda birisinin yerine geçmek için onu zehirleyerek öldüren bir

adamın hikayesi anlatılır. Hayaletin Hamlet'e söylediklerinin bir temsilini sunar. Oyun başladıktan sonra amcası çok fazla tepki gösterir ve Hamlet artık emindir. Babası, amcası tarafından zehirlenerek öldürülmüştür. Annesi, Hamlet'i yanına çağırır. Onun neden böyle bir şey yaptığını böyle bir oyunu neden sahnelettiğini öğrenmek ister. Hamlet'te annesine bir oyunun içerisinde olduğunu amcasının babasını öldürdüğünü söylemek üzeredir. Bu sırada Ophelia'nın babası Polonius perde arkasından Hamlet'i izlemekte onun tavırlarını anlamaya çalışmaktadır. Hamlet, Polonius'u amcası sanar ve perde arkasından onu öldürür. Kral bu cinayeti fırsat bilerek onu İngiltere'ye göndermek ister. Kral, Rosencrantz ve Guildenstern ile birlikte İngiltere'ye bir mektup gönderir. Hamlet'i İngiltere'ye göndererek ondan kurtulmak isteyen Kral, aslında bir tuzak kurmaktadır. Bu mektupta İngiltere Kralı'na Hamlet'i öldürmesini söyler. Hamlet, Rosencrantz ve Guildenstern'in başından beri bu oyunun içinde olduğunu bildiği için bu durumu anlar ve mektubu değiştirerek Rosencrantz ve Guildenstern'in İngiltere Kralı tarafından öldürülmesini sağlar. Hamlet, İngiltere'ye gitmemiştir. Babasının ölümünü duyan Ophelia, bir dereye ölü olarak bulunur. Onun intihar ettiğine dair bilgi kesin olmamakla birlikte mezarcıların kendi arasında sohbet ettiği sahnede bunun intihar olduğuna dair ufak bir bilgi verilmiştir. Bu sırada oyunun başlarında Ophelia'nın ağabeyi Laertes Fransa'ya gitmiştir. Aldığı ölüm haberleriyle birlikte Danimarka'ya döner ve intikam almak için kralla iş birliği yapar. Laertes ve Hamlet arasında intikam için bir düello düzenlenir. Hamlet'in bu düelloyu kazanamayacağı belli gibidir fakat gene de işini garantiye almak isteyen Kral, Laertes'in kılıca zehir sürdürtür ve Hamlet'in içeceği suya zehir karıştırır. Hamlet, Laertes'in zehirli kılıcıyla yaralanmıştır. Bu noktada bir tesadüfler silsilesi yaşanır. Kılıç Hamlet'in eline geçer ve Laertes'i öldürür. Annesi, Hamlet'in içmesi gereken zehirli suyu içer ve ölür. Bunu gören Hamlet, kralı öldürür ve ardından kendisi de ölür. Daha sonradan sahneye Rosencrantz ve Guildenstern'in öldürüldüğü haberi gelir. Danimarka'nın başına Norveç prensi Fortinbras geçer ve biter (Shakespeare, 2019).

Shakespeare'in Hamlet'inin konusu bu şekildedir ve önemli olan oyunun tek bir kişi üzerine kurulu olmasıdır. Oyun, Hamlet'in duygu ve düşünceleri üzerine yoğunlaşmış, oyunun gidişatı Hamlet'in elinde olmuştur. Fakat Hamlet, sıradan tragedya karakterleri gibi sunulmamıştır. Babasını, amcasının öldürdüğü bilgisi

hayalet tarafından verilmiştir fakat intikamı sürekli olarak ertelemiştir. Bu bakımdan ironik ve tutarsız bir karakter (Şahinkaya, 2019: 81) olarak inşa edilmiştir. İntikamın ertelenmesi onu söz gelimi entrika kuran bir karakter haline getirmiştir. Bu bağlamdan incelenmeye değer bir noktada durmaktadır. Beliz Güçbilmez, Hamlet’i şöyle yorumlamaktadır:

“Daha hikayesinin başındadır -henüz birinci perdenin sonudur- ama o çoktan yorulmuştur; babasının katilini öğrenmek babasını geri getirmeyecektir o nedenle daha baştan gecikmeli bir eyleme, intikam eylemine soyunmuştur.” (akt. Şahinkaya, 2019:81).

Shakespeare’in Hamlet’i anlaşılacağı gibi intikam üzerine kurulu bir oyundur. Fakat bu Hamlet’in tarafından bakıldığında bir intikam öyküsüyle Claudius tarafından bakıldığında güç savaşlarının ve tahtı ele geçirirken ‘her yolun mubah’ olduğu bir öyküdür. Fakat biz bunu Hamlet’in gözünden gördüğümüz ve onun hikayesine ortak olduğumuz için Claudius, Hamlet’in karşıt karakteri olarak sunulmuştur. Özdeşleşme Hamlet ile sağlanmıştır. Claudius, oyunun sonunda yaptığı kötülüklerin bir sonucu olarak ölmüştür ve bir bakıma ‘hak ettiği’ bir ölüm olmuştur. Çünkü okuyucu/izleyici olarak biz, Hamlet’in kurduğu intikam planının peşinden gideriz ve olacakları bir bakıma tahmin ederiz. Hamlet, yapısı gereği ne kadar klasik tragediyadan ayrılrsa da oyun bir şekilde katharsis ile sonlanır. Hamlet’in ölümü ise planladığı intikamın sonuca ulaşması ve çektiği acının bir ödülü olarak ölmüştür. Hamlet’in ölümü beklenmedik değildir, bir yorum olarak Hamlet’in ölümü, annesinin ölümü kadar şaşırtıcı değildir veya perde arkasında ölen Polonius kadar. Çünkü onların ölümü planlanmamış bir ölümdür. Tesadüf ögesini barındırırlar. Hamlet’in düelloda herhangi bir yer kesilebilir ve zehirden ölebileceği okuyucu tarafından kabul edilmiş bir bilgiyken annesinin o kadehten su içeceği veya perde arkasında alelade duran Polonius’un Hamlet tarafından öldürüleceği tahmin edilemezdir ve bir bakıma trajikomiktir. Hamlet oyunu özelinde yapılan bu yorumlamalar, Kaurismäki’nin Hamlet’ini anlayabilmek için önemli olacaktır.

Kaurismäki'nin Hamlet'ine geçecek olursak, onun Hamlet'i tam olarak bu trajikomiklikten beslenmektedir. İlk önce Shakespeare'in Hamlet'inden kısaca bahsedildiği gibi *Hamlet İş Dünyasında (Hamlet Liikemaailmassa)* filminden de bahsetmek faydalı olacaktır.

Kaurismäki'nin Hamlet'i karşımıza Helsinki'nin sanayi bölgesinde çıkmaktadır. Bu bilgiyle daha ilk baştan onu Shakespeare'in zamanından/mekânından ayırmaktadır. Anlaşılan o ki modern bir dünyada yaşayan bir Hamlet sunulacaktır izleyiciye. Filmde Hamlet'in sahip olduğu krallık/saray mekânı izleyici karşısına bir fabrika ortamı ve 'patron' olarak sunulmaktadır. Güç savaşının ve entrikaların döndüğü ortam artık bir krallık değil, hisselerin ve payların olduğu ortak işletilen bir 'aile' şirkettir. Kaurismäki, bu hikâyeye Hamlet adını vermeseydi ve gene güç dengelerini anlatıyor olsaydı izleyici gene Hamlet'in hikayesini izliyor olabilirdi. Sonuç olarak Hamlet, bugün düşünüldüğünde artık bir intikamın hikayesi olmuştur. İntikamın söz konusu olduğu her hikâye şüphesiz Hamlet'i de beraberinde getirmektedir. Fakat Kaurismäki, Shakespeare'in Hamlet'inin olay örgüsünü, karakterlerinin birebir sunumunu yaparak intikam hikayesini değil, Hamlet'i bağlamından koparmak istemektedir. O, hikâyeyi değiştirmek değil Hamlet'i değiştirmek istemektedir. Hamlet'in değişmesi ile birlikte ister istemez hikâye de değişecektir. Filmin ilerleyen dakikalarında bu bariz bir şekilde ortaya çıkmaktadır.



Resim 4 Hamlet Liikemaailmassa, 1987

Hamlet'i okuyan bir izleyici, filmin başlangıç sahnesinde patronun yani Hamlet'in babasının birisi tarafından zehirlenerek öldürüldüğü bilgisini almaktadır. Kaurismäki, burada sinemanın imkanlarını kullanarak izleyicisine bir oyun

oynamaktadır -tıpkı Hamlet gibi-. Filmi izleyen herkesin Shakespeare'in Hamlet'ini ve olay örgüsünü bildiği düşüncesindedir. Kaurismäki'de, onun hedef aldığı izleyici de Shakespeare tarafından 'bir kralın veya onu temsil eden bir şeyin, onun yerine geçecek olan biri tarafından öldürüleceği' bilgisini almıştır. Sinemanın imkanları bu noktada ortaya çıkmaktadır. Sinema anlatıları başlığında incelendiği gibi, sinema ilk çıktığı yıllarda bir anlatım aracı olarak keşfedildikten sonra belli bir dile sahip olmuştur. Bu dil ilk zamanlar 'şimdinin' sahnesinde kurulmuş ve filmin içerisindeki bütün öğeler buna hizmet etmek üzerine inşa edilmiştir. Kaurismäki, izleyicisine, daha önceden de edindiği bilgiyle birlikte, sinemanın mimetik anlatımının yardımıyla birisinin zehirlendiğini gösterir. İzleyici edindiği bu bilgiyle birlikte, Kaurismäki'nin oyununa geldiği söylenebilir. İzlediği şeyin sadece zamanı/mekânı değişmiş bir Hamlet olduğunu düşünmekte, 'bir intikam hikayesi' izleyeceğini sanmaktadır. Hamlet, babasının yanına geldiğinde onu masasında 'uyuyor' sanmış ve üzerine üşümesin diye örtü örtmüştür. Bir yandan eliyle salam yer, rahat bir görünüm sunar. Kaurismäki, tam bu noktada önemli bir detay sunmaktadır fakat bu tıpkı hayaletin Hamlet'in aklına şüphe düşürmesi gibi bir detaydır. Kaurismäki bir hayalet olarak izleyicisine bir detay sunmuştur. Hamlet, uyuyor sandığı babasının masasının altına düşen bardağı bulur ve onu temizlemeye başlar. Sanki bir kanıtı yok etmeye çalışıyor gibi gözükmektedir. Sinema seyircisi, sinemanın anlatım diline artık hakimdir ve daha önceden izlediği filmlerin getirdiği bilgilerle birlikte böyle bir hareketin, suçlunun kanıtlarını yok etmek için kullandığı bir yöntem olduğunu bilir. Kaurismäki, tam bu noktada izleyicisinin aklına tıpkı hayaletin Hamlet'in aklına şüphe sokması gibi, babasını "Hamlet mi öldürdü?" şüphesini sokmuştur. Artık izleyicinin kafasında Shakespeare'in Hamlet'ini izlemeyeceğine dair bir bilgi oluşmuştur fakat filmin devam eden dakikalarında Kaurismäki izleyicisine bu şüpheyi unutturmaya çalışır.

Film babanın -patronun- ölmesiyle birlikte bize Ophelia ve babası Polonius'u tanıtır. Oyun olan Hamlet'in ilerleyiş şekli gibi ilerlemektedir. Hamlet, Ophelia ile yakınlaşmaktadır. Kaurismäki, Ophelia ve Hamlet'in yalnız kaldıkları sahneden hemen sonra karşıt bir karakter olarak Hamlet'in şoförünü ve kız arkadaşını gösterir. Bu şoför -Simo- ve kız arkadaşı, Shakespeare'in Hamlet'inde yoktur ve bir kırılma noktası olarak ortaya çıkarlar.



Resim 5 Hamlet Liikemaailmassa, 1987

Bu kırılma noktası, daha sonradan izleyicinin de öğreneceği gibi Hamlet üzerinde büyük etki yaratacaktır. Aki Kaurismäki'nin hayatından ve düşüncelerinden söz ederken onun sineması için işçi sınıfının önemli olduğu görülmüştür. Çoğu filmde işçi sınıfının aşkı, melankolisi ve hayatta var olma çabası gözler önüne serilmektedir. Hamlet İş Dünyasında filmde de bu karakterler daha sonradan filmin gidişatını değiştirecektir.

Hamlet'in babası tıpkı Shakespeare'de olduğu gibi bir hayalet olarak Aki Kaurismäki'nin filmde ortaya çıkar. Hamlet'in annesi Klaus -oyunda Claudius olan Hamlet'in amcası filmdeki adı Klaus'tur- ile evlenmek istediğini söyler ve Klaus şirketin başına geçer. Rosencrantz ve Guildenstern'i çağırır ve Hamlet'le ilgilenmeleri gerektiğini söyler. Hamlet ile babasının hayaletinin buluşması gerçekleşir. Hayalet, Hamlet'e bir cinayete kurban gittiğinin bilgisini verir. Fakat ters giden bir şeyler vardır, ne Hamlet bu bilgiyi aldıktan sonra oyundaki Hamlet gibi intikam için hırslanır ne de hayalet olarak gelen baba Hamlet'i bir oğul olarak umursar. Hayalet olarak gelen babanın (patronun) istediği tek şey cinayete kurban gitmiştir ve bunun intikamının alınması gerekmektedir. İkili arasındaki diyalog şu şekilde gelişir.

Hayalet: Beni hor görme ve dikkatle dinle. Ben Babanın ruhuyum. Günahlarım yüzünden gönderildiğim cehennem o kadar sıcak ki arada sırada serinlemek için gizlice kaçıyorum. Seni çok fazla düşünmesem de babanı, öldürülmesinin intikamını alacak kadar sevdiğine inanıyorum.

Hamlet: Öldürölmek mi?

Hayalet: Kesinlikle sersem. Soruşturma tam bir maskaralıktı.

Hamlet: Devam et, hava soğuk ve yemeğre geç kalmak istemiyorum.

Hayalet: Hevesli görünüyorsun. Sabah olmak üzere ve ben cehenneme dönmek zorundayım. Ama ondan önce ne yapman gerektiğini söyleyeceğim. ³

Shakespeare'in Hamlet'i bu sahnede babasına farklı olarak şöyle tepki verir:

“Hemen anlat bana. Anlat ki,

Düşünce hızıyla, aşk duyguları gibi kanatlanayım,

Fırlayıp gideyim öcünü almaya.” (Shakespeare, 2007:69).

Filmdeki bu karşılaşma ile birlikte aslında Kaurismäki sinemasının ana hatları da ortaya çıkar. Onun filmlerindeki karakterler hiçbir şey hakkında fazla tepki vermezler, bir yere acele etmezler, aile bağları çok kuvvetli değildir. Fakat burada ilginç bir nokta vardır, o da Kaurismäki'nin Hamlet'i izleyici gibi Hamlet'i okumuş ve onun hikayesini bilen bir Hamlet gibi davranmasıdır. Hayaleti görünce çok şaşırması, babasının intikam isteğine karşı 'yemeğre geç kalmak istemediğini' ve 'havanın soğuk olduğunu' söylemesi izleyici üzerinde böyle bir etki bırakmaktadır. Onun için alelade bir durum gibidir.

Filmdeki karakterlerin konumunu anlayabilmek için bir diğere önemli karşılaşma ise Shakespeare'in Hamlet'inde Horatio'ya denk gelen filmin başında da kız arkadaşıyla birlikte ortaya çıkan Hamlet ve şoför arasında olmaktadır. Filmin başında da kız arkadaşıyla birlikte mutlu bir tablosu çizilen Simo -filmdeki adı Simo'dur- Hamlet ile bir diyalog haline girer. Hamlet, toplantıya girmeden önce spor yapmaktadır ve yanında da şoförü Simo oturmaktadır. Hamlet'in Simo'yla olan konuşması, Shakespeare'de Hamlet'in hayaleti gördükten sonra Horatio ile olan konuşmasına benzemektedir.

³ Hamlet Liikemaailmassa, 1987, yön. Aki Kaurismäki

Hamlet: Bugünkü toplantı ilginç olabilir. Ne yazık ki sen gelemiyorsun. Senin gelmene engel olan, işçi sınıfında olman. Biz, üst sınıf insanların gittiği hoş yerlere gelemezsiniz.

Simo: Bu yüzden hep bunalımdayım.

Hamlet: Şaka mı yapıyorsun?

Hamlet: Simo, bu arada toplantıyı istediğim şekilde -tanrı olarak- bitirdikten sonra tuhaf davranmaya başlarsam endişelenmemelisin. Bu sadece belirli bir amaca ulaşmak için yapılan bir gösteri.

Simo: Neden yaptığın şeylerin beni ilgilendirdiğini düşünüyorsun? Ben sadece araba kullanmayı seviyorum. Bir de Helena'yı seviyorum.

Hamlet: Ama hala diğerleri gibi, iyi bir şeyler yapmak istiyorum insan olarak. Sabahları ilk iş ne yaparım biliyor musun?

Simo: Umurumda değil.

*Hamlet. Kusarım. İşte bu kadar kötü hissediyorum.*⁴

Hamlet'in işçi sınıfına mensup birisiyle yaptığı bu diyalog ile birlikte anlarımız ki bu 'intikam' hikayesi Simo'nun hikayesi değildir. Hamlet'in ağzından çıkanlar ve bir 'üst sınıf' benzetmesi bu intikam öyküsünün bir 'alelade bir baba' için değil, 'patron' olan baba için düzenlendiğini ortaya koymaktadır. Simo, kendisi de söylediği gibi sadece araba kullanmayı sevmektedir ve bunun dışında olan hiçbir şey umurunda değil gibidir, bir de Helena'yı sevmektedir. Düz bir karakterdir. Simo'nun intikamı onun bu değerlerine müdahale olduğu zaman ortaya çıkmaktadır.



Resim 6 Hamlet Liikemaailmassa, 1987

⁴ Hamlet Liikemaailmassa, 1987, yön. Aki Kaurismäki

Filmde bir kırılma noktası ve bilindik Hamlet'in intikam öyküsünün dışında bir intikam öyküsü gelişmesini sağlayacak bir olay gerçekleşir. Kendini kaybetmiş olan Hamlet, Simo'nun kız arkadaşı Helena'yı öpmeye kalkışır.



Resim 8 Hamlet Liikemaailmassa, 1987



Resim 7 Hamlet Liikemaailmassa, 1987

Bilindik Hamlet öyküsü tam bu noktada sekteye uğrar. Kaurismäki, izleyicisine Fin Hamlet'in öyküsünü gösterir fakat arkada gelişen intikam öyküsü Simo'nun intikamı olmaktadır. Sadece işini seven ve kız arkadaşını seven Simo'nun meselesi Hamlet'in burjuva dertleri değilken bir anda ona karşı kin duymaya başlar. Her şeye sahip olabileceğini sanan Hamlet, işçi sınıfının öfkesiyle karşı karşıya gelmiştir. Film finale doğru yaklaşırken bilindik Hamlet öyküsünün dışında bir olay daha gerçekleşir. Laertes ve Claduis tarafından Hamlet'e düzenlenen oyun Fin Hamlet için başarılı olmaz. Bu kırılma noktasıyla birlikte artık Kaurismäki bize kendi oluşturduğu Hamlet'in farklı bir Hamlet olduğunu göstermiştir. Filmin başında ölen babasının başında içtiği bardağı temizleyerek bize bir şüphe kırıntısı bırakan Kaurismäki, bu sahneyle birlikte şüpheyi tazeler. Ve izleyicinin şüphesi doğru çıkar. Babasını öldüren Hamlet'tir. Biz bunu Hamlet'in kendi ağzından Simo'ya anlatırken duyarız. Hamlet, şirketin başına geçtikten sonra, şirketi satacağımı söyler. Ve Simo'ya:

Hamlet: Birkaç baş dönmesi geçirdim, son zamanlarda normalden daha çok yememe rağmen, iştahımla ilgili bir sorunum yok. Ama ne kadar yemiş olsam da kendimi aç hissediyorum. Açlık... Biraz garip değil mi? Her neyse, düşüncelerimi

*toparladım. Her şeyi Wallenberg'e satacağım. Klaus'un güce olan tutkusu takdire değer. Ama aslında o, katıksız bir kemirgendi.*⁵

Hamlet'in bunu söylerken karşısında şoförü olması dikkate değerdir. Güçten ve açlıktan bahsetmektedir. Simo, donuk bakışlarla tepki vermeden Hamlet'i izlemektedir. Kaurismäki'nin hayaleti, Fin Hamlet'in içinden çıkıp Simo'nun içerisine girmiştir. Bundan sonra izleyicinin bilmediği ama Kaurismäki'nin bildiği bir Hamlet öyküsü ortaya çıkmıştır. Fin Hamlet tarafından itiraf gelir.

Hamlet: ...ruhumu yatıştırmak ve kalbimi ağırlığından kurtarmak istiyorum. Bana ihanet edemezsin, seninle çocukluktan beri arkadaşız. Babamın nasıl öldüğünü biliyor musun?

Simo: Klaus zehirledi onu.

*Hamlet: Yanlış. Ben Yaptım. Kalbinin yavaş yavaş güçsüzleşmesi için Klaus, ufak dozda zehir veriyordu ona. Babamla iyi geçinemedim. Bu yüzden Klaus'a izin verdim. Nihayet, beklemekten sıkıldım ve kendim ilgilenmeye karar verdim. Klaus'un zehiri sakladığı yeri keşfettim. Bir gece ondan önce gizlice içeri girdim ve şişenin içindekini daha güçlü bir maddeyle değiştirdim. (...).*⁶

Simo, duyduklarından sonra ifadesiz bir şekilde kalkıp kendisine ve Hamlet'e içki hazırlar. Bu sırada Hamlet'in arkası dönüktür ve Simo bardağa zehir döker.



Resim 9 Hamlet Liikemaailmassa, 1987

⁵ Hamlet Liikemaailmassa, 1987, yön. Aki Kaurismäki

⁶ Hamlet Liikemaailmassa, 1987, yön. Aki Kaurismäki

Simo, Hamlet'i zehirleyerek öldürmüştür. Kaurismäki, ters bir intikam öyküsüyle birlikte yeni bir Hamlet doğurmuştur. Bu Hamlet, işçi sınıfının Hamlet'idir. Kaurismäki, her filminde olduğu gibi uyarlama yaptığı Hamlet filminde de işçi sınıfının hikayesini sunmuştur. Fakat Simo bunu, Hamlet'in hırsı gibi bir güç uğruna yapmamıştır. Hamlet, onun kız arkadaşını elinden almaya çalışmış, onu küçümsemiştir. Hamlet'in masasına oturur ve sözleşmeyi yırtar, köpeği ve kız arkadaşı Helena ile kaçarlar.

Filmin sonundaki şarkı Simo'nun Hamlet'i öldürmesiyle birlikte anlam kazanır. *"Şarkılar değişiyor, geçen yıllarla beraber, Çok şey götürüyor zaman, ya biz, hiç değişecek miyiz? Ve gelen gün, nereye götürecek bizi?"* ve şarkının sonu şöyle biter. *"Ve unutma: Yarın yeni bir gün olacak."* Artık Hamlet değişmiş, Helsinki'nin banliyösünde kaçak hayatı yaşamaktadır.



Resim 10 Hamlet Liikemaailmassa, 1987



Resim 11 Hamlet Liikemaailmassa, 1987

3.3.3. Zaman/Mekân

Aki Kaurismäki, Hamlet İş Dünyasında (Hamlet liikemaailmassa) filmini bir serbest uyarlama olarak kaynak eserin zaman ve mekânından kopararak sinemaya uyarlamıştır. Serbest uyarlamalara tanımsal olarak bakıldığında kaynak eserin olay örgüsüne sadık kalınması beklenmez. Hamlet İş Dünyasında farklı olarak olay örgüsüne filmin sonuna kadar sadık kalınmıştır. Bu noktada filmin serbestliği onun zamanı ve mekânında olan değişiklikten kaynaklanmaktadır. Yönetmen, karakter olarak Fin Hamlet'i günümüz Helsinki'nin sanayi bölgesine taşıyarak intikam ve güç hikayesini modernleştirmiştir fakat değiştirmemiştir. Mekânın temsil ettiği sistem değişmemiş sadece mekânın işaret ettiği yer değişmiştir. Bunu açmak gerekirse; Shakespeare'in Hamlet'i yazdığı dönemlerde güç ve taht savaşlarını temsil eden sistem kraliyet, modern döneme baktığımızda bu sistem kapitalizm ve onun üretim yeri olan fabrikalar ve sanayi bölgeleri olmuştur. Bu bakımdan düşünüldüğünde hikâyenin zaman/mekanındaki değişim temsil edilenin değişmesinden kaynaklanmaktadır. Filmin geri kalanında Simo'nun Hamlet'i öldürerek aldığı intikam gene bu temsiliyetin değişimini desteklemekte ve bundan beslenmektedir.

3.3.4. Kaurismäki'nin Hamlet(ler)i

Bu çalışmanın temel araştırma konusu olan “karakter” bağlamında düşünüldüğünde Aki Kaurismäki'nin Hamlet'i beraberinde ikili bir okumayı ve karşılaştırmayı getirdiğinden önemli bir örnektir. Hamlet karakteri ile birlikte gelen bağlamlar ve iki farklı anlatı türünün oluşturduğu dil farklılıkları karşılaştırmalı olarak incelendiğinde Hamlet'in sinemasal dönüşümü ortaya çıkmaktadır. Bu noktada Kaurismäki'nin oluşturduğu Hamlet(ler) söz konusudur. Yönetmen birden çok bilinç oluşturarak sinema dilini arkasına alarak birden çok Hamlet karakteri ve Hamlet oyunu inşa etmiştir. Bu noktada Kaurismäki'nin Hamlet karakterleri; filmin başkarakteri olarak babasını öldüren Hamlet, kız arkadaşını öptüğü için Hamlet'i öldürerek intikam alan Simo ve izleyicinin kafasında izlemeyi düşündüğü ve okuduğu/bildiği zihninde oluşan Hamlet karakteri olmak üzere üç tanedir. Kaurismäki'nin oluşturduğu Hamlet

oyunları ise; uyarlama bir eser olarak Hamlet İş Dünyasında (Hamlet liikemaailmassa) Aki Kaurismäki filmi, filmin başkarakteri olan Hamlet'in okuduğu ve kurmaca içerisinde kurmaca yarattığı Hamlet oyunu, izleyicinin izlediği ve zihninde oluşan Hamlet oyunu (bu yönetmenden bağımsız olarak ortaya çıkan bir oyun inşası olmakla birlikte yönetmenin farkında olduğu ve kullandığı bir durumdur) ve arka planda izleyicinin bilmediği Simo'yla birlikte gelişen Aki Kaurismäki'nin yeniden inşa ettiği Hamlet oyunu olmak üzere dört tanedir. Bu çok katmanlı kurmaca yapısı, şimdiye kadar anlatılan bütün anlatı türlerini birbirinin içine karıştıran sinemasal bir üstkurmaca örneğidir. Karakterler sayesinde yapılan bu üstkurmaca, karakterler tarafından “dile getirilmez” ancak “ima” edilir. Bu ima gerek dil sürçmeleri gerek kaynak metne yapılan bir atıf yoluyla yapılmaktadır bu yüzden son derece kapalı bir karakterizasyon söz konusudur. Karakterlerin bu kapalı yapısı filmin yapısına hizmet etmekte ve yönetmenin bir oyun kurmasını, olay örgüsünü bulmaca haline çevirmesini sağlamaktadır. Karakterlerin bu derece kapalı olması ve izleyicinin filmin sonuna kadar Hamlet'in ve Kaurismäki'nin oyununa düşmesi sinemanın ve onun dilinin sağladığı bir durumdur. Elbette yönetmen, bu durumu filmdeki Hamlet tarafından kendi ağzından izleyiciye aktarabilir ve açık bir karakterizasyon yapmayı tercih edebilirdi. Fakat böyle bir tercih yapılsaydı yukarıda bahsedilen çoklu Hamlet oluşumundan bahsedilemezdi çünkü izleyici karakter ile birlikte onun kurmacasının farkına varacak ve bulmaca yapısı filmin henüz ilk dakikalarında çözüme ulaşacaktı.

Bir karakter olarak Hamlet'in “oyun kuruculuğu” filmin bütün atmosferine yayılmış bir haldedir. Shakespeare'den beri Hamlet'in şüphelerini açığa çıkarmak için kullandığı yöntem her zaman “oyun kurma” olmuştur. Şüphelerini öğrenmek için soruyu sorunun kendisine yöneltmektense dolaylı yoldan cevabı aramaktadır. Amcasını köşeye sıkıştırmak için düzenlendiği oyun bu örneklerden biridir. Aki Kaurismäki'nin Hamlet'ine bakıldığı zaman ise bu oyun kuruculuk yönetmenin içine kadar işlemiştir. Shakespeare'in Hamlet'inin oyun kuruculuğu tek boyutlu ve çözüme yönelik olmasına rağmen uyarlama olarak karşımıza çıkan Hamlet'in oyun kuruculuğu çok boyutlu ve filmsel düzeyi aşan bir şekilde inşa edilmiştir. Hamlet'in oyun kuruculuğuna yönetmen de dahil olmuş, anlatı düzeyleri arasında bir “hayalet” gibi dolaşmıştır. Filmin geneli incelendiğinde bu durum daha net ve geniş şekilde

incelenmiş de olsa tekrara düşmemeye çalışarak bahsetmek gerekirse; filmin ilk dakikalarında Hamlet'in bardağı temizlemesi kurulan ilk oyunlardan biridir. Bu oyun, sinema izleyicisinin sahip olduğu, daha önce izlediği filmlerden veya gerçek hayattan aldığı göstergelerden biridir. Bu gösterge ile birlikte izleyici zihninde bir oyuna sürüklenir. Bu yönetmenin dahil olduğu, bilinçli olarak yaptığı ilk oyundur. Daha sonra Fin Hamlet'in kaynak eserdeki Hamlet'in yaptığı oyunları yaparak izleyicinin, filmsel düzeye ait olan kurmaca karakterlerle birlikte düştüğü kurulan ikinci oyundur. Simo'nun Fin Hamlet'i öldürmesi ve arka planda gerçekleşen ve belki de yönetmenin gerçekten uyarlamak istediği Hamlet olan Simo'nun kurduğu, izleyicinin tanık olmadığı oyundur. Bu noktada bir Hamlet olarak Simo'nun kurduğu oyun, bir bakıma "oyunbozanlık"tır. Çünkü filmsel düzeyde Fin Hamlet'in kurduğu oyunu bozmuş, beklenmedik bir son yaşatmıştır. Bu da filmin dramatik yapısının tamamlanması sağlamış, filmi kaynak eserdeki olay örgüsünün dışına çıkartarak izleyicinin yeni bir Hamlet izlemesini sağlamıştır. Söz gelimi, Don Kişot, gerçek bir şövalye tarafından öldürülmüştür. Simo gerçek dünyaya ait olan Hamlet'tir, adı Hamlet olan Fin Hamlet ise Don Kişot'un her defasında şövalye romanlarından yola çıkarak kurduğu gerçeklikle aynı gerçekliğe sahiptir bu yüzden etrafında gerçekleşen "gerçek intikamın" farkına varamamıştır.

3.4. SUÇ VE CEZA (RIKOS JA RANGAISTUS)

3.4.1. Suç ve Ceza (Rikos Ja Rangaistus) Film Künyesi

Yönetmen: Aki Kaurismäki

Yapımcı: Mika Kaurismäki

Senarist: Aki Kaurismaki, Pauli Pentti

Roman: Fyodor Dostoyevski

Yapım Yılı: 1983

Ülke: Finlandiya

Konu: Dostoyevski'nin romanını günümüze uyarlayan yönetmen, Raskolnikov'u hayatını kazanmak için Helsinki mezbahasında çalışan bir hukuk öğrencisine dönüştürür.

3.4.2. Rahikainen'in Raskolnikov'u

Fyodor Dostoyevski'nin Suç ve Ceza adlı romanını sinemaya serbest bir şekilde uyarlayan Aki Kaurismäki bunu yaparken kendi sinemasının diliyle yapmaktadır. Benzer şekilde Hamlet uyarlamasında da olduğu gibi Kaurismäki uyarladığı eserlerin olay örgüsüne çok müdahale etmemektedir. Sadece kırılma noktalarında kendi sinemasının getirdiği müdahalelerde bulunur. Bu müdahaleler ile birlikte film, uyarlandığı eserden ayrılır ve Kaurismäki sinemasının bir ürünü olarak ortaya çıkarlar. Artık uyarlanan eserler bağlamından kopmuş, her uyarladığı eseri Kaurismäki kendisi baştan yazmıştır. Gerek bu eserlerin finalini değiştirerek gerek karakterleri değiştirerek yapmaktadır. Suç ve Ceza uyarlamasındaki bu izleri anlayabilmek için Dostoyevski'nin orijinal metnini incelemek faydalı olacaktır. Fakat söylemek gerekirse, iki Raskolnikov'un da eyleme geçişleri ve bu eyleme sebep olan durumlar hemen hemen aynıdır. Bu noktada değişiklik Kaurismäki'nin sinema anlayışından doğmaktadır.

Suç ve Ceza romanının baş karakteri Raskolnikov, akıllı, aydın ve dürüst bir insan olarak sunulmaktadır. Petersburg'un eski bir binasında küçük bir çatı katında yaşamaktadır. Aynı zamanda maddi imkânsızlık yüzünden üniversite öğrenimini yarıda bırakmıştır. Annesinin gönderdiği paraların yanında geçinebilmek için çeviri yapıyor zengin aile çocuklarına ders veriyor olsa da bu durum ona fazlasıyla acı vermektedir. Oturduğu muhitten kaynaklı çevresindeki yoksulların hayatıyla içli dışlı olmuş ve sadece kendisinin değil birçok insanın bu durumdan kaynaklı acı çektiğinin farkına varmıştır. Bu düzen içerisinde yoksulluk onların kaçınılmaz yazgıları olmuştur. Bu farkındalık ile birlikte Raskolnikov, ruhsal olarak bunalıma sürüklenmiş ve düşünsel bir arayış içerisine girmiştir. Sürekli bir arayış halindedir sorunlarını tek başına çözüme eğilimindedir. Bu noktada içinde yaşadığı toplumsal eşitsizlikler üzerine

düşünmeye başlar. Bu düşünceler öyle bir hale gelir ki tarih boyunca yaşanan ayaklanmaları ve eşitsizlikleri düşünmeye başlar. Raskolnikov'un düşüncesine göre *'tarih boyunca eşitsizliğe ve haksızlığa karşı gelmek için birçok insan toplumsal kuralları çiğnemiş, yaşadıkları dönemde bir suçlu iken şu an bir kahraman olarak anılmaktaydı'* ve bu düşünceyle birlikte içinde yaşadığı toplumun eşitsizliklere ve haksızlığa karşı gelmemesi onu öfkelenmeye başlar. Bu öfkelenme ile birlikte kendisini içinde yaşadığı ve kendisinin de bir üyesi olduğu 'sıradan' halkın karşısında konumlandırır. Kendisini onların bir kurtarıcısı olarak görerek onlardan üst bir noktada kendini konumlandırır. Ve bu acıya son vermek için bir plan düzenler. Bu plan bir rehineci olan Alyona İvanovna'yı öldürme düşüncesidir. Çünkü Raskolnikov'a göre bütün bu haksızlığa ve yoksulluğa sebep olan her şey Alyona İvanovna' da vücut bulmuştur. Raskolnikov, planladığı gibi cinayeti işler. Fakat hiçbir şey beklediği gibi olmamış kendisini halkın karşısında farklı bir konuma yerleştiren Raskolnikov aslında hiç de öyle biri olmadığını farkına varmaya başlamaktadır. Kendisinin oluşturduğu insanlığı suçtan ve haksızlıktan kurtaran 'olağanüstü insanlar' düşüncesi sarsılmaya başlar. Bunu sevdiği kız Sonya'nın ağzından duyduğu zaman anlamaya başlar. Sonya'ya göre sorun Raskolnikov'un insanlığı kurtaracak cesareten yoksun olması değil, oluşturduğu bu düşüncenin temelini yanlış olmasından yani olağanüstü insan kavramından kaynaklanmaktadır. Yaptığı bu eylemle birlikte hep eleştirdiği ve karşısında durduğu insanlarla aynı konuma gelmiştir. İnsanlar amaçlarına ulaşabilmek için, acımasızca başka insanların kanını dökmektedir ve işlediği bu cinayete birlikte bu insanlardan farkı kalmamıştır. Raskolnikov, yavaş yavaş gerçeği kavramaya başlamıştır. Artık Raskolnikov için gerçek güzellik ve ahlak anlayışı değişmiştir. Raskolnikov için artık gerçek güzellik ve ahlak, kendisini halkın karşısında gören 'olağanüstü insanlar' ve üstün görenlerde değil, yoksul olduğu halde hayata karşı inançlarını kaybetmeyen, ahlaki yapılarında sarsılma olmayan ama gene de zulme karşı tavır alıp öfke duyabilen insanlardadır (Beyhan, 2020: XIV).

Romanın bundan sonraki işleyişi, Raskolnikov'un işlediği cinayetten sonra hastalanması, düşler görmesi ve yakalanmama dürtüsüyle hareket etmesiyle geçer. Fakat yakalanması fazla uzun sürmez. Roman ve film olay örgüsü bakımından neredeyse aynı şekilde ilerlediğinden önemli olan Raskolnikov'un dünya görüşü ve

neden eyleme geçtiği düşüncesi olmuştur. Filmi ve Raskolnikov karakterini yakından incelerken olay örgüsündeki benzerlikler ve karşıtlıklar ortaya konulacaktır. Raskolnikov hakkında yukarıda verilen bilgiler roman ve filmdeki Raskolnikov'u karşılaştırabilmek için fikir vermektedir. Fakat atlanılmaması gereken nokta, roman dili ve sinema dili düşünüldüğünde izlenebilirlik açısından sinemanın romandaki her sahneyi anlatabilme şansı yoktur. Bu bağlamda Raskolnikov hakkında bu kısa bilgiler sayesinde, filmin genel ruh hali ve yönetmenin romandan seçtiği sahneler anlam kazanmaktadır. Aki Kaurismäki'nin Suç ve Ceza'sına gelecek olursak:

Suç ve Ceza (Rikos Ja Rangaistus), Aki Kaurismäki'nin ilk filmi özelliğini taşımakla birlikte sinemaya uyarlama bir film ile başladığını da göstermektedir. Film hakkında kısa bir özet yapmak gerekirse; Rus Raskolnikov izleyicinin karşısına bir Finli olarak Rahikainen adıyla çıkmaktadır. Tıpkı Raskolnikov gibi o da hukuk eğitimini yarıda bırakmış farklı olarak bir mezbahada kasaplık yapmaktadır. Olay örgüsü ve Raskolnikov'un eylemleri filmde aynı şekilde ilerlemektedir. Rahikainen, bir iş adamını öldürür ve dedektiflerle bir nevi kovalamaca oynamaya başlar.

Fin Rahikainen ile Rus Raskolnikov hangi noktada ayrılmaktadır peki? Rahikainen, cinayeti işledikten sonra şöyle söylemektedir:

İnsanlara her şeyin onların gördükleri kadar basit olmadığını göstermek istedim. Ben bir insanı öldürmek değil onların prensiplerini öldürmek istedim.⁷

Algan, Rahikainen'in bu sözünden yola çıkarak şöyle bir yorumda bulunmuştur:

“Kahramanımız sıradan insanın ve geleneksel toplumun normlarına karşıdır. Ancak eylemi, onu, eleştirdiği toplumsal yapının bir tutsağı haline getirir. Dolayısıyla Dostoyevski'nin romanındaki gibi bir arınma ya da kurtuluş söz konusu değildir.” (Algan, 2015: 138).

⁷ Rikos Ja Rangaistus, yön. Aki Kaurismäki, 1983.

İki Raskolnikov'u birbirinden ayıran nokta Algan'ın da söylediği gibi arınma noktasında gerçekleşir. Fakat bundan farklı olarak Kaurismäki'nin uyarlamalarında öne çıkan bir durum söz konusudur. Hamlet'te de olduğu gibi, Kaurismäki, bu karakterleri oldukları çağdan koparıp eserin yazıldığı döneme göre daha modern denilebilen bir çağda yeniden üretir. Bu noktada Kaurismäki'nin bilinçli olarak yaptığını düşündüğüm bir yorumda bulunacağım. Kaurismäki'nin Hamlet'i, Raskolnikov'u kendilerine atfedilen karakterler olduklarının farkında gibidirler. Daha açıklayıcı olmak gerekirse, bir Fin olan Rahikainen, Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sını okumuş, bir Rus olan Raskolnikov'u biliyordur. Aynı yorumlamayı Hamlet için de bulunmuştuk. Kaurismäki, izleyicinin de Suç ve Ceza'yı okuduğunu biliyordur ya da Raskolnikov'u ister istemez bir yerlerden duymuştur. Bu noktada Kaurismäki, dörtlü bir bilinç oluşturur. Kaurismäki'nin Rahikainen'i, Dostoyevski'nin Raskolnikov'u, Rahikainen'in Raskolnikov'u ve izleyicinin Raskolnikov'u ve Rahikainen'i. Bu yorumlamayı açmak gerekirse filmi incelemek bu duruma yardımcı olacaktır. Çünkü Kaurismäki, bu durumu bizzat Rahikainen'in ağzından itiraf ettirir veya izleyiciye fısıldatır.

Yönetmen, henüz filmin başlarında zamanda ve mekânda bir kırılma olduğunu gösterir. Film bir mezbahada başlar ve ekranın içerisinde eti kesen testereler, kasaplar ve makinelerle doludur. Her yer kan içindedir ve yakın plan et parçalanma sahneleri gösterir. Kaurismäki, bu sahneyle birlikte bize Raskolnikov ve Suç ve Ceza romanı hakkında fikirlerini iletmeye başlar. Yukarıda da anlatıldığı gibi Raskolnikov, kendisini içinde yaşadığı toplumun üzerinde görmüş ve bir kurtarıcı edasıyla bunun için eyleme geçmiştir. Konusunu Suç ve Ceza romanından almış ve baş karakteri Raskolnikov olan bir film mezbahada başlayarak izleyicisine ne söylemek istemektedir? Yönetmen, sinemanın anlatım olanaklarını kullanarak tıpkı Raskolnikov'un kendisini diğer sıradan insanlardan üstün gördüğü düşüncesinden örnekle, insanların hayvanlar üzerindeki tahakkümünü göstermiştir. Bunu yaparken sadece sinemanın dilini ve uyarlandığı eserin ana düşüncesinden yararlanır. Şöyle ki, modernleşen dünya ile birlikte insanın hayvanlar üzerindeki tahakkümü artmış onları bir tüketim nesnesi haline getirmiştir. Bu işi yapanın ise Rahikainen olması, Dostoyevski'den aldığı bir yardımdır. Raskolnikov'un kendisini üstün görmesi ve

daha sonradan kendi düşüncesinin değerini kaybetmesi, modern dünya ile birlikte karşılığını bir mezbahada kendisini bir canlıdan üstün tutarak Kaurismäki sinemasında göstermiştir. Kaurismäki, daha film başlar başlamaz bize bu görüntüleri sunarak, Raskolnikov'un başkalaşan düşüncesini sunmuştur. Dünya artık Raskolnikov'un dünyası değil, Rahikainen'in dünyasıdır ve bu dünyada tahakküm sadece insanlar arasında değildir. Kaurismäki'nin dünyasında tahakküm, insan tarafından tüm canlılara yapılmaktadır, “yönetmen insanlar ve hayvanlar arasında bir analogi yaparak, sınıflar arası adaletsizliği, güçlünün güçsüz üzerindeki tahakkümünü, insanların hayvanlara yönelik zulmüyle eleştirir.” (Mirza, 2016:51). Bu düşünceye katılmakla birlikte bunun sadece bir eleştiri değil, bir kabul ediş olduğunu da söylemek mümkündür. Rahikainen'in dünyası böyle bir dünyadır ve Kaurismäki bu dünyanın sunumunu yaparak, onun eylemlerini farklı bir anlamda sunmak istemektedir.



Resim 13 Rikos ja rangaistus, 1983



Resim 12 Rikos ja rangaistus, 1983

Yönetmen bu noktada, Suç ve Ceza uyarlaması yaparak izleyicinin romanı okuduğunu varsayarak onların zihnindeki Raskolnikov karakterinden yararlanmaktadır. Romanı okuyan izleyici bilir ki, bu film içerisinde birisi öldürülecek ve bu ‘balta’ ile gerçekleşecektir. Henüz filmde kimseyi tanımyorken izleyici bir Raskolnikov olan Rahikainen'in burada, mezbahada kasaplık yaptığını anlamaktadır. Kaurismäki bunu tahtanın üzerinde dolanan bir böceğin balta ile öldürülmesi ile destekler. Rahikainen, beklediği evin önünde öldüreceği kişi eve gelene kadar beklemektedir. Geldikten sonra bu kişinin bir yemek şirketinin patronu olduğunu anlarız. “*Kaynak eserdeki rehinci kadın, günümüzün güçlü burjuvazisine dönüşmüştür.*” (Mirza, 2016:52). Suç ve Ceza romanından farklı olarak öldürdüğü kişi

kadın değil, erkektir. Postacı olduğunu söyleyerek kapıyı çalan Rahikainen, cinayeti işler. Fakat bunu balta ile değil bir silah ile gerçekleştirir. Bunu yaparken, olayı daha fazla dramatikleştirmek için yönetmenin tüm filmlerinde ortaya çıkan diegetik/non-diegetik ses kullanımı ortaya çıkar. Rahikainen, cinayeti işlemeden önce radyodan çalan ortama uygun klasik müziğin sesini arttırarak hem non-diegetik (öykü dünyası dışında) ses kullanımını bir bakıma diegetik (öykü dünyası) ses kullanımına haline getirir hem de filmin öyküsünde silah sesinin duyulmasını engeller. Yönetmenin öykü-dışından gelen bu müdahalesi ile birlikte Rahikainen'in işlediği cinayet hem onun için hem de izleyici için dramatikleşir. Rahikainen, bu cinayeti planlarken Raskolnikov'un hastalıklı bir halde işlediğini bilmektedir. Oysa kendisi son derece sakin ve ne istediğini bilir bir haldedir. Bu yüzden hem izleyicinin hem de kendisinin işlediği cinayeti dramatik bir an olarak hissetmesi gerekmektedir.

Suç ve Ceza romanında Raskolnikov cinayeti işledikten sonra kadının kız kardeşi Lizaveta'nın bir anda ortaya çıkmasıyla panik halinde onu da öldürmüştür. Romanda çifte cinayet söz konusuken Kaurismäki, Rahikainen'e tek cinayet işletir. Filmde ise Lizaveta kişisi izleyici karşısına Eeva olarak çıkmaktadır. Eeva, öldürülen kişinin evine yardımcı olmak için gelmiştir. Bu sırada Rahikainen cinayeti işlemiş, öldürdüğü kişinin saatini ve paralarını almıştır. Öldürdüğü kişinin masasına oturur ve bir süre o masada etrafa bakınır, mekândan kaçma gibi bir eylemde bulunmaz. Raskolnikov da cinayeti işledikten sonra bir rahatlama duygusu ve şok içinde bir süre soğukkanlıdır. Fakat bu durum daha sonradan kendine geldiğinde bir panik atak durumuna dönüşür ve onu bir hastalığa doğru sevk eder. Rahikainen, Raskolnikov gibi değildir, öldürdüğü



Resim 14 Rikos ja rangaistus, 1983



Resim 15 Rikos ja rangaistus, 1983

Kişinin masasında son derece soğukkanlı ve Eeva'nın geleceğini biliyor gibi oturmaktadır. Eeva cinayetin işlendiği yere doğru giderken yerde patronunu ölü halde, Rahikainen'i masada otururken bulur. Rahikainen herhangi bir kaçma veya öldürme eyleminde bulunmaz. Garip bir şekilde Eeva da durumu gayet normal karşılamaktadır. Oysa kitapta bu durum çok farklı bir şekilde işlenmiştir.

“Odanın ortasında, elinde büyükçe bir bohça, Lizaveta duruyordu, yüzü bembeyaz, bakışları kız kardeşinin cesedine mihlanmış gibiydi. Bağırarak kadar bile gücü yoktu. Koşarak içeri giren Raskolnikov'u görünce korkusundan yaprak gibi titremeye başladı. Yüzünden art arda kasılmalar geçiyordu. Elini kaldırdı, haykırmak için ağzını açtı, ama hiç ses çıkaramadı, bakışlarını delikanlının üzerine dikmiş, bağırarak için yeterli hava alamıyormuş, zorlanıyormuş gibi hep öyle ağzı açık, geri geri yürüyerek delikanlıdan uzaklaşmaya başladı.” (Dostoyevski, 2020:96).

Filmde ise bu an sadece iki üç cümle ile geçiştirilir. Masada oturan Rahikainen, Eeva'yı görünce sorar.

Rahikainen: Ne istiyorsun?

Eeva: Ona ne oldu?

Rahikainen: Hiç. Öldü.

Eeva: Burada bir parti verecekti. Ona yardım etmeye gelmiştim.

Rahikainen: Parti olmayacak. Onu öldürdüm. Neyi bekliyorsun? Polisi arasana.

Eeva: Neden? Sana ne yaptı?

Rahikainen: Bana mı? Hiçbir şey. Benim için hiçbir şey.

*Eeva: Git buradan. Çabuk.*⁸ (Gitmesine izin verir ve polisi arar.)

⁸ Rikos ja rangaistus, 1983, yön. Aki Kaurismäki

İkili arasında geçen konuşmadan da anlaşılacağı gibi, ikisi de bu durumu olağan karşılamaktadır. Raskolnikov, Lizaveta'yı öldürdükten sonra ne yapacağını bilemez bir halde baltasını temizlerken, Rahikainen suç üstü yakalanmıştır ve onu öldürdüğünü itiraf etmiştir. Suç ve Ceza romanında bu itiraf çok daha sonraları gelmektedir. Ve bu itiraf Rahikainen'in itirafı gibi gerçekleşmez. Rahikainen, cinayeti işledikten sonra yakalanmamak için çaba göstermez fakat yakalanmayı da istemez. Raskolnikov ise yakalanma korkusuyla hastalanır, ruhsal gel git yaşar. Film bu noktadan sonra romandaki tüm karakterleri birbiri içerisine geçirmektedir. Eeva, Suç ve Ceza romanındaki birçok kadın karakteri temsil etmeye başlar. Romandaki olay örgüsü aynı şekilde devam etmektedir. Fakat farklı olarak romanın olay örgüsünde olayları yaşayanlar farklı karakterlerken filmde bu olayları yaşayan çoğunlukla Eeva ve Rahikainen'dir. Raskolnikov'un hayatındaki bütün kadınlar Eeva'da birleşmiştir. Mirza bu durumu şöyle açıklar:

“Kaurismaki'nin filminde ise yemek şirketinden akşamki partiye yardım için gelen Eeva, Dostoyevski'nin romanındaki Lizaveta, Sonya ve Raskolnikov'un kardeşi Dunya'yı temsil eder. Cinayetin üstüne tesadüfen gelmesiyle Lizaveta'dır, Raskolnikov'un tek desteği olması ve aralarındaki aşk nedeniyle Sonya ve iş yerindeki patronunun ona karşı davranışlarının Dunya'nın nişanlısına benzemesiyle de Dunyadır.” (Mirza, 2016:53).

Eeva'nın film içerisindeki konumu şüphesiz böyledir. Fakat farklı bir bakış açısıyla Eeva'nın arka plandaki Suç ve Ceza romanının olay örgüsünün ilerlemesini sağlayan bir karakter olduğu söylenebilir. Bütün kadın karakterlerin Eeva üzerinde birleşmesinin sebeplerinden biri de budur. Rahikainen birisini öldürmek istemiştir ve öldürmüştür. Bu noktada karşısına tesadüfen Eeva çıkmış ve itiraf etmesine rağmen kaçmasına izin vermiştir. Bu hikâye şu şekilde gerçekleşseydi; Eeva paniğe kapılırdı ve bunu gören Rahikainen korkup onu da öldürseydi izleyici olay örgüsünün ilerleyişini Rahikainen üzerinden izleyebilirdi. Ya da Eeva, Rahikainen'in kaçmasına izin vermeseydi o zaman bunun bir uyarılma film olduğunu söyleyemezdik. Burada ki durum şöyledir; Rahikainen, bir cinayet işlemiştir ve Eeva onun kaçmasına izin vermiştir. Bu noktada şöyle bir tespitte bulunmak gerekirse, Eeva'nın hayatı Raskolnikov'unu aramaktadır ve tam bu noktada Rahikainen ortaya çıkmıştır. Suç ve

Ceza romanındaki Raskolnikov'un kendisi ve sosyal çevresi bu tespit için önemlidir. Raskolnikov'un hayatı kendi hayatından insanlarla çevrilidir. Kız kardeşi, annesi, sevdiği kadın, arkadaşları gibi sosyal bir hayatla kuşanmıştır. Ve yaptığı eylemle birlikte Raskolnikov'un hayatındaki insanlar gene Raskolnikov tarafından etkilenmiştir. Fakat filme baktığımızda Rahikainen'in sosyal bir çevresi yoktur, Razumihin'in yerine geçen arkadaşının romandaki kadar yeri yoktur. Rahikainen'in işlediği suçla birlikte bütün sosyal çevresi Eeva ile birlikte oluşur. Yani ondan bağımsız biri tarafından gerçekleşir. Ve bu noktadan sonra Eeva, Suç ve Ceza romanındaki bütün kadınları kendi bünyesinde birleştirir, Kaurismäki'nin çok katmanlı bir bilinç oluşturması bu noktada tekrardan ortaya çıkar. Rahikainen, bir karakter olarak Raskolnikov'u oynar, Eeva bir roman olarak Dostoyeveski'nin Suç ve Ceza'sını, izleyici ise Kaurismäki'nin Suç ve Ceza'sını izler. Bu tespiti doğrulayacak itiraf Rahikainen'in kendi ağzından gelir. Rahikainen, polis tarafından sorguya çekilmiştir. Bu sorgunun sebebi öldürdüğü kişinin, Rahikainen'in kız arkadaşını yıllar önce trafik kazasında öldürmüş olmasından kaynaklanmaktadır. Polis ve Rahikainen arasında konuşma şu şekilde gerçekleşir.

(Polis ve Rahikainen arasında cinayet saatleri sırasında nerede olduğuna dair bir diyalog gerçekleşmektedir.)

Polis: Bize kırk dakikalığına dışarı çıktığını söylemiştin.

Rahikainen: Evet öyle yaptım. Bu durumda bir saatten fazla kalmış oluyorum dışarıda. Bir balta bulup iki iş adamını öldürmek için oldukça iyi bir zaman.

Polis: Balta? Honkanen vuruldu.

Rahikainen: Vuruldu mu? Bunu bilmiyordum. Bu benim yapmadığımı kanıtlıyor. Şimdi gidebilir miyim? Bu bir tam vakit kaybı. 3 yıl önce içkili araba kullanırken nişanlımı öldürdüğüm ve elini kolunu sallaya sallaya dışarıya çıktığı için beni mi suçlu olarak görüyorsunuz?

Polis: İşini kendin hallettin değil mi?

Rahikainen: Bu doğru. ⁹ (İkili arasındaki diyalog Porfiri Petroviç ve Raskolnikov arasındaki diyalog gibi öldürme üzerine imalı cümlelerle devam eder.)



Resim 17 Rikos ja rangaistus, 1983



Resim 16 Rikos ja rangaistus, 1983

Rahikainen'in ağzından çıkan “*bir balta bulup iki iş adamını öldürmek için oldukça iyi bir zaman*” cümlesi her şeyi ele vermektedir. Rahikainen, cinayeti silahla işlemiştir ve sadece bir iş adamını öldürmüştür. Polise karşı böyle bir şey söylemesiyle, Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sına atıfta bulunmaktadır. Raskolnikov, baltayla cinayet işlemiştir ve iki kişiyi öldürmüştür. Rahikainen polise baltayla öldürdüğünü söylemesi beraberinde tekrardan iki anlatı düzeyini bir araya getirmiştir. Tıpkı ilk cinayeti işlediğinde müziğin sesini arttırması gibi, burada da Kaurismäki'nin müdahalesi söz konusudur. Diegetik düzeyde (öykü içi) polisin aklını karıştırmak ve olaydan kurtulmak için böyle bir şey söylemektedir, non-diegetik düzeyde (öykü dışı) ise onun Raskolnikov'a öykündüğünü kendi ağzından söyleyerek kendisinin Raskolnikov değil, Rahikainen olduğunu gösterir. Rahikainen'in ağzından işlediği cinayetin sebebi de duyulmaktadır. Öldürdüğü iş adamı Honkanen, üç yıl önce kız arkadaşını içkili bir şekilde araba kullanırken öldürmüştü ve suçsuz bir şekilde normal hayatına devam etmiştir. Rahikainen'in cinayeti işleme sebebiyle de Raskolnikov ile bir bakıma ayrılırlar. Açıklamak gerekirse; Cinayeti işlemeleri ile kendilerince bir şeyleri yoluna koyma veya insanların dikkatini çekmek anlamında aynı noktada buluşurlar. Yöntemleri aynıdır fakat amaçları farklı bir noktada durmaktadır. Rahikainen sadece adaletin doğru işlemediğini düşünerek ve kendince bir intikam olarak cinayet işlemiştir. Raskolnikov ise, kendisini bir amaç uğruna bir metaforu

⁹ Rikos ja rangaistus, 1983, yön. Aki Kaurismäki

öldürmüştür. Bu metafor, tefeci kadın özelinde “zengin” ve “yoksulluğa sebep olan” metaforudur. Bu metaforların vücut bulduğunu düşündüğünü tefeci kadını öldürerek onları yok edebileceğini veya onlarla savaş verebileceğini düşünerek öldürmüştür. Oysa Rahikainen’in bir iş adamını öldürmesi sadece onun kız arkadaşını öldüren kişinin iş adamı olmasıyla alakalıdır. Fakat unutulmaması gereken gene de onun iş adamı olması işlediği suçtan kurtulmasını sağlamış olma ihtimali göz ardı edilemez bir noktada durmaktadır. Gene de söylenebilir ki Rahikainen’in kız arkadaşını öldüren alelaide biri de olsa Rahikainen bu cinayeti işleyecektir. Romanda, Raskolnikov sorguya çekildiğinde kapı arkasında Porfiri’nin bulunduğu tanıklar durmaktadır. Filmde Rahikainen ile polis arasındaki diyaloglar sürerken de kapı açılır ve kapının arkasından Eeva çıkar. Eeva film içerisinde birçok kadın karakteri kendi bünyesinde birleştirirken bu noktada da romandaki tanık olarak ortaya çıkmıştır. Rahikainen, Suç ve Ceza romanının içerisine sürüklenir. Eeva, gördüğü kişinin o olmadığını söyler ve Rahikainen yakalanmaz. Bundan sonraki olay örgüsü Eeva tarafından şekillenmeye devam eder. Raskolnikov’un kız kardeşi Dunya’nın takipçisi olan Svidrigaylov izleyici karşısına Eeva’nın takipçisi ve patronu olarak ortaya çıkar. Kaurismäki, romandaki tüm karakterleri birbirine karıştırarak dönüştürmüş ve sinema diline uygun bir hale getirmiştir. Bu durum filmin ilerleyen dakikalarında iyice karmaşıklaşacaktır. Eeva, nasıl bütün kadın karakterleri kendi bünyesinde birleştirdiyse, Eeva’nın patronu olan Heinonen ise hem Svidrigaylov hem de Marmeladov karakterini kendi bünyesinde birleştirir.

Rahikainen’in bilinçli bir karakter olarak anlatı düzeyini ihlal ettiğinden bahsetmiştik. Bu bilinç, uyarlandığı eserin farkında olmak veya o karakter olarak uyarlandığı eseri biliyor olmaktır. Rahikainen, Finlandiya’da yaşayan Suç ve Ceza romanını okumuş bir insandır ve işlediği suçu Raskolnikov’u bilerek işlemiştir. Yönetmen bunu, Rahikainen’in polis sorgusunda işlediği cinayeti baltayla işlediğini söyleyerek göstermiştir. Rahikainen tarafından bakıldığında, filmin geri kalanı herhangi bir suç işleyen birisinin başına gelebileceklerle aynı düzeyde ilerlemektedir. Delilleri saklama, polisi oyalama ve pasaport değiştirme gibi. Rahikainen tarafından film böyle ilerlerken, Eeva tarafından ise Suç ve Ceza romanının olay örgüsü devam etmektedir. Rahikainen, Raskolnikov’a hayran bir katil, Eeva ise Rahikainen’i

tesadüfen Raskolnikov'un kaderine sürükleyen kişidir. Bu yüzden Rahikainen'in ağzından sürekli Raskolnikov'un cümlelerini duyarız. Cinayeti işlediği bilgisi izleyiciye kız arkadaşının öldürülmesi olarak verilse de Rahikainen bunu Eeva ile olan sohbetlerinde yadsır. Fakat izleyicinin bildiği ikinci bir bilgi söz konusudur. Bu da Raskolnikov'un cinayeti işleme sebebidir. Anlatı düzeyinin ihlal edilmesi, Rahikainen'in de bu bilgiyi biliyor olduğunu ortaya çıkarır. Ve Raskolnikov'un cümlelerini kullanır.

Eeva: Bana niye gerçek sebebi söylemiyorsun?

Rahikainen: Hangi sebebi?

Eeva: Kızı diyorum. Çok seviyor muydun onu?

Rahikainen: Belki. Ama gerçek sebep bu değil. Bizim sorunumuz o olaydan önceydi.

Eeva: Peki nedir o zaman?

Rahikainen: Tiksiniyordum ondan. O yüzden öldürdüm.

Eeva: Bu doğru değil!

Rahikainen: Bir bit gibiydi. Onlara konunun düşündükleri kadar basit olmadığını göstermek istiyorum.

Eeva: Onlar kim?

*Rahikainen: İnsanlar.*¹⁰

Bu konuşmadan şu çıkarımı yapmak mümkündür; Roman karakteri olarak Raskolnikov, roman dilinin getirdiği imkanla birlikte fazla betimlenen ve onun ruh hali içerisine girilebilen bir karakterdir. Onun yoksulluğunu, hastalıklarını ve rüyalarını okuyucu bizzat hisseder. Rahikainen'e bakıldığında ise onun hakkında edindiğimiz bilgiler yönetmenin -sinemanın dilinin verdiği imkân dahilinde- gösterdiği kadarıyladır. Bu gördüğümüz görüntüler sayesinde izleyici romandaki Raskolnikov karakterine atıfta bulunur. Fakat Suç ve Ceza romanı uyarlaması olarak

¹⁰ Rikos ja rangaistus, 1983, yön. Aki Kaurismäki

düşünülmediğinde izleyicinin Rahikainen hakkında edindiği bilgi nedir? Sürekli ölümle iç içe olan mezbahada çalışan bir kasap daha önce onun kız arkadaşının ölümüne sebep olan bir iş adamını öldürmüştür. Küçük bir odada yaşamaktadır ve parasızlığı konusunda herhangi bir bilgi verilmez. Sadece ev sahibesinin onu polise şikâyet edeceğini, kirayı ödemediğini öğreniriz. O da buna cevap olarak, unutmuşum, demiştir. Cinayeti işlerken de tedirgin olarak yapmaz, ne yaptığıнын bilincindedir. Onun hakkında edindiğimiz tüm bu bilgiler ile birlikte, Eeva ve Rahikainen arasındaki bu konuşma, Rahikainen'in Raskolnikov'unu ortaya çıkarmıştır. Cinayeti işleme sebebini Raskolnikov'un ağzından anlatır. İzleyici bu noktada, Rahikainen'in cinayet işleme sebebiyle Raskolnikov'un cinayet işleme sebebini karşılaştırırsa onun hiç de bu cümleleri kuracak biri olmadığını anlayacaktır. İzleyici sinemanın dilinin imkân yüzünden yönetmenin Rahikainen'i cinayeti işlediği andan göstermiş olduğunu düşünse de Rahikainen'in cinayet işledikten sonra ki tavırları da Raskolnikov gibi değildir. *“Suç ve Ceza uyarlaması olduğundan izleyici bu bilgileri zaten biliyor ve cinayetin sebebini de biliyor”* gibi bir yaklaşım içerisinde değildir yönetmen. Çünkü izlediğimiz kişi Raskolnikov değildir. Raskolnikov olmayı tercih eden biridir. Cinayeti işledikten sonra da onun ağzından konuşmasının sebebi budur. Bir Rahikainen olarak Raskolnikov'dur, Raskolnikov olarak Raskolnikov değildir. Raskolnikov'un nihilizmini taşır. Bu nihilizm filmin sonunda daha da ortaya çıkacaktır. Aki Kaurismäki'nin filmi bir Suç ve Ceza uyarlamasıysa, Rahikainen'in hayatı da bir Raskolnikov uyarlamasıdır.

Rahikainen'i romandaki karakterden ayıran bir diğer özelliği ise yakalanmamak için bir çaba göstermemesi ve plan kurucu olmasıdır. Raskolnikov, yakalanma korkusu ile hastalanır, bu hastalık ile birlikte yaşadığı şeylerin işlediği cinayetin bir rüya olduğunu bile düşünür. Romanın uzun bir süresi Raskolnikov'un bu hastalıklı durumuyla geçer, yakalanmamak için oldukça çaba gösterir Rahikainen'e bakıldığında ise, o, Raskolnikov kadar dikkatli değildir. Raskolnikov da roman boyunca gerçek itiraf ortaya çıkana kadar cinayet işlediğini ara ara ima eder fakat bunu hastalıklı bir halde yapar. Rahikainen de bu bilinçli bir haldedir. Cinayet işlediği silahı odasında yatak altında bırakır. Arkadaşıyla birlikte restoranda otururken gazetede iş adamı cinayeti haberini okuduktan sonra o kısmı yırtar ve masada unuttur ve arkadaşı okur.

Eeva polise her şeyi anlatmıştır fakat Rahikainen'in ismini bilmediğinden ismini söylememiştir. Rahikainen, Eeva'nın çalıştığı dükkâna gittiğinde Eeva ona şöyle söyler:

Eeva: Polise her şeyi anlattım. Adını bilseydim onu da söylerdim.

Rahikainen: İsmim Rahikainen. ¹¹

Adını hiç sakınmadan söylemektedir. Yakalanmamak için bir şeyi gizlemez fakat yakalanmayı da istemez. Adaletin doğru işlenmesini ister gibidir. Polisin bu olayı çözmesini ister gibi bir tavrı vardır. Çünkü üç yıl önce kız arkadaşı öldürülmüş ve öldüren kişi cezasız kalmıştır. Bu noktada da plan kurucu özelliği çıkar. Olay yerinden kalan cüzdan ve saati bir gömleğe sıkıştırarak, bir Tren garının kilitli dolaplarına koymuştur. Tıpkı Suç ve Ceza romanında da olduğu gibi sürekli cinayeti işlediğini söyleyen yeni insanlar ortaya çıkmaktadır. Romanda bu Raskolnikov'dan bağımsız olarak gerçekleşirken Rahikainen bunu bilinçli olarak yapar ve kendine kurban seçer. Kilitli anahtarı yolda para isteyen yoksul bir kişinin önüne atar. Bir kilidin anahtarı olduğunu söyler ve dolabı açmasını sağlar. Kurban olarak seçtiği kişi dolabı açmaya gittiğinde polisler tarafından yakalanır ve Rahikainen kendi elleriyle delilleri katille birlikte polise sunar.

Eeva, Rahikainen'in odasına gitmiştir ve onun yastık altında sakladığı silahı bulur. Bulduğu silahı çantasına atarak olay yerine ait bir delili elde etmiştir. İkili arasında Rahikainen'in işlediği cinayet üzerinden konuşma yapılırken Eeva teslim olmasını ister. Bu sırada romandaki gibi birisi onları yan odadan dinlemektedir. Bu kişi Eeva'nın patronu Svidrigaylov'in yerine geçen Heinonen'dir. Fakat Eeva bu noktada Dünya'yı değil Sonya'yı temsil etmektedir. Heinonen, Rahikainen'in cinayet işlediği bilgisini edinir. Bu bilgiyi edindikten sonra Eeva'yı -Dunya olarak- otel odasına çağırıp onu tehdit eder ve istediğini yapmasını ister. Eeva'nın yaşadıkları ve ruh hali Rahikainen'den daha çok Raskolnikov'a benzemektedir ki zaten bütün olay

¹¹ Rikos ja rangaistus, 1983, yön. Aki Kaurismäki

örgüsü onun sayesinde oluşmaktadır. Bir kadın olarak ondan yararlanılmaya çalışılması ve patronunun onu tehdit etmesi, Raskolnikov'un tefeci kadını öldürmek istemesiyle hemen hemen örtüşmektedir. Eeva, Rahikainen'in odasından aldığı silahla onu öldürmek ister. Rahikainen'i bir Raskolnikov yapan nesne şimdi Dünya olarak Eeva'nın elindedir. Silahı ateşler fakat silah patlamaz ve silahı orada bırakarak kaçır. Daha sonra Heinonen bu silahla Rahikainen'i öldürmek ister. Romanda Raskolnikov'un yolda karşılaştığı ve ona katil diyen kişi Heinonen olarak ortaya çıkar ve tam onu öldürmek üzereyken bir trenin çarpmasıyla ölür. Heinonen bu sefer Marmeledov olarak ölmüştür. Kaurismäki, karakterleri dönüştürerek Suç ve Ceza örgüsünü tamamlar. Bunu sadece üç tane karakter ile yapmıştır. Rahikainen, Eeva ve Heinonen. Suç ve Ceza romanına ait olay örgüsü Eeva ve Heinonen tarafından gerçekleşirken Raskolnikov'a ait olaylar ise Rahikainen tarafından gerçekleştirir. İkisi bir cinayet etrafında birleşince de Kaurismäki'nin uyarlaması ortaya çıkmaktadır.

Rahikainen ülkeden kaçacakken son anda vazgeçer ve suçunu itiraf etmek için karakola girer fakat son anda vazgeçer oradan ayrılır. Tam ayrılmak üzereyken Eeva'yı kapının önünde görür ve bir süre bakışırlar. Rahikainen, gülümser.



Resim 19 Rikos ja rangaistus, 1983



Resim 18 Rikos ja rangaistus, 1983

Bu bakışmadan sonra Rahikainen tekrardan karakola girerek itiraf eder ve tutuklanır. Bu bakışma Raskolnikov'un en son Sonya'yı ziyaret ettiğiindeki anı anımsatır. Raskolnikov, karakola itiraf etmeye giderken şöyle söylemektedir:

“Bütün bunlar böyle mi olacaktı?” diye düşündü merdivenleri inerken, “Her şeyi değiştirmek... düzeltmek ve... gitmemek mümkün değil mi?” (Dostoyevski, 2020:655).

Rahikainen'in vazgeçışı böyle bir vazgeçiş değildir, o, işlediği suçun hiçbir zaman pişmanlığını hissetmemiştir. Bu yüzden de teslim olmayı istemez. Hayatı da Raskolnikov kadar berbat olmamıştır. Hiç kimsesi yoktur, Eeva'da hayatına tesadüfen girmiştir.

“Sonunda Raskolnikov Sonya'ya cinayeti itiraf eder. Bu itiraf etme hem biçimsel olarak hem de içerik olarak bir günah çıkarma gibidir. Sonya Raskolnikov'a eyleminin bir suç olduğunu ve cezasını çekmesi, dolayısıyla teslim olması gerektiğini söyler. Raskolnikov bunu kabul eder. Ancak hem mahkemede yargılanırken hem de cezasını çektiği sırada ruhu hala tam olarak huzur bulmamıştır. Ta ki Sonya'nın ona verdiği İncil'i eline alana dek. Raskolnikov'un iyileşmesi tam bir yeniden doğuş olarak sunulur.” (Rutli, 2020:88).

Rahikainen'de böyle bir iyileşme gerçekleşmez ve bu yüzden yeniden bir doğuş da söz konusu değildir. Eeva onu hapishaneye ziyarete gittiğinde aralarında geçen diyalog ile bu ortaya çıkar.

Rahikainen: Sana bir şeyler anlatacağım. Öldürdüğüm adam önemli falan değil. Ben bir biti öldürdüm, şimdi de kendim öyle oldum. Buna sonsuza kadar hakkım var. En başından beri, kendim dahil – ama bu önemli değil. Ben bir adamı değil, bir ahlaki öldürmek istedim. Belki bir adamı öldürmek yanlıştı- ama şimdi herkes mutlu.

Eeva: Böyle düşünmemelisin.

Rahikainen: Ben dahil. Hapiste olmak benim için bir şey ifade etmiyor, neden biliyor musun? Çünkü ben hep yalnızdım. Bunun ne olduğunu biliyor musun? Bu yüzden beni beklemeni istemiyorum. Git ve hayatını yaşa. Biz bazen ölmek zorundayız. Ve bizim için bir cennet olmayacak. Örümcekler. Veya öyle şeyler işte. Nerden bilebilirim? ¹²

¹² Rikos ja rangaistus, 1983, yön. Aki Kaurismäki

Rahikainen için bir arınma söz konusu olmamıştır. O, Raskolnikov olmak için ve onun arınmasını anlayabilmek için ne kadar uğraşmış olsa da o Rahikainen olarak kalmıştır ve herhangi bir pişmanlık hissetmez. Raskolnikov, tüm roman boyunca eylemleri ve yaşadığı olaylarla bir değişim yaşarken Rahikainen filmin başında nasılsa cezasını çekmek için de aynıdır. Ve böyle de kalmaya devam edecektir tıpkı kendi ağzından söylediği gibi, *çünkü ben hep yalnızdım*.

3.4.3. Zaman/Mekân

Aki Kaurismäki, Hamlet uyarlamasında olduğu gibi Suç ve Ceza romanını kaynak eserin ait olduğu zaman/mekândan kopararak serbest bir şekilde sinemaya uyarlamıştır. Yönetmenin seçtiği mekanlar ve modern dönemde yeniden oluşturduğu Raskolnikov karakteri bir mezbahada çalışan kasap olarak inşa edilmiştir. Filmin başlangıcının bir mezbahada başlaması ve bu mekânın tercih edilmesi filmin geri kalan atmosferine hizmet etmiştir. Mekânın temsil ettiği kavramlar, romanın temsil ettiği kavramları çağrıştırmaktadır. Tıpkı Hamlet uyarlamasında olduğu gibi, kaynak eserin temsil ettiği kavramlar değişmemiş sadece var olan kavramların günümüze kadar olan dönüşümleri mekanlar üzerinden tasvir edilmiştir. Romanda insanların birbiri üzerine kurduğu tahakküm ve sınıfsal farklılıklar gibi konular tek bir mekân gösterimiyle çağın değiştiğinin mesajı verilmiştir. Fabrikasyon bir mezbaha ortamı gösterilerek, günümüzün tahakkümünün sadece insanların arasında olmadığı, insanların bütün canlılara yaptığı tahakküme dönüşmüştür. Kaurismäki, Hamlet'i nasıl günümüz güç savaşlarının döndüğü bir fabrikaya yerleştirdiyse Raskolnikov'u da aynı değerleri taşıyan mekanlar içine yerleştirmiştir. Bu bağlamdan düşünüldüğünde Aki Kaurismäki'nin mekanları uyarladığı eserlerin bağlamlarına ayak uydurmakta fakat onları dönüşüme uğratarak modernleştirmektedir.

3.4.4. Rahikainen mi Raskolnikov mu?

Aki Kaurismäki uyarladığı bütün eserlerle, kaynak eserden aldığı karakterleri sinemayla birlikte yeniden inşa etmektedir. Burada “sinemayla birlikte” kelimesi

önemlidir çünkü Kaurismäki, sinemanın yeni bir sanat olduğunun ve sahip olduğu dilin farkındadır. Çoğunlukla farklı kaynaklardan yararlanmasının sebeplerinden biri de budur. Kaurismäki'nin uyarlama sinemasının özel bir yanı vardır bu da kurduğu evrenin uyarladığı eserin evreni olmamasından kaynaklanır. Kurduğu evren bugünün evrenidir ve gerçek hayatın sunumunu yapar. Bu noktada “o halde bu filmlere neden uyarlama diyoruz?” gibi bir soru oluşması normaldir çünkü bir filmi uyarlama yapan kaynak esere olan bağlılık veya onun temsil ettiği kavramlar olmuştur her zaman. Bu soruya cevap olarak şöyle söylenebilir; Aki Kaurismäki filmlerini uyarlama yapan, kurduğu kurmaca evrendeki karakterlerin kendi hayatlarını birer “uyarlama” gibi yaşıyor olmasından kaynaklanır. Bu bağlamdan düşünüldüğünde, filmi izleyen izleyici, Aki Kaurismäki'nin oluşturduğu karakterlerin Suç ve Ceza'sını veya Hamlet'ini izlemektedir. Dostoyevski'nin veya Shakespeare'in eserlerini değil. Bu da çok katmanlı bir boyut oluşturmakta, filmin gidişatının kaynak eserle aynı oluşu bir üstkurmacayı doğurmaktadır.

Bu çok katmanlı boyut izleyiciye şu soruyu sordurmaktadır; “izlediğim kişi Rahikainen mi Raskolnikov mu?” Bu soruyu sormasındaki temel sebep yönetmenin filmin içine yerleştirdiği ufak dil sürçmeleridir. Hamlet'te bir hayalet olarak karşımıza çıkan Aki Kaurismäki, Suç ve Ceza filminde de Rahikainen'in ağzından çıkanlarla kendi varlığını belli etmekte ve izleyicisine oyun oynamaktadır. Yukarıda film incelenirken verilen Rahikainen'in sorgudayken söylediği “balta” örnekleme ile yapar bunu. İzleyicinin Rahikainen'in ağzından bunu duyduğu an kurmaca evren ile gerçek dünya arasındaki sınırlarının ihlal edilmesi kaçınılmaz olur. Çünkü izlediği uyarlama filmde, uyarlandığı esere bir atıfta bulunulur. Tam bu noktada Rahikainen'in bir Raskolnikov olmadığı ortaya çıkar ve hissedilir. Hamlet ile birlikte düşünüldüğünde Rahikainen'in Hamlet'e göre daha açık bir karakterizasyona sahip olduğu söylenebilir. Çünkü Hamlet'te bu kaynak esere bağlı bir şekilde ve ima edilmesiyle ortaya çıkarken Rahikainen bunu kendi ağzından itiraf eder veya “dili sürçer”. Rahikainen'den farklı olarak önemli olan bir diğer karakter ise belki de gerçekten filmin kaynak eser olan Suç ve Ceza'nın olay örgüsünü tek başına ilerleten Eeva karakteridir. İzleyici eğer Eeva'yı bu filmde çıkartırsa geriye kalan tek şeyin Rahikainen adlı birinin birisini öldürmesi ve onun yakalanma süreci olan klasik

anlamda bir polisiye filmi kaldığını görecektir. Eeva karakteri ile birlikte Kaurismäki sinemasının çok katmanlı yapısı tekrardan ortaya çıkar. Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sının temsil ettiği bütün kavramları tek bir karakter üzerinde toplamıştır. Yeri geldiğinde Raskolnikov'un kız kardeşi, sevdiği kadın ve annesi olmuştur. Çok kimlikli yapısının yanında çevresinde gelişen olaylarla birlikte kurmacanın devam etmesini sağlamış Rahikainen'in hikayesini Raskolnikov'un hikayesine dönüştürmüştür. Film incelenirken de söylendiği gibi, Eeva'nın hayatı Raskolnikov'unu arıyor gibidir ve bu yüzden onun yakalanmasını sürekli olarak erteler. Toparlamak gerekirse; Aki Kaurismäki'nin Suç ve Ceza uyarlaması aslında Rahikainen'in Raskolnikov'a dönüşme süreci olarak değerlendirilebilir fakat bu dönüşüm başarıya ulaşmamıştır-bu dönüşümün Rahikainen tarafından bilinçli olarak istendiği söylenemez bu onun zaten istemediği sadece içine düştüğü bir durumdur-.

3.5. “MÜZİĞİN SESİNİ BİRAZ AÇAR MISINIZ? ROLE GİREMİYORUM.”

Konu başlığının içeriğini açmadan önce iki filmin ortak noktası olan Aki Kaurismäki'nin müzik kullanımını tek başlık altına incelenecektir. İki filmde ortak noktası -genel olarak yönetmenin bütün filmlerinde ortaya çıkan- filmsel düzeyi aşan, kurmacayı bozan ve anlatı düzeyini ihlal eden müzik kullanımını olduğundan tekrara düşmemek adına ortak bir inceleme yapılacaktır. Kaurismäki sinemasında müzik kullanımının genel bir incelemesi yapıldıktan sonra iki film üzerinde örneklemelerle bahsedilen üstkurmacaya nasıl hizmet ettiği açıklanacaktır.

Aki Kaurismäki sinemasında müzik kullanımını genel olarak bakıldığında kurmacadaki sahne ve görüntülerle zıtlık içerisindedir. Bu zıtlık sadece müziğin ve görüntünün ritmiyle değil seçtiği şarkıların sözleriyle de bir zıtlık içerir. Kaurismäki'nin filmlerinde geniş yelpazeli bir müzik kullanımını görülür. Bu yelpaze operalar, geleneksel halk müzikleri, rock, blues vs. gibi birçok türü içerisindedir. Bu kadar geniş yelpazeye sahip olması onun filmlerinin atmosferini oluşturmaktadır. Çünkü hiç tahmin edilmeyen bir yerde klasik müzik kullanması veya aynı şekilde farklı bir müzik türünü kullanması onun sinemasının temelini oluşturan

“kara mizahına” hizmet eder (Mirza, 2016: 48,49). Fakat Aki Kaurismäki sinemasında müziğin kullanımının hizmet ettiği farklı bir durumda söz konusudur. Bu durum, şimdiye kadar yönetmenin sinemasında ortaya çıkarılan çok katmanlı kurmaca yapısını ortaya çıkarır ve izleyiciyi izlediği kurmaca evrene yabancılaştırır. Müziğin kullanımının bir karakterin inşasında ne derece önemlidir diye sorulduğunda Kaurismäki sinemasında bunun cevabı tıpkı sineması gibi “absürttür”. Bu absürtlüğün sebebi filmlerdeki “müziklerin sesini karakterlerin açmasından” veya “şarkıyı karakterlerin değiştirmesinden” kaynaklanmaktadır. İlk bakışta bu durum garip gelebilir fakat bu durum yönetmenin sinemasında son derece olağan ve hizmet ettiği durum o derece yönetmenin sinemasına aittir. Açıklamak gerekirse; çalışmanın sinema anlatılarının incelendiği kısma atıfta bulunarak, sinemanın bir anlatım aracı olarak ilk keşfedildiği “klasik anlatı” döneminde sinema şimdiki zaman yanılısamasında kuruluyor ve mimetik bir evren yaratılıyordu. Filmin bir kurmaca olduğu saklanıyor, izleyicinin izlediği filme “gerçek gibi” yaklaşması isteniliyordu. Bu yapı oluştururken sinemanın anlatıcı, kamera, ses vs. gibi üretim araçları gizleniyor bunların sinemasal kurmacada gözükmesi bir “hata” olarak görülüyordu. Oyuncular izleyici ile göz temasından kaçınıyor ve yok sayılıyordu. Daha sonradan anlatının modernleşmesi ve Brecht’in tiyatrodaki dördüncü duvarı yıkmasıyla birlikte sinemanın üretim araçlarının sinemasal evrene girmesi söz konusu olmuştur. Peki Aki Kaurismäki sinemasında müziğin sesini karakterlerin açması veya buna müdahale edebilmesi sinemanın bu yapısıyla birlikte düşünüldüğünde ne anlama gelmektedir? Bunun cevabı bu çalışmada incelenen filmlerden biri olan Suç ve Ceza filminde Rahikainen’in cinayet işlemekten önce arkada çalan dramatik müziğin bir anda arkasını dönerek arkadaki pikaptan sesini yükseltmesinde gizlidir. Rahikainen’in bu hareketiyle birlikte sinemanın kendine gönderme yaptığı özdüşünümsel (self-reflexive) bir durum ortaya çıkar. İzleyici, Rahikainen’in bu hareketinden önce arkada çalan müziği izlediği sahneyle birlikte tek boyutlu bir şekilde düşünür. Bu tek boyutluluğun sebebi filmi izleyen izleyicinin müziğin geldiği yeri karakter müdahale edene kadar görmemesinden kaynaklanmaktadır. Yönetmen bunu yaparak sinemanın ilk yıllarının sahip olduğu dili kullanarak onu dönüşüme uğratar ve müziğin geldiği yeri bir süre saklar. Filmden örnekle devam etmek gerekirse; Rahikainen cinayeti işlemek üzereyken müziğin ritmi izleyici için bir heyecan uyandırmakta ve öldürülme anına hazırlamaktadır. Müzik kesintisiz bir ritim ile devam etmektedir. Rahikainen, tam bu sırada arkasını dönerek

müziğin sesini yükseltir. Filmsel düzlemde, o ana kadar izleyici filmin içerisindeki müziği sadece “kendisinin” duyduğunu sanıyorken bir anda Rahikainen ile birlikte aynı evrende olduğunun farkına varır. Müziğin arttığı sırada Rahikainen cinayeti işler. Bu noktada yönetmen sinemanın söz gelimi sihrini kullanmıştır. Çünkü o ana kadar izleyici bir katharsise ulaşacakken karakterin filme ait müziğe müdahale etmesiyle izleyici yabancılaşır ve özdeşleşme bozulur. Fakat gerçekleşen farklı bir katharsis söz konusudur bu da Rahikainen’in kendisinin yaşadığı katharsistir. Müziğin sesini yükselterek kendisini “role sokmuş” ve cinayeti tam bu doruk noktasında işlemiştir. Bu durumu Hamlet İş Dünyasında filminde de görmek mümkündür. Hamlet, Ofelia ile birlikte bir odadadır. Arkada klasik, dramatik bir müzik çalmaktadır. İzleyici tıpkı Rahikainen’in cinayet işleme anındaki gibi gelen müziğin kurmaca evreninden ayrı bir müzik olduğunu düşünmektedir. Hamlet, Ofelia’nın gitmesini istediğinde arkada bir müzik kutusu gözükür ve Hamlet kutuya tekme atar. Tekme atmasıyla birlikte müzik bir anda değişir ve blues tonlarında hareketli bir müzik çalmaya başlar. Kurmaca evrene ait olan Hamlet karakteri müziği değiştirerek filmin tonunu değiştirmiştir. Filmin gidişatını yönetmen değil, karakterler belirlemektedir bir bakıma.

Toparlamak gerekirse, Aki Kaurismäki sinemasındaki müziğe kadar bütün unsurlar alelade bir şekilde düzenlenmemiştir. Şimdiye kadar incelenen bütün unsurlar bir arada düşünüldüğünde “Aki Kaurismäki sineması” denilebilen, içerisinde kara mizahı ve absürtlüğü barındıran tek boyutlu gibi gözükse fakat söz gelimi filmin “sağına ve soluna” bakıldığında izleyicinin etrafını çevreleyen çok katmanlı bir yapının olduğunu söylenebilmektedir.

SONUÇ

Geçmişten bugüne kadar anlatının gelişimi incelendiğinde görülmüştür ki anlatıyı oluşturan unsurlar, anlatının kendi sınırlarının dışına çıkarak toplumdaki değişimlerle birlikte değişmiştir. İlk giriş cümlesindeki mağara resmi örneğine geri dönecek olursak, korkularını, umutlarını, heyecanlarını bir şekilde anlatmayı başaramış o insan günümüze geldiğinde duvarda boş yer kalmadığının farkına varmıştır. Anlatılacak her şey neredeyse anlatılmış, önemli olanın ne anlattığın değil nasıl anlattığının önemli olduğu bir dünya söz konusu olmuştur. Söz gelimi, Duvarın resimlerle kaplı olduğu duvar yıkılmaya başlamış, sanatçılar, yıkılan parçaları birleştirerek yeni anlamlar yeni biçimler ortaya koymaya başlamıştır.

Denilebilir ki sinema, tam olarak bu yıkıntının içinden ortaya çıkmıştır. Kendisinden önce doldurulan duvarlarda, kendisinden önceki anlatı türlerinin kazısını yapmış, kendisine en uygun olan taşlardan tekrardan bir duvar inşa etmiştir. Bu duvar içerisinde birçok yapının bulunduğu, birçok karakterin bulunduğu şekli bozuk ama içinin sağlam olduğu bir duvar olmuştur.

Sinemanın dilinin çoksesliliğini, metinlerarası yapısını bir benzetme yoluyla anlatmak gerekirse bu duvar onu en iyi açıklayan şey olmuştur. Aki Kaurismäki, yaptığı uyarlama filmler ile birlikte bu duvarı yansıtan önemli yönetmenlerden biri olmuştur. Filmlerindeki uyarlama karakterler o derece çok katmanlıdır ki sinema filmiyle arasında sadece bir ekranın değil birden çok ekran olduğu hissine kapılır izleyici. Her ekranı aştığında karşısına yeni bir ekran çıkar ve en sonunda en saf olana ulaştığında karşısına anlatının en saf hali ortaya çıkar. İzleyici bu yolculuğu sırasında bu çalışmada incelenen çoğu konunun içerisinde zaman yolculuğunda bulmuştur kendisini. Homeros'un tanrısal kahramanlarından Euripides'in tragedyelerine Flaubert'in aylak insanından Joyce'un anlaşılması zor ama çağına ait karakterlerinin arasında yolculuk yapmış, bir Don Kişot gibi kurmacanın etkisi altında kalmıştır.

Sonuç bu çalışmadan çıkarımlar şunlar olmuştur; İnsanlar, sinema ortaya çıktığında onu gerçekliği sunan bir belge niteliği taşıyıcısı olmaktan öteye taşıyarak bir anlatım aracı olarak görmüştür. Bu düşünceyle birlikte sinema kendi dilini oluşturmaya başlamıştır. Kendi dilini oluştururken kendisinden önce gelen sanat dallarının anlatı dilinden faydalanmış kendi sanatsal araçlarıyla bunu yeniden

üretmiştir. Bu yeniden üretim karakterlerin sinemayla dönüşmesini sağlamıştır. Sinemayla birlikte dönüşen karakterler gerek olduğu gibi alınmış gerek bağlamından koparılıp sinemanın konusu haline gelmiştir. Aki Kaurismäki'nin uyarlama filmleriyle görülmüştür ki kurmaca evrene ait olan karakterler tekrardan kurmaca evrene ait olan diğer karakterlerle içkin bir haldedir. Bu bağlamdan incelendiğinde bir üstkurmaca durumunun ortaya çıktığı görülmüş, izleyicisinin kafasındaki uyarlanan kaynak eserin imgesinden yararlanılarak anlatı düzeylerinin ihlali sağlanmıştır. Bu ihlal, Aki Kaurismäki sinemasının temelini oluşturmuştur. Bu ihlali yaparken, çalışmanın son bölümünde bahsedilen Aki Kaurismäki sinemasının uyarlama karakterlerinin farklı bir eser uyarlaması olsa dahi hepsinin içinde Don Kişot'u taşıyor olmasından yardım almıştır. Biz izleyiciler, Don Kişot'un silahtarı Sancho Panza gibi kurmaca olmayan kendi gerçek dünyamızın içerisinde Don Kişot'un arkasından giderek, onun gerçek olmayan kurmacasının peşinden sürükleniriz. Bir zamandan sonra onun kurmaca gerçekliği kendi gerçekliğimizi etkiler ve Don Kişot gibi kurmaca evrenin içerisinde kurmaca karakterlerin gerçek izleyici ile temas halinde olduğunun farkına varırız.

Aki Kaurismäki, uyarlama filmler yaparak tam olarak bu düşünceden beslenmiştir. Kurmaca bir karakterin, izleyicinin gerçek dünyasına ait olan bir eserin kurmaca evrende de var olduğunu düşünerek karakterlerini ve izleyicisini söz gelimi bir kuklaya çevirmiştir. Sadece yönetmenin çektiği filmin bir uyarlama olmadığı görülmüş, kurmaca evrene ait filmsel düzeydeki karakterin “kendi hayatının” da “başka bir eserin uyarlaması” olduğu görülmüştür. Bu “çok bilinçli uyarlama” ile izleyici izlediği eserdeki karakterin “hangi Hamlet” veya “hangi Raskolnikov” olduğunu anlayabilmek için söz gelimi bulmacayı çözmesi gerekmiştir. Bu bulmacayı çözdüğü zaman görmüştür ki karşısına Aki Kaurismäki'nin elinde bir iple karakterini, karakterde ellerindeki iple izleyicisini, izleyici de kaynak esere ait olan orijinal karakteri oynatmaktadır. Hepsi bir bütün olarak düşünüldüğünde, tıpkı Don Kişot'un farklı anlatıcıları ve her farklı anlatıcıyla birlikte oluşan bütün gibi kolaj oluşmuştur. Aki Kaurismäki ve onun Don Kişot'u, bir kolaj-resim olarak düşünüldüğünde, kafasının bir tarafında Rahikainen bir tarafında Hamlet, Don Kişot'un kendi yaptığı bozuk kafalığı, güçlü gözükken bir gövdesi fakat yaralı, hasta bir at, üstünde gururlu gözükken bir şövalye ve arkasında “biz” izleyicileri Sancho Panza.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Akyürek, Feridun (2008). Senaryo Yazarı Olmak. İstanbul: MediaCat.
- Algan, Necla (2015). Aki Kaurismaki: Kuzey Avrupa'da İşçi Sınıfının Öykücüsü. F. Başaran içinde, İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar" (s. 135-147). İstanbul: Yordam Kitap.
- Aristoteles (2015). Poetika: Şiir Sanatı Üstüne. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Can.
- Aslanyürek, Semir (2004). Senaryo Kuramı. İstanbul: Pan.
- Astruc, Alexandre (1968). Yönetim Nedir? Türk Dili, XVII (196), 461-465.
- Aytaç, Gürsel (2016). Genel Edebiyat Bilimi. Ankara: Doğubatı.
- Bazin, André (1966). Çağdaş Sinemanın Sorunları. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi.
- Behçetoğulları, Pembe (2011). Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. (Murat İri, Haz.) İstanbul: Derin.
- Bennett, Andrew & Royle, Nicholas (2018). Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş. (D. Tekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Berman, Marshall (1994). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. (Ü. Altuğ, & B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Bumin, Tülin (2010). Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza. İstanbul: Yapı Kredi.
- Büyükdüvenci, Sabri & Öztürk, S. Ruken (2014). Postmodernizm ve Sinema. Ankara: Dipnot.
- Callinicos, Alex (2013). Toplum Kuramı: Tarihsel Bir Bakış. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Chatman, Seymour (2009). Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı. (Ö. Yaren, Çev.) Ankara: De ki.
- Colebrook, Claire (2013). Gilles Deleuze. (C. Soydemir, Çev.) Ankara: Doğubatı.
- Çiğdem, Ahmet (1997). Bir İmkân Olarak Modernite: Weber ve Habermas. İstanbul: İletişim.
- Dervişcemaoğlu, Bahar (2016). Anlatıbilime Giriş. İstanbul: Dergah.
- Dostoyevski, F. Mihayloviç (2020). Suç ve Ceza. (M. Beyhan, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Eagleton, Terry (2011). Postmodernizmin Yanılsamaları. (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Eagleton, Terry (2014). Edebiyat Kuramı: Giriş. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Ecevit, Yıldız (2001). Türk Romanında Postmodernist Açılımlar. İstanbul: İletişim.

- Esen, Ş. Kuyucak (2013). Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar. (Zeynep Özaraslan, Haz.) İstanbul: Su.
- Featherstone, Mike (1996). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü. (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Flaubert, Gustave (2007). Duygusal Eğitim. (C. Süreya, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Forster, E. Morgan (1985). Roman Sanatı. (Ü. Aytür, Çev.) İstanbul: Adam.
- Genette, Gérard (2020). Anlatının Söylemi. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Giddens, Anthony (1994). Modernliğin Sonuçları. (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Gönen, Metin (2008). Paradoksal Sanat Sinema. İstanbul: Versus Kitap.
- Harvey, David (1997). Postmodernliğin Durumu. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis.
- Hauser, Arnold (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı. (Y. Gölönü, Çev.) İstanbul: Remzi.
- Homeros. (2015). Odyssea. (A. Erhat, & A. Kadir, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Honour, Hugh, & Fleming, John (2016). Dünya Sanat Tarihi. (H. Abacı, Çev.) İstanbul: Alfa.
- İpşiroğlu, Nazan, & İpşiroğlu, Mazhar (1979). Sanatta Devrim. İstanbul: Ada.
- İri, Murat (2011). Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. (Murat İri, Haz.) İstanbul: Derin.
- Jahn, Manfred (2015). Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı. (B. Dervişcemaloğlu, Çev.) İstanbul: Dergah.
- Jameson, Fredric (2011). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. (N. Plümer, & A. Gölcü, Çev.) Ankara: Nirengi.
- Kant, Immanuel (2005). Aydınlanma Nedir? Liberal Düşünce, 10(38-39), 225-230.
- Kantarcıoğlu, Sevim (2007). Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm. İstanbul: Paradigma.
- Kellner, Douglas (2000). Modernite Versus Postmodernite. (Mehmet Küçük, Haz.) Ankara: Vadi.
- Kovács, A. Balint (2010). Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki.
- Lucy, Niall (2003). Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş. (A. Aksoy, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Liotard, J. François (1994). Postmodern Durum. (A. Çiğdem, Çev.) Ankara: Vadi.
- Michelet, Jules (1998). Rönesans. (K. Berker, Çev.) İstanbul: Cumhuriyet.
- Nutku, Özdemir (1985). Dünya Tiyatrosu Tarihi. İstanbul: Remzi.
- Nutku, Özdemir (2001). Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş. İstanbul: Kabalıcı.
- Pignarre, Robert (1991). Tiyatro Tarihi. (P. Kür, Çev.) İstanbul: İletişim.

- Propp, Vladimir (2018). Masalın Biçimbilimi. (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Pudovkin, Vsevolod (1966). Sinemanın Temel İlkeleri. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi.
- Ranciére, Jacques (2019). Kurmacanın Kıyıları. (Y. Çetin, Çev.) İstanbul: Metis.
- Russ, Jacqueline (2011). Avrupa Düşüncesinin Serüveni: Antik Çağlardan Günümüze Batı Düşüncesi. (Ö. Doğan, Çev.) Ankara: Doğubatı.
- Sarup, Madan (2004). Post-yapısalcılık ve Postmodernizm. (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat.
- Shakespeare, William (2019). Hamlet. (S. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Stam, Robert (2014). Sinema Teorisine Giriş. (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Şener, Sevdâ (2006). Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Ankara: Dost.
- Thomson, George (1990). Aiskhylos ve Atina. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Payel.
- Todorov, Tzvetan (2008). Poetikaya Giriş. (K. Şahin, Çev.) İstanbul: Metis.
- Tunalı, İsmail (2013). Felsefenin Işığında Modern Resim: Modern Resimden Avangard Resme. İstanbul: Remzi.
- Turani, Adnan (2010). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi.
- Ünal, Yılmaz (2015). Dram Sanatı ve Sinema: Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri. İstanbul: Hayalperest.
- Watt, Ian (2014). Modern Bireyciliğin Mitleri: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe. (M. Doğan, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Wood, James (2013). Kurmaca Nasıl İşler? (E. Bodur, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Yılmaz, Mehmet (2013). Modernden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya.

MAKALELER

- Anık, Mehmet (2020). Modern Bireyin Bencilliği ve Açgözlülüğü: Faust Ekseninde Bir Edebiyat Sosyolojisi Analizi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 22(4), 1479-1499.
- Ataseven, S. Yayman (2018). Modernizmin Sanatsal Gelişimi. İdil Dergisi, 7(48), 1021-1030.
- Aygün, Ömer (2018). Yeni Truva Atı: Sophokles'in Kral Oidipous Tragedyasında Dilin Rolü. Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe

Dergisi(30), 43-54

Bal, Metin (2015). Postmodernizmin Düşünce ve Sanat Dünyasında Tanımı. Mavi Atlas(4), 120-135.

Dervişcemaloğlu, Bahar (2019). Metalepsis Üzerine. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, (66), 141-154.

Gökdağ, Ebru (2003). Tiyatro Kuramının Başlangıcından Modern Döneme Tragedyanın Algılanışı. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 15(15), 166-184.

Işıksalan, Nilay (2007). Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/Orhan Pamuk. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 7(2), 419-466.

İspir, Naci & Kaya, Zekeriya (2011). Sinemada Postmodern Arayışlar. Atatürk İletişim Dergisi (2), 81-99.

Karadoğan, Ali (2005). Postmodern Sinema mı Film mi?. İletişim Araştırmaları, 3(1-2), 133-160.

Kırel, Serpil (2004). Uyarlamak mı? Uyumlanmak mı?. Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, (1), 115- 134.

Mirza, Ayşe (2016). Sinemada Uyarlama Sorunsalı ve Auteur Bir Yönetmen Olarak Aki Kaurismaki. Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR), 1(1), 40-57.

Özot, G. Somuncuoğlu (2014). Postmodern Roman: Kurgu, Dil ve Kişiler Kadrosu. Turkish Studies, 9(6), 973-987.

Sözen, Mustafa (2008). Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler. ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 4(8), 123-145.

Şahin, Hikmet (2012). Postmodern Sanat. İdil Dergisi, 1(5), 90-111.

Şahin, Hikmet (2016). Modern Sanatta Geleneğin Reddi. Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 1(1), 76-85.

Şentürk, Rıdvan (2012). Avangart Sinema ve Empresyonizm. Global Media Journal. Yeditepe Üniversitesi, 3(5), 142-175

Uğur, Ufuk & Altay, Sezen (2018). Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Türk ve Amerikan Sineması: Drakula. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi(40), 89-116.

Wollen, Peter (2013). Godard ve Karşı Sinema. (H. Gürkan, Çev.) İletişim Çalışmaları Dergisi(3), 77-87.

Yaşar, G. Aslan (2011). Ortaçağdan Günümüze "modernite": Doğuşu ve Doğası. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 4(7), 10-26.

Yetiş, Mehmet (1999). Antik Atina'da Demokrasinin Gelişimi: Soloncu Pasif Devrimden Peisistratos'un Tiranlığına. Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 54(2), 162-197.

Yılmaz, Serdar (2011). 20. Yüzyıl Avangard Akımların Gelişim Sürecinde Sinema. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 13(2), 371-382.

TEZLER

Çakır, Sökezoğlu, Ç. (2019). Ümit Ünal Filmlerinde Özdeşünümsellik. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Çetin, Zeynep (1999). Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Rutli, Ünal, N. (2019) Fyodor Dostoyevski'nin Suç ve Ceza İsimli Eserindeki Raskolnikov Karakteri Üzerine Nietzsche Felsefesi Açısından Etik Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.

Sevim, Yasemin (2010). Modern ve Modern Sonrası Tiyatroda Karakterin Evrimi. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü., İzmir.

Şimşek, Emin, M. (2014). Moderniteden Postmoderniteye Uzanan Bir Köprü: Zygmunt Bauman. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Zeybek, Hasan (2017). Modern Sanatta İfade ve Yapıt. Doktora Tezi, Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Lefkoşa.

FİLM

Kaurismaki, M. (Yapımcı), Pentti, P. Kaurismaki, A. (Senarist) ve Kaurismaki, A. (Yönetmen). (1983). Rikos ja rangaistus [Suç, Drama]. Finlandiya

Kaurismaki, A. (Yapımcı), Kaurismaki, A. (Senarist) ve Kaurismaki, A (Yönetmen). (1987). Hamlet liikemaailmassa [Komedi, Drama, Romantik], Finlandiya

ÖZGEÇMİŞ

2017 yılında Kocaeli Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünden mezun oldu. 2018 yılında tekrardan Kocaeli Üniversitesi bünyesinde Dramatik Sanatlar (Disiplinlerarası) programı yüksek lisans eğitimine başladı. Eğitimine devam etmekte ve aynı zamanda İzmir’de sinema ve medya sektöründe çalışmaktadır.

