

AUTEUR TEORİ BAĞLAMINDA REHA ERDEM SİNEMASI

DOĞUKAN AYDIN

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
MAYIS, 2023**

AUTEUR TEORİ BAĞLAMINDA REHA ERDEM SİNEMASI

DOĞUKAN AYDIN

Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans
Programı,
2023

Bu tez, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA)
derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
MAYIS, 2023

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

AUTEUR TEORİ BAĞLAMINDA REHA ERDEM SİNEMASI

DOĞUKAN AYDIN

ONAYLAYANLAR:

Dr. Öğr. Üyesi Seher Şeylan Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)

Dr. Öğr. Üyesi Rüştü Eroğlu Işık Üniversitesi

Dr. Öğr. Ümmühan Molo Yeni Yüzyıl Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 11 / 04 / 2023

REHA ERDEM CİNEMA İN THE CONTEXT OF AUTEUR THEORY

ABSTRACT

Cinema, which extends to the present day with the development of the French film industries, also causes the birth of the New Wave French cinema. With the Auteur theory, which emerged as a theory within the New Wave French cinema, it is also seen that cinema extends from the society to the individual. Filmmakers such as Truffaut, Godard and Resnais, especially Bazin, create a language of cinema that makes people think and question when they refer to the individual who remains the other in the face of society. Therefore, cinema, which was reborn in France with the Auteur theory, reveals Auteur cinema and its directors with this innovative understanding. Auteur cinema, which continues to develop in the world, constitutes the New Era Turkish cinema in Turkey. Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu and Derviş Zaim are some of the auteur directors of New Era Turkish cinema. When we look at the films of the directors, we see that the concepts of time and space in Reha Erdem's first feature film, *A Moon*, represent the whole film story. In the movie *How Much Money*, this time the director creates the story of the movie through the image. The main part of the story in *I'm Scared Anne* consists of the concept of identity. In the movie *Five Times*, the story proceeds with the concepts of time and space. It is seen that the concept of belonging forms the main story part of the director's film *Hayat Var*. In the director's film *Kosmos*, the concepts of story time and space are provided. In *Jin*, the main story is provided by the concept of belonging. The main story of the movie *Big World* consists of the concepts of time and space. Identity is the main concept in the director's last feature film, *I Found You*. On the other hand, with Nuri Bilge Ceylan's provincial trilogy, Zeki Demirkubuz's trilogy of stories about darkness, Semih Kaplanoğlu's Yusuf trilogy, Derviş Zaim's traditional Turkish handicrafts trilogy and Yeşim Ustaoglu's films, the directors' language of cinema, mostly individual subjects. and creates time, space, identity, image, and belonging elements. Based on this, the structural analysis method will examine the time, space, identity, image and belonging elements in the films directed

by Reha Erdem.

Keywords: New Wave French Cinema, New Era Turkish Cinema, Reha Erdem.

AUTEUR TEORİ BAĞLAMINDA REHA ERDEM SİNEMASI

ÖZET

Fransız film endüstrilerinin gelişimleri ile birlikte günümüze kadar uzanan sinema, Yeni Dalga Fransız sinemasının da doğmasına neden olmaktadır. Yeni Dalga Fransız sineması içinden bir teori olarak ortaya çıkan Auteur teori ile de sinema düşünmeye ve toplumdaki bireye doğru uzandığı da görülmektedir. Başta Bazin olmak üzere Truffaut, Godard ve Resnais gibi sinemacılar toplum karşısında öteki kalan bireye değinirken düşündüren, sorgulatan bir sinema dilini oluşturmaktadırlar. Dolayısıyla Auteur teori ile Fransa da yeniden doğan sinema, bu yenilikçi anlayış ile de Auteur sinema ve yönetmenlerini ortaya çıkarmaktadır. Dünya da gelişimine devam eden Auteur sinema Türkiye de Yeni Dönem Türkiye sinemasının oluşturmaktadır. Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu, Semih Kaplanoğlu ve Derviş Zaim, Yeni Dönem Türkiye sinemasının Auteur yönetmenlerinden bazılarıdır. Yönetmenlerin filmlerine bakıldığında Reha Erdem'in ilk uzun metrajlı filmi olan *A Ay*, zaman ve mekan kavramlarının film hikayesinin bütünü temsil ettiğini görürüz. *Kaç Para Kaç* filminde yönetmen bu kez imge üzerinden filmin hikayesini oluşturur. *Korkuyorum Anne* filminde ana hikaye kısmını kimlik kavramı üzerinde oluşur. *Beş Vakit* filmde ise hikaye zaman ve mekan kavramları ile yol alır. Yönetmenin *Hayat Var* filminde de ana hikaye kısmını aidiyet kavramının oluşturduğu görülmektedir. Yönetmenin *Kosmos* filminde ise hikaye zaman ve mekan kavramları sağlanmaktadır. *Jin* filminde de ana hikaye aidiyet kavramı ile sağlanır. *Koca Dünya* filminin ana hikayesi ise zaman ve mekan kavramları oluşturmaktadır. Yönetmenin son uzun metrajlı yapımları olan *Seni Buldum Ya* filminde ise ana kavramı kimlik oluşturmaktadır.

Öte yandan Nuri Bilge Ceylan'ın taşra üçlemesi, Zeki Demirkubuz'un karanlık üzerine öyküler üçlemesi, Semih Kaplanoğlu'un Yusuf üçlemesi, Derviş Zaim'in geleneksel Türk el sanatları üçlemesi ve Yeşim Ustaoğlu'nun filmleri ile yönetmenlerin sinema dillerini, daha çok bireysel konular ve zaman, mekan, kimlik, imge, aidiyet unsurları oluşturur. Buradan yola çıkarak çalışmada yapısal çözümleme yöntemi ile Reha Erdem'in yönetmenliğini yaptığı filmlerde ki zaman, mekan, kimlik, imge ve aidiyet unsurları incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Fransız Yeni Dalga Sineması, Yeni Dönem Türkiye Sineması
Reha Erdem.

TEŞEKKÜR

Tez çalıőmamda bana yardım eden, her tŸrlŸ soruma yanıt veren ve beni yŸnlendiren danıőman hocam Dr. Őđr. Őyesi Seher Şeylan'a sonrasında maddi ve manevi olarak hep yanımnda olan aileme teőekkŸrlerimi bir borç bilirim.

Doğukan AYDIN

Babama, anneme
ve
ablalarıma..

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖZET.....	iv
TEŞEKKÜR.....	vi
İTHAF SAYFASI.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
BÖLÜM 1.....	1
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Araştırmanın Hipotezi.....	2
1.2 Araştırmanın Amacı.....	2
1.3 Araştırmanın Çalışma Soruları.....	2
BÖLÜM 2.....	3
2.1 Yeni Dalga Fransız Sineması.....	5
2.2 Auteur Teori.....	8
BÖLÜM 3.....	11
3. UTEUR YÖNETMENLER VE YENİ DÖNEM TÜRKİYE SİNEMASI.....	11
3.1 Reha Erdem Sineması.....	18
3.1.1 Reha Erdem Sinemasında Kimlik, Aidiyet, İmge, Zaman ve Mekan Sorunsalı.....	21
BÖLÜM 4.....	25
4. ANALİZ VE BULGULAR.....	25
4.1 Yöntem.....	25
4.2 Filmlerin İncelenmesi.....	25
4.3 A Ay.....	25
4.3.1 Zaman ve Mekan.....	26
4.4 Kaç Para Kaç.....	28
4.4.1 İmge.....	29
4.5 Korkuyorum Anne.....	31

4.5.1 Kimlik.....	32
4.6 Beş Vakit	33
4.6.1 Zaman ve Mekân	34
4.7 Hayat Var.....	35
4.7.1 Aidiyet.....	37
4.8 Kosmos	38
4.8.1 Zaman ve Mekan	39
4.9 Jin	40
4.9.1 Kimlik.....	41
4.10 Şarkı Söyleyen Kadınlar	42
4.10.1 Aidiyet.....	44
4.11 Koca Dünya	45
4.11.1 Zaman ve Mekan	46
4.12 Seni Buldum Ya	48
4.12.1 Kimlik.....	50
BÖLÜM 5.....	52
5. SONUÇ.....	52
KAYNAKÇA	61
EKLER.....	68
ÖZGEÇMİŞ.....	70

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Sinema sanatı ortaya çıktığı yıllardan itibaren farklı anlatı şekilleri ile günümüze kadar uzanmaktadır. “Özellikle sinemanın ilk yıllarında Lumiere kardeşlerin kısa film çekimleri ve yaptıkları gösterimleri ve Melies’in katkıları ile daha farklı bir yol izlerken, Lumiere kardeşlerin katkıları Melies’in kamerasını bir sihirbazlık aracına dönüştürmesi ve Griffith’in sinemasal anlatımları ile de öykü ve masal dünyası yaratan sihirli bir değneğe bürünmüştür” (Ugur, 2017). Fransa da sinema adına ilklerin yaşandığı budönemlerde sinema yapımlarında mali işleri denetlemek ve desteklemek adına Fransız film endüstrileri kurulmuştur. Yapım şirketlerinin kurulması ve faaliyetleri sonucunda ise Fransa da sinema daha düzenli bir sistemi oluşturmuştur. Bu düzen ortamında da Fransa kendi ulusal sineması olan Yeni Dalga sinemasının kurmuştur ve bu yeni sinemanın içinden düşünen bir kuram olan Auteur teorinin de doğmasına zemin hazırlamıştır. Fransız Yeni Dalga sineması içinden çıkan Auteur teori ile de düşünmeye başlayan sinema sanatı bireye inmeye ve onu dinlemeye başlamaktadır.

Özellikle Auteur teorinin kurucularından olan sinemacılarından olan, Bazin, Truffaut, Godard ve Resnais gibi sinemacılar ile günümüze kadar gelen sinema filmleri birçok yönetmen için referans niteliği taşımaktadır. Auteur sinema, bir ressamın tuvalinden ki çizgiler ve hayal gücü, gerçekliğin hissi gibi bir anlam bütünlüğü içinde barındırmaktadır. Bir yaratıcı yönetmenin kadrajından perdeye yansıttığı anlam bütünlüğü yaratıcı yönetmen ile de hayat bulmaktadır. Gerçeğe en yakın sinema dili olan Auteur sinema ile gerçek artık bir fotoğraf karesi kadar gerçek olmaya başlamaktadır. Öteyandan yaratım sürecinde her dönem gelişen ve farklı anlayış biçimleri ile seyircinin karşısına çıkan sinema, Auteur sinema ve yaratıcı yönetmenin film diline dokunuşları ile merak uyandıran ve çözümlenmesi gereken bir konu

olarak farklı hisler uyandırmaktadır. Klasik sinemadan ve onun getiresinden tamamen farklı bir dünya sunanAuteur sinema, sadeliği, doğallığı ve olabildiğince gerçeği net bir şekilde kamera oyunları olmadan yansıtan bir sinema yaklaşımı benimsemektedir. Auteur sinema, Türkiye’de de gelişmeye ve üretmeye devam etmektedir. Bunun neticesinde Yeni Dönem Türkiye sinema içinden çıkan Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler öteki olanı temsil eden filmler çekmişlerdir.

1.1 Araştırmanın Hipotezi

Yeni Dönem Türkiye sinemasının Auteur yönetmenlerinden birisi olan Reha Erdem, sinemasında yer alan imge, aidiyet, mekan, kimlik ve zaman konuları filmlerin diline etki ettiği görülmektedir. Auteur yönetmenini bazen konularını doğa ile bağlantılı bazen de birey ve toplum konularına yer verdikleri görülmektedir. Bu çalışma Reha Erdemsinemasında dil bağlamında bir yol gösteren imge, aidiyet, mekan, kimlik ve zaman konularını yapısal çözümleme yöntemi ile film hikâyesine etkilerini incelenmesi konularıele alınmaktadır.

1.2 Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Reha Erdem sinemasının Auteur sinema ile olan bağlantısının Yapısalçı Çözümleme yöntemi ile imge, aidiyet, kimlik, zaman ve mekan konuları dahilinde incelenmesidir.

1.3 Araştırmanın Çalışma Soruları

Çalışmanın araştırma soruları şu şekilde belirlenmiştir: (i) Fransız film endüstrilerinin Yeni Dalga ve Auteur sinemaya etkileri nasıl olmuştur? (ii) Yeni DönemTürkiye sinemasının Auteur yönetmenleri filmlerinde ki olay örgülerini nasıl işlemektedirler? (iii) Reha Erdem sinemasında zaman sorunsalı ve mekanın uyumu ile imge, kimlik, aidiyet nasıl bir süreçler dahilinde geçmektedir?

Bu çalışmada Fransız film endüstrilerinin etkisi ile günümüze kadar uzanan Auteursinemanın, Yeni Dönem Türkiye sineması ile olan bağlantısı ve Reha Erdem sinema filmlerinin Yapısalçı çözüm analizleri ve bulguları dahilinde filmlerinde ki imge, aidiyet,kimlik, zaman ve mekan sorunsalının incelenmesi yapılacaktır.

BÖLÜM 2

2. FRANSIZ FİLM ENDÜSTRİSİ

Fransız film endüstrileri ilk yılların da zayıf ve düzensiz finans sistemlerine rağmen, 1934 ile 1940 arasında Fransa kendi sinemasının imgesini dünya çapında tanınmasını sağlayan filmler üretmeye başlamıştır. “Fransız sinemasının ve endüstrisinin gelişmesinde ve yapımlar üretmesinde, sanatsal ve teknik anlamda bazı yabancı uyruklu insanların katkıları bulunmaktadır. Fransa’ya gelen yabancı teknisyenlerin ilk dalgası 1. Dünya savaşının hemen ardından, Paris’in her türden sanatçılar için bir dünya başkenti olarak değerlendirildiği 1920’lerin başına denk gelmektedir” (Lanzoni, 2015, s. 70). Savaş öncesi Fransa da özel olarak orta sınıf seyirciyi çekmek için tasarlanmış olan sahneklasikleri üreten Le Film d’Art şirketi bünyesinde sanat sineması doğasını taşıyan atılımlar olsa da birçok Avrupa ülkesinde olduğu gibi burada da asıl olan etken olarak savaş sonrası yaraları sarma dönemini oluşturmaktadır (Karadoğan, 2016).

Öte yandan Fransız sinemasının en yetkin yönetmenlerinden birisi olan Jean Renoir’in filmleri teknik açıdan başarılı olduğu kadar tematik açıdan da başarılıdır. ‘*La Chienne*’ (1931), ‘*Le Nuit du Correfour*’ (1933) ve ‘*Madame Bovary*’ (1934), yönetmeni ayırt eden teatral uyarlamaları oluşturmaktadır. Jean Renoir’in çıkışını sağlayan filmi olan ‘*Toni*’ (1935), yaşamın sabit ve geleneksel yönüne özgü tutkuları tanımlamaktan öteye giden bir film olmaktadır. Film aynı zamanda Provençal (Fransız) yaşamının bir incelemesini oluşturmaktadır (Rotha & Griffith, 2001). Sinema filmleri birekonomik sınıfın ve sistemin parçası olmasından dolayı ideolojik bir sistemsel yapıdır. Bu nedenle sinema ve sanat genel anlamda ideolojik ve toplumsal bir boyutun dallarından birisini temsil etmektedir. İdeoloji belli parçaların bir araya gelmesiyle oluşan bir yapıyı temsil etmektedir (Mencütekin, 2010). Bir Renoir filmi olan *Toni*, dönemi anlatan ve

Fransa'nın içinde bulunduğu Politik düzene ışık tutan bir yapımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Andre Bazin, film dilinin geçirdiği evrimi tartışırken ses gibi teknik buluşların estetik evrime katkısını sorgulayarak, bu katkı yerine eğilimli ya da film yapma niyetini dikkate almaktadır. Ona göre bazı yönetmenler, bütün dikkatini simgesel anlatıma yoğunlaştırırken; diğer yönetmenler de gerçekliğin peşinden gitmektedir (Kılınc, 2014). Jean Renoir'ın başyapıtı olan *Toni* filmi dönemin yapısına dikkat çekerken filmin sade ve gerçekçi bir çekim ile perdeye yansımaları dönemi daha iyi anlaşılmasına olanak sağlamaktadır. Bununla birlikte "Gerçeklik ve izlenimi filmin seyirci bağlamında algı kısmını roman metinlerinden ve öykü metinlerinden daha çok etkilemektedir. Bunun sonucunda algı dolambaçlı güç bir yol kullanarak kitleleri peşinden çeken bir mekanizmaya dönüşür. Öte yandan halk ve sanat arasındaki uçurumu da kaldıran bir köprü görevi görür" (Büker, 1981).

Gerçeğin ne olduğu sorusu sadece gerçekliği kapsamamaktadır, aynı zamanda gerçek olanın vurgusunu yapmak, belli bir ifadeyi vurgulamak isteyen fikre, sanatçıya ve ona aracılık eden somut varlık anlayışına, her tarzdan sanat dalına yer edinmekte olan sorunsallığa da işaret etmektedir (Şentürk, 2012). Yeni Dalga Fransız sineması öncesi dönemde Jean Renoir ve Rene Clair yönetmenliklerini yaptıkları filmlerinde gerçeklik ile filmlerinde ki zaman dönemin sosyal, politik yapısına da ışık tutmaktadır. Rene Clair'in ilk filmi olan *Uyuyan Paris (1924)* sessiz bir filmidir, bilimkurgu temalı vekomedî türünü de içinde barındıran aynı zamanda eleştirilerde barındıran yapımlar birçok yönden döneme ışık tutan yapımların başında gelmektedir.

Nasıl siyah sadece renk eksikliği de değilse, sessizlik de buna göre ses eksikliği değildir. Sessizlik her tür bağlamda oluşmaktadır. Hiçbir zaman net değildir; inkarettiği, yerinden ettiği ya da reddettiğiyle ilişkili olarak önem kazanır. Sesi öyle ya da böyle çağırılmadan sessizlik hakkında düşünmek, konuşmak ya da yazmak imkansızdır (Tuna, 2014).

Yeni Dalga Fransız sineması öncesi dönem olan ve Fransız yapımlar şirketlerinin daha yeni organize olduğu dönemde filmlerin birçoğu sessiz bir şekilde çekilmektedir. Bu filmler Fransa'nın şimdi ki ve gelecekte ki yerini anlatan yapımlar olarak dikkat çekmektedir. Bu ise sinemada gelecekçilik (Fütürizm) akımı ile bağlantılıdır. Fütürizm bir sanat akımı Marinetti'nin 1909 yılında yayınlanan manifestosunun etkileri ilk olarak bu akımın doğduğu İtalya'da hissedilmiştir. Marinetti'nin 1944 yılından ölümüne kadar geçen sürede akımın etkileri sürmüştür. Fütürizm akımının ilgilendiği sanatlar da çeşitlilik göstermektedir. Müzik sanatı, resim sanatı, sinema sanatı gibi birçok sanat ile ilgilenmiş ve bu sanatların düşünce yapılarına etki etmiştir. Akım, ana

düşüncesi olan gelecekçilik fikrinden doğmuştur.

Sinema da gelecekçilik akımının izlerini taşıyan ilk yapım olan *Aya Seyahat* filmi fütürizm akımı tarihinin de sinema bağlamında ilkinin oluşturmaktadır. Günümüz sinemasında sıkça anlatılan uzay imgesinin sinema da yer alması da Melies'in katkıları ile sağlanmaktadır. Bilim ve kurgu sinemasının temellerinin atılmasına öncülük eden *Aya Seyahat* filmi sinema tarihinin de ilk gelecekçi film olarak gösterilmektedir.,

Avangard sinemanın tarihi 20. Yüzyılın ilk çeyreğine denk gelmektedir. Fransa'nın deneysel sinemayı deneyimlemesi ile başlamaktadır. Paris şehrinde CASA film yapım şirketinin faaliyetleriyle birlikte başlayan sinemayı ciddiye alma dönemi sonrasında da Quartier Latin'in aydın ve elit izleyici kitlesine yönelik yapılan Studio 28 ve Studio des Ursulines film yapım şirketlerinin açılmasıyla tartışılan filmlerin yapımı bağlamında sektörün özendirilmesi amaçlanmıştır (Yılmaz, 2011, s. 373). Dolayısıyla Fransa, sinemanın ve akımlarının geliştiği şekillendiği bir ülke olarak insan yaşamının her noktasına sanat ile dokunan bir ülke olmaktadır. Bu yönü de Fransa'yı, sinema ve sanata yol gösteren bir konuma getirmektedir.

2.1 Yeni Dalga Fransız Sineması

Avrupa'da sinemanın geleceği konusunda birçok sinema akımı ortaya çıkmıştır. Alman dışavurumcu sinema, İtalyan yeni gerçeklik sineması ülkeleri ve Avrupa toplumu için birer belge niteliği taşımaktadır. Fransa da sinemanın gelişimi Avrupa da birinci ve ikinci dünya savaşları ile bağlantılı olarak ilerlemektedir. Yeni Dalga sineması diğer ülkelerin sinemalarında görülen gerçeklik ve olabildiğince sadelik anlayışı Fransız sinemasında da görülmektedir. Sinema Fransa da ortaya çıkmıştır. Lumiere kardeşlerin 1895 tarihinin de ilk halka açık olarak gösterimlerini yaptıkları *Bir Trenin Gara Girişi* filmi Paris de göstermiştir. Dünya da sinema sanatı ile ilk tanışan Fransız halkı olmuştur. İlk gösterimden sonra sinema tarihi açısından bir başlangıç olan film geçmişten günümüze kadar uzanan sinemayı da tarihsel anlamda yerini sağlamlaştırmıştır. Bir ülke sineması olarak Fransa sinemaya farklı yenilikler katarak bu sanatın gelişimine katkıda bulunmuştur (Yıldırım & Aytakin, 2019).

Marc Ferro'nun *Sinema ve Tarih* kitabında film için belirttiği düşünce gerçeğin izlenimsel görüntüsü olsun belgesel ya da kurmaca yapımlar olsun filmlerin tümü tarihsel bir belge niteliği taşımaktadır (Doğan, 2010, s. 194). Sinema da akımların gerçekleşmesinde en önemli faktör, ülkelerin içlerinde buldukları sosyal ve politik yapı dikkat çekmektedir. Sinema da yenilik bağlamında İtalyan Yeni gerçeklik akımını ortaya çıkarmıştır.

Alman dışavurumcu sinemasını da yenilik olarak ortaya çıkarmaktadır. Yenilik üzerine bu ülke sinemalarından ayrılan Fransız Yeni Dalga, sineması, "Sinema defterleri dergisi etrafında toplanan sinema eleştirmenleri ile sinema kuramcılarının 1958 yıllarında

yönetmenliğe geçerler. İlk filmlerini belgesel film olarak çeken yönetmenler doğal mekanları ve tanınmayan oyuncularını filmlerinde rol vermişlerdir (Öztürk, 2019).

Öte yandan sinemanın farklı akımlardan etkilendiği görülmektedir. 1960'lı yıllarda sinemanın farklı sanat akımlarından faydalanması sonucunda resim sanatı ile ortaya çıkarmaya çalıştıkları sanatsal akımlar sinemaya etkileri de olumlu olmuştur (Sucu, 2012). Empresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm ve Sürrealizm akımları İtalyan Yeni Gerçekçi sineması, Alman Dışavurumcu sineması ve Fransız Yeni Dalga sinemasının düşünce yapılarının sanatsal boyutunu oluşturmaktadırlar. Yenilikçi bir sinema olan Yeni Dalga, klasik sinemanın öykü anlatım biçimlerinden tamamen farklı bir yapıya sahip olmaktadır. Neden ve sonuç ilişkisine dayanan Hollywood senaryolarından ve sinemasının anlatı biçimi olan kapalı anlatıdan ziyade, açık anlatı biçimini benimsemektedir.

Yeni dalga sinema filmleri genelde açık anlatımın olduğu ve sinemaseverlerin filmi izlerken düşüncelerini sağladığı ve yine film sonunda da düşüncelerini sağlayan yenilikçi bir sinema olarak doğmuştur. Açık biçimde ki anlatımlarda, hikayenin bölümleriparçalanmış ve bölümlendirilmemiş bir şekilde kendi ötesini gösteren bir özellik olarak kurgulanmaktadır. Dolayısıyla bu tarz anlatımlarda filmde ki olaylar kendi içlerinde süreklilik kısmından hariç düzlemsel bir şekilde inşa edilmektedir. Film de eylemler bir bitişini temsil etmezler bunun aksine filmin bazı kesimlerinde olay örgüsü kesilir ve devamlılık sağlanır. Klasik sinema da var olan Protagonist ve antagonist karşıt karakterliğin yerine filmde ki kahraman bütünü temsil eden bir karakter olarak kendine yer edinir (Sözen, 2008).

Dolayısıyla filmde öykü kavramı hayal gücünün üste çıkmasının sonucu olarak deneyimler ile birlikte doğmaktadır. Buna karşı ekranın üzerinde de hayalin ve gerçeğin netliğine sahip olması gerekir. Bu durumun olmaması filmde ki montaj kısmını sadece belirli bir takım kısımların haricinde başarılı bir şekilde işlevini yürütemez. Bu durum da sinematografik olay örgüsünün oluşmasını ve hikayenin devamını, konusunu tam anlaşılmasına neden olur (Bazın, 2011).

Kamera ve kullanım teknikleri ve anlatım biçimleri Yeni Dalga sinemasının da yönetmenlerinin dünya görüşlerini açıklamaktadır. Bireyin toplum karşısında ki konumunun değişmeye başlaması, özgür ve yenilikçi fikirler ve kuramlar doğrultusunda ilerlemeler Fransız Yeni Dalga sinemasının yapı taşlarını oluşturmaktadır. Bu bağlamda Yeni Dalga'nın en yeni film örneklerinden biri olarak gösterilen Truffaut'nun imzasını taşıyan *400 Darbe* (1959) filminin merkezinde de aile, toplum ve devlet arasında kalan küçük erkek çocuk olan Antoine karakteri yer almaktadır. Tıpkı Chaplin'in *The Kid* filmi gibi *400 Darbe'de* Truffaut'nun ilk uzun metrajlı

filmidir. Çocukluğun, masum dünyasının ötesine taşıyan filmdeki Antoine karakteri, Foucault'nun değindiği okul, cezaevi, ıslahevi ve kapatılma kurumları olarak adlandırdığı kurumların hepsine film boyunca uğramaktadır. Çocuk, normlarla uyuşmayan ve özgürlük arayışında olan bir imge olarak film hikayesinin de yer edilmektedir.

400 Darbe filmi, özgürlük ve baskı konuları üzerinde duran bir yapımla karşımıza çıkmaktadır. Truffaut'nun çocuk dünyasına yönelik ilgisi varoluşsal sorumluluk duygusuna ve hayatta tesadüflerin yer bulamayacağı inancını film hikâyesine taşımaktadır. Yenilikçi bir sinema akımı olan Yeni Dalga sinemasında belli bir son yoktur. Klasik Amerikan sinemasında ki gibi karakterlerin değişimi belli bir dramatik olay örgüsüne dayanmamaktadır. Yeni Dalga sinemasının karakterlerinin değişimi mevcut sistemsel bir durum ve bu duruma bağlı olarak yaşananları perdeye yansıtmaktadır. *400 Darbe* filminde de bu yapı mevcuttur. Bir çocuğun toplumun idealarına karşı gelmesi kendi dünya görüşleri çerçevesinde kendi idealar dünyasını yaratma çabası görülmektedir. Yönetmen, Antoine karakterini film içinde anlatırken klasik kurgu tekniklerine ve görsel birleşenlerine yer vermemektedir. Dolayısıyla Truffaut, film sonunu kapalı anlatı biçimi anlatı yapısını kullanmamaktadır. Bunun aksine film sonunu açık anlatı biçimini kullanarak sonlandırmaktadır. Fransız Yeni Dalgasının, klasik anlatı kalıplarından ziyade dönem itibarıyla farklılaşan bireysel, toplumsal ve politik dönüşümlere yer veren ve kurgusu, görselliği, anlatım biçimleri ile geleneksel paradigmayı reddetmektedir. Bu geleneksel paradigmayı reddeden yönetmenlerden birisi de Resnais ve filmi *Hiroşima Sevgilim*'dir. Filmin hikayesi boyunca karakterlerin belleklerinde ki izler bırakan olumsuz hayat deneyimlerine vurgu yapan Resnais, bu süreçleri Hiroşima şehri ve Nevers şehirlerine yayar. Karakterlerin hafızalarında ki olumsuz hayat deneyimleri tek bir mekan da gösteriyormuş gibi kurgusal bir yöntemle anlatılmaktadır. Filmin ana karakterlerinden Lui ve Elle, *Hiroşima Sevgilim*(1959) filminde birbirlerinin belleklerinden bağımsız şimdilerini, geçmişlerinde yaşayan iki karakter olarak izleyicilerin karşısına çıkmaktadır. Filmde belli bir süre kavramından çok sonsuz sürelerden oluşan ve hep tekrar eden bir hafıza kavramı var olmaktadır. Bu yönü ile de film, Elle için Lui'yi şimdi yapmaktadır.

Yeni dalga sinemasının öncü ve üretken yönetmenlerinden birisi de Godard'dır. İlk uzun metrajlı yapımla olan *Serseri Aşıklar* filmi ile klasik sinemanın alışagelmış anlatım yapısından çıkarak daha yenilikçi ve farklı bir film ortaya çıkarmıştır. "Filmin

yapısı, anlatımı açısından geleneksel sinemanın anlatı yapısı olan ünlü yay şeklindeki dramatik yapısından farklı olmaktadır. Bu bağlamda seyircinin ilgisi, filmin sonu üzerinedeğil, filmin seyri üzerinde toplanmıştır” (Parkan, 2017). 1960 yapımı olan film deklasik anlatı yapısının aksine yaşamın herhangi bir noktasından film hikayesi başlar ve izleyiciye film ile ilgili açıklayıcı bilgiler verilmez. Başrol oyuncusu Belmando bir arabacılar ve kurgusal açıdan bir mix yöntemi ile kurgusal açıdan geçiş sağlar. Uzun bir planyol sahnesi verildikten sonra ise izleyicinin alışık olmadığı sıçramalı bir kurgu tercih edilir ve zaman atlanır (Uğur & Yılmaz, 2016, s. 217). Yeni Dalga sinemasının simge filmlerinden birisi olan *Serseri Aşıklar* filmi teknik anlamda yeniliklerin olduğu ve dönemin toplum yapısına ışık tutan bir yapıma olma özelliği taşımaktadır. Jump-Cut tekniğinin filmde kullanan yönetmen, bu teknik ile de genel anlamda yapıma kurgusuna yeni bir dinamik getirmektedir. Sinema, öykü anlatma sanatı olduğu kadar bir görüntüleme sanatıdır. Sinema bir dilin öğelerini oluşturmaktadır ve içinde yer alan objektif yapının, kompozisyon yapısının, görüntü denetimi yapısının hareket ve bakış Godard, *Serseri Aşıklar* filmde sıçramalı kesmeler kullanması sinemaya yeni bir dinamik getirmektedir. Fransız Yeni Dalga sineması için teknik anlamda bir katkı oluşturmaktadır, aynı zamanda Dünya sineması için de bir yenilik sunmaktadır. “Theodore Zeldin’in sanatsal ve bilimsel olarak her düşüncenin buluşun daha önce bir arada düşünülmemiş tasarımlarından geçerek farklı düşünceler ile buluşmasını savunmaktadır” (Asiltürk, 2014).

Dolayısıyla, Fransız Yeni Dalga sineması içinden çıkan yönetmenler yapımlarında düşünce olsun teknik olsun yeni düşünceler ve farklı teknikleri dünya görüşleri ile birleştirmekteler. Bu ise, Yeni Dalga sinemanı isminden de anlaşılabilir gibi yeni bir sinema yapmaktadır. Yeni Dalga sinemasında ki arayışları kapsamında Godard, *Serseri Aşıklar* filmde teknik anlamda Jump-Cut tekniğini kullanması, Resnais’in *Hiroşima Sevgilim* filmde hafıza ve gerçeklik ikilemleri arasında durması ve Truffaut’un *400 Darbe* filmine izleyicilerin bir çocuğun gözünden Fransız toplum yapısına bakması bu yenilikçi sinemanın ana temasının yenilik olduğunu göstermektedir.

2.2 Auteur Teori

1930 yılında ortaya çıkan sanat sineması gelişmeye başladığı süreçte politik kaynaklı etkilenmelerle birlikte Fransız Yeni Dalga sinema akımını doğmuştur. Sanat

sineması son noktasına da 1950’li yıllarda ulaşmaktadır. Dolayısıyla “Auteur kuram kavramı ilk önce Fransa da sonra dolaylı olarak Amerika da ortaya çıkmıştır. Ekonomik ve politik etkenlerin belirleyicisi olduğu bu sinema ilk başlarda Amerikan sinemasına birtepki olarak ortaya çıkmıştır” (Güngör, 2014). Fransız sinemasının etkisini kaybetmesiyle birlikte savaşın olduğu dönemler boyunca yasak olan Amerikan yapımı filmlere yönelik bir ilgi oluşmaktadır. Sinema Defterleri dergisinin film teorisyenlerindenve derginin kurucularından olan Bazin önderliğinde bir araya gelen genç film eleştirmenleri, Hollywood yapımlarını değerlendirmeleri neticesinde sinema da yazar ve yönetmen kavramının kazanılmasını sağladılar. Dergi de yayınlana yazılarını etkisi de yaratıcı yönetmenler olarak adlandırılan bir grup genç yönetmenin özgün bakış ve özgünfilmler ortaya koymaları etki etmiştir (Yılmaz, 2020).

Andrew Sarris’in “*Notes on the Auteur Theory in 1962*” isimli makalesinde sinema adına bir takım fikirler vurgulayan Sarris, yönetmeni üç aşama ile değerlendirilmesini veyönetmenin bir Auteur olup olmadığını bu temeller doğrultusunda ele almaktadır.Sarris’in “Üç halka” şeklinde oluşturduğu tanımda en dışta yer alan birinci halka “teknik ustalık” (Technical Competence)’dir. Yani film dilini yansıtabilme becerisi, ikinci halkayönetmenin fark yaratan bir karakterde olması ile ilgilidir. “Kişisel Tarz” (Personel Style)diğer bir değış ile yönetmenin kişisel stilini ve ona ait imzasını kapsamaktadır. En son kısmı oluşturan tanım olan üçüncü halka ise “içsel anlam” olarak belirlenmektedir. İçselanlam da yönetmenin kişiliğinin onun materyali ile karşılıklı geriliminden doğar. Diğer bir anlamda, yönetmenin fikirlerini yansıtmakta olduğu, tutarlı ve farklı olan önemli kişisel anlatıcı olması ile ilgilidir (Gökmen, 2018, s. 651). Öte yandan sinemanın bir dil olarak günümüze kadar gelmesinde Bazin, Astruc ve Sarris’in katkıları çok önemli olmaktadır. “*Charles du Cinema*” (Sinema Yazıları) ile “*Politique du Auteurs*” (Yaratıcı Yönetmenler) ortaya çıkması ile başlayan sanat sineması ismini Auteur sinema olarak almasını Sarris’in Auteur teorisi üzerine notlar yazısı etki etmektedir. Aynı zamanda Astruc ’un Kamere Kalem görüşü de yaratıcı yönetmenlerin sineması olan Auteursinemanın gelişmesine katkıda bulunmaktadır.

Kuram olarak gerçekçi bir sinemayı özümseyen Bazin, 1951 yıllarında kurucularından birisi olduğu *Sinema Defterleri* adlı dergiyi çıkarır. Sinema sanatının anaunsurunun gerçeklikten ziyade filme bu gerçekliğin nasıl bir şekilde yansıtacağı görüşünü savunmaktadır. Andre Bazin’e göre, yönetmenin kendi düşüncelerini ekrana yansıtmak için gerçekliğin kullanılmasını ve bu aşama sayesinde de yönetmenin

anlatmakistediği konuyu tekrar deneyimlenmesine ve keşif etmesini sağlar (Özyurt & Sunal, 2022). Auteur yaklaşımı Fransızca “yazar” kavramından üretilmiştir; yönetmeni “yaratıcı” ve her aşamada “belirleyici” olarak kabul eder. Alexandre Astruc’un 1945’de ortaya attığı “*Camera Stylo*” (Kamera-Kalem) yaklaşımına göre, yazarın kalemiylekitabını yazması gibi, yönetmen de kamerasıyla filmini yazmaktadır. Filmi yazmak üretim sürecinin tamamında söz sahibi olmak demektir (Aytekin, 2021).

Auteur sinema, Fransız Yeni Dalga sinemasının temelini oluşturmaktadır. Geçmişten günümüze kadar uzanan sinema Yeni Dalga ve Auteur sinema ile gelişmeye ve düşünmeye başlamaktadır. Birçok film kuramcısının sinema hakkında derinlemesine katkılarda bulunan Auteur sinema, görSELLikten ziyade filmin dokusuna filmin anlamına ve gerçeğliğine odaklanmaktadır. Gerçeğe en yakın sinema teorisi olan Auteur sinema, yaratıcı yönetmenler ile de bütünleşmektedir.

Sinema sanatının bir anlatım yöntemi olarak psikanaliz anlatım kuramına geçmesiile birlikte Andre Bazin’in pencere ve Mitry’nin de çerçeve olarak tanımlamış oldukları sinemanın perdesi konusunda da Locan’ın ayna evresi olarak tanımlanmasını sağlamıştır. Dolayısıyla bir düşünme aşaması olan psikanaliz anlatımda sinema, ilk kez Baundry’in ayna tanımlaması ile sinema salonunda ki izleyicilerin ekrana yansımakta olan evren ile kendi içlerinde yaşadıkları evren arasında imgesel bağlamda bir işlev olarak ifade edilir (Oduncu, 2018, s. 94). Auteur teori bir sinema düşünçesi olarak birçok teori ile iç içe bulunmaktadır. Özellikle filmi izleyenlerin düşünmesini ve izlerken kendilerini de sorgulamasını sağlayan bu teori yaratıcı yönetmenler aracılığı ile de perdeye yansıtılmaktadır.

BÖLÜM 3

3. UTEUR YÖNETMENLER VE YENİ DÖNEM TÜRKİYE SİNEMASI

Yeni dönem Türkiye sineması genel hakları ile 90'lı yılların başlarında kabul edilengeni yönetmenler kuşağı olarak da tanımlanan bir sinemadır. “Konuları bireysel konularolan bu yönetmenlerin sinematografik olarak özel görüntü, ses etkileri ve yeni biçimsel özelliklerin kullanılmasını ilke edinmişlerdir. Kendi içlerinde de popüler sinema tarafı ile sanat sinemasını tarafını barındıran Yeni Dönem Türkiye sineması 1994 yılında çıkan Özel Radyo ve Televizyon Yasası ile de bu ayrımı içlerinde oluşturmuşlardır “ (Sevinç, 2014).

Yeni dönem Türkiye sinemasının yönetmenlerinin konularını işleyiş biçimleri birbirinden farklı bir yapı da oluşmaktadır. “Sinemanın görselliğini “gösteren” ile “gösterilen” ilişkisine indirgesek bile onların arasında ki ilişkiyi “rastlantısal” olarak açıklayamayız. Pience’in dediği gibi bir benzerlik ya da gibilik ürünü de değildir. Bu ilişki ancak zorunlulukla açıklanabilir” (Kıraç, 2012). Öte yandan filmler bizlerinkendi belleklerimiz de anıları anımsamamıza yardımcı olmaktadır. Bellek metaforları filmi düşünebilmek ve filmde çıkarımlar sağlamak açısından anılar ile doğru orantılı bir şekilde hareket etmektedirler (Frampton, 2012). Dolayısıyla sinema sanatı seyirci açısından ayna görevi görür. Seyirci sinemanın perdesinde kendine ait duygulardan görmek ister, kendi özlemlerini kendi düşüncelerini, kendi düşlerini görmek ister. Seyircikendinde olanı paylaşmak isteyeceği bir film görmek isteyebilir (Ayça, 1992). “Yeni Dönem Türkiye sineması temel iki çerçeveden oluşmaktadır. Bunlardan ilki, ‘Türk’ sözcüğünün belirttiği ‘Ulus’ çerçevesinden ikincisi de ‘Yeni’ sözcüğünün belirttiği zamansal yapıda olan çerçeve (Suner, 2020).

Yeni dönem Türkiye sinemasında yönetmenler filmlerinde mekana ayrı bir parantez açmaktadırlar, mekan ile ilgili düşünceler tarihsel anlamda geçmiş ile bağlantılı bir biçimde günümüze kadar gelmektedir. Sinema da mekanın tasviri daha çok kapalı ya da açık mekansal süreçlerden geçmektedir. Dolayısıyla Mekanın tanımlama süreci incelendiğinde Aristo'nun mekan kavramının ve zamankavramının doğrudan bağlantılı olduğundan bahsetmektedir. Öte yandan bir olgusal süreçler dahilinde kategori olarak tanımlanan zaman kavramı Descartes'inKartezyen tanımlaması ile mekanın duyular yolu ile algılanmakta olan ve estetiklebağlantısal olarak gündelik deneyimler ile bir alan olarak görülmektedir. Mekan kavramının bu hali batı felsefesinde farklı şekiller ile de tanımlanmaktadır (Karaçizmeli, 2021).

Bu bağlamda “Yönetmen belli bir yerde, belli bir zamanda, belli kişi ya da kişilerin başına gelen olaylardan bahsedebilmek için sinematografik anlamda sinemanın teknik kısımları, estetik kurallarına ve aynı zamanda olayların geçtiği kurmaca gerçeklikdünyasına ait mantıksal sürece ters düşmemek adına bir yol izlemek durumundadır” (Adanır, 2015, s. 3). Yeni Dönem Türkiye sineması ve Auteur yönetmenler daha çok gerçeği ve toplum karşısında ki bireyin konumuna içsel döngülerini konu edinmektedir. Bu yönetmenlerden birisi de bireysel yaşama değinen bir sinema dili olan Zeki Demirkubuz'dur. Yönetmenin sinematografisinin de tanımı olan yalnızlaşma ve bireyselleşme döngülerine yer vermektedir.

Zeki Demirkubuz'un filmlerinde işlediği gerçeklik kavramı toplumsal gerçeklik ile büyük ölçüde aynıdır. Bireysel dünyaların sinemasını yapan yönetmen evrensel problemleri gerçekçi toplumsal bir bakış ile ele almaktadır. Yönetmenin filmlerinde karakterlerin ikinci benlikleri olan karanlık taraflarına dikkat çekmektedir. Bu benlikleri ile yüzleşmek zorunda kalınması da toplumsal statü, şansızlık, kurban olma, aldatılma gibi toplumsal sorunlar karşısında bireylerin dünyasında ki değişimleri toplumsal dışavurumları olarak işler (Yılmaz & Adıgüzel, 2017).

Yönetmenin karanlık üzerine öyküler üçlemesi birey gözünden toplumsal dışavurumun bir kanıtı konumunda olmaktadır. Bundan dolayı yönetmen sinemasın da bireysel konulara ağırlık vermektedir. Demirkubuz tüm yapımlarında filmsel anlatımlarında tercih ettiği iletişimsizlik, ölüm ve vicdan duygusu temaları yönetmenin üçlemelerinde çokça yer verdiği metaforlar olarak görülmektedir. “Zeki Demirkubuz sineması, çoğunlukla sistemin kıyısında var olan ve öteki konumunda kendilerine yer edinmiş karakterlerin hikâyelerinin anlattığı ve filmlerinde var olan iktidar, kimlik, aidiyet meseleleri temel eksenini oluşturmaktadır” (Özgül, 2014, s. 235). Zeki Demirkubuz'un karanlık üzerine öyküler üçlemesi genel haklarıyla iktidar, kimlik, aidiyet konuları kapsamın da kadın ve erkek yaşantılarını, toplumsal gerçeklik çerçevesinden ele almaktadır. Bu bağlamda yönetmenin üçlemelerinin yapı taşlarını oluşturan filmler; *Yazgı (2001)*, *İtiraf (2002)* ve *Bekleme Odası (2003)* adlı yapımlardır. Demirkubuz filmleri ile yaratmakta olduğu duygu, kapalı birer anlatılar duygusu zemini oluşturmaktadır ve kullanmakta olduğu görüntünün dili daha çok

anlatı yapısında önemli bir rol oynamaktadır. Filmlerinde açık alan görüntülerine yer verilmemektedir. Yönetmen filmlerinde tercih ettiği anlatı yapısı daima kapalı, içedönük ve döngüsel anlamda bir rotaizlemektir. Anlatıda değişim sürecine etki eden, hareket ve ilerlemelerinin olmaması öte yandan olayların hep başladığı aşamaya dönmesi ile her aşamanın kendisi tekrar etmeye başlar (Sözen, 2017).

Demirkubuz sineması farklı okumalara açık bir sinemadır. Bu olay, kadın ve erkek karakter için aynı anda bazen “iyi” bazen “kötü” bazen de “haklı” ve “haksız” olmalarından kaynaklanmaktadır. Filmlerde hangi karakterin “iyi”, hangi karakterin “kötü” olduğunun çıkarımını yapmak çok kolay değildir. “İyilik” ve “kötülük”, karakterler arasında sürekli olarak yer değiştirir” (Güler, 2019,).

Filmi perdeye yansıtan yönetmen için yapımı, izleyici ile yönetmen için bir rüya işlevi görmektedir. Yönetmen için film rüyadır, çünkü hislerini ve arzularını filmler aracılığı ile gerçekleştirmektedir. İzleyen için de bir rüya işlevi görür, çünkü ortalama ikive üç saat boyunca filmi izleyen kişi kapalı bir ortamda filmde yer alan karakterler ile bazen özdeşleşerek bazen de gerçeğin farkında olma bilinci ile başkasının rüyasını görür (Söylemez, 2014, s. 144). Zeki Demirkubuz’un karanlık üzerine öyküler üçlemesi ve diğer filmlerinde ki genel anlatım dili toplum içinde bireyin yabancılaşması sonucu ötekidurumuna düşmesi ve karakterlerin öteki olmanın verdiği bunalım ve yalnızlaşma duygusu ile de kendi içlerinde verdikleri savaşı perdeye yansıtmaktadır.

Zeki Demirkubuz yapımları bir oda sineması benzetmesini hak etmektedirler. Hiçbir zaman geniş izleyici potansiyeli sahip olup izleyen için bir arınma ya da özdeşleşme gerçekleştirebileceği bir sinemaya sahip olmamıştır. Yönetmenin sineması hep bir azınlık kesim tarafından izlenmiş, anlattığı karakterler hayatın içinde kendilerine yer edinmiş olmakla birlikte, sarf ettikleri sözler ile de bir karşı-duruş oluşturmuş farklı halleriyle özel bir yerde konumlandırılmaktadır (Gürbüz, 2019, s. 128). Dolayısıyla Zeki Demirkubuz filmleri birey ve bireyin toplum karşısındaki konumuna önem verdiği karakterleri de genel hatları ile sıkışmışlık, bunalmışlık özellikleri taşıyan insanlardır. Sıkışmışlık ile gelen tekinsizlik ve güvensizlik kavramları da yönetmenin değindiği diğer konuları kapsamaktadır.

Nuri Bilge Ceylan’ın başvurduğu film anlatısı ise daha çok fotografik anlatı ile gerçekçi sinema dili mantığına yakın bir konumda kendisine yer edinmektedir. Özellikle de ilk filmlerinde bu anlamda doğa ve insan ilişkilerini kuran, yönetmen durağan bir anlatı diline sahip olmaktadır (Aytekin, 2015). “Nuri Bilge Ceylan filmlerinde, doğa görüntülerine çokça rastlanır. Filmlerinde ise insanın yaşadığı yer edindiği çevre ile birlikte anlatan yönetmen, doğadan görüntüleri kadrajına alıp uzun uzun göstermektedir”(Aslan, 2013).

Ceylan sineması, kendi anlatım dilinden kopmadan yeri geldiğinde çatışan, doğalve gerçekçi bir Türkiye resmini çizer. İzleyici bu gözle bir film izlediğinde, kendi

kasabasına ya da özlem duyduğu mekâna dair objektif bir bakış açısı kazanabilir” (Civelek, 2020). Nuri Bilge Ceylan’ın daha çok uzun planlar ve genel çekimler tercih etmesi yönetmenin yavaş ve gözlemci bir sinema tercih etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda “Yavaş sinema anlatısı mekân olarak büyük şehrin kargaşasından uzak durağan yerleri kendisine yer edinmektedir. Büyük şehir hayatı hızlı bir şekilde akar ve acele etmek gerekir, diğer bir taraftan yavaş sinemanın karakterlerinin acele etme derdi yoktur” (Özyazıcı, 2020). Yönetmenin Taşra üçlemesi olan *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmleri gerçekçi bir taşımayı perdeye yansıtmaktadır, bu yönü ile yönetmen filminde ki mekan tercihlerini açık mekânolarak kullanmaktadır.

Ceylan, ilk filmin de doğal, durağan ve sakin, diyaloglara olabildiğince az yer veren, ses sistemleri ve film müziği kullanmaktan kaçan ortamın sesini ya da doğal sesler aracılığı ile görüntüyü birleştiren bir sinema dili benimsemektedir. Filmlerinde ise mesleği profesyonel oyunculuk olmayan kişilere yer veren yönetmen bu yönü ile de sabırlı ve minimal bir sinema dili ile filmlerini çekmektedir (Künüçen, 2018). Dolayısıyla “Nuri Bilge Ceylan’ın geçmişten bugüne kadar çekmiş olduğu yapımlar, gerçekçi bir sinema diline uygu planlamalarda ki yapımları oluşturmaktadır. Yönetmen, ilke edindiği gerçekçi film dili, görselliği temel alan ve plana uygun işlenen, bireyin içseldünyasına ve bireyin diğer insanlar ile ilişkilerine taşra-kent arasında ki bağlar üzerinden bakmaktadır” (Ceylani, 2017). Öte yandan, fotoğraf sanatı ile uzun yıllar uğraşan yönetmen, fotoğraf sanatının temeli kabul edilen gerçeklik duygusuna uygun filmleri perdeye yansıtmaktadır. Nuri Bilge Ceylan sineması yavaş sabit bir çekimi ile ilerlemektedir, bu anlayışın sebebi de fotoğraf sanatında yer edinen gerçeklik duygusunun sinema ile bütünleştirip seyirciye geçirebilmektir.

Ceylan sinematografisi aynı zamanda karakterleri bağlamında da güçlü bir sinema olma özelliği taşımaktadır. Karakterlerin kendileri ile diğer karakterlerle yaşadıkları mekan ile çatışmalar, değişimler ve bu değişim süreci konuyu (konuları) farklı temalar ile izleyiciye aktarmaktadır. Bu değişim süreci film boyunca devam eder. Bazı karakterler yavaş gelişmektedir. Ve bu karakterleri tanımlamak da filmin gelişimi ile mümkün olmaktadır (Sakinmaz & Özçınar, 2020).

Auteur sinemanın, Yeni Dönem Türkiye sineması bağlamında en önemli özelliklerinden birisi de yönetmenlerin yapımlarında bazen kendilerini somut birer imge olarak kadraja almaları olmuştur. Nuri Bilge Ceylan’ın Taşra üçlemesinin son yapımı olan *Uzak* filminde Mahmut karakterinin yatağının üstünde ki *Koza* filmin afişinin olması Ceylan’ın dolaylı bir yoldan kendisini izleyiciye göstermesini sağlamaktadır. Sinema sanatı kendi içinde bir dil işlevi görmektedir. Çünkü bir metine

benzer öğeleri ve anlamlı birer söylemser bütünlükler içinde bulundurur, diğer bir yandan ise bunlar sözel dilin aksine öncelerden var olan bir koda bağlanmamaktadır. “Bergson görüntüyü tanımlarken algının ve gerçekliğin arasında ki kesişme noktaları olarak görüntüyü işlemektedir. Gerçekleşmesi olanaklı gözükken maddeyi bütün görüntü bileşenlerinin toplamına ve algıyı, bedenle ilişkili olarak görüntülerin bir seçimi olarak yorumlamaktadır” (Sofuoğlu, 2004). Ceylan filmlerinde ki görüntü sinemasında ki dil ile geçmişte ki deneyimlerle bağlantılı olduğunu gerçekçi bir anlayışı sinema ile göstermektedir.

Dolayısıyla Ceylan’ın sineması son kuşak yönetmenler içinden değindiğimizde fotoğrafçılık mesleğinin verdiği etki ile görüntüye verdiği önemle karşımıza çıkmaktadır. Amatör oyuncuları yapımlarında kullanması ve bu az maliyet ile filmlerini çekmesi, biçime önem sarf etmesi, imajlar ile yüklü anlatımı yönetmeni minimalist sinemacılar içinde göstermektedir (Güler, 2011). Auteur yönetmenler kapsamında Yeni dönem Türkiye sinemasının en yaratıcı ve kendine özgü bir film dili olan yönetmenlerinden biride Semih Kaplanoğlu’dur. Sinemasında daha çok hafıza ve geri dönüşler üzerine bir anlatım sunan yönetmen imgeleri filmlerindeki yapıyı sağlamlaştırmaktadır. Semih Kaplanoğlu sinemasında değindiği konular ise daha çok insan, sosyal ve kültürel yapı, doğal yapı, kent yapısı ve dokusu, mekan, zaman konuları yönetmenin yapımlarında öne çıkan konuları oluşturmaktadır.

Tarkovski, insanın bir ruhsal varlığın özelliklerini içinde barındırdığına inanır ve ruhsal varlığı anlamak için de imgelerin yarattığı bir hakikate ulaşmayı amaçlamaktadır. Tarkovski, sinemasında görünür olanı anlatır ve ürettiği imge ile de hakikat yolculuğuna çıkar. Görünen ve bu bağlamda görünenin anlamlandırılması üzerine kurulu olan Tarkovski’nin sineması düşünce üreten bir sinema olma özelliğini içinde barındırmaktadır (Özçınar, 2019).

Öte yandan “Deleuze için de sinema sanatı bir duyum yaratma süreçlerini kapsar bu süreçlerde ilki hareket imgesi’dir. Sinemayı estetik olana değil, retoriğe dayalı bir düşünce biçimi olarak kodlamaktadır. Sinemanın bir diğer düşünce üretimleri biçimi de zaman imgesi’dir. Böyle bir açıdan bakıldığında, sinema görüntüsü tek bir anda ortaya çıkabilen bir sonsuzluk gibidir” (Yılmaz, 2012). Dolayısıyla Semih Kaplanoğlu, Andrey Tarkovski sineması ile benzer biçimsel özelliklere sahip olmaktadır. Yönetmen, imgeler ile bazen görünür olanı anlatırken bazen de görünmeyeni anlatmaktadır. Zaman imgesi ile karakterlerine bir dil oluşturması yönünden Yönetmenin Yusuf Üçlemesi filmlerini oluşturan *Yumurta (2007)*, *Süt (2008)*, ve *Bal (2010)* filmleri anlatımsal olarak zamansal bir imge oluşturdukları için bu filmler tersten okunmaktadır.

Kaplanoğlu'un Yusuf üçlemesi filmleri olan *Yumurta*, *Süt* ve *Bal* yapımlarında Türkiye sinemasını rüya kullanım biçimini anlayabilmek açısından faydalı olmaktadır. Kaplanoğlu, üçleme filmlerinde Yusuf karakterin hikayesini tersten başlayarak anlatmaktadır" (Kiraz, 2016).

Kaplanoğlu'nun üçlemesinde değindiği Yusuf karakterinin çocukluk, orta yaş ve gençlik dönemlerini anlatan *Yumurta* ve *Süt* filmlerinde gördüğümüz anlamsız rüyaların, *Bal* filminde çocukluk dönemi ile açığa çıktığını üçlemenin sıralaması bağlamında görülmektedir" (Çoşar, 2020). Türkiye'de son dönem yapımları ile özgün bir sinema yapan ve Türk diline, kendine özgü olan duruşları ve yeni anlatımları, yeni renkleri, yeni sinema tonları kazandırma işlevi yeteneğine sahip olan yönetmenler içerisinde, Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu isimleri ön plana çıkmaktadır (Sözen, 2010). Semih Kaplanoğlu sinemasında hareket geri planda olan bir yapıdadır. İzleyici için filmi duyumsatmaya çalışır ve bu anlayış ile de gerçekliği ve rüyayı iç içe olduğu şiirsel anlamda bir yapı tarzını, minimal olarak da destekleyerek bir dil oluşturup izleyiciye sunmaktadır (Fırat, 2021). Derviş Zaim'in sineması için seçtiği temalar çerçevesinde her filminde bir biçimsel özellik ve bir içeriksek özellik arayışı içerisinde olduğu görülmektedir. Diğer bir taraftan ise filmlerini konuları bağlamında birbirinin devamı şeklinde okumak mümkündür (Akçora & Yılmaz, 2015). Yönetmenin filmografisi ile ilgili görüşleri daha çok mekana özel bir anlam yüklemesiyle ilgilidir. Derviş Zaim sinemasında mekanın ve içeriğinin belirleyicisinin anlatımın oluşturduğu imgeler ile açığa çıktığı görülmektedir. Mekanı sınırlandırması, düzenlemesi, kontrol altına alması; mekânın öznelde arındırılması, özne etkeninin mekan üzerinde ki hareketlerinin denetlenmesi sonucunda bölünmüş bir coğrafya da bir mekandan diğer bir mekana geçildiğinde özneyi denetleyen iktidar unsuru bağlamında yönetmen bu temaları her filminde kullandığı görülmektedir (Çam, 2018).

Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi olan *Tabutta Röveşata*, yersiz ve yurtsuz bir yaşantı sürmekte olan Mahsun karakterinin hikayesine tanıklık ederiz. İstanbul'un farklı kültürleri, yaşam mücadelesi sorunları ve konularına değinen yönetmen, mekan olarak ise tek bir mekan kullanmamaktadır. Bunun aksine filminde birçok farklı mekan kullanmaktadır. Filmde iç ve dış mekânlar birbiri ile uyumlu bir şekilde devam etmektedir. Zaim, izleyiciye kıyıda ve köşede kalmış İstanbul'un öteki yüzünü gösterirken öteki konumun da olan insanları da göstermektedir. Yönetmenin *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008) ve *Gölgeler ve Suretler* (2011) filmleri geleneksel Türk el sanatları olan ve minyatür, hat, gölge oyunu konu edinmektedir. Her biri de farklı zamanda, farklı coğrafyalarda ve farklı karakterlere dayandırılmıştır. *Cenneti*

Beklerken filminde çok katmanlı bir yapı dikkati çekerken *Nokta* filminde yönetmen daha çok suç, ceza ve de görev temaları üzerinde durmaktadır. Zaim'in üçlemesinin son filmi olan *Gölgeler ve Suretler* de Kıbrıs da Türkler ve Rumlar arasında geçen sorunları perdeye yansıtmaktadır.

Derviş Zaim yapımı olan filmlerde karakterlerin isimleri, film hikayeleri ile ilişki olmaktadır. *Tabutta Röveşata* 'da Mahsun'un soyadının süperitiz olmasının ve bu soyadı ile de bağlantılı olarak arabalara ilgi ve özen göstermektedir. *Filler ve Çimen* filminde Havva ve Adem isimlerinin saflığı ve temiz olmayı simge olarak göstermektedir. Hızır ve İlyas isimlerinin şans, bereket anlamları taşıyan isimlerdir. *Çamur* filmin de insan soyunu sürdürme işini yürüten bir meslek sahibi olan Ayşe karakterinin Hz. Ayşe'yi çağrıştırması Ali karakterinin Hz. Ali'yi çağrıştırmaktadır. *Cenneti Beklerken* filminde Eflatun karakterinin Yunan bir filozofun ismini çağrıştırması, *Nokta* filminde Elif karakterinin Arapçanın ilk harfi olması yönetmenin filmlerinde karakterlerin isimleri ile uyumlu bir film dili ortaya çıkarmasından kaynaklanmaktadır. *Devir* filmin de kaya parçasının önemli oluşu ve Balık filmin de ana karakterin isminin Kaya olması ile yönetmen filmleri arasın da bir kurduğunu göstermektedir.

İlhamla güzel yazı, yazmak hayatı daha geniş, zaptetmek manasındadır. Nokta'nın açılış cümlesi, Derviş Zaim'in bir önceki filmi *Cenneti Beklerken*'in karakteri Hattat Eflatun'a aittir. İlham, hat sanatında bir tekniktir; bir defada eli kaldırmadanyazılan yazı, Zaim filminin kurgusun da bu yöntemden ilham alır, tek plan çekim tercih eder (Saydam & Deniz).

“Filmsel anlatıları diğer anlatımsal kalıplarından ayıran olay örgüsü ve söylem olarak iki ana kısımda oluşur. Öykü kısmı olaylar ve kişiler çevresel özellikleri anlatırken söylemser kalıp da bir öykünün anlatış biçimi olarak gösterilir” (Sözen, 2009). Dolayısıyla Zaim, “bu toprakların sorunlarını bu toprakların temsil ve metaforlarıyla anlatma çabası içindedir” (Pay, 2011). “Yönetmen, kültürel sembelleri ve hat, minyatür veya Ebru gibi, geleneksel kültür örüntülerini filmlerinin konularına fon olarak ya da dikkat çekici bir görsel yan öğe olarak değil, öykünün merkezine yerleştirerek kullanmayı seçer” (Topçu, 2010).

“Türk toplumunun genel anlam çerçevesinden bakıldığında erkek egemen toplum modelinin yapı kısmının Türk sinemasında çoğunlukla eril bakış ve değerlerine sahip olduğu hissedilmektedir” (İmançer, Gürses, & Güreş, 2010). Bu bağlamda Yeni Dönem Türkiye sinemasının kadın Auteur yönetmenlerinden birisi olan “Yeşim Ustaoglu'nun sineması farklılıkları yok saymanın geçmişi reddetmenin birey üzerinde

yarattığı tahribatı göstermesi açısından önem taşımaktadır. Kişilerin yaşam öykülerinde yer alan, anlatılmayan hikâyelerin ve sessizliklerin ses bulduğu filmler yok sayılmış kişisel hikâyelerin gün ışığına çıkmasına, tartışılmasına neden olmaktadır” (Cengiz, 2015). Yönetmenin filmleri bakıldığında, ilk filmi olan *İz*’de yüzünü yakarak intihar eden bir klarnetçi ele alınır. *Güneşe Yolculuk* filminde Doğu ve Batı kimliklerini, *Sırtlarındaki Hayatlar* belgeselinde ise Karadeniz kırsalındaki kadınların zorlu coğrafyada yaşadıkları yolculuklar konu edilir. *Bulutları Beklerken* filminde ise Karadenizli yaşlı bir kadının çocukluğunda yaşadığı göç üzerinden geçmiş anlatılır. *Araf* filminde kadınlar ve mekânlar üzerinden hayaller ve gerçekler anlatılır. *Tereddüt* yapımında ise farklı ekonomik, kültürel koşullara sahip iki kadının yaşamını anlatılır.

Öte yandan Yeşim Ustaoglu’nun film anlayışı ve dili Türkiye’nin farklı bölgelerinde yaşayan kadınların hayatlarını objektif ve tarafsız bir tutum sergileyerek perdeye yansıttığını görmekteyizdir. Ustaoglu, filmografisi daha çok egemen ve ataerkil bir düzlemde öteki konumunda olan kadının mücadelesi parçalanmış aile yapıları ve kimliksel sorunların getirdiği içsel bunalımlara değinen bir sinema olmaktadır. “Ustaoglu’nun hemen hemen her filminde parçalanmış aileler bulunsa da, karakterlerin kimlik arayışına ve yaşadıkları içsel yolculuklara yoğunlaştırdığı için aile konusu kimi yerlerde ön planda kimi yerlerde ise daha arka planda kalmaktadır” (Salman, 2019). “Bireyler arasındaki ilişkiler bakımından toplumun farklı yapıda ki konumlarında iş ve özel hayatın kadınlar ile ilgili gelenekselleşmiş söylemleri, önyargıları, kadının aileinde var olan ama iş hayatında var oldurulamayan kısır bir döngüyü filmlerinde yönetmenileştirmektedir” (Aktaş, 2013).

Yeşim Ustaoglu sineması genel hatları ile kadının toplum karşısında temsiline değinen filmler ortaya koymaktadır. Ustaoglu, karakterlerinin oluşum süreci gözlemci bir süreçler dahilinde oluşturmaktadır. Filmlerinde ki ana karakterleri kadın karakterler oluşturmaktadır, kimlik, öteki olmak, aile ve neticesinde içsel bunalımlara yönetmen kadın gözünden sinemasının dilini oluşturup bakmaktadır.

3.1 Reha Erdem Sineması

Yeni dönem Türkiye sinemasının en üretken film yönetmenlerinden birisi olan RehaErdem, yapımlarında bir dil ve bir anlatım görevi üstlenen imge, aidiyeti, kimlik, zaman ve mekan unsurlarını farklı şekilde yorumlayarak perdeye yansıtmaktadır. Yönetmenin sinemasında edindiği dil daha çok toplum karşısında öteki konumda olan

birey ve bireylerin hayatlarında ki karmaşaları, bunalımları, hayal kırıklıklarını, umutlarını değinen bir sinema dilidir. Yönetmenin sinemasın da yarattığı anlatım, seyirci karşısında filmlerinde ki karakterler ile açığa çıkmaktadır. Mekan ve zaman sorunsalları da bu noktada Erdem filmlerinde bir doruk noktası bir ritim oluşumunun sağlanmasına yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla yansıtılmak istenen duygunun izleyicinin algısının dikkatini çekebilmek için mekanda renklerin, nesnelerin, kameranın hareketlerinin birçok sinematografik unsuruna ihtiyaç vardır. Yönetmen açısından bilginin ve deneyimlerinin yanında gözlem yeteneğinin de iyi olması gerekmektedir Yönetmen bilgi ve deneyimlerinin yanında gözlem ve yetenekleri ile donanmış olmalıdır. Budonanımlarından her koşulda yetmediğini sinema tarihi bizlere göstermektedir. Bu duruma eğritileme yapılarak; yönetmenin filminin son kadrajına yapımı adına ruhundan bir parça üfleyebilen kişidir sözüyle ortaya konulabilmektedir (Asiltürk, 2014, s. 180). Yönetmenin, filmi birleştiren ve onu anlamlandıran bir görevi vardır. Erdem sinemasının önemli sembollerinden birisini de imge oluşturmaktadır. İmge filmlerden seyirciye geçirilmek istenen duyguyu daha yoğun daha gizemli bir biçime bürümektedir, bu da filmin daha farklı anlaşılmasına olanak sağlamaktadır.

Reha Erdem filmlerin de bireyi özne olamayışı ekseninde tanımlar. Birey ve toplum arasındaki ilişkiyi ataerkil bir hegemonya düzeneğinin işleyişte olduğu hakim kültürünün, bireylerin öznel yönelimlerini törpüleyerek, onu düzenin alanında rol üstlenen bir varlık olarak biçimlendirmesi çerçevesinde kurar (Oktan & Aytaş, 2019).

Erdem sinemasının dilini yansıtan ve karakterleri ile seyirci arasında bir köprü oluşturan imge, bazen açık bir anlatı ile bazen de kapalı bir anlatı ile yorumlanmaya sunulmaktadır. Açık anlatı olarak doğa unsuru Reha Erdem sinemasında bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır, diğer taraftan da kapalı anlatı ile film sonunda seyirci için çözümlenmesi gereken bir sorunsal olarak karşımıza çıkar. Yönetmenin sinemasın da karakterlerin duruşları gibi toplum karşısında ki konumları da film hikâyeleri ile bağlantılı ve sistemsal olarak ilerlemektedir. Yönetmenin bir Ekosinema örneği olan *Koca Dünya* filmin de Zuhal ve Ali arasında ki iletişimsizlik ve doğanın bütünleştirici bir rol ile iki kardeşi birleştirmesi Erdem filmlerinde imgelerin bir inşa yapma, karakterler arasında bir duygusal doyumu açığa çıkarma potansiyellerinin olduğunu görülmektedir.

Reha Erdem yapımlarında doğanın sunumu aşamasının farklı şekillerde gerçekleştirdiği görülmektedir. Erdem, ekolojik sorunları farkındalık katmak bu sorunları sinemasında kamerasına yansıtıp vurgulamayı amaçlamaktadır.

Reha Erdem sinemasının en belirgin özelliklerinden birisi olan karakterlerin dünya görüşleri çerçevesinde çizdikleri yollar oluşturmaktadır. Yönetmenin sinemasın

dadeğindiği konular filmlerinin dokusu ve imajına zarar vermemektedir. Erdem'in yapımlarının ekipmanları olan dekor, ışık, kurgu ve sinematografik öğeleri kullanım biçimi de zaman ve mekân ile uyumlu olmaktadır. Zamanı imgeler ile belirleyen yönetmen mekanı da bir karakter rolü vererek kullanmaktadır. Işık ve aydınlatma öğeleri yönetmenin filmlerinde anlatmak isteği zamanı ve mekanı seyircinin daha net bir şekilde özümsemesini sağlamaktadır bundan dolayı Reha Erdem bir auteur yönetmen olarak filmlerini perdeye yansıtmadan önce detaylı planlamasını yapmaktadır.

Yönetmenler sinemalarında sahnenin ihtiyacına göre ışığın ayarını ve tasarımını yaparlar. Işığın kaynağının sahneye eşit olarak yayma ve oluşturmak istedikleri ambiyansın konumlandırılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Işığın tasarımının temeli ilke olarak güzel ve net bir şekilde görünümünden ziyade metnin söylem ve anlatı biçimi, biçemi ile uyum içinde olmasıdır (Sözen & Dayı, 2013).

Dolayısıyla bir filmin yapım aşamasında sanat yönetmeni setini tasarlayan ve yeniden dizayn eden kişidir. Yoktan var edilen mekan ve film kurgusu aşamasında mucizedeler yaratan kişidir. (Rea & Irving, 2004). Auteur sinema da bu mucize ise yaratıcı yönetmenin filmine ruhunu vermesi ile ortaya çıkmaktadır. Sinema, diğer sanatlardan etkilenmesi aynı zamanda da kendi anlatım biçimlerini geliştirmiştir. Yönetmenin çektiği filmler olsun mekan ve zamanı sinematografik öğeler ile farklı bir dünya yaratması aynı zamanda da gerçek dünyadan kopmadan bir film dili ortaya koyması açısından Türkiye'de ve Dünya'da isim edinmiş sanat yönetmenleri arasında kendisine yer edinmiştir. Reha Erdem, bir Auteur yönetmen olarak filmlerinde kullandığı karakterleri seçerken tanınmış sinema sanatçılarından ziyade tanınmamış sinema sanatçıları seçmektedir. Bu tercih Erdem sinemasını daha da gerçek ve daha da doğal yapan yapı taşlarından birisi olarak kabul göstermektedir. Yönetmen sinemasında karakterleri ve mekânları seçerken gerçeklikten kopmadan dünya görüşünü yansıtmaktadır. Öte yandan gerçek ve Dünya görüşü kapsamında bir Türkiye haritasını da sinemasını da çizmektedir.

Reha Erdem filmleri mekan ve anlatım olarak seyirciye farklı bir varoluşsal sorundan bahsetse de sonuç olarak insana dâhil uzun bir sorgulamaya da değinir. Yönetmen bu yönü ile filmlerinde farklı mekan ve zamanlardan farklı insan tiplerinden farklı dünya görüşlerinden ve farklı hayalleri içinde barındıran bir sinema anlayışı ile filmlerini perdeye yansıtmaktadır. Dolayısıyla Yeni dönem Türkiye sineması tematik açıdan oldukça özgün ve geniş bir yapısı vardır. Tematik zenginliği oluşturan bazı filmlerde yalnızca tek bir mesele varken bazı filmlerde birçok konu perdeye

yansıtmaktadır. Yeni Dönem Türkiye sinemasın görüntülerden bir anlam üretmeye çalışan yönetmenlerin ele aldıkları konulara bakıldığında zaman, etnik kimlikle ilgili meselelerin öne çıktığı görülmektedir (İpek, 2019). Reha Erdem sineması Yeni Dönem Türkiye sineması içinde kimlik, aidiyet, imge konularına zaman ve mekan sorunsalı içinden bakmaktadır. Yönetmen bu yönü ile de sinemasını dilini oluşturmaktadır.

3.1.1 Reha Erdem Sinemasında Kimlik, Aidiyet, İmge, Zaman ve Mekan Sorunsalı

Filmlerinde genel anlamda mekan seçimin İstanbul yapan Reha Erdem, İstanbul'u herkesin huzur içinde yaşayabileceği bir kent imajından ziyade bu düşüncesinin tam tersiolarak tasvir etmektedir. İstanbul'daki öteki olanı temsil eden insanları sinemasında yansıtan yönetmen, İstanbul'un bilinen popüler mekanlarını, caddelerini, popüler değilmiş gibi göstererek mekan üzerinden kamerasına bu imajı yansıtır. Yönetmenin ses ve mekan üzerinde etkili olan kurgu kısmını öteki olan bireyi ve yaşadığı mekan üzerinden kadrajına alır. Bu özelliği yönetmeni diğer yönetmenlerden ayrılan özelliklerden birisini oluşturmaktadır. Çünkü Reha Erdem sadece görüntüyü ve hikayeyi mekan üzerinden anlatmaz sesleri ve bu seslerin oluşturdukları ritimsel duyumsalları kurguya da yansıtır. İstanbul'un bu algısını oluştururken de bu algının izleyiciye geçmesini amaçlar.

Dolayısıyla film tasarımı kısmı anlatıyı biçimlendiren ve Sinema da söylemi oluşturan en önemli öğelerden birisi olan dramatik ve estetik bütünlük, anlatı kavramının işitsel tasarım kısmını oluşturmaktadır. Film anlatısında işlev ve özelliklerine göre farklı kullanımları vardır. Çoğunlukla diyalog ve müzik kullanımı bakımında ele alınan bu süreç anlatım kısmında da öykü ve bu öyküye ait bir dünyanın olup olmadığı kısmına bakar (Öz, 2021).

Anlatı kısımlarının 'gerçekle' ilişkisi bakımından diegesis ve mimesis kavramlarını ortaya çıkarmaktadır. Diegesis anlatım doğu kültürüyle, mimesis anlatımda batı kültürüyle ilişkilidir. Yalın bir anlatım tarzı olan Diegesis, drama tarzı bir anlatımda mimesis olarak ifade edilmektedir. Diegetic bir tarzda anlatıcı kamerada kendisini gösterir ve olaylar birinci planda kalmaktadır. Ancak çoğu konu doğrudan anlatıcı tarafından aktarıldığından olaylar kısmında yer alan diyaloglar genelde dolaylı bir şekilde gösterilir. Mimetik tarzda ise görünen bir anlatıcı yoktur; olaylar aracısız gösterilerek seyirciye sunulur (Buğdaylı, 2015).

Film öyküsü içinde var olan diegetic sesler, öykünün içinden gelmesi ile oluşan yapıdadırlar. Bu sesler filmin mekânı ve zamanından bağımsız olarak değil aksine filmin anlatısı ile uyumlu bir şekilde var olan sesleri oluşturmaktadır. Reha Erdem sinemasında sesleri kullanırken daha çok mekan ve mekânın zamanı ile uyumlu olan

sesleri kullanmaktadır. Mimetik ve diagetik tarzda sesler kullanan yönetmen doğayı bir karakterve bir sunucu olarak göstermektedir. Dolayısıyla bir film anlatısında birçok da anlatı katmanları vardır. Yönetmen bu anlatı katmanlarını zaman ve filmin mekanı ile uyumlu bir şekilde aktaran bir konumda yer almaktadır. Minimalist anlatımın karakter ile karakterin ses algısı üzerinde duran bir anlatım metodu sunmaktadır. Seyirci için karakterin tanımlanması adına ipuçları da vermektedir. Öte yandan Reha Erdem sinemasın da “Sinematografik açıdan kent mekanı, sinematik algıyı ve bilinçdışını etki altına alan baş aktörlerden biri olarak görülebilir. Bunun dışında, nesnel dünyanın duyusal deneyimlerle öznel bilinci oluşturması, kimlik ve mekân etkileşiminin sosyokültürel değerini önümüze koymaktadır” (İnan, 2021). Reha Edem sinemasında vurgu yaptığı kavramlardan birisi de agorafobik bir İstanbul imajıdır. Yönetmenin *Hayat Var* filmin de, Hayat kelimesi içinde barındırdığı tüm umutlara rağmen argoda “hayat kadını”olarak kullanılır. Babanın seks işçisi olan arkadaşı da Hayat’ın güzelliğine bakarak “işimizi elimizden alacaksın” derken ona çizdiği kader güzergâhı görünmektedir. Hayat,böylece çocukluktan hızlıca çıkmaktan başka çaresi olmayan bir güçsüzlük olarak çizilmektedir (Düzcan, 2017).

Dolayısıyla sıkışmışlık ve kaçma isteği agorafobik bir sorunsal olan kaygıya da neden olmaktadır. Reha Erdem sinemasında yer edinen kaçma isteği zaman ve mekân bağlamında sorunsallara da neden olmaktadır. Öteki karakterlerin öteki mekanları olan heterotopya, film içinde karakterlerin sığındığı mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

A Ay filmin de Yekta’nın çocukluğunun mekanı olarak terk etmeyi ısrar ilereddettiği Hisar’daki konak, tamamlanmamış yarım bir mekan olarak filmde ki anakarakter için gerçek bir heterotopya işlevi görmektedir. Birçok mekanı içinde barındıran bir karakter olarak Nükhet Seza’nın her defasında odasında anlattığı hikayelerde başka bir zamanın kendi akışında varlığını sürdürdüğü; Yekta’nın penceresinden gece annesini düşlediği, soğuk taş merdivenlerinde daldığıuykulara geçmişin ona malum olduğu bir konak bir hayal mekanı olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır.

Hayat Var’da Hayat’ın denize dökülen bir derenin kenarında ki yaşamın da suyunnerede bittiği, evin nerede başladığı belirsiz bir soru işareti işlevi görür. Bir kapısı sandalın düş mekanına, bir kapısı Hayat’ı ele geçirmek için bekleyen kentin baskımekanına açılan evi de bir heterotopyadır.

Yönetmenin filmlerinde değindiği Ekoloji ve şehir hayatı aslında birbiri ile bağlantı birer düzlemde ilerlemektedir. Ekosinema’nın örneklerinden birisi olan *Koca Dünya* filminde zaman doğanın işaret ettiği bir döngüsel sistemde ilerlemektedir. *Beş vakit* filminde mekan kavramı da zaman ile uyum içinde bir değişim zinciri içerisinde uyum sağlamaktadır. Dolayısıyla ekolojik görüşe göre şehre yerleşme, şehrin bir yerinden başka bir yerine taşınma ve şehir içindeki hareketlilik örüntüleri benzer

biçimlere bürünmektedir. *Hayat Var* filminde Hayat karakterinin evinde başka bir kişilik olarak karşımıza çıkması, okulda da daha farklı istenmeyen ve sevilmeyen bir karakter olarak izleyicinin karşısına çıkması yönetmenin şehir yaşamının beraberinde toplumsal bir kutuplaşmaya da sebep olabileceğini perdeye yansıtmaktadır. Zaman ve mekan unsurları Reha Erdem'in sinemasın da yer verdiği konuların başında gelmektedir. Yönetmen filmlerinde ki dilin oluşmasında karakterlerin büyüme sancuları, ötekileşme, sıkışma, bunalma gibi sonradan deneyimlenen unsurlara filmlerinde yer vermektedir. Ötekinin mekanı olan heterotopya bazen bir şehrin tanımlanmayan bir yeri iken bazen de bir taşranın sahipsin bir yeri olma özelliği göstermektedir. Bu yönü ile de yönetmenin filmlerinde ki şehir sadece moderniteyi işaret etmemektedir, sıkışmışlığı, bunalmayı ve bütünü de bir heterotopya işaret etmektedir.

Zaman ve mekan sorunsalı Erdem filmlerinde imge, aidiyet, kimlik konuları ile bir bütünlük oluşturmaktadır. Yönetmenin filmlerinde ki dil konuları bağlamında bir dönüşüm içerisinde ilerlemektedir. Bu dönüşüm de zaman ve mekan sorunsalları dâhilinde, bazen imge bazen aidiyet bazen de kimlik ile sağlanmaktadır. Reha Erdem yapımlarında kamera fazla hareket etmez bunun nedeni daha çok kıyıda köşede kalmış nesnelere perdeye yansıtmak ve gerçeğe daha yakın bir sinema dili oluşturmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Bundan dolayı kendine özgü bir kavram ve düşünce oluşturan sinema sanatının temelini sinema tarihi içerisinde ortaya çıkmış olan kavramlar gibi sinematografik imgelerin oluşturmakta olduğundan bahseden Deleuze, sinematografik imgenin bir kartograf (zihin haritası) meydana çıkardığını söylemektedir (Güngör, 2017).

Reha Erdem yapımlarında ki zihin haritası unsuru da zamanı ve mekanı oluşturmaşekli karakterleri okuma şekli izlenimci bir yapıda olmaktadır. Seyirci için perdeye yansıyan da bu orantı da doğru olmalıdır. Yönetmen bu nokta da geçekçi bir izlenim benimseyerek filmlerinde yapay müzik yerine doğal müzik tınlarını tercih etmektedir. Karakter bakımından da doğayı bir karakter olarak perdeye yansıtmaktadır. Erdem tüm bunları yaparken zamanı ve mekanı yapımlarında ana birleşen olarak göstermektedir. Bundan dolayı Reha Erdem filmlerinde hikayenin oluşum zincirini temelde mekan ve zaman sorunsalı oluşturmaktadır.

Yönetmenin sineması seyirci de zihinsel süreçler doğrultusunda da düşünce olarak felsefi, anlatı yöntemi ile de yersiz ve yurtsuz bir izlenim deneyimi sunmaktadır. Popülizmden uzak, gerçeğe yakın bir sinema dili benimseyen Erdem, filmlerinde ki

mekan unsurunu bazı zamanlarda nesnelere ve bu nesnelere eylemlerini temsil ettiği basit bir sığınma yeri olarak perdeye yansıtırken bazı zamanlarda da tek bir mekanı diğertüm mekanların bir uzantısı olarak perdeye yansıtmaktadır. Erdem, *Koca Dünya* filmin de Ali ve Zuhal karakterlerini ana mekan olan doğaya yolculuklarında yol kenarın da kalan ve sığındıkları geçici mekan ve diğertüm mekânların bir uzantısı olan Doğa'yı hembir mekan hem de bir karakter olarak göstermektedir. Dolayısıyla zaman ve mekan olmadan eylemlerden söz etmek pek mümkün değildir. Bu nedenle öyküde ki karakterlereylemlerde bulunuyorsa; bu, zorunlu olarak bir zamanın ve bir mekanın varlığını kabul etmek anlamına gelmektedir. Zaman net (doğru) çizgi hâline geldiğinde ise artık dünyayısınırlandırmaktan vazgeçer. Net bir çizgi hâlinde zaman dünyayı kat eder. Mekan da bir bedene sahip olan varoluşumuz ile öteki arasındaki ilişkiye işaret eder (Doğru, 2020).

BÖLÜM 4

4. ANALİZ VE BULGULAR

4.1 Yöntem

Bu çalışmada incelenecek olan filmler Claude Levi-Strauss'un kurucusu olduğu yapısalci analiz kurama göre filmlerde hikayenin oluşumuna katkı sağlayan imge, aidiyet, kimlik, zaman ve mekan konularını yapısal çözümleme metodu dâhilinde ele alınmasıdır. Dolayısıyla yapısalci yaklaşım kuramı parçalar arasında olan ilişkileri ve oluşturdukları bağlar ile bütüne ve sona ulaşmayı ön görmektedir (Köse & Kodal, 2011, s. 3). Öte yandan yapısalci yaklaşım kuramı sanat ile bağlantılı ilerlerken sanata da yeni bir bakış yeni bir inceleme kapısı da açmaktadır. Lévi Strauss'a göre insan doğadan aldığı akli yapıyı dile dönüştürüp bunun üzerinden toplumsal ilişki ağını kurmaya çalışır. Çalışmanın amacı Claude Levi-Strauss'un yapısal çözümleme analizini Reha Erdem filmlerinde ki imge, aidiyet, kimlik, zaman ve mekan olgularını yapısal çözümleme metodunu dikkate alarak incelemesini yapmaktadır.

4.2 Filmlerin İncelenmesi

Bu çalışmada Reha Erdem'in *A Ay*, *Kaç Para Kaç*, *Korkuyorum Anne*, *Beş Vakit*, *Hayat Var*, *Kosmos*, *Jin*, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*, *Koca Dünya*, *Seni Buldum Ya* filmleri incelenecektir.

4.3 A Ay

Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi olan *A Ay*'ın konusu ana karakter olan Yekta'nın etrafında dönmektedir. Yekta, halası Nükhet Seza ve dedesi Sırrı Bey ile

büyük bir konakta yaşamaktadırlar. Yekta'nın küçük halası Neyyir, aileyi sürekli ziyaret eden bir yan karakter olarak görülmektedir. Bir mekan olarak gösterilen bu büyük konağın içiaz eşyalı ve odaları boş, çürümekte olan tahtalardan çıkan sesler ile geçmişi aramakta olan bir mekan olarak karşımıza çıkmaktadır. Konak, Yekta ve Nükhet Seza için bir sığınak ve geçmişi gösteren bir ayna görevi görmektedir. Nükhet Seza için konağın yenilenmesi tamirini yapılması bir amaç olarak gösterilirken, Yekta için amaç bir araç görevi görmektedir. Çünkü Yekta, annesini sadece odasını penceresinden görebilmektedir. Yekta'nın film boyunca tüm derdi ölen annesinden bir haber alabilmektir. Kayık ile denize açılan ve geri dönmeyen annesi için bir umut beslemektedir.

Başka bir aile üyesi olan İngilizce öğretmeni Neyyir, Yekta'nın bu kasvetli ve soru işaretleri ile dolu olan konaktan kurtararak okula gitmesini sağlamaya çalışmaktadır. Film süresi boyunca odasından hiç çıkmayan Sırrı Bey, geçmiş ile bağları en sıkı olan vefilmde ki en sessiz karakter olarak gösterilmektedir. Neyyir, yeğeni Yekta'yı konakta ki kasvetli havadan uzaklaştırmak için adaya (Burgazada) götürür. Neyyir'in amacı, yeğenini adada ki okula kabul ettirebilmektir. Yekta, Neyyir'in öğrencisi olan Nuran ile tanışır ve arkadaş olurlar. Bir efsane olan çocuk başlı martıyı aramak için çok uğraşırlar ama bulamazlar. Bu uğraşlar ile ilgilenen de Yekta'nın aklı hep konakta ve dolaylı yoldanannesindedir. Annesini sadece geceleri (23.00) konakta ki odasının penceresinden görebilmektedir. Dolayısıyla konak, Yekta için annesini görebileceği tek mekan olarak var olabilmektedir. Yekta'ya tek inanan ve hayallerinin peşinden gitmesini söyleyen kişi adada ki manastırda görevli olan kişidir.

Filmin son sahnelerin de Yekta okula kabul edilir. Konaktan ve geceleri annesinin hayali ile baş başa kalmaktan ayrılmaya hazırdır. O gece Yekta annesi ile buluşamaz ama onu denizde beklediğini düşünür. Yekta bunun üzerine annesinin geçmişte yaptığı gibi kayık ile denize açılır. Ölüm tehlikesi geçiren ve başkaları tarafından denizden kurtulan Yekta, filmin sonlarında halası ile adaya gittiğinde kaybolur ve halası Yekta'yı aramak için manastıra doğru yol alır. Manastırda görevli yaşlı adam da Yekta'nın kuş olup uçtuğunu söyler (Latince bir tabirle) çocuk başlı martının aslında Yekta olduğunu da filmin son sahnesinde anlarız. Nuran da filmin başından itibaren fotoğrafını çekmek istediği çocuk başlı martıyı filmin sonunda çekebilir.

4.3.1 Zaman ve Mekan

Filmde imge, kimlik, aidiyet kavramlarının bütünü oluşturulan zaman ve mekan

kavramı filmin içsel anlamını oluşturmaktadır. Karakterlerin film hikayesi boyunca kendilerini ait hissettikleri mekan ve zamanı işaret eder. Filmde mekan açık ve kapalı mekan olmak üzere iki kısımda gösterilmektedir. Kapalı mekan olarak konak açık olarak da ada filmin hikayesinin geçtiği yerlerdir. Zaman kavramı ise filmde hem şimdiyi tanımlar hem de geçmişini tanımlamaktadır. Dolayısıyla filmin ana karakteri olan Yekta ve yan karakterler olan Nükhet Seza, Sırrı bey, Neyyir, Nuran ve manastır bekçisi yaşlı adam şimdiden ziyade geçmişte yaşayan karakterler olma özelliği gösterirler. Mekanın algısını ve biçimini şekillendiren zaman, mekân ile birlikte karakterin zihninde bir takımizler bırakmıştır. Geçmiş bir zaman da kalan karakterler şimdiden ziyade anılar ile yaşamaktadırlar. Yönetmenin filminde zamanı ve mekânı farklı birer olgu olarak kadrajaalması, filmde zamansal ve mekansal bir döngüsel bütünlüğün oluşturduğunu göstermektedir. “Zaman kavramı, felsefi akımlar dışında en genel tanımı ile bir eylemin geçtiği veya geçmekte olduğu süreci işaret eder. Zaman kavramının belirli değerler ile ölçülebilen ve formüle edilebilen nesnel bir olgu gibi görünse de, içeriğinde öznel değerleri barındıran soyut bir kavram olarak tanımlanmaktadır” (Erdoğan & Yıldız, 2018).

Yönetmen filminde klasik bir zaman ve mekân akışı olan bir dünya kurmak yerine ana karakter temeli bir film hikâyesi ve mekânı kurmaktadır. Filmde, kişisel ve insana aittüm farklı perspektiflerden yararlanarak filmin ana temasını oluşturmaktadır. Ana karakter olan Yekta'nın büyüme sancuları ve büyümeyi reddeden serüvenini perdeye yansıttığını görürüz. Hikayenin tam olarak Yekta'nın etrafında döndüğü filmde zaman, anıları temsil etmesi, mekânın da anılar ile çevrelenmiş bir heterotrofik sığınağı temsil eder.

Reha Erdem ister büyüme sancuları olsun isterse dönüşen modern yaşam ve bireyingiderek eksilen, yalnızlaşan tarafı olsun insana ait olan bu duyguları kameraya yansıtmaktadır. Yekta'nın ölen annesi ve ölümüne inanmayan geçmiş anılar ile sarmalanmış bir kız çocuğu gözünden filmi perdeye yansıtmaktadır. Filmde ki karakterlerne kadar uzağa gitseler de anılardan ve uğraşlardan kopamazlar, Nükhet Seza'nın bir türlü tamirini bitiremediği konaktan gidememesi, Nuran'ın tıpkı Yekta gibi anıları ile yaşaması sonucunda şimdiyi yaşayamaması, Sırrı beyin odasında anıları ile baş başa kalma tercihi, Neyyir'in aile bireylerine kendi idealarını kabullendirmek istemesi filmin hikâyesini oluşturmaktadır. Öte yandan karakterlerin film hikayesi içinde ki aidiyetleri konak imgesi ile bir bütün içerisindedir. Aidiyet unsuru karakterlere geçmiş ile bütünleşmelerini sağlayan bir kimlik de sağlar. Dolayısıyla

Yekta'nın ölen annesi ile olan bağı şimdi ile geçmiş arasında karaktere bir kimlik bir aidiyet katmaktadır. Yapısal anlatım bir yaklaşım metodu olarak kilit taşı olan 'yapı' kavramı ve ana ilkesi olan 'içsel inceleme' unsurlarından ortaya çıkan bir uygulamadır. Yapı kavramı özerk bir bütünü ifade etmektedir. Aynı anda bir arada bulunan olguların oluşturduğu, türlü düzeyler ile kurulan bağlantıların olduğu temel bir oluşumu ifade etmektedir. Yapı kavramı; bütünlük, dönüşüm ve düzenleme olarak üç ana ilkedен oluşmaktadır (Sözen, 2013).

Filmdeki anlatı, konak imgesinin Yekta ve diğer karakterler açısından 'onlara ait bir yer' hissi uyandırmaktadır. Yönetmen bu hissi zaman ve mekana ait çizgisel bir biçimde kadrajına almaktadır. Bu açıdan filmdeki çizgisel yön bazen bozulur bazen de düz bir şekilde ilerler. Filmin başlarında olay örgüsü düz bir biçimde devam ederken filmin doruk noktalarında filmde ki çizgisel yön bozulur. Yekta'nın konaktan çıkıp adaya gitmesi orada Nuran ile tanışması filmi başka bir boyuta taşımaktadır. Öte yandan üst sınıf bir ailenin yaşamına değinen film de kimliğin ve aidiyetin temsili karakterlerin deneyimleri ile doğrultusunda kameraya yansımaktadır. İmge, kimlik, aidiyet, zaman ve mekanın içinde yer edinen hikayenin bütününe sağlayan bir bağlantı olarak gösterilir.

4.4 Kaç Para Kaç

Yönetmenin ikinci uzun metrajlı filmi olan *Kaç Para Kaç*, ana karakter Selim'in etrafında geçen hikâyeye odaklanmaktadır. Selim, dürüst ve namuslu bir insan olarak filmde tanımlanmaktadır. Eşi Ayla ve çocukları ile mutlu, monoton bir hayat sürmektedirler. Selim, evden çıkıp işe gittiği bir sabah bindiği takside para dolu çanta bulması Selim'in hayatını değiştirecektir. Parayı sahibine vermek için çabalasa da sonuç alamaz ve yüklü miktarda para ile yalnız kalır. Paranın bir bankadan çalındığını öğrenen Selim, geceleri uyuyamaz. Çalıntı paraları bankaya geri verme konusunda ise çekimser karır. Öte yandan Selim, çalıntı paranın otoriter gücü ile değişmeye çevresine daha farklı daha tedirgin bakmaya başlar. Selim için çalınan para seçilen yol bundan sonra ki hayatını da şekillendirecektir. Selim'in önceki hayatında parayı fazla önemsememesi ailesi ile yakın ilişkisi monoton olan hayatı para ile artık monotonluktan çıkar bir paranoyaya dönüşür. Düzenli olarak işyerine giden Selim paranın hayatına girmesi ile artık işyerine de düzensiz olarak gitmesini sağlar. Komşusu olan Nihal'in yakınlaşma çabalarına da artık karşılık vermeye başlayan

Selim için hayatında ki doğrular artık bireryanlış olarak görünmeye başlar. Filmin başlarında Selim'in uzak durduğu ve fazla önemsemediği para bir etken olarak bir güç olarak filmin sonralında ortaya çıkar. Paranın Selim için eksikliklerin, yaraların ve yalanları kapatacak olan bir araca dönüşmesi, parayı ilk bulduğunda içindeki tedirginliğin yerini parayı deneyimlemesi bir özgüven ve rahatlama alır.

Monotonluktan paranoya dolu bir hayata geçişin etkeni olan para, Selim için doğruları yanlış ve yanlışları da yapılması gereken birer doğru olarak görmesini sağlar. Filmin sonunda Selim'in yanlış olarak gördüğü filmin başından itibaren ilgilenmediği Nihal ile evlerinde uygunsuz bir şekilde eşi tarafından görünmesi ve heyecan ile cepleri para dolu bir şekilde pencereden düşer ve ölür. Filmin başında olduğu gibi sonunda da para arzulara dönüşen ve hayata döngüsel şekiller veren bir meta olarak tasvir edilir.

4.4.1 İmge

Selim, para ile hep arasına bir mesafe koyan monoton bir hayat süren bir karakter olarak görünmektedir. Bindiği takside tesadüfen bir çanta para bulması ile filmin hikayesi başlar. Para filmde hikâyenin geçişini sağlayan etken olarak var olmaktadır. Olayların doruk noktası diyalogların konusu olan para, bir somut imge olarak Selim, Ayla ve Nihal üçgeninin oluşmasını sağlar. Selim'in parayı bulması ile huzursuz geçen günleri ve geceleri Ayla'nın Selim'den aldığı pahalı hediyeleri sorgulamaması Nihal'in Selim'e ilgiduyması filmin genel anlamda hikâye bütünlüğünü sağlamaktadır.

Yapısalcılık bilincin içeriğinde yer alan daha derin ve bilinç dışı yapılarla ilişkilidir. Yapısalcılığa göre birey, yapının bir ögesi olabilmekte bu ilişki bilinç dışı ile anlam bulmaktadır. Özne geri plana itilmekte esas belirleyici olan yapının kendisi olmaktadır.

Bilinç dışı yapı, insanın sakladığı ikincil bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Filmde bu süreç Selim'in çalıntı parayı bulması ile başlamaktadır. Ahlak, sadakat, dürüstlük gibi erdemler para ile nasıl yön değiştirebileceği ve bir arzu mekanizmasına dönüşeceği anlatılmaktadır. Filmde yapının belirleyicisi olan Selim'in bulduğu para filmin dönüşümünde de belirleyici bir etken olarak gösterilmektedir. Dolayısıyla para imgesi ile değişen hayat Selim'in cepleri para dolu bir şekilde ölmesi ile sonu hazırlayan bir meta olarak var olmaktadır. Filmde metanın para olarak gösterilmesi karakterinde yaşamında değişimlerin olduğunu göstermektedir. Karakterin önceki yaşamında dürüst ve ahlaklı hayatı parayı fazla önemsememesi ve çanta dolu parayı bulduktan sonra değişen ve hareketlenen yaşamı dürüstlüğün ve ahlakın yerini yalanın almasına sebep olur. Filmin anlatı yapısında imge, bir meta olarak para ile

gösterilmektedir. Yaşamı değiştiren erdemleri yok sayan bir meta diğer taraftan filmde aidiyet unsuru da filmin başında aile olarak gösterilirken filmin sonlarında aileden uzaklaşan bir aidiyet unsuru olarak yer edinmesine sebep olur. Filmde mekan ve zaman olayların geçtiği bir çerçeveyi temsil etmektedir. Bu çerçeve filmin gidişatını ve yapısını oluşturan bir çerçeve olma özelliği taşımaktadır.

Para, egemenliğin gücün ve değişimin habercisi olması diğer taraftan da kapladığı zaman dilimini tüketen bir güç olarak da hayatta yer edinmektedir. İhtiyaçlarımızı karşılama çabalarımız, algıladıklarımız, alışkanlıklarımızın ve yarattığımız yaşam deneyimlerimizin bir uzantısıdır. Yaşam deneyimlerimiz gündelik tutumlarımız ve davranışlarımız, boş zamanı kullanma tercihlerimiz, tüm yaşam algımızı tüketim algımızla aynı yere koymaktadır. Tüketim tercihlerimizde yaşanan değişimler ile yaşam tarzımızı da etkilemektedir (Kadioğlu, 2013, s. 108). Karakterlerin film içinde ki dönüşümlerinin nedeni olan para imgesi aynı zamanda karakterlerin kimliğinin de aidiyetinin de değişmesine etki eden bir güç olarak gösterilmektedir. Filmde yapının oluşması Selim'in para dolu çanta bulması ile başlarken diğer taraftan da karakterin önceliklerinin değişmesine de neden olur. Önce ki yaşamında ev ve işyeri arasında monoton bir yaşam sürerken paranın hayatına girmesi ile daha paranoyak bir hayata dahaaksiyon dolu bir yaşamın ortaya çıkmasına neden olur. Karakterin film içinde ki kişiliklerinin oluşmasını sağlayan aidiyetin yerini daha hızlı ve bir yere ait olmama olgusalırken öte yandan da karakterin dürüst doğru kimliğinin yerini yalana sığınan birkimlikliğe bırakmasına neden olur. Filmde zaman ve mekan da bu doğrultuda yön almaktadır. Dolayısıyla para imgesi filmde olumsuz ve düzen bozan bir meta olarak gösterilmektedir.

Filmde içsel anlamın oluşma aşaması da karakterin edindiği para imgesi ile bağlantılıdır. Paranın hayata girmesi hem bir umut hem de bir umutsuzluğa sebep olur. Selim, para dolu çantayı bulduktan sonra bir umutsuzluğa bir hayal kırıklığına düşmemek için ve parayı bir güç olarak tanımladığı için film süresi boyunca parayı karakola teslim etmez bunun yerine paranın vermiş olduğu güç ile yalan söylemenin bir sakıncası olmadığına kendisini inandırır. Filmde ana karakter ile yan karakterler arasında diyalog kısmı filmin başında yoğun iken filmin son kısımlarında daha az bir iletişimsizliğe neden olur. Dolayısıyla para filmde metanın oluşmasında bir yapı sunarken öte yandan hikayenin devamını sağlayan bir ekten olarak gösterilmektedir. Filmde aidiyet ve kimlikde filmin ana yapısını ve ana hikayesini oluşturan para imgesi ile bağlantılıdır. Selim'in önce ki hayatında dürüst bir kimliğinin olması para ile bu

dürüstlüğün yerini yalanın alması ve aidiyetinin merkezi olan evinden ailesinden uzaklaşmasına neden olur. Sonuç olarak filmde yapının oluşumunu sağlayan imge öte yandan da filmin film de içsel anlamın ve hikayenin dönüşümünü sağlayan bir meta olarak var olmaktadır. Filmin başlarında bulunan para Selim için yeni bir başlangıcın habercisi diğer taraftan da para, Selim için bir sonunda habercisi olarak gösterilir.

4.5 Korkuyorum Anne

Yönetmenin üçüncü uzun metrajlı filmi olan *Korkuyorum Anne*'nin konusu 38 yaşında olan Ali'nin etrafında ilerlemektedir. Ali, çalışmayı fazla sevmeyen bir taksi şofördür. Çocuk iken annesini kaybeden ve sert otoriter bir baba ile büyüyen karakter olarak kameraya yansır. Film bir kuyumcu soygunu ile başlar ve Ali'nin de bu soygundayer aldığı iddia edilir. Ali, neler olduğunu hatırlamaz çünkü kafasına aldığı darbe sonucu hafızasını kaybetmiştir. Öte yandan Ali ve babası sıkı komşuluk bağları olan bir apartmanda yaşarlar Ali apartmanda ki çoğu insanı hafıza kaybından sonra tanır. Ama babası Rasih beyi hatırlamaz, Rasih bey de bu duruma çok sinirlenir ve Ali'yi geçmişte olduğu gibi şimdi de eleştirir ve ona kötü davranır. Ali dışında filmin yan karakterlerinden olan komşuları Neriman ve oğlu Keten, köpekleri Çakır sevgilisi tarafından hamile kaldıktan sonra terk edilen ve hayata tek başına tutunmaya çalışan İpek ile evini paylaştığı jimnastikçi kadın Ümit, filmin yan karakterlerini oluştururlar. Film de hep tavsiyeler veren mahallenin kasabı ve apartman görevlisi Rıza ile eşi Selvi de filmin hikayesini oluşturan karakterlerdir. Filmde Ali ve Rasih Bey arasında yaşanan erk çatışması aynı biçimde Neriman ile Keten arasında da yaşanmaktadır. Bu erk çatışmasında Ali, ataerkil sistemin kendisine verdiği güçten bağımsız bir yaşam sürmektedir. Babası Rasih beyin aksine Ali daha hoş görülü daha kibar ve anlayışlı bir ana karakter olarak kameraya yansımaktadır. Neriman'ın oğlu Keten de Ali gibi sessiz sakin ve utangaç bir karakterdir. Ali ve Keten'i ayıran tek fark, Ali'nin babası ile Keten'in de annesi ile sorunlarının olmasıdır. Film genel hakları ile güvensizlik ve bir hafıza kaybını hikayesini de içinde barındırmaktadır. Ali'nin annesini çocukken kaybetmesi ve otoriter baskıcı bir baba ile büyümesi yine Keten'in de babasının olmaması ve otoriter baskıcı bir anne ile büyümesi farklı hayatların aynı sorunsalları olarak ortaya çıkmıştır. Filmin genel hikaye kısmını da bu erk çatışması oluşturmaktadır.

4.5.1 Kimlik

Filmin konu bütünlüğünü oluşturan kimlik kavramı ana karakter Ali etrafındaki olayların oluşumu ile başlar. Ali, taksi şoförlüğü yapan arkadaşı fazla olmayan içine kapanık ve çalışmayı sevmeyen bir insandır. Banka soygunu yapanların taksisine binmesive ıssız bir yerde kafasına aldığı bir darbe sonucu hafızasını, önceki yaşamına dahil olan izleri, kimliksel özelliklerini kaybeder. Filmin hikayesi de kimlik bağlamından bu noktadan itibaren başlar. Kimlik, filmlerde karakterlerin benliklerini oluşturdukları çevre ile bazen dolaylı bazen de doğrudan etki eden bir yapıdadır. Kimlik kavramı hikayenin bütünlüğünün oluşmasında değişkenliklerde gösterebilmektedir. *Korkuyorum Anne* filminde Ali'nin hafızasını kaybetmesi sonucunda doğarken kendisine verilen ismi ve yaşadığı mekan olan apartmanda ki insanların isimlerini hatırlamaz bir konumda kendisini bulur. Dolayısıyla “kimlik kavramı, insanın varoluşundan itibaren kendisine ve çevresini tanımlamasını yaptığı bir süreçler bütünüdür ifade eder. Kimlik kavramı ile insanın kendisini tanıma ve tanımlama süreci ile diğer bir parçası olan benliğinin oluşmasını sağlar” (Bulut, Zararsız, & Seyhan, 2022). Filmde hikayenin ana merkezinde olan Ali, hafıza kaybından sonra içindeki ikinci bir benlik ile kaybolmayan silinmeyen bir benlik ve bir özlem ile yaşamaktadır.

Ali'nin annesine karşı duyduğu özlem ve her sıkıntılı durumda korkuyorum annecim demesi karakterin kaybolmayan ikinci bir benliğinde ortaya çıktığını görürüz. Her iki kimlik bunalımında da Ali, sıkışmışlığın bir temsili olarak gösterilir. Aynı sıkışmışlık sorunları ile mücadele eden Keten'in sevgilisi tarafından karnında ki bebeği ile terk edilen İpek'e karşı sevgi beslemesi, Ali'nin de İpek'in evinde kiracı olarak yaşayan jimnastikçi Ümit'ten hoşlanması karakterlerin anne ve babadan alamadıkları sevgiyi başka yerlerde aramalarına neden olur. Ali'nin kendisinde eksik kalan anne özlemini korkuyorum annecim diyerek seslenmesi kayıp hafızasından kalan tek anı olarak izleyiciye duyumsatır.

Filmde Ali için anne bir eksik olmanın yükü olduğu kadar babanın da olması Ali için bir otoriter sevgiye bir simgeye dönüşmesini sağlamaktadır (Hakverdi, 2011, s.). Filmin başından itibaren insanların ikiye ayrımaya sorunsalı Rasih beyin, sünnetin erkekliğe insan olmaya atılan ilk adım olarak görmektedir. Ali'nin Keten den sonra yakın arkadaşı olan Aytekin'e göre de insanların ayrımı, askerlik yapanlar ve askerlik yapmayanlar olarak belirtmesi Ali'nin de annesi olanlar ve annesi olmayanlar olarak

insanları ikiye ayırması filmde karakterlerin dünya görüşlerini göstermektedir.

Sünnet, askerlik ve erkek olmanın koşulları temalarının konumlandırıldığı bir İstanbul filmin ana sorunsalını kimlik bağlamında açıklamaktadır. Ben ve öteki ayrımının konu edindiği film, kimliğin sadece bir isimden oluşmadığını gösterir. İnsanların benlikleri ile sınıflandırıldığı film, İstanbul’u yansıtan oryantal müzik ezgileri içeren gelenekselleşmiş bir dünya da bizlere sunar ve müzik filmin anlatım dokusuna birdevamlılık da katmaktadır. Bu devamlılık filmin başından son sahnesine kadar Keten’in annesi ile tartışıp intihar etmek için uçurumun uçunda beklediği sahneye kadar devam eder. Ali’nin de aynı erk sorunları ile boğuşması kendini Keten’in yerine koyabilmesi ve Keten’in intihar etmek için çıktığı uçuruma gitmesi ve korkuyorum annecim diyerek denize sonsuzluğa seslenmesi ile film sonlanır.

Filmin anlam bütünlüğünü oluşturan kimliğin sadece bir isim içermemesi anıları da içermesi anlatımın ana yapısını oluşturmaktadır. Bu bağlamda yöntemsel bir yaklaşımolan yapısalcı anlatımda dilin yapısında oluşan sistemsel olarak bir bütünü işaret etmektedir. Dilde ki yapılar arasındaki ilişkiler de hikayenin bütünlüğünü sağlamaktadır (Altuntek, 2006, s. 50). Filmde hikayenin bütünlüğü de ana karakter olan Ali’nin hafıza kaybı ile olay örgüsünün oluşumu ile sağlanır. Kimlik de filmde hikayenin devamlılığını sağlayan kavram olarak gösterir.

4.6 Beş Vakit

Yönetmenin dördüncü uzun metrajlı filmi olan *Beş Vakit*’in konusu çocuk ana karakterler olan Ömer, Yakup ve Yıldız’ın taşradaki hayatlarına değinmektedir. Yönetmenin çocuk gözünden taşra sorunsalına ışık tuttuğu filmde, çocukların gözünden şiddetin ve büyüme sancılarının sonuçlarının perdeye yansıdığını görürüz. Şiddetin ve sevilmemenin birincil etkeni olan anne ve baba etkeninin çocukların büyümeleri üzerindeki etkileri ve bu etkiler ile çevreye yansıyan taşra yaşamı filmin hikayesini oluşturmaktadır. Çocuk ana karakterlerden Ömer, zekası ve dürüstlüğü ile tüm ailenin ilgisini kazanan kardeşi Ali’yi kıskanır. Ali’ye gösterilen ilgiden kendisine gösterilmediği için babasını öldürmek bile ister. Ömer’in en yakın arkadaşlarından olan Yakup ise öğretmenine karşı derin duygular beslemektedir. Yıldız ise babasına karşı hayranlık duyan onu örnek alan bir karakter olarak kameraya yansır.

Filmde olay örgüsünün gelişmesinde birincil etken olan aile, çocukların gözünden taşra sorunsalı bağlamında üç yakın arkadaşın büyüme sancılarının çocuklar

için zor olsada bu sorunların ana etkeni olan ailelerin kendi içlerinde yaşadıkları sorunlar ile ortaya çıktığını görürüz. Ömer, Yakup ve Yıldız'ı diğer çocuklardan ayıran tarafları nefret ve şiddet ile erken yaşlarda tanışmış olmalarıdır. Çocuklar öfke ve suçluluk ile taşrada büyümeleri, yönetmenin gerçeğe yapılan bir vurgu ile kamerasına hikayeyi yansıtması da filmin devamlılığına etki etmektedir. Yönetmen taşra da ki doğal yaşamı da bozmadan kamerasına yansıtır ve doğa bir mekan olarak filmde bozulmadan yansır. Babanın ve annenin kendi yasalarının çocukların kendi isteklerinden önce gelmesi ve bir soruna yol açması sonucunda çocukların sessiz kalmaları ve sonuçlarını konu edindiği filmde, öteki bir mekan olan taşra da öteki konumunda olan çocukları izleriz.

Taşra da ötekinin temsili ve ötekinin yaşamı baba oğul ve baba kız ilişkisi, büyümenin sancıları ve bu sancıların mekanı olan taşra düzenin ve standart hayatın zamanının işlememesi filmde mekanın ve zamanın bir simgesidir. Filmin zamansal ve mekansal kavramlar olay örgüsünün işleyişini belirleyen bir dini metafor olan beş vakit, beş farklı zamanı kapsamaktadır. Sabah, öğle, öğleden sonra, akşam ve gece filmin taşrada beş farklı zamanda geçtiğini belirtmektedir. Filmde ki zaman sorunsalı taşrada yaşayan insanların ezan seslerine göre işlerini düzenlemeleri ve çocuklarında akşam ezanı okunduğunda bir panik ile evlerine girmeleri gerektiğini anlarız, toplumsal düzen öteki bir mekanı işaret eden taşrada ezan saatleri ile uyumlu bir şekilde yaşamayı simgelemektedir. Ataerki toplum yapısı ve erk çatışmalarının konu edindiği filmde, çocukların iç dünyasını öteki bir mekan olan taşra üzerinden anlatılır.

4.6.1 Zaman ve Mekân

Beş Vakıt filmi hikayesinde oluşturduğu beş farklı zaman diliminden oluşmaktadır. Sabah, öğle, öğleden sonra, akşam ve gece filmde, hikayenin yapısını oluşturur. Beş farklı vakti, Ömer, Yakup ve Yıldız'ın gözünden görürüz. Filmde mekanın taşra olarak seçilmesi ve zamanın beş farklı düzene göre bölünmesi, gerçeği farklı zamanlarda ama aynı mekan da taşra da durağan bir biçimde görmemiz sağlanır. Filmde durağanlık taşranın mekan ile uyumlu olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü bir mekan olarak taşrarutin işlerin olduğu zamanın geçmediği bir dünyayı bizlere çizer. Dolayısıyla zamanın bir mekan olan taşra üzerinden beşe bölünmesi de ana karakterler olan çocukların gözünden öteki olmayı ve büyümeyi yönetmenin kamerasına yansıttığını görürüz. Ömer'in babasının kendi kural ve yasalarına karşı gelememesi Yakup ve Yıldız'ın da ebeveynlerinin arzularını ve söylemlerine karşı tutunmak

zorunda kaldıkları iyimser tavırları bu üç arkadaşın aile sorunlarının benzer olduklarını göstermektedir.

Öte yandan zaman ve mekan ile karakterlerin oluşturdukları eylemler ve ilişkiler doğal bir mekanda doğal olanı bizlere sunarken izleyici de kendi gündelik yaşam içerisindeki zamanın ve mekanın algısıyla ilgili düşünce sürecine kendisini sorgulama koşullarına girebilmektedir (Özdemir, 2018).

Filmin anlatımın da zaman ve mekan kavramlarının kullanımı biçimi izleyicilerin kendileri sorgulamasını sağlamaktadır. Yönetmenin filmin zamansal ve algısal kısmını beş vakte bölmesi güneşin batışından doğuşuna kadar devam eden bir kısır döngünün birdevamlı süreç olarak karakterlerin eylemleri ile soyutluktan bir somutluk algısının doğmasına katkı sağlamaktadır. Filmin anlatı yapısı da zaman ve mekan bağlamında bunu işaret eder. Zamanın bölünmesi ve mekanın taşra olması da olayların yavaş ilerlemesini çocuk karakterlerin gözünden anlatır. Açık bir mekan da geçen filmde karakterlerin taşradeneyimlerinin zaman ile bağlantılı olduğunu anlarız. Taşra da ki yaşamın durağan olması zamanın akması insanların küçük yerde aralarında ki ilişkilerin sade olması taşrayı bir öteki mekan yapmaktadır. Filmin yapısal bağlamda da bunu işaret etmektedir. Çocukların gözünden öteki bir yaşam olan ve sorunlu erk ilişkileri filmin anlatım dilini oluşturmaktadır.

4.7 Hayat Var

Yönetmenin beşinci uzun metrajlı filmi olan *Hayat Var*, ana karakter Hayat üzerinden İstanbul'un öteki mekan ve öteki insanlarını kadraja almaktadır. Hayat'ın iç dünyasında verdiği savaşların ana karakterin ismi gibi hayatın şartları, yıkımları ve kurallarını öteki olmanın verdiği sıkışmışlığı İstanbul'un sosyal ve kültürel anlamda alt sınıfların mücadelesi filmde değinilmektedir. İlegal işler ile uğraşan baba ve bakıma muhtaç olan dede Hayatı küçük yaşlarda terk eden anne, Hayat'ın babasının komşusu olan eski seks işçisi Neriman, Hayat'ın okulundaki müdür ve öğrencileri birer yük olarak görmesi filmin olay örgüsü kısmını oluşturmaktadır.

Filmin başlangıcı Hayat'ın okul çıkışında denize yakın evlerinin kıyısına da babasını gelmesini beklemesi ile başlar. Babası Hayat'ı her gün okula aynı yerden tekne ile alıp okula bırakır. İstanbul'un boğazından okula kadar geçen sürede Hayat'ın babası ile iletişimsizliği rutin bir hal almaktadır. Hayat için ev bir geçmiş ve bu geçmişin yıkımlarının izlerini sürmek gibidir. Hayat'ın yaşadığı çevre de bir mahalle olarak kalış gelmişin dışında bir mahalledir. Uçak sesleri, siren sesleri, kargalar farklı

böceklerin çıkardığı sesler karışınca bir ses kirliliğinin olduğu bir mekan görünümü vardır. Hayat içinde yaşadığı karmaşık duygular da bu ses karmaşasının oluşturduğu seslik çığlıklara benzemektedir. Sınıfsal farklılıkların sonucunda Hayat'ın babasının suç dolu geçmişi ve bu geçmişi yaşamaya şimdi de devam etmesi, kaçak yollar ile başka gemilerden seks işçisi kadınları satması karşılığında karaborsa da satmak için alkol alması alt sınıftan insanların ilişkilerini yansıtmaktadır.

Filmde Hayat'ın yalnız kaldığı zamanlarda parmağını emmesi ilgisiz bir bebeklik geçirdiği temsil etmektedir. Öte yandan eksik kalan ilgisiz hayatını tek başına yeni yollarla tamamlayarak tamamlamak istemektedir. Hayat'ın cinselliğinin farkına varması adet olduğu zaman annesinin Hayat'a tokat atması buna karşın hayatın bu şiddete karşı içinden gelen sıkışık bir ses tonu ile karşılık veren bir çocuktur. Hayat'ın filmin birçok sahnesinde tepkisiz ve mimiklerini hareket ettirmeden dalgın sıkışık bir ses tonu ile konuşması karakterin aidiyet eksikliğinin yaşadığını göstermektedir.

Dolayısıyla sinema sanatı bir yandan bilinci dikkate alırken aidiyet kavramının bütün kodlarını kurak diğer bir taraftan ise aidiyet kavramının alt başlıkları olan dil, gelenek, simgeler, din, kültür etkenlerinin dışında kalanlar açısından da 'bizler' ve 'onlar' ayırımına gitmektedir. Onlar, toplumsal normlara göre yaşayanları temsilederken bizler, kavramı da sembolik ve güçlü bir aidiyet duygusunu temsil eder (Yurdigül, İspir, & Yurdigül, 2015).

Filmde toplumun kırmızı çizgilerini temsil eden normlar, ahlakın temeli olarak görünen temsiller ile Hayat'ın Kur'an içinde saklı olan parayı almadan önce kutsal kitabı öpmesi, dedesinin zaman zaman Kur'an'dan bazı kesimleri Hayat'a okuması, üvey babanın Hayat'ın oturup kalkmasına dikkat etmesi gerektiğini söylemesi, Hayat'ın annesinin Hayat adet olduğu zaman tokat atması ve Hayat'ın eteğinin boyunu kısaltması öteki bir konumda olan kadın için ahlakın geçerli olduğunu film süresi boyunca anlatır. Diğer bir taraftan Hayat'ın çöpten topladığı yiyecekler ile sokak hayvanlarını beslemesi babasının ona aldığı yiyecekleri de sokak hayvanları ile paylaşması ana karakterin çocuksu ve masum bir tarafı olduğunu simgelemektedir. Filmin son sahnelerinde Hayat'ın babasının illegal işlerden dolayı polisler tarafından yakalandığını görürüz. Hayat'ın biraz da olsa düzenli olan hayatı daha da düzensiz olmaya başlar. Hayat artık okula gitmemeye başlaması, babasının dönmesini beklemesi baba ile kız arasında bir erk çatışması olmadığını sadece iletişimsiz duygusuz bir diyalog olduğunu göstermektedir. Hayat'ın filmin sonlarında bu kopuk iletişimsizliğe rağmen babasını beklemesi Hayat'ın hayatında babanın önemli bir konumda olduğunu izleyiciye yansıtır. Hayat'ın dedesine karşı artık sorumluluk duyma bilincinden uzaklaşması ve ona ilgi duyan genç çocuk ile tekneyle birlikte

İstanbul'un boğazında yol alması filmin sonunun temsil etmektedir. İstanbul ile özleşen Orhan Gencebay'ın müzik tınıları ile de film sonlanır.

4.7.1 Aidiyet

Filmin imgesel boyutunu oluşturan mekan, aidiyet kavramı bakımında zamansal bir boyut kazandırmaktadır. Hayat'ın büyüdüğü ve ait olduğu yer olan İstanbul'un kıyıdaköşede kalmış yaşadığı evi, şimdinin ve geçmişin travmatik öğelerini, izlerini içinde barındıran bir mekan görevi üstlenmektedir. Hayat için ait olduğu İstanbul'daki öteki mekan bir sıkışmışlığında simgesi konumunda gösterir. Dolayısıyla aidiyet kavramı bağlılık bakımından duygusal ve mekânsal bir boyutu işaret ettiği gibi bireyin nereye, neyi ve nasıl o yere ait olduğu konularını da kapsamaktadır. Bireyin doğması ile bir aileye, çevreye ve bu çevrenin toplumsal düzenine ait olması ile süreç başlamaktadır. Birkök salma süreci ile başlayan aidiyet kavramı ilerleyen aşamalarda hem bir zorunluluk hem de bir tercihi beraberinde getirmektedir. Bu bakımdan aidiyet kavramı temelde bireysel olarak deneyimlerden, inançtan, bakış açısından, mekandan ve zamandan etkilenen olguların tümü aidiyet kavramının temelini oluşturur (Sözer, 2019).

Hayat'ın babasının illegal yaptığı işlere karşın tepkisiz bir konumda olması, hastave çoğu şeyden şikayetçi olan dedesine bakması onun ile ilgilenmesi Hayat'ın ait olduğumekanın görünen bir sıkışmışlığını temsil eder. Filmde hem ana karakter hem de yan karakterler olan baba, dede, Hayat'ı terk eden anne, Hayat'tan hoşlanan genç çocuk ve komşu Neriman geçmişin izlerini film boyunca silemediklerini ve geçmişleri ile bağlantılı bir şekilde yaşadıklarını görürüz. Babanın geçmişte yaptığı yasa dışı işleri şimdide yapıyor olması, dedenin içinde kurduğu bir dünya da yaşamayı tercih etmesi terk eden annenin Hayat yokmuş gibi yerini bir aile kurması ama Hayat ile iletişimini koparmaması hem ana karakterin hem de yan karakterlerin şimdiden öte geçmişini yaşadıklarının bir göstergesidir.

Hayat, yetişkin insanların ilgisiz ve saygısız davranışlarına karşı karşıya kaldığı zamanlarda nefes nefese kalıp mırıldanarak ve çok az konuşarak kendi benliğini kabul ettirmeye çalışır. Huzursuzluk, tedirginlik ve sıkışmışlık konuları ve Hayat'ın çocukluğunun travmatik geçmişi, ergenliğe geçişte yaşadığı sorunlar karakterin zorlu süreçlerden geçtiğinin kanıtıdır (Uybadın, 2016).

Filmde aidiyet kavramı olay örgüsünün yapısını oluşturur ana karakterin çocukluğunu yaşamaması ve yalnız kaldığı zamanlarda parmağını emmesi, yemeğini sokak hayvanları ile paylaşması filmin ana hikayesinin aidiyet kavramı ile bağlantılı

olduğunu gösterir. Geçmiş ve geçmişin izlerini halen içinde yaşayan Hayat'ın film süresiboyunca isyankar tavırlardan öte olumsuzluklar karşısında daha yapısal bir tavır sergilediğini görürüz. Mekanın Hayat üzerinde yansıttığı olumsuz deneyimler Hayat'ın ismi gibi hayatı temsil etmektedir. Yönetmen filmde alışagelmış bir İstanbul resmi çizmezaksine gerçek bir İstanbul'u öteki olan bir kadının gözünden çizer ve perdeye yansıtır. Mekanların sabit kamera ile izleyiciye sunulması ve İstanbul'un kıyıda köşede kalmış caddelerini, parklarını, sahilini, öteki karakterler ile yansıtır. Filmin ana hikayesi filmin ana yapısını da oluşturur, Hayat üzerinden öteki hayatı izleyicilere sunan yönetmen, filmibaştan sonra kadar aidiyet kavramı ile geçmiş ve şimdi üzerinden kurulması da bunu göstermektedir.

4.8 Kosmos

Yönetmenin altıncı uzun metrajlı filmi olan *Kosmos*, ana karakter Battal'ın etrafında oluşan hikayeyi perdeye yansıtır. Filmin başlangıç sahnesinde kapalı ve karlı bir havada Battal'ın (Kosmos) neyden, neden kaçtığı bilinmeden kasabaya doğru koştuğunu görürüz. Film hikayesinde Battal'ın iyileştirici güçlerinin olması karakteri daha gizemli bir havaya sokmaktadır. Filmin geçtiği mekan olan Kars'ta askerler, polisler, öksüren hasta insanlar, radyodan savaş ile ilgili haberlerin geçmesi filmin hikayesi ile ilgili izleyiciye bilgiler sunar. Filmin yan karakterlerini oluşturan kasaba halkıise bir savaşın olmayacağı çoktan kabullenmişlerdir. Radyo'dan savaş ile ilgili haberleri duyumsamayan vurdumduymaz kasaba halkının bu tavrı filmin birçok sahnesinde vardır. Battal'ın kasabaya gelmesi ve hasta insanları iyileştiren, ölmüş bir çocuğu bile diriltebilen, insanlara yardım etmeyi seven bir karakter olarak perdeye yansımaktadır.

Battal'ın insanüstü güçlerinin olması kasaba insanının ilgisini ve sevgisini kazanmasına neden olur. Karakterin ilerleyen sahnelerinde kasaba halkı Battal'ın ilginç ve ürpertici konuşmalarından şüphe duymaya ve ondan korkmalarına sebep olur. Battal'a kasaba insanlarının aksine daha iyimser ve kendisine yakın bulan Neptün, dışında kasaba insanlarının birçoğu hasta ve yorgun insanlardan oluşur. Battal ve Neptün arasında ki ilişki alışagelmışin dışında bir ilişkiyi temsil eder, Battal ve Neptün ne zaman konuşmakisteseler farklı hayvan sesleri çıkararak içlerinden geldiği gibi ikinci benliklerini ortaya çıktığını görürüz. Battal ve Neptün'ün ilişkileri doğada var olan hayvanların ilişkilerine benzerlik göstermektedir. Neptün ne zaman Battal ile

konusmak istese kuş seslerine benzeyen ama daha yoğun çığlıklar atar ve iletişimin bu şekilde sağlar. Battal da Neptün ile ne zaman konuşmak istese farklı sesler çıkararak ona eşlik ettiğini görürüz. Filmin son sahnesi filmin başlangıç sahnesi olma özelliği göstermektedir. Filmin başında Battal'ın (Kosmos) neyden, neden kaçtığını bilmeyiz ama filmin son sahnesinde Battal'ın Neptün ile olan ilişkisinden rahatsız olan kasaba halkından kaçtığını görürüz. Filmin başlangıç sahnesi filmin aynı zamanda son sahnesi olma özelliği gösterir. Yönetmen bu aşamada geriye dönüş (Flashback) tekniği kullanarak filmde Battal'ın neyden, neden kaçtığını anlamamızı sağlar.

4.8.1 Zaman ve Mekan

Filmin hikayesinin geçtiği Kars'ın sınır kasabasında, bazen radyo da Rumca müzik tınlarına bazen de Kafkas müziklerinin tınlarına duyumsarız. İzleyici için bu müzik tınlarının filmin mekanının batıda mı yoksa doğuda mı olduğu sorusunu getirir. Yönetmenin *Kosmos* filminde zaman ve mekan birbiri ile uyumlu olarak perdeye yansır. Zaman ve mekanın filmin hikaye kısmında imgeler ile açığa çıktığını görürüz. Kasabanın merkezinde ki saatin durması, mekanların zaman zaman kar ile örtülü olması havanın kasvetli oluşu, filmde Neptün ve Battal hariç karakterlerin neredeyse hepsinin hasta olması filmin zaman ve mekan kısmını oluşturur. Öte yandan filmde ana karakterin ismini veren ve Yunanlı filozofların evreni ifade etmek için kullandıkları kosmos sözcüğü, sıraya dizmek, düzeni kurmak ve bu düzeni hazırlamak anlamını taşımaktadır. Kosmos sözcüğü kosmos fiilinden türemektedir, ve anlamı yunanlılar için düzenden değil, yüksek dinsel saygınlık ve yücelik anlamlarını içermektedir. Günümüzde kosmos sözcüğü evreni işaret etmektedir. Filmde düzeni ve uyumu temsil eden Neptün'ün karşısında Kosmos (Battal) dengenin ve düzenin olduğu sınır kasabasına gelmesi ile düzenden bir düzensizlik ortaya çıkar. Sınır kasabasında ve sınırın karşısında ki insanların uyumsuzluğu aralarında ki karşıtlıklar ve farklılıkların olması kosmos'un bir evren olarak iki karşıtın ortasında bir yerde kendisini bulmasına neden olur (Çetin, 2015).

Filmde Kosmos'un Battal olması bir evreni işaret ettiği gibi karşısında Neptün'ün olması da bu evreni daha gizemli yapmaktadır. Filmde zamansal döngü mekanın uyumu ile sağlanmaktadır. Zamansal döngü filmin başında Battal'ın neyden, neden kaçtığını izleyici bilmeden izler bu da filmi ismi ile karakterin isminin aynı olmasından kaynaklanmaktadır. Evren anlamına gelen kosmosu zamansal bir döngü içine sokar. Bu döngünün sağlanması da yönetmen, geriye dönüş (Flashback) kurgu tekniği ile

yapar. Filmin sonunda Battal'ın neyden ve neden kaçtığını anlarız. Filmin sonunun filmin başında verilmesi zamansal bir döngünün yol açtığı zamansal ve mekansal bir karmaşayı da oluşturur. Filmin kısmında mekansal karmaşanın olduğunu radyodan çıkan farklı müzik tınıları ile anlarız ve zamansal karmaşanın olduğunu da filmin başı ve sonunun aynı olmasından anlarız. Dolayısıyla Battal'ın kosmos olarak evreni işaret etmesi düzenideğil bu düzeni iyileştiren olarak filmin ana karakteri olarak kameraya yansır. Filmde yersiz ve yurtsuzluk zaman ve mekanın belirsiz olması kosmosun var olan bir düzenin iyileştirilmesini ve bu düzenin Battal karakteri ile kameraya yansması filmin yapıksımının olay örgüsü bölümün oluşturur. Battal'ın Neptün ile diyalog halinde farklı hayvan sesleri çıkarması da bunu işaret eder. Battal'ın Neptün ile ilişkisinin öğrenilmesi, filmin ortalarında bir çocuğu iyileştirmesi ama başka bir çocuğun ölümüne engel olamaması sonucunda kasaba halkının öfkesi ile yüzleşmek zorunda kalır. Filmin başında Battal'ın neden kaçtığı sorusuna da filmin sonunda cevap buluruz. Kosmos'un temsili Battal hem yersiz hem yurtsuz hem can alan hem de can veren bir karakter olarak filmin yapısını ve olay örgüsünün oluşturur.

4.9 Jin

Yönetmenin yedinci uzun metrajlı filmi olan *Jin*, genç bir kadın gerillanın hayatını anlatmaktadır. Bir kadının gözünden perdeye yansıyan film, Jin'in örgütten kaçış ve normal bir yaşam sürmek için mücadele ettiğini görürüz. Jin için bir taraf yoktur, Jin için hayalini kurduğu normal bir yaşam vardır. Film doğa ve insan yaşamına değinirken, kadının varoluşu üzerinden yaşamını bir öteki olan kadın gerilla hikayesi ile anlatılır. Ataerkil toplum ve bu toplumun normları karşısında kadın olmanın zorluğu kadın olmanın mücadelesi, Jin karakteri ile politik bir filmde ziyade ötekinin kimliğine, yaşamına ve öteki olmanın zorluğuna vurgu yapılmaktadır. Mekansızlığın, zamansızlığın ve kimliksizliğin bir simgesi olan Jin isminden de anlaşıldığı gibi kadın olmaya, bir kadının bir ötekinin yaşamını mücadelesini anlatır. Jin (Leyla) film süresi boyunca bombalardan ve mermilerden kaçarak dağ da yersiz ve yurtsuz bir yaşam sürmektedir. Jin'in (Leyla) nasıl gerilla olduğunu bilmeyiz Jin'in tek derdi bu savaş ve kaos dolu ortamdan uzaklaşıp Mersin'e girmektedir. Filmin 38 dakikasında, Jin'in bir dağ evinde bulunduğu coğrafya kitabında ki cümleyi okuması Jin'in iki tarafın arasında ki savaşta taraftutmadığını belirtmektedir. Kitabı heceleyerek okuduğu bölümünde, Nerde yaşıyorum? Hangi yarım kürede yaşıyoruz? Türkiye'nin neresinde

yaşıyorsunuz? Yaşadığınız yerin enlem ve boylam derecelerine bakarak Jin, son kısmı okumayı bitirmeden savaş uçağının sesini duyarız. Filmde Jin'in her sonuca ulaşmaya yaklaştığı sahnede bir mermi ya da bir bomba sesi ile sonuca varamadığını görürüz.

Filmin 1:33:30 dakikasında Jin'in yararı bir asker bulması ve Jin'in de kaçtığı gerillalardan saklayarak iyileştirdiğini görürüz. Filmin son sahnelerinde yararı askerin Leyla'ya ismin sorması Leyla'nın da isminin Jin (Kadın) olduğunu söylemesi Leyla'nın kimliğini reddettiğini ve kendisine Jin ismini verdiğini anlarız. Filmin kapanış sahnesinde Jin'in askeri kurtardıktan sonra tek başına dağda dolaşırken yine mermilerden ve bombalardan kaçarken yararı bir şekilde ormanlık bir alana sığındığını görürüz. Filmin orta sahnelerinde kürtçe konuştuğu ayı, tedavi ettiği eşek ve Jin'i hep uzaktan takip edeneğin yararı bir şekilde kayanın üstünde yatan Jin'e eşlik ederler. Jin'in hep kaçtığı ve her işini yararı yapmasına neden olan bomba sesi ile de film sonlanır.

4.9.1 Kimlik

Yönetmen *Jin*, filminde kadın olmanın mücadelesini perdeye yansıtmaktadır. Filmin isminden de anlaşıldığı gibi kadının toplumda ki yerini simgeleyen ve kürtçe de Jin'in anlamı olan hem hayat hem de kadın olarak çevrilmesi filmin olay örgüsü ile bağlantılıdır. Filmin açılış sahnesinde ki kaplumbağa imgesi ve kaplumbağanın evini sırtında taşıyan yersiz ve yurtsuz bir canlıdır. Leyla'da kendisine yeni bir isim olarak belirttiği Jin adı ile tıpkı kaplumbağa gibi dağlarda gerilla olarak yersiz ve yurtsuz bir yaşam sürmektedir. Jin, gerçek ismi olan Leyla'yı reddeden ve tüm kimliksel özelliklerinden kendisini alandıran bir ana karakter olarak perdeye yansımaktadır. Jin, kültürel kimliğin ona verdiği sorumlulukları bir kenara bırakarak kendi kimliğini bulmaya çalışması filmin olay örgüsü bağlamında yapısını oluşturmaktadır. Dolayısıyla kültürel kimlik ikiye ayrılmaktadır: verilmiş olan kimliksel özellikler ve kazanılmış olan kimliksel özellikler. Verilmiş olan kimliksel özelliklerin başında özgün irade ile seçilmeyen aile, grup ve topluluk biçimleridir. Kazanılmış kimliksel özelliklerin başında ise özgün irade ile seçilen kimliksel özellikleri yer almaktadır (Bilgin & Oksal, 2018).

Filmin olay örgüsünün temel sorunsalı olan kimliksizlik, yersizlik ve yurtsuzluk kavramları ile açığa çıkmaktadır. Jin'in film boyunca neden ve nasıl gerilla olduğunu anlamayız sadece kurtardığı asker ile konuştuğu sahnede babasının çocukken gözlerinin önünde kendisini savunmadan askerler tarafından alındığını ve geri

dönmediğini söylediğini biliriz. Filmin yapısını oluşturan kimlik kavramı bağlamında hikayenin dönüşümünü sağlayan Jin karakterinin Mersin'e gitmek için karşılaştığı zorlukları kadrajına alan Erdem, ana karakter Jin'in bombalardan ve mermilerden kaçtığı her sahnede yapay sesleri (Uçak, mermiler, bombalar) ya da doğal sesleri (Kurt uluması, ayısesi, kuş sesleri) birbirine karışmış bir biçimde duymamızı sağlamaktadır.

Öte yandan yönetmenin diğer filmlerinde sıkça yer verdiği hayvanlar, *Jin* filmindedeyer verilmiştir. Hayvanların filmlerde karakterler ile uyumlu bir biçimde işlenmesi, karakterlerin filmin hikayesi bağlamında yer edinmelerini sağlar. Filmin başında kaplumbağa imgesinin işaret ettiği anlam olan yersiz ve yurtsuz yaşam *Jin* filminde de ana karakter Leyla ile yersiz ve yurtsuz yaşam kameraya yansıtılmıştır. Filmin son sahnesi olan kapanış sahnesinde yararı bir biçimde kayalığa uzandığını filmin başından itibaren duyuran bomba ve mermi seslerinin filmin sonunda da duyumsarız. Filmin yapısını ve anlam bütünlüğünü oluşturan kimlik kavramı, Jin karakteri ile tanımlanır. Çokkültürlü bir toplumun üyesi olan Leyla'nın hikayesini perdeye yansıtan Reha Erdem filmin yapısını da kimlik kavramı ile inşa etmiştir.

4.10 Şarkı Söyleyen Kadınlar

Yönetmenin sekizinci uzun metrajlı filmi olan *Şarkı Söyleyen Kadınlar*, konusu ana karakterlerden olan Adem hikayesi ile başlamaktadır. Filmin ismini veren üç kadın ise üç farklı yoldan filmin hikayesine katılırlar. Şarkı söyleyen kadınlardan ilki olan Esmâ, Adem'in babasının (Mesut Bey) yanında çalışan ve filmin diğer ana karakterlerinden birisi olarak kameraya yansıtılmaktadır. Esmâ'nın doğaüstü iyileştirme güçleri vardır. Şarkı söyleyen kadınlardan ikincisi olan filmin ana hikayesinin geçtiği adaya gelen Meryem'dir. Meryem, fazla konuşmayan durağan bir karakter olarak kameraya yansır. Adaya gelme sebebi ise eski sevgilisinden uzaklaşmaktır. Meryem'e iş bulmasında yardımcı olan karakterde Esmâ'dır. Şarkı söyleyen kadınlardan sonuncusu da Adem'den boşanmak isteyen eşi Hale'dir. Hale, filmin hikayesi içinde fazla aktif olmayan bir karakter olarak kameraya yansır. Hale'nin Adem'den boşanmak istemesinin büyük gerekçesi de Adem'in altınlarını çalıp adaya Mesut Bey'in yanına gelmesi olmuştur.

Filmde ara sahnelerde üç kadının ormanın derinliklerinde buluşup farklı hayvan sesleri çıkararak şarkı söylerler üç kadının farklı hayvan sesleri çıkararak şarkı söylemeleri üç kadının içlerinde ki öfkeyi ve adada ki kaos ortamının bir yansıması

olarak filmin hikayesinin de ara sahnelerinde gösterilmektedir. Filmin hikayesinin geçtiği ana mekan olan ada, devletin deprem tehlikesinden dolayı tahliye emri çıkardığı bir mekan olarak kameraya yansır. Ada'yı terk etmeyi reddeden ve kısıtlı olarak hayatta kalmaya çalışan insanlarda vardır. Ada'yı terk etmeyi reddedenler arasında ise filmin karakterlerinin tümünün olduğunu görürüz. Filmin ana karakterlerinden birisi olan Adem'in de adaya babası Mesut Bey'in yanına gelmesi de hastalığından dolayıdır. Yönetmenin diğer filmlerinde de sıkça gösterilen erk çatışması *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filminde de Adem ve Mesut Bey arasındaki geçmişe dayalı bir anlaşmazlıktan dolayı çıktığını görürüz.

Dolayısıyla filmde, Mesut bey oğlu Adem'e hiçbir konuda güvenmez ve adaya gelme sebebi olarak hastalığını bahane edip kendisinden daha çok maddi destek istemesi olarak görür. Adem ise hastalığından dolayı babası ile barışmak geçmişini unutmak ister. Öte yandan Adem'in hastalandığı ve öldüğü son sahnelerde, Adem'i doğaüstü güçleri olan Esmâ tarafından kurtarıldığını görürüz. Adem dirildikten sonra günahlarından ve hatalarından arınmış bir şekilde daha farklı daha saf bir karakter olarak kameraya yansır. Hale'den çaldığı altınları adada sakladığı yerden çıkarıp Hale'ye geri verir. Filmin son sahnesinde Adem yine hastalanır ve bu kez ölür, ölmesinin sorumlusu olarak Esmâ'yı suçlayan Mesut bey, Esmâ'yı silahı ile ormanda kovalar. Filmin başında ve orta sahnelerinde Adem'e saldırmak isteyen evin köpeği bu kez iyi anlaşığı halde Mesut beyesaldırır ve Mesut bey tarafından öldürülür. Filmin hikayesi iki farklı olaydan oluşur, ilk ana hikaye filmde her işin üstesinden gelen ataerkil yapıya karşı ayakta durmaya çalışan *Şarkı söyleyen kadınlar* olan Esmâ, Meryem, Hale ve Hale ile evlenen karanlık bir geçmişi olan yaşlı doktor oluşturmaktadır. Filmin ikinci ana hikayesi ise Adem ve Mesutbey arasındaki erk çatışması oluşturmaktadır. Filmin son sahnesinde adada depremden dolayı başıboş bir şekilde dolaşan atları görürüz. Atlar filmde konuşmayan bir eylemde bulunmayan yan karakterler olarak kameraya yansır. Atlar bazen ormanda bazen karakterlerin günahlarını işledikleri yerlerde bazen de şarkı söyleyen kadınların yanında olarak gösterilmektedir.

Filmin kapanış sahnesinde atların gözünden Mesut beyin Esmâ'yı kovaladığını ve öldürüp, öldürmediğini bilmeyiz. Esmâ'nın nasıl kaybolduğu da filmin başlangıç sahnesinde bir atın üstünde görürüz. Yine filmin sonunda da Esmâ'nın Mesut beyden kaçtığı da atın üstünde ormanın derinliklerinde kaybolduğunu görürüz. Ağaçların çıkardığı ürkütücü sesler filmin başında olduğu gibi filmin sonunda da kameraya

yansır.Film açık bir anlatı ile sonlanır.

4.10.1 Aidiyet

Film, ana hikaye olarak üç kadının ve bir erkeğin hikayesini konu edindiği *Şarkı Söyleyen Kadınlar*, zamansal ve mekansal olarak adada karakterlerin geçmişlerinin ve şimdilerinin izlerini süreriz. Zamansal ve mekansal bir boyut sunan aidiyet kavramı da filmin bütünü oluşturur yapıyı işaret eder. Yönetmen filmde mekanları birbirine bağlayan ve mekanın hafızasına, karakterlerin daha iyi anlamamızı sağlamak için başvurduğu yöntemlerden birisi olan diagetik seslerdir. Mekanın ortam seslerini ifade eden diagetik sesler, filmin hikeyesinin ve filmin atmosferinin izleyiciye daha yoğun bir biçimde geçmesini sağlayan sesler olarak ortaya çıkar. Filmin hikayesinin bütünü oluşturur mekan olarak ada, zaman kavramı ile algısal bir boyut kazandırmaktadır. Karakterlerin ve olay örgüsünün mekanı olan ada, aidiyet kavramını da ortaya çıkarmaktadır. İzleyicinin karakterlerin hikayelerini daha iyi duyumsamaları için kullanılan diagetik sesler gibi yönetmen filmde non diagetik sesi de kullanır.

Non diagetik ses, bir üst ses anlatıcısının filmin hikayesini belirli kısımlarını anlatması ile ortaya çıkan ses olma özelliği gösterir. Anlatıda devamlılığı sağlanmasına yönelik kullanılan üst ses konuşmaları klasik filmlerde az görünse de belgesel ve sanat filmlerinde çokça yer alan anlatım biçimidir. Bu uygulama tekniği,perdeye yansımayan bir kişinin doğrudan hikayeye dahil olarak karakterlerin içlerinden geçen ya da filmin hikayesinin izleyiciye daha iyi geçmesini sağlayan anlatım biçimidir (Sözen, 2015).

Dolayısıyla *Şarkı Söyleyen Kadınların* filmde farklı hayvan sesleri çıkararak şarkı söylemeli ve adada ki normal hayatlarına devam etmeleri eylemlerini farklı mekanlarda gerçekleştirirler de filmin bütünü olan ait oldukları mekan olan ada hikayelerinin de ortak alanı konumunda yer alır. Aidiyet kavramı, ortak bir geçmişin ve bilincinden değerler ile birey olanı tekrara tabi tutmaktadır ve mekansal bir bağlılığı meydana getirir. Aidiyet, bir kavram olarak 'ben' olmaktan ziyade 'biz' olmak ile ilgilenmektedir. Filmde şarkı söyleyen kadınlar olan, Esmâ, Meryem ve Hale tek bir ses tonu ile 'ben' olmaktan ziyade 'biz' olarak şarkı söylerler. Filmin sonunda da üç kadın birbirine sarılarak Adem'in acısına son vererek huzur içinde ölmesini sağlarlar. Yönetmenin daha önceki filmlerinde de kadın kimliğine ve aidiyetine sinemasında farklı hikayeler ile yön vermiştir. *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filmde de Meryem'in bidonlar ile doktorun muayenesine su taşıması ve doktorun suyu boşa harcaması, Hale'nin eşi Adem için fedakarlıklar yapması Adem'in bu fedakarlıklarını görmemesi, Esmâ'nın Mesut Bey'in sert tavırlarına rağmen ona bakıcılık yapmaya devam etmesi,

filmde kadınların güçlü olduklarını göstermektedir. Filmin yapısal bağlamda içsel anlatımını oluşturan şarkı söyleyen kadınlar, dinlenmek istedikleri vakitlerde ormanda şarkı söylerler. Filmin sonun da Adem'in acılarına son veren Esmâ, Meryem ve Hale, Adem'in huzurlu ölmesine yardım ederler. Adem hasta yatağında ölümünün onu almasını belerken üç kadına sarılarak korkuyorum diyerek can verir. Mesut beyin oğlunun ölümünden sorumlu tuttuğu Esmâ'yı öldürmek için silahı ile kovalaması filmin açılış sahnesinde duyumsanan rüzgar sesi ve bitiş sahnesi de çöküşler, kaoslar ile son bulur.

4.11 Koca Dünya

Yönetmenin dokuzuncu uzun metrajlı filmi olan *Koca Dünya*, uzun süre yalnız kalan iki kardeşin hikayesini perdeye yansıtır. Zühal ve Ali çocukluklarında birbirinden ayrılan anne ve babalarını tanımadan büyüyen iki kardeşdir. Zühal, İstanbul da baskıcı orta sınıf bir ailenin ve tacizci bir üvey babanın yanında yaşamını sürdürmeye çalışırken; Ali, İstanbul da tek başına hayatta kalmaya çalışan ve geçimini bir tamirhanede çalışarak sağlamaya çalışan bir karakter olarak perdeye yansımaktadır. Filmde yaşanan dünyanıniki farklı kesimine karakterlerin gözünden tanıklık ederiz. İlki, Zühal'in üvey babasının tacizlerine ses çıkarmayan ve kabullenen üvey anne ikincisi de Ali'nin sokakta büyüyen ve zor hayat koşullarında mücadele etmesine, Ali'nin çok sevdiği ve bu koca dünya da tek sığınağı olan Zühal'i kaçılması ile filmin hikayesi başlar. Ali'nin Zühal'i kaçırmaması esnasında üvey babayı yaralaması üzerine kardeşi ile İstanbul da rahat yaşamayacağı düşüncesi ile terk edilmiş ve şehir izlerinin olmadığı tek başına koca bir Dünya'yı simgeleyen ormana doğru yol almalarını izleriz.

Zühal ve Ali'nin doğayı keşfetmeye ve şehirden uzak yeni bir yaşam kurmaları zaman alır. Ali, bir iş bulmak için Zühal'i ormanda sık sık yalnız bırakır ve kasaba da bir oto tamircisinde çalışır. Gündüzleri işe giden Ali ve ardında yalnız bıraktığı kardeşi Zühal, doğayı keşfetmeye başlar. Zühal'in bir gün nehrin kenarında cansız yaşlı bir kadının cesedi ile karşılaşır. Yaşlı kadının üstünü yapraklar ile örten Zühal, yanına uzanıp elini tutar. Zühal, film süresi boyunca bazen bir ağaç bazen de nehre ayaklarını uzattığını görürüz. Ali, Zühal'in ormanda tek başına kalmasından endişe duyar ve bir gün Zühal'i kasaba da eğlenmesi için lunaparka götürür. Lunaparkta çadırda arabesk şarkılar söyleyen çocuk şarkıcıyı dinlerler. Filmin lunapark sahnesinde ve lunaparkın açılışının tanıtımını yapıldığı kasaba da çocuk şarkıcının arabesk şarkılarının tınıları

kasabanın her noktasında duyurur. Lunaparkta eğlenme bittikten sonra da Zuhâl ve Ali yeni yaşamlarının mekanı olan ormanlık alana geri dönerler.

Ali'nin lunaparkta tanıştığı ve yakınlaştığı falcı kadına bütün parasını kaptırmasının ardından kadını aramak için lunaparka geri dönse de lunapark toplanmıştır. Ali'nin kasabada ki işini de kaybetmesinin ardından kasaba da Zuhâl ve Ali için güven vermeyen bir mekan haline gelir. Ali de Zuhâl gibi doğa ya ormanın derinliklerine kendisini bırakır. Doğa ile bütünleşen kardeşlerin kimlikleri de zaman ile değişmeye başlar. Dolayısıyla Zuhâl'in Ali'ye Kum Kum ismini vermesi ve kendisinin de artık Mimi olduğunu söylemesi yapay düzlemin bir yansıması olan şehir hayatının terk edilip doğal alan olan ormanın bu iki karakteri sahiplendiğini görürüz. *Koca Dünya*, filmde büyümemiş ve bu büyümemenin sancıları ile baş eden iki yetişkin çocuğun gözünden koca bir dünyayı izleriz.

Öte yandan Zuhâl'in babasını arama isteği karşısında Ali'nin bizim babamız yok demesi ve Zuhâl'in ölen yaşlı kadını saklaması, her yalnız kaldığında yanına gitmesi, en yakını olan Ali'ye bile bunu söylememesi Zuhâl'in hiç tatmadığı duyguları arama isteği ile ilgilidir. Ali'nin büyüme isteği ve Zuhâl gibi bir duygusal sığınak arayışı filmin en derin yansımalarından biri olarak kameraya yansımaktadır. Ali'nin trans seks işçisi ile birlikte olamaması seks işçisine sarılması Zuhâl'in baba özlemi çekmesi gibi Ali'nin de bir anne özlemi çektiğini göstermektedir. Filmde gri bulutların ve puslu bir dünya da yalnız kalan iki kardeşin hayat da kalma mücadelesi anlatan yapımda, insan olmanın ve bir erdem sahibi olmanın yapay dünya da bir rüya olması ama doğal olan dünya da bu rüyanın gerçek olmasını iki kardeşin gözünden görürüz. Zuhâl ve Ali'nin kendi benliklerini bulması filmin dramatik boyutunu yansıtır. Filmin sonlarında Zuhâl'in rahatsızlanması da ve kanama geçirdiğini görürüz. Ali, Zuhâl'i hastaneye götürmek için motoru karşılığında taksici ile anlaşması ve Zuhâl'i hastaneye götürür. Hastanede Zuhâl'in yanında polisten kaçtığı için kalamayan Ali, kardeşini hastanenin önündesaklanarak bekler. Filmin sonunda Zuhâl'in babası olduğunu iddia ettiği keçiyi hep reddetmesine karşın bu kez de Ali görür. Keçinin filmin başında itibaren Zuhâl ve Ali'yitakip eden onları koruyan bir varlık olarak gösterilmesi filmin kapanış sahnesine de yansımaktadır. Keçinin filmin kapanışında Ali'nin bakışları ile kasabadan uzaklaşp gitmesi ile film sona eler.

4.11.1 Zaman ve Mekan

Filmin giriş sahnesinde doğal bir alanda yapay bir mekanizma olan fabrikaların

görseli ile film başlar. Filmin başında yapay bir mekanizmayı temsil eden fabrikada gördüğümüz keçi filmin ortasında ve filmin kapanışında göreceğimiz keçinin aynısıdır. Sıkışmışlık hakkında izleyiciye filmin başında ipuçları vermeye başlayan yönetmen aynı zamanda Türkiye'nin toplumsal gerçeklerine de yer vermeye başlar. Ali'nin çalıştığı iş yerinde patronunun evli olduğu halde köyden küçük bir kız çocuğu ile imam nikahı kıymak istemesi ve Ali'nin aklına koruyucu aile ile kalan kardeşi Zuhâl'in gelmesi sonucunda kardeşi adına endişe duymaya başlaması filmin yapısı bağlamında başlangıç evresini oluşturur. İki kardeşin farklı zamanlarda ve farklı mekanlarda var olma mücadelesi, Zuhâl'in tacizci üvey babadan kurtulma hayalleri, Ali'nin daha çok para kazanıp kardeşini koruyucu aileden kurtarma hayali filmin iki farklı zamanını ve iki farklı mekanını temsil eder. Öte yandan İki kardeşin ortak zaman ve mekanını temsil eden doğalalan, filmde mekan olmaktan çıkar, filmin hikayesinde dönüşümünü sağlayan bir karakter olarak perdeye yansır. Filmde metonimler ile anlatıya sadelik kazandıran yönetmen, lunaparktaki denizkızı görseli ile Zuhâl'in nehre ayaklarını uzatması ve kendisini nehre bırakması karakterin metonimsel anlatım ile içsel dinginliğinin, duygularının bir yansıması olarak gösterilmektedir.

Dolayısıyla metaforik anlatı dilin farklı düzlemlerinin temsil etmektedir. Anlatının ve izleyicinin olaylara duyguları ile eşlik etmesini sağlar. Anlatıda olaylar ve duygular arasında bir köprü oluşturup bir metafor yaratır. Metaforik anlatı biçimi en büyük etkeni anlatıcının, izleyicinin zihninde yer vermesidir. Metaforik anlatım iki yol ile gerçekleşmektedir. İlki cinsin yerine tür'ün alması ikinci gerçekleşme şeklide bütünü yerine parçanın kullanılmasıdır (Dinçer, 2013).

Yönetmenin filmin bütünü parçalar halinde metonimler ile anlatması yapısal bağlamda hikayenin devamlılığı sağlamaktadır. Ali'nin ormanda Zuhâl'i her bıraktığı sahnede kayık ile ormanın karşı tarafına geçerken, kayığın güç yardımı ile hareket etmesini sağlayan sopanın bir sapan gibi çift uçlarını olması ve doğada yaşam sürdüren yılanında çift dilli olması filmin anlatımını açısından bir devamlılık sağlamaktadır. Zuhâl ve Ali'nin doğa ile tanışmadan önce nehirden ormanın karşı tarafına geçerken kaplumbağa görmemizde anlatımın devamlılığı sağlayan simgelerin başında gelmektedir. Kaplumbağanın evini sırtında taşıyan yersiz ve yurtsuz bir canlı olmasına benzer bir durumda Zuhâl ve Ali'nin de yersiz ve yurtsuz bir yaşam sürmeleridir. Filmin anlatı yapısını yansıtan zaman ve mekan kavramları ile de filmin sürekliliğini gösterir. Yılanın kameraya yansımasından sonra Ali'nin bir kayık ve bir çift başlı sopa bulması gibi Ali'nin Zuhâl'i sırtında nehrin karşı tarafına geçirdikten sonra kaplumbağanın görünmesi filmin yapısal bağlamda bütünü, parçalarını oluşturur.

Filmin sonunda Zuhâl'in babası olduğunu iddia ettiği keçiyi görür. Keçi filmde

iki kardeşi izleyen bir koruyucu olarak yansımaktadır. Zuhâl ne zaman derin düşüncelerdekaybolmak üzere olsa keçi o zaman ortaya çıkar. Zuhâl'in kanama geçirip hastaneye Alitarafından yetiştirildiği sahnenin de sonunda keçiye görürüz. Yapısal anlamda filmin hikayesinin katmanlarını ve filmin sürekliliğini oluşturan bu kavramlar, hikayenin devamlılığında sağlanmasında etki etmekteledir. Filmin yapısının ana birleşeni olan zaman ve mekan sorunsalı da hikayenin bütünün oluşturan kavramlar olarak filminbaşında, ortasında ve sonunda belirleyici etkeni oluştururlar.

4.12 Seni Buldum Ya

Yönetmenin onuncu uzun metrajlı filmi olan *Seni Buldum Ya*, pandemi döneminde kitlelerin eve kapanma sürecinde hayatın dijital ortamlarda akışının sağlanması sonucunda film, suç ve suçlu tanımlamasını değinmektedir. Suç beraberinde birçok kavramını gündemine getirmektedir. Ceza, adalet ve bu adaletin aranması, intikam ve affetme kavramlarını suç kavramının öncesinde ve sonucunda ortaya çıkmaktadır. Filmde pandemi döneminin beraberinde getirdiği fiziksel ve psikolojik yapısına dikkat çeken Erdem, pandeminin getirdiği yeni hayat koşullarının insanlar üzerindeki etkilerine dikkatçeker ve insanların eve kapanması sonucunda daha da dijitalleşmesi suçluların ve suçlarının sanal ortama taşınması konuları filmin olay örgüsünü oluşturmaktadır. *Seni Buldum Ya*, pandemi döneminde zorlu koşullarda çekilen ve pandemi ile dijital ortamda değişen şekillenen suç ve suçlunun tanımlamasının yapıldığı bir filmidir. Filmin ana karakteri olan Felek, Kerim'in bağlantıları sayesinde dolandırılmaya meyilli insanları bulması ve Felek'in de bu insanların bilgisayarlarına bir virüs gibi sızarak onlarıngeçmişte yaptıkları suçları itiraf ettirmeye ve bu suçlardan kurtulmaları için insanlardan para talep eden suç ağının görünen yüzüdür.

Felek ve Kerim'in kurdukları sistemin devlet adına açılan bir sistenmiş gibi göstermeleri ve bu sistemin adına 4D adını vermeleri işlerinin daha resmi bir ad ile devletişi olarak göstermelerini sağlamıştır. 4D, devletin bir hukuk mekanizması olarak gösterenKerim ve Felek'in bu ağa yakalanan insanlara korku, endişe, başkaldırı, aşk, empati doluduyguların yanı sıra ara sahnelerde dans anlatıma giren film, Kerim'in bu insanların haklarında istihbarat toplaması ve geçmiş ile yüzleşmelerini sistemin görünen yüzü olanFelek ile sağlar. Felek, insanları suçlayarak onları tuzağa düşüren

maddi akış sağlamak ile görevli olan bir karakter olarak kameraya yansır. Dolayısıyla sistem zoom üzerinde çalışır ve filmde bu tuzağa ilk düşen de Cemil olur. Felek, Cemil'in yasa dışı yollar ile kendi hesabına para aktardığını söyler. 4D'ye maddi destek sağlarsa suçlarından kurtulacağı söylenir. Felek'in en kolay dolandırdığı karakterlerin başında gelir. Filmin diğer karakterlerinden birisi olan eşinden boşanmış ve akademisyen olan Tuba kameraya yansır. Felek'in her sorduğu soruya durağan ve düşünceli cevaplar veren Tuba, komşusunun çocuğu ile de bir ilişkisi olduğunu itiraf eder. Felek, Tuba'nın geçmişini daha detaylı bir şekilde öğrenebilmek için sorular sorar. Tuba, kendisinin geçmişte yazdığı İngilizce tezinde intihal yaptığını söylemesi üzerine Felek intihal oranının ne olduğunu bilmediği halde suçlarından feragat etmesi için 4D şirketine Kerim'in ibanına para yatırması gerektiğini söyler. Filmdeki diğer karakterlerden birisi olan Seçkin'de Felek'in Kerim aracılığı ile dolandırmak üzere seçtiği insanlardan birisidir. Felek'in Seçkin'in annesi adına yasa dışı yollar ev aldığını söylemesi ve suçlarından feragat etmesi için ibana para yatırması gerektiğini söyler. Felek'in diğer karakterler gibi zoom bağlantısı üzerinden dolandırmaya çalıştığı karakterlerden birisi de orta yaşlı bir kadın olan Cemil, Tuba ve Seçkin gibi özelini paylaşmayı seven Arzu'dur. Arzu, geçmişte birçok erkeği dolandıran ve Felek'in de işini kolaylaştıran geçmişi ile ilgili itiraflarda bulunan karakterlerden birisi olarak kameraya yansır. Öte yandan filmin ortalarında Kerim'in yakın arkadaşının kızı olan Ceren ise asi ruhlu ve cesur, sorgulayan bir karakter olarak kameraya yansır. Kerim'in Felek'e Ceren'in eve dönmesi için suçlamasını ve korkutmasını ister. Sık sık Felek'in bilgisayarına bağlanıp onun ile uğraşır. Felek'in Ceren'i korkutması gerekirken Ceren, Felek'i korkutur. Filmin tehlikeli karakteri olan tarihi eser kaçakçısı Rıfat ise Felek tarafından dolandırılan karakterlerdendir. Kazı yapılması yasak yerde kazı yaparak tarihi eser altınları çalan Rıfat'ı suçlar. Suçunun yok sayılması içinde 4D sistemi üzerinden ibana para yatırılır. Rıfat dolandırıldığını anlayınca Kerim ve Felek'in adamı olan Mahmut'u öldürtür. Filmde Mahmut bir karakter olarak aktif değildir ve hiç kameraya yansımaz sadece Kerim ve Felek adına çalışan bir karakter olarak temsil edilir.

Filmin ortalarında Felek'in dolandırmak istediği ama sonradan aşık olmaya başladığı karakter olan Nurperi ise bir güzellik merkezi açmak için paraya ihtiyacı olan bir karakterdir. Felek, Kerimden alamadığı paraları farklı yollardan almak için girişimlerde bulunsa da sonuç vermez ve hoşlandığı kadın olan Nurperi'den iban numarasını alır dolandırdığı insanların paralarını Nurperi'nin banka hesabına iban yolu

ile yollar. Felek, Nurperi ile yüz yüze konuşmak onu daha detaylı tanımak istese de bunuyapamaz. Başlarda İstanbul'da yaşadığı söylese de Felek'e yalan söylediği ortaya çıkar. Nurperi'nin Felek'e aldığı paralar ile güzellik merkezi açacağını söylemesi üzerine Felek filmin sonunda dolandırılmış olur. Film, ismi gibi Seni Buldum Ya (Neşe Karaböcek)şarkısı ile kapanır.

4.12.1 Kimlik

Filmin yapısının merkezini oluşturan kimlik kavramı filmdeki karakterlerin içlerinde buldukları yeni hayat koşulları ile değişime uğramaya başlar. Filmin hikayesinin geçtiği pandemi dönemi, insanların hayatlarını etkileyen ve eve kapanmalarını öğütleyen bir dönemi temsil etmektedir. Kimlik kavramı da bu noktadan itibaren işlevini yerine getirmeye başlar. “kimlik kavramı belirsizliklerden kaçışın bir yolu olmuştur. İnsan ne zaman kendi benliğinin nereye ait olduğundan kuşku duyduğundakimlik üzerinden düşünceler üretmeye başlar. Görünen davranış biçimi ve kalıpları arasında kendi benliğinin nerede olduğuna ve etrafındaki insanların kendi duruşunu nasıl kabul edeceklerinden, nasıl emin olacağından kuşku duyar. Kimlik kavramı da bu belirsizlikleri ve ikilemlerden kaçış arayışına verilen addır” (Dalbay, 2018).

Dolayısıyla filmde karakterlerin pandemi döneminin getirdiği eve kapanma süreci ile karakterlerin birer kimlik bunalımı içine düşmelerine etki eder. Film hikayesinin yapısını oluşturan pandemi süreci ile eve kapanmanın insanların dışarı ile temas etmelerinin sınırlı olmasının beraberinde getirdiği kendini keşfetme, kendin ile daha fazla vakit geçirme süreçleri de karakterlerin doğal benliklerinin oluşmasına olanak sağlar. Filmin hikayesinin ana karakteri olan Felek ve Kerim'in 4D adında bir dolandırıcılık şebekesi kurmaları ile gerçekten oldukları insanlardan daha farklı birer insan imajı sergilemeleri insanlara resmi görevli gibi görünerek dolandırmalarını konu edinen yapımda, kimlik kavramının karakterlerin olduklarından farklı daha derinde daha geçmişte yaşadıkları kameraya yansımaktadır. Felek'in dolandırıcı kimliğinden vazgeçerek Nurperi ile yakınlaşması, Cemil'in geçmişte yasa dışı işlerde bulunması ve Felek'in Kerim aracılığı ile Cemil'e şantaj yapması Cemil'in geçmişinden bahsetmeye başlaması ve bu süreçler karakterlerin pandemi dönemi ile bastırılmış belleklerini hatırlamaları sonucunda gerçek benliklerini oluşturan kimliklerinin ortaya çıkmasına olanak sağlar.

Kimlik kavramı genel anlamda kişi ya da toplumun kendi oluşturduğu normlar ile açığa

çıkır. Bireysel kimliği ifade eden benlik kavramı da hiyerarşik bir düzende başka kişilerin kolektif kimliklerini de kapsayan karmaşık bir yapı da olan toplumsal yapı mekanizması içinde oluşur. Benzer bir yapı da olan sosyal kimlik kavramı da pek çok farklı kimliğin etkileşimleri sonucunda meydana gelen yapıyı oluşturmaktadır. Bireysel ve kolektif kimliklerin arasında dinamik bir yapı mekanizması vardır. Değişen koşullarda, farklılaşan hayat koşullarında kimlikler arasındaki dengelerde sürekli olarak bir değişime ve kendini yeniden üretmeye başlar (Şimşek, 2002).

“Kimlik en genel tanımı ile bireysel bir olguyu temsil eder. İnsan kimliği kavramında Dünya’da ki bölünmüşlük ile ortaya çıkan sosyal kimlik kavramını işaret eder. Bu nedenle bireysel kimliğin oluşumu da toplumun ulusal, kültürel ve ekonomik değer ile davranışlarının oluşturduğu kalıpları, kolektif sembollerin etkisiyle insanlar arasında farklı yapay bir kimliğin oluşumuna neden olur” (Aşkın, 2007). *Seni Buldum Ya* filminde karakterlerin önceki kimliklerinden daha farklı bir kimliğe uzanan yolculuklarını izleriz. Filmde Seçkin karakterinin de önceki hayatından pandemi döneminin etkisi ile daha farklı bir hayat yaşadığını görürüz. Filmin yapısal bağlamda hikayesinin akışını sağlayan ana karakter olan Felek ile zoom uygulaması üzerinden yapılan görüntülü konuşmalar karakterlerin film süresi boyunca geçmişlerini ve pandemi dönemi ile değişen şimdileri arasında bir köprü olan kimliklerinin nasıl biçimlendiğini ve nasıl değişime uğradığını izleriz. Kimliksel biçimlenme kavramı da karakterlerin şimdi ki hayatlarını yaşayamamalı ile ortaya çıkar. Bu bağlamda kimliksel biçimlenme kavramı, kimliğin zaman içerisinde çeşitli etkenlere göre değişip, şekillenme sürecini ifade etmektedir. Kimliğin zaman içerisinde biçimlenmesi de üç aşamadan oluşmaktadır. Birinci kimlik biçimlenme süreci, esnek ve farklı parçaları içeren tutarlı bir kimlik oluşması anlamına gelmektedir. İkinci kimlik biçimlenme süreci, ipotek ya da uymadır ve kimliğin katılığı, başkalarına uymayı içeren süreci ifade eder. Son kimlik biçimlenme süreci, kaçınmayı işaret eder. Güçlü bir arayışının olmasına karşın, kimlik sorunsalı ile ilgilenmeyen daha özgün olmayı içermektedir.

Bu bağlamda filmde ki karakterlerden birisi olan Ceren, asi ve genç bir kadın olarak kameraya yansımaktadır. Felek, Ceren’i korkutmaya çalışsa da bunu başaramaz. Filmde sadece Ceren hakkında net bilgilere ulaşamayız. Nurperi, Cemil, Arzu, Tuba, Rıfat, Kerim ve Felek hakkında izleyiciye bilgiler sunulur. Filmin son sahnelerinde Rıfattarafından öldürülen Mahmut ise bir filmde görünmeyen ve ölen tek karakter olarak gösterilmektedir.

BÖLÜM 5

5. SONUÇ

Zaman ve mekan sorunsalı içinde filmlerde karakterler ile bağlaşan imge, aidiyet ve kimlik sorunsalı, yönetmenlerin geçmişten günümüze kadar üzerinde durduğu konuları temsil etmektedir. Özellikle sinemanın ilk yıllarında Lumier kardeşlerin kısa film çekimleri, Melies'in ilk fantastik filmi çekmesi ve Griffith'in sinemasal anlatımlarının ortak noktası belli bir zamanda ve belli bir mekan da olmasıdır. Sinema sanatının Fransada ortaya çıkması ile sinemanın bir endüstri haline gelmesi sonucunda yapım şirketlerinin kurulmasında sinemanın gelişmesine ve yayılmasına zemin hazırlamıştır. Düzen ortamının kurulması sonucunda Fransa'nın kendi ulusal sineması olan Fransız yeni dalgasinemasının kurması ile de düşünen, üreten ve sorgulayan bir teori olan Auteur teorinin daha da etkili olmasını sağlar. Öte yandan Türkiye'de Fransız yeni dalga sinemasının etkileri ile 90'ların başında genç yönetmenler kuşağı olarak adlandırılan yeni dönem Türkiye sineması kurulur. Reha Erdem, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Semih Kaplanoğlu gibi sinemacıların yapımları Türkiye'de sanat sinemanın gelişmesine ve tanınmasına olanak sağlar. Auteur yönetmenler olarak tanımlanan sinemacıların filmlerinin dili toplum karşısında ötekiyi temsil eden birey olmuştur.

Her yönetmenin sinemasal anlatımı farklı olsa da ortak noktaları zaman ve mekan kavramları içinde biçimlenen ve bir dil oluşturan kimlik, aidiyet, imge konuları yönetmenlerin ortak kavramları olarak gösterilmektedir. Derviş Zaim'in üçleme filmleri olan *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008), ve *Gölgeler ve Suretler* (2011) üçlemelerinde geleneksel Türk el sanatları olan minyatür, hat ve gölge oyunlarını zaman ve mekan sorunsalı içinde ele almıştır. Nuri Bilge Ceylan ise daha farklı bir sinema dili tercih eder. Yönetmenin taşra üçlemesi filmleri olan *Kasaba* (1998), *Mayıs Sıkıntısı* (2000) ve *Uzak* (2002) filmlerini perdeye yansıtır.

Yönetmenin filmlerini taşra üzerinden konu edindiğini ve zaman, mekan sorunsalı içinde imge, aidiyet ve kimlik kavramları üzerinden anlatıma gittiği görülmektedir. Yeşim Ustaoglu ise sinemasında kadın karakterler üzerinden bir dünya çizer. Filmlerinde öteki bir konumda olan kadınları yapımlarında konu edinen yönetmen, ilk filmi olan *İz* (1994) de yüzünü yakarak intihar eden bir klarnetçinin hayatını anlatır. *Güneşe Yolculuk* (2000) filminde doğu ve batı kimliklerine değinilen, *Sırtındaki Hayatlar* (2004) belgeselinde Karadenizli kadınların zorlu şartlarda çalışmaları anlatılırken, *Bulutları Beklerken* (2005) filminde Karadenizli yaşlı bir kadının çocukluğunda yaşadığı göç konusu üzerinden geçmiş anlatılır. Ustaoglu'nun sinemasının dilini oluşturan kimlik, aidiyet ve imge sorunsalları, zaman ve mekan üzerinden öteki bir konumda olan kadının gözünden perdeye yansıttığını görürüz.

Yeni dönem Türkiye sinemasının yaratıcı yönetmenlerinde birisi de Zeki Demirkubuz 'dur. Yönetmenin üçleme filmleri olan *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2002) ve *Bekleme Odası* (2004) filmlerinde varoluşçuluğun izlerini arayan öteki üzerinden bireysel konulara değinen yapımlardır. Yönetmenin karanlık üzerine öyküler üçlemesinde zaman ve mekan sorunsalı içinde kimlik, aidiyet, imge kavramlarına yer verdiği görülmektedir. Yeni dönem Türkiye sinemasında zaman ve mekan sorunsalı içinde Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf üçlemesi filmleri olan *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) yapımları Yusuf karakterinin büyüme sancılarını üç farklı filmde ve tersten anlatarak perdeye yansıttığı görülür. Filmlerin başlangıç evresi olan *Bal* (2010) filmi Yusuf'un çocukluğunu anlatırken, *Süt* (2008) filmi Yusuf'un büyümesi anlatılır. Üçlemenin son filmi olan *Yumurta* (2007) Yusuf'un olgunluk dönemini perdeye yansıtır.

Yeni dönem Türkiye sinemasının en üretken yönetmenlerinden birisi de Reha Erdem'dir. Reha Erdem filmlerinde zaman ve mekan sorunsalı içinde ayrı bir yeri olan imge, aidiyet ve kimlik kavramları yönetmenin filmlerinde izleyicilere yön gösteren belirleyici kavramlar olarak filmin içinde yer edinirler. Bununla ilişkili olarak çalışmanın problemi Auteur teori bağlamında Reha Erdem sinemasını zaman ve mekan sorunsalı içinde imge, aidiyet, kimlik kavramlarının yönetmenin filmlerinde nasıl temsil edildiği konuları ele alınmasıdır. Çalışmanın yöntemi, yapısalcı kuram olarak belirlenmiştir.

Çalışmada incelenen filmler *A Ay*, *Kaç Para Kaç*, *Korkuyorum Anne*, *Beş Vakit*, *Hayat Var*, *Kosmos*, *Jin*, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*, *Koca Dünya*, *Seni Buldum Ya* filmleridir.

Ay Ay filminde Yekta, Burgazada da halası Nükhet Seza ve dedesi Sırrı Bey ile eski yıpranmış geçmiş anılar ile dolu bir konak da yaşar. Yekta'yı konağın kasvetli havasından kurtarmak isteyen küçük halası Neyyir, İngilizce öğretmenliği yaptığı adada ki okula kayıt ettirmek ister. Yekta, ölen annesi ile tek bağlantısı olan konaktan ayrılmak istemese de Neyyir'in çabaları sonuç verir ve Yekta konaktan ayrılır adada ki okula kayıtolur. Filmde imge, aidiyet, kimlik kavramlarının bütününü oluşturan zaman ve mekan kavramları bu noktada filmin hikayesine etki etmeye başlamaktadır. Filmde saatlerin durması hikaye bağlamında zamansızlığı işaret ettiği gibi konağın eski ve yıllar içinde yıpranması da mekanı işaret etmektedir. Filmde ki karakterlerin şimdi ki zamandan daha çok geçmiş zamanda yaşamları da bunu göstermektedir.

Kaç Para Kaç filminde dürüst ve namuslu bir hayat süren Selim'in takside çalıntı paraları bulması ile monoton hayatının bir anda nasıl paranoyak bir hayat dönüştüğünü izleriz. Selim, takside bulduğu paraların bir bankadan çalınmış paralar olduğunun öğrenince geceleri uyuyamaz ve paraları karakola götürmek istese de paranın büyüüne esir olur. Selim, eşi Ayla ve çocukları ile monoton mutlu bir hayat sürerken çalıntı paraların hayatlarına girmesi ile daha rahat ama bir o kadar da huzursuz, tekinsiz bir hayat sürmeye başlarlar. Selim, paraların çalıntı olduğunu kimseye söylemez sadece kendisi ve vicdanı bunu bilir. Selim, film boyunca para ile yol alan önüne çıkan herkesi şüpheli görüp suçlayan bir insana dönüşür. Filmin açılış sahnesinde açık bir imge olarak gösterilen para, metanın bir temsili olarak hikayenin geçişini sağlamaktadır. Filmin başında gösterilen para imgesi, filmin ortasında ve sonunda da hikayenin dilsel ve görsel anlamda belirleyicisi olur. Filmin sonunda Selim'in cepleri para dolu bir biçimde ölmeside metanın huzur veren değil huzur alan bir anlamı olduğunu ortaya çıkartır.

Korkuyorum Anne filminde 38 yaşında büyümemiş hep anne özlemi duyan Ali, çocuksu bir karakter olarak perdeye yansır. Ali, babası Rasih bey ile yaşayan ama onun ile anlaşamayan iki yetişkin insan olarak gösterilir. Ali, taksi şoförlüğü yaptığı sırada kuyumcu soygununda taksisine binen hırsızlar tarafında kafasına darbe alır ve hafızasını kaybeder. Öte yandan sıkı komşuluk bağları olan bir aile apartmanında babası Rasih bey ile yaşar. Ali, babası ile bir erk çatışması içinde olması ve ölen annesinin özlemi içinde olması karakterin filmin ara sahnelerinde korkuyorum annecim demesi ile temsil edilir. Ali dışında filmde yan karakterlerden birisi olan terzi Neriman ve yanında çalışan oğlu Keten arasında da Ali ve Rasih beyde olduğu gibi bir erk çatışması vardır. Ali'nin anne yokluğu Keten'nin baba yokluğu bu erk

çatışmalarının ana sebebi olarak yansımaktadır. Filmin hikaye yapısını oluşturan kimlik kavramı da Ali'nin hafızasını kaybetmesi ile ölenanne ve komşu ipek hariç herkesi unutmaması ile perdeye yansımaktadır. Ali ve Rasih Bey arasındaki anlaşmazlık hafıza kaybı ile daha huzursuz bir ortama işaret eder. Filmin iç anlamını oluşturan kimlik kavramı Ali'nin yeni yaşamına etki etmektedir. Ali'nin hafızakayı ile ve bir benlikle doğması filmin başından sonuna kadar devam eder. Yönetmenin filmi kimliksel bir özelliği olan hafıza kaybı ile başlatıp filmi eski Ali'nin yerine yeni Ali ile sonlandırması da bunu işaret eder.

Beş Vakit filmi beş farklı zamansal dilimi temsil etmektedir. Sabah, öğle, Öğleden sonra, akşam ve gece filmin zamansal dilimlerini temsil eder. Filmde üç çocuk karakter olan Ömer, Yakup ve Yıldız'ın gözünden taşra yaşamını perdeye yansıtan yönetmen, filmin devamlılığını da zamanı bölerek sağlar. Taşra da çocukların gözünden ötekinin yaşamına değinen yönetmen, baba, oğul ve baba, kız ilişkilerini, büyüme sancılarını perdeye yansıtır. Filmin anlatımını zamansal çerçevede beş farklı dilimi bölen yönetmen, filmin mekanını da öteki bir mekan olan taşra üzerinden kameraya yansıtır. Açık bir mekanda geçen film hikayesi çocukların gözünden öteki olmanın sorunlarını çocuk karakterlerin üzerinden anlatır. Filmin ana sorunsalı olan zaman ve mekan kavramları da filmde hikayesinin yapısını temsil eden iç anlatım yoluyla çocuk karakterler üzerinden gösterilir.

Hayat Var filminde ise filmin ismini temsil eden Hayat'ın İstanbul'un öteki bir mekanında öteki insanlar ile arasında geçen hikaye anlatılmaktadır. Filmde Hayat'ın iç dünyasında verdiği savaşlar ve babası ile annesinin ayrı olmasının sonucunda ebeveynleri ile iletişimsizliği filmin ana hikaye kısmını oluşturur. Filmde Hayat'ın gözünden hayat durağan ve rutin bir biçimde devam eder. Annenin Hayat'ı terk etmesi ve başka bir aile kurması, Hayat'ın babası ile aynı evde yaşamasına rağmen iletişimsizlikleri, Hayat'ın dedesinin kendisinin bile inanmadığı öğütleri filmin Hayat gözünden hikaye kısmını oluşturur. Filmde hayat gibi rengarenk bir dünya da büyüyen Hayat, uçak seslerinin, siren seslerinin, kargaların seslerinin, böceklerin seslerinin birbirine geçmiş seslerini duyumsalız. Filmin her bir aşamasında sınıfsal farklılıklara değinen yönetmen, İstanbul'un daha gerçekçi yüzü olan öteki mekan üzerinden filmini perdeye yansıtır. Hayat'ın büyüdüğü ve ait olduğu mekan olan İstanbul, Hayat'ın hep kaçmak istediği bir yer olarak filmin konusunda tasvir edilir. Filmin iç anlamını ve yapı kısmını oluşturan aidiyet kavramı da Hayat üzerinden biçimlenir. Filmde Hayat'ın çevresinden bir çocuk ile tanışıp her şeyini geride

bırakması yerini aidiyetsizliğin almasına neden olur. Filmin yapısını oluşturan aidiyet kavramı ana karakter Hayat ile öteki hayatı, öteki mekan ile kameraya yansır.

Kosmos filmini ana karakteri olan Battal'ın filmin başlangıç sahnesinde karlı ve kapalı bir havada kameraya doğru koştuğunu görürüz. Bu koşma bir kaçışın nedeni olarak perdeye yansır. Karakterin hiç bilmediği Kars'ın bir sınır kasabasına vardığını yönetmen radyodan çıkan sesler ile duyumsatır. Filmin konusunun geçtiği açık bir mekan olan Karsda askerler, polisler, hasta insanlar, radyodan savaş ile ilgili haberlerin geçmesi mekanı tanımlamak açısından izleyiciye genel bilgiler sunar. Battal'ın kasabaya gelmesi ile insanları iyileştirmesi onlara şifa olması sonucunda kasaba halkı tarafından sevilmesine neden olur. Battal'ın çalışmayı fazla sevmemesi ama insanlara umut vermesi karakterin gerçek benliğinin özelliklerindedir. Battal'ın insanları iyi etmesi ölmekte olan bir çocuğu iyi etmesi ama sonrasında çocuğun ölmesi sonucunda halk Battal'a karşı öfke duymaya başlamasına neden olur. Battal'ın iyi niyetli olduğunu sadece kasaba halkından olan Neptün bilir. Battal ve Neptün arasındaki ilişki alışagelmışin dışında farklı hayvan sesleri çıkararak iletişim ihtiyaçlarını karşılarlar. Dolayısıyla filmin dilinin ve anlatımının yapı kısmını oluşturan zaman ve mekan kavramları filmin olay örgüsünde belirleyici biretkisi vardır. Filmin sonunun filmin başında geriye dönüş (Flashback) kurgu yöntemi ile bir anlatıma giden yönetmen, zamansal ve mekansal bir sıçrama ile filmde bir döngü oluşturmuştur. Filmde kasaba meydanında ki saatin durması, kaos'un yakın olduğu bir mekan, hastalılar, insanların bu kasvetli ortamda sıkışması, bu insanlara bir derman olmaya gelen gizemli kişi filmin zaman ve mekan biçimini tanımlayan izleri temsil etmektedir. Filmin başında kameraya doğru koşan Battal'ın aslında geldiği kasaba insanların linçinden kurtulmak için Neptün'ün yardımı ile kaçtığını filmin sonunda anlarız. Yönetmenin Flashback kurgu yöntemi ile bir tekrarı perdeye yansıttığı filmi olan *Kosmos* yapı kısmının da bu tekrarı sağlayan zaman ve mekan kavramları ile yaptığını görürüz.

Jin filminde ise örgütten kaçmanın planlarını yapan bir kadın gerilla olan Leyla'nın hikayesini izleriz. Kadının varoluş mücadelesini perdeye yansıtan yönetmen, kadın olmanın mücadelesini bir kadının gözünden anlatır. Filmin ismi olan *Jin*, Kürtçe anlamı kadındır. Politik bir film olmanın ötesinde bir kadının kimliğini arama ve o kimlik için mücadele etmesini konu edinmektedir. Leyla'nın nasıl gerilla olduğunu ve gerekçelerini filmin hikayesi içinde bilmeyiz sadece karakterin Mersin'e gitmek için dağdan inip tarla da taş toplama işinde kısa süreli çalıştığını biliriz. Filmde karakterin içinde bulunduğu durumu özetleyen bir dağ evinden coğrafya kitabını bulup

heceleyerek okuduğu sahneden anlarız. Dolayısıyla *Jin* filminde kadın olmanın mücadelesini öteki bir öteki konumda olan kadın gerillanın gözünden izleriz. Filmin çoğu sahnesinde farklı hayvanların olduğunu görürüz. Bunlardan birisi olan Kaplumbağa gibi Leyla da yersiz veyurtsuz bir hayat sürdürdüğünü anlarız. Filmin iç anlam kısmını oluşturan ve Leyla'nın etrafında dönem hikayeler ile kimlik kavramı ile bir anlatıma giden yönetmen, verilmiş kimliksel özelliklerden ziyade kendi kimliğini aramanın mücadelesi filmin iç anlamını oluşturmaktadır. Leyla'nın kendi kimliğini kendisinin bulma mücadelesi filmin yapı kısmını temsil eder.

Şarkı Söyleyen Kadınlar filminin ana karakterleri olan Esmâ, Meryem ve Hale, filme ismini temsil eden şarkı söyleyen kadınlar olarak perdeye yansır. *Şarkı Söyleyen Kadınlardan* ilki olan Esmâ, filmin ana karakterlerinden olan Adem'in babası Mesut beyin yanında çalışan bir kadındır. Esmâ'nın iyileştirici güçlerinin olması Adem'i iyileştirmesi Esmâ'yı filmin hikaye kısmında gizemli bir konuma yerleştirmektedir. Meryem ise fazla konuşmayan içine kapanık bir karakter olarak kameraya yansımaktadır. Filmin ana mekanı olan adaya gelmesinin başlıca sebebi de eski sevgiliden ve yıkılmış olan eski hayatından kaçmak kaçmaktır. Hale ise Adem'in eşi olarak kameraya yansımaktadır. Adem'in eşinin paralarını alıp adaya kaçması sonucu paralarını geri almakve boşanma dilekçesini imzalatmak için adaya gelen bir karakter olarak gösterilmektedir. Üç kadının geçmiş hayatlarının farklı olması ama şimdi ki hayatlarını benzer bir biçimde aynı olması üç kadının aidiyetlerinin temsili olan adada buluşmalarına neden olur. Filmde üç kadın karakter açısından zamansal, mekansal bir yapıyı temsil eden aidiyet kavramı, kadın karakterlerin filmin başını ve filmin sonunu belirleyen ana etkenler olarak gösterilmektedir. Filmin atmosferi de bu biçimde aidiyet kavramı ile filmin yapısını oluşturmaktadır.

Koca Dünya filminde ise Zuhal ve Ali'nin hikayesini izleriz. Zuhal ve Ali, annesiz, babasız iki farklı dünya da büyüyen kardeşlerdir. Zuhal, orta sınıf bir ailenin yanında büyüyen bir karakter olarak kameraya yansıtılmaktadır. Ali ise daha zor koşullarda büyüyen ve tamirhanede çalışan bir karakter olarak kameraya yansımaktadır. İki kardeşin en büyük hayali bir gün buluşup aynı evde yaşamaktır. Öte yandan Zuhal'in içinde yaşadığı ev ortamı düzgün bir ortam olarak gösterilmez. Tacizci üvey baba ve bunu görmezden gelen üvey anne ile aynı ortamda yaşamaya çalışmaktadır. Ali ise Zuhal ile ne zaman görüşmeye gitse koruyucu aile buna izin vermez en sonunda Ali, tacizci üvey babayı bıçaklayıp kız kardeşini kaçırmamasıyla filmin hikaye kısmı başlar. İstanbul da yaşayamayacaklarını düşünmeleri sonucunda

iki kardeş Ali'nin motoru ile İstanbul'dan uzaklaşırlar. Yersiz ve yurtsuz bir yol alan iki kardeş en sonunda ormanlık bir alan buluporaya çadır kurup yaşamaya başlarlar.

Dolayısıyla farklı iki mekan da büyüyen iki kardeş bu kez aynı mekanda doğal olanın temsili olan mekan da ormanda yaşamaya başlarlar. Filmde zaman, belirsiz olarak gösterilmektedir. Şehirlerde olan zamanı belirleyen yapay mekanizmalar ormanda yoktur. Ormanda zaman sadece güneşin doğması ve güneşin batması ile temsil edilmektedir. Filmin hikayesinin iç anlam kısmını temsil eden ve tek başına bir karakter olan orman, filmde olay örgüsünün belirleyicisi olarak gösterilmektedir.

Seni Buldum Ya filminde pandemi döneminde eve kapanma ile değişen hayatlar anlatılmaktadır. Pandemi döneminde çekilen filmde farklı hayatlardan insanların yansıtan yönetmen, filmini de zoom ortamında çekmiştir. Filmin zoom ortamında çekilmesi de filmi daha gerçekçi göstermektedir. Pandemi döneminde insanların eve kapanması ve daha fazla sanal dünyada vakit geçilmeleri sonucunda suç ağları da çoğalmaya başlamaktadır. Filmde Felek ve Kerim'in kurdukları sanal dolandırıcılık şirketi de bunlardan birisidir. 4D dolandırıcılık şirketi, farklı insanların bilgisayarlarına zoom bağlantısı ile sızarak devlet adına para istemek şirketin kuruluş amacı olarak gösterilmektedir. Filmde Felek, 4D'nin görünen yüzü olarak gösterirken, Kerim, dolandırılacak insanları farklı bağlantıları ile bulup, Felek'e yönlendiren 4D'nin görünmeyen yüzü olarak tanımlanmaktadır. Filmin yapısının ana birleşeni olan kimlik kavramı da karakterlerin ikinci benliklerinin ortaya çıkmasını sağlar. 4D dolandırıcılık şirketinin amacı da insanlara geçmişte yaptıkları suçlar üzerinden maddi kazanç sağlamaktır. Filmde Felek'in karakterler ile zoom üzerinde her konuşmasında karakterlerle daha yakın ilişkiler kurduğu görülmektedir. Felek'in Kerim aracılığı ile dolandırdığı karakterlerden iban yolu ile para alması yönetmenin pandemi döneminin getirdiği dolandırıcılık olaylarına atıf niteliği de taşır. Filmin yapısını oluşturan kimlik kavramı da karakterlerin zor durumda kaldıklarında gerçek kimliklerinin nasıl ortaya çıktığını gösterir. Dolayısıyla filmde dolandırılan karakterlerde olan Cemil, Arzu, Tuba ve Rıfat'ın geçmişlerine, şimdileri tanıklık ederiz. Filmde Nurperi'nin Felek'i dolandırması da sanal ortamda dengelerin değişebileceğini göstermektedir. Filmde sadece Ceren ve ölen Mahmut hakkında net bilgiler edinmeyiz. Filmin yapısını oluşturan kimlik kavramı da karakterlerin pandemi dönemi ile yeni hayatları üzerinden konu edinir. Çalışmanın araştırma kapsamındaki Reha Erdem filmlerinde ortak konu ve benzer karakterleri bulmak mümkündür. Yönetmenin filmlerinin ana sorunsalı olan imge, aidiyet, kimlik, zaman ve mekan kavramları yönetmenin filmlerindeki

karakterlerin ortak yönlerini tanımlamaktadır. Reha Erdem'in filmlerinin ortak konuları ise hayatın içinden ötekiyi temsil eden karakterler olmasıdır.

Yönetmenin filmlerindeki karakterlerin ortak özelliklerine bakıldığında karakterlerin hepsinin zaman ve mekan kavramı içinde sıkıştıklarını ve büyümediklerini görürüz.¹ Yönetmenin filmlerinde anne ve baba ya yoktur ya da bir erk çatışmasının ana sebebi olarak gösterir. Reha Erdem filmlerindeki karakterlerin aidiyetleri ve bir kimlikleri yoktur. Sadece bu kavramları birer simge olarak gösteren imge kavramı vardır. Sıkışmışlığın ve büyümemenin sancuları yönetmenin filmlerinde yersizlik ve yurtsuzluk kavramları ile açığa çıkar. Dolayısıyla Erdem filmlerinin karakterleri toplum karşısında bireyi temsil eden öteki karakterler olarak perdeye yansımaktadır. *A Ay* filminde Yekta'nın büyük bir konakta zamandan ve mekandan bağımsız bir biçimde eksik tarafı olan ölen annesinin hayalini odasındaki pencereden görmesi, *Hayat Var* filminde Hayat'ın annesinin yaşıyor olmasına rağmen iletişimsizlik problemleri yönetmenin karakterlerinin ortak özelliklerinden bazılarıdır. Reha Erdem filmlerindeki karakterlerin bir erk çatışmasının içinde görmek de mümkündür. *Korkuyorum Anne* filminde Ali ve Rasih Bey arasındaki çatışma Neriman ve oğlu Keten arasında görmek mümkündür. *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filminde Adem'in babası Mesut Bey ile anlaşamaması, *Koca Dünya* filminde babanın eksik olması sonucunda Zuhul'in kecinin içinde babasını yaşadığını düşünmesi abi Ali ile kardeşi Zuhul arasında da bir erk çatışmasının ortaya çıkmasına neden olur. İncelenen filmler doğrultusunda Reha Erdem yapımlarında zaman ve mekan sorunsalının kendi içinde imge, aidiyet, kimlik kavramları ile bağlantılı olduğunu anlaşılmaktadır. *A Ay* filminde Yekta'nın geçmişin izlerini taşıyan bir konakta yaşaması, *Korkuyorum Anne* filminde Ali'nin de geçmiş ile bağlantılı bir apartman dairesinin de yaşaması ve iki karakterinde annesinin olmaması iki farklı filmi iki geçmiş sorunsalı ile bağlantılı yapmaktadır. *A Ay* filminde, zamanın mekan ile bağlantılı bir biçimde akmaması görünürken *Korkuyorum Anne* filminde de Kimlik sorunsalı hikayenin ana etkeni olarak kameraya yansıdığını görürüz. Yönetmenin taşra sorunsalına değindiği filmlerinde de karakterlerin benzer dünya görüşleri olduğunu anlarız. *Beş Vakit* filmini beş farklı vakit ile kameraya zamanı ve mekanı yansıtan Reha Erdem, çocukların gözünden bir taşra izleyiciye çizer.

Kosmos filminde de taşrayı ana karakter Battal'ın gözünden zaman ve mekan

¹ Bu konu ile ilgili olarak filmlerin imge, aidiyet, kimlik, zaman ve mekan kavramları Ek tablosunda verilmektedir.

kavramları dahilinde perdeye yansıtır. İki filmde de mekanın taşra olması ve taşra da zamanın geçmemesini farklı karakterlerden farklı olay örgüleri ile kameraya yansıdığını görürüz. Yönetmenin filmlerinin karakterleri benzer özelliklere sahiptir. *Kosmos* filminde Battal'ın mistik güçlerinin olması, *Şarkı Söyleyen Kadınlar* filminde Esmâ'nın da mistik güçlerinin olması iki filmin karakterlerinin benzer özellikleri olduğunu göstermektedir. Reha Erdem'in *Hayat Var* filminin ana karakteri olan Hayat'ın bulunduğu mekandan kaçma isteğinin olmasını bu kez de *Jin* filminin ana karakteri Leyla'nın gözünden perdeye yansıdığını görürüz. *Hayat Var* ve *Jin* filmlerinin mekanları farklı olsa da karakterlerinin dünya görüşleri birbiri ile uyumludur. Yönetmenin *Kaç Para Kaç* filmi ile *Seni Buldum Ya* filmi arasında da bağlantılar mevcuttur. *Kaç Para Kaç* filminde Selim karakterinin takside bulduğu para ve para ile bağlantılı olarak filmin hikayesinin işlenmesi, *Seni Buldum Ya* filmde de Felek karakterinin arkadaşı Kerim ile pandemi döneminde insanları dolandırmak için oluşturdukları 4D şirketi ile insanları dolandırıp para akışını sağlaması iki filmde ana temasını para olduğunu göstermektedir. Yönetmenin filmlerinin sonunun belli olmaması, izleyicinin filmin sonunda düşünmesini sağlayan açık anlatımlı film sonlarına sinemasında yer vermesi Reha Erdem'i Yeni dönem Türkiye sinemasının Auteur yönetmenlerinden birisi yapar.

Yönetmen karakterlerini bu kavramlar çerçevesinde filmlerinin olay örgüsü kısmını oluşturduğu belirtilmiştir. Olay örgüsü çerçevesinde yönetmenin filmlerinin yapı kısmını oluşturan filmlerinde değinilen ortak konunun da erk çatışması sonucunda oraya çıktığı görülmektedir. Yersizlik ve yurtsuzluk kavramları içinde toplum karşısında bireye ötekinin gözünden değinen yönetmen, zaman, mekan, aidiyet, kimlik ve imge kavramlarına da filmlerinde karakterlerin dünya görüşleri ile uyumlu bir biçimde yer verdiği belirlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2015). Sinematografik İmge ve Gerçeklik. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1-8.
- Akçora, E., & Yılmaz, M. (2015). Ortak Üslup Öğeleri Ekseninde Derviş Zaim Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 122-136.
- Aktaş, G. (2013). Feminist söylemler bağlamında kadın kimliği: Erkek egemen bir toplumda kadın olmak. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 53-72.
- Altuntek, S. (2006). Kültür ve Zihin: Goodenough, Lévi-Strauss ve Geertz. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 45-60.
- Asiltürk, C. T. (2014). *Sinemada Diyalektik Kurgu*. İstanbul: Kalkedon.
- Aslan, M. (2013). Gerçekçi Sinema Perspektifinden Nuri Bilge Ceylan'ın Koza, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı Filmlerinin İncelenmesi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 157-174.
- Aşkın, M. (2007). Kimlik ve giydirilmiş kimlikler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 213-220.
- Ayça, E. (1992). Türk Sineması Seyirci İlişkileri. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 117-133.
- Aytekin, H. (2021). Film Eleştirisi mi? Yorumu mu? Tanıtımı mı? Ahlat Ağacı Filmi Hakkında Yazılanlar Üzerinden Bir İnceleme. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 14-31.
- Aytekin, P. E. (2015). Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotoğrafik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma. *Selçuk İletişim Dergisi*, 247-265.
- Bağcı, Y. Y. (2022). Nuri Bilge Ceylan Sineması Üzerine Dramaturjik Bir Çözümleme: Ahlat Ağacı Örneği. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 188-205.
- Bazın, A. (2011). *Sinema Nedir*. İstanbul: Doruk.
- Bilgin, A., & Oksal, A. (2018). Kültürel Kimlik ve Eğitim. *Academy Journal of Educational Sciences*, 82-90.

- Buğdaylı, H. (2015). Türk Sinemasının Görsel Anlatı Geleneği. *Marmara İletişim Dergisi*, 95-109.
- Büker, S. (1981). Metz'in Sinema Diline Yaklaşımı. *Kurgu Dergisi*, 141-161.
- Cengiz, G. (2015). Yeşim Ustaoglu Sinemasının Kamusal Alan Bağlamında İçerik Analizi Yöntemiyle İncelenmesi: Güneşe Yolculuk ve Bulutları Beklerken Film Örnekleri. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, 20-32.
- Ceylani, M. U. (2017). Andre Bazin'in Alan Derinliği Kuramı ve Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak Filmi. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 19-29.
- Civelek, H. T. (2020). Sinemada Gözetleyenin Gücü: Nuri Bilge Ceylan Örneği. *EuroasiaJournal Of Social Sciences & Humanities*, 59-64.
- Çam, A. (2018). Derviş Zaim Sinemasında Anlatının Platformu Olarak Mekân: Anlatı, Sinemasal Gerilim ve Mekân İlişkisi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 691-712.
- Çetin, H. (2015). İnanç ve Kültür: Kosmos. *Tekhne Dergisi*, 1-18.
- Çoşar, B. E. (2020). Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi Adlı Filmlerinin Rüya Bağlamında Eleştirel Psikanaliz Bağlamında İncelenmesi. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 26-63.
- Dalbay, R. S. (2018). Kimlik ve Toplumsal Kimlik Kavramı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 161-176.
- Daş, Ö., & Çetin, S. (2019). Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf Üçlemesi'nde Zaman ve Mekan Algısı. *Anadolu Kültürel Araştırmalar Dergisi* 167-181.
- Dinçer, A. (2013). Bakmak İtaat Etmektir. *AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 107-122.
- Doğan, E. (2010). Nijat Özön Ve Türk Sinema Tarihyazıcılığı. *Folklor/edebiyat Dergisi*, 193-211.
- Doğru, M. S. (2020). Zaman ve Mekân Bağlamında Bir Zamanlar Anadolu'da Filmini Bahtin'in "Kronotop" Kavramıyla Okumak. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 329-341.
- Düzcan, E. (2017). Yeni Türkiye sinemasında yetişkinliğe geçiş: Sivas ve hayat var filmlerinde cinsiyet, güç ve oyun. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 142-161.
- Ekinci, B. T. (2015). Sinemada Yeni Anlatım Yöntemleri: Time-Lapse ve Slow-Motion Teknikleri ve Samsara (2011) Filmi. *Online Journal of Art and Design*, 43-56.
- Erdoğan, E., & Yıldız, Z. (2018). Zaman ve mekan kavramları arasındaki paradoksal ilişkinin "Bulut Atlası" filmi üzerinden okunması. *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 1-25.

- Fırat, M. (2021). Minimalist Sinema Anlayışının Afif Tasarımlarına Etkisi: Semih Kaplanoğlu Örneği. *Uluslararası İletifim ve Sanat Dergisi*, 46-67.
- Frampton, D. (2012). *Filmozofi, Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Giddens, A. (2008). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı.
- Gökmen, E. (2018). Auteur Kuramı Ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur. *Uluslararası Sosyal Araştımada Dergisi*, 649-668.
- Güler, H. (2011). Nuri Bilge Ceylan Sineması Üzerine Değerlendirme “Uzak: Kazanan Kaybedenlerin Öyküsü. *Ekonomik Yaklaşım Dergisi*, 107-116.
- Güler, N. (2019). Zeki Demirkubuz Sinemasında Toplumsal Cinsiyet. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 29-54.
- Güngör, A. C. (2014). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 79-100.
- Güngör, A. C. (2017). Sinematografik imgenin öğretimi. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 697-708.
- Gürbüz, N. E. (2016). Korkuyorum Anne’de hegemonik erkekliğin yapı sökümü. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 125-142.
- Gürbüz, N. E. (2019). Yeraltı’nı Nietzsche’den Okumak. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 175-181.
- Hakverdi, G. (2011). Yeni Türk Sinemasında Fallik Bir Sızıntı Olarak Balık İmgesi. *Hacettepe Üniversitesi İletifim Fakültesi*, 1- 9.
- İlbuğa , E. U. (2018). Yeşim Ustaoglu sinemasında kadın karakterlerin özgürlük arayışları. *Selçuk İletifim Dergisi*, 292-320.
- İmançer, D., Gürses , İ., & Güreş, E. (2010). Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve “Pandora’nın Kutusu. *Akdeniz Üniversitesi İletifim Fakültesi Dergisi*, 181-210.
- İnan, C. G. (2021). Kentin İmgesel Değeri: Sinemada Kolektif Kimlik Tezahürleri, Bir Yeşilçam Sokağı’nın Heterotopya Olarak Yakalanması ve Özdüşünümsel Bir Mekan Deneyimi. *Kent Akademisi Dergisi*, 634-643.
- İpek, Ö. (2019). *İmgeler Arasında Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine*. İstanbul: Doruk.
- Kadıoğlu, Z. (2013). Kitle İletifim Araçlarının Şekillendirdiği Sosyal Kimlikler Ve Aidiyet Duygusu Ekseninde Tüketici Davranışları. *İstanbul Üniversitesi İletifim Fakültesi Dergisi*, 101-114.
- Karaçizmeli, M. (2021). Lefebvre Ve Foucault’da Mekan: Kuramsal Bir Tartışma. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 166-178.

- Karadoğan, A. (2016). *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine*. Ankara: DE Ki.
- Kılınc, B. (2014). Yeni Gerçekçilik ve Luchino Visconti: sinema tarihine yeniden bakmak. *Atatürk İletişim Dergisi*, 39-58.
- Kıraç, R. (2012). *Sinemanın ABC'si*. Ankara: Say.
- Kiraz, S. (2016). Dünya ve Türk sinemasından örneklerle sinemada rüyaların kullanımı. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 981-1000.
- Koyuncu, A. (2011). Levi-Stratuss Yapısalcılığı. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 253-262.
- Künüçen, H. H. (2018). Nuri Bilge Ceylan'ın Filmlerinde Kadın Oyuncular ve Yakın Çekim Sahneleri. *Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi Etkileşim Dergisi*, 132-153.
- Lanzoni, R. F. (2015). *Başlangıcından günümüze Fransız Sineması*. İstanbul: Küre.
- Mencütekin, M. (2010). Sinema dili, film retoriği ve imgelenen anlama ulaşma. *Öneri Dergisi*, 259-266.
- Odabaş, B. (1994). Fransız Sinemasında Yeni Dalga. *Marmara İletişim Dergisi*, 281-288.
- Oduncu, P. (2018). Roman Polanski'nin Apartman Üçlemesine Psikanalitik Bir Bakış. *SDÜ İfade Dergisi*, 92-120.
- Oktan, A., & Aytaş, M. (2019). *Arafta İmgeler, Sinemada Kimlik, Aidiyet ve Ontolojik İkilemler*. İstanbul: Doruk.
- Olgunsoy, U. C. (2021). Sinemasal Gerçeklik Halen Mümkün Mü? Klasik Ve Güncel Kuramlar Bağlamında Günümüz Türkiye Sinemasında Gerçeklik Eğilimleri. *Sinema Araştırmaları Dergisi*, 113-145.
- Öz, P. T. (2021). Özne Ve Öznelik İlişkisi Bağlamında Film Anlatısında Ses İnşası. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 1-13.
- Özçınar, M. (2019). Semih Kaplanoğlu sinemasında hakikat arayışının Buğday filmi üzerinden okunması. *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, 37-49.
- Özdemir, G. (2018). Beş Vakit'in Sonsuz Zamanlarının Heterotopyalarında Gezinen Çocuklar. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi*, 63-89.
- Özgül, G. E. (2014). Mutlaklık Ve Müphemlik Arasında: Zeki Demirkubuz Filmlerinin İçgörü Ve Körlükleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 234-257.
- Öztürk, R. (2019). Sinemada Akımlar. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 227-235.

- Özyazıcı, K. (2020). Nuri Bilge Ceylan Ve Yavaş Sinema. *Sinema Araştırmaları Dergisi*, 193-225.
- Özyurt, P., & Sunal, G. (2022). Federico Fellini Sinemasında Dramaturjik Yapı: 8½ Film Örneği. *The Journal of Social Science*, 149-160.
- Parkan, M. (2017). *Sinema Estetiği ve Godard*. İstanbul: Kozmos. Pay, A. (2011). *Yönetmen Sineması Derviş Zaim*. İstanbul: Küre.
- Rea, P., & Irving, D. (2004). *Sinema ve Videoda Kısa Film*. İstanbul: Es.Rotha, P., & Griffith, R. (2001). *Sinema Yazıları*. İstanbul: İzdüşüm.
- Sakınmaz, R., & Özçınar, M. (2020). Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Karakterlerin Sinematografik Sunumlarının Savcı Nusret Ve Sinan Karakterleri Üzerinden İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 340-360.
- Salman, S. (2019). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Aile: Araf Ve Tereddüt Filmlerinin Analizi. *Selçuk İletişim Dergisi*, 351-367.
- Saydam, B., & Deniz, T. (2021). *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*. İstanbul: Küre.
- Serdaroğlu, F. (2016). Sinema Neden Sanattır? Sinemayı Sanat Olarak Ele Alan Bir Araştırma Ne Tür Bir Yaklaşım Benimsemelidir? *Kurgu Dergisi*, 113-125.
- Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası yeni Türk sineması üzerine yapısal bir inceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 97-118.
- Sofuoğlu, H. (2004). Bergson ve Sinema. *Selçuk İletişim Dergisi*, 66-76.
- Söylemez, Y. S. (2014). Türk Sinemasında Rüya Gerçeği: Semih Kaplanoğlu ve Yusuf Üçlemesi/Dream Reality in Turkish Cinema: Semih Kaplanoglu and Yusuf Trilogy. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 143-157.
- Sözen, M. (2008). Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı Örneği Çözümlenmeler. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 123- 146 .
- Sözen, M. (2009). Doğu Anlatı Gelenekleri Ve Türk Sinemasının Aidiyeti. *Bilgi Dergisi*, 131-152.
- Sözen, M. (2010). Türk Sinemasında İki Farklı Deneme: Derviş Zaim Ve Semih Kaplanoğlu Sinemasında Dil Arayışları. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 127-144.
- Sözen, M. (2015). Sinemasal Anlatılarda Sesin Uzamsal Ve Zamansal Kurulumu Ve Örnek Filmler . *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 16-39.
- Sözen, M. (2017). Sinemasal Anlatılarda Dramatik İnşa Ve Dramatürji. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 22-45.
- Sözen, M. F. (2013). Yapısalcı Yöntem Ve Bir Film Çözümlemesi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 609-624.

- Sözen, M., & Dayı, H. (2013). Sinemada Işık Kullanımı Ve Örnek Bir Çözümleme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 32-50.
- Sözer, A. (2019). Göç, Toplumsal Uyum Ve Aidiyet. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 418-431.
- Sucu, İ. (2012). Sanat Akımlarının Etkisinde Sinemada Klasik Ve Alternatif Eğilimler. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 111-125.
- Suner, A. (2020). *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul:Metis.
- Şentürk, R. (2012). Avangart Sinema Ve Empresyonizm. *Global Media Journal* , 142-175
- Şimşek, S. (2002). Günümüzün Kimlik Sorunu Ve Bu Sorunun Yaşandığı Temel Çatışma Eksenleri. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29-39.
- Topçu, A. D. (2010). *Derviş Zaim Sineması Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* . Ankara: De ki.
- Tuna, Y. (2014). Büyük Sır: Sessizlik, Sinema Ve Modernizm. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 115-127.
- Ugur, U. (2017). Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 227-241.
- Uğur, İ., & Yılmaz, M. (2016). Karşı Sinema Perspektifinden Godard Sineması Ve 'Serseri Aşıklar'Film Örneği. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü SosyalBilimler Araştırmaları Dergisi*, 206-219.
- Uğur, U., & Yücel, A. (2020). Göstergelerarasılık Bağlamında Sinema, Tiyatro, Edebiyat ve Fotoğraf. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 528-548.
- Uluç, G., Erçetingöz , A., & Süslü, B. (2018). Toplumsal Boyutuyla Çocuk Gelin Olgusu ve 2010 Sonrası Türk Sinemasının Çocuk Gelinleri. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 75-94.
- Uybadın, A. (2016). Ev Kadınlarının Sanat Filmlerini Anlamlandırma Süreci Üzerine Bir Alınma Çalışması: Hayat Var Örneği. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 123-147.
- Yıldırım, E., & Aytekin, C. (2019). Fransız Yeni Dalga Sineması İçinde Yenilikçi Bir Yönetmen Jean Luc Godard Filmlerinin Ideolojik Boyutu. *Selçuk İletişim Dergisi*,164-185.
- Yılmaz, H. R. (2012). Sinemanın Hakikati. *İstanbul: Külliyyat*, 291-295.
- Yılmaz, M., & Adıgüzel, E. (2017). Toplumsal Sorunlardan Bireyin Dünyasına Zeki Demirkubuz Sineması. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 241-272.

- Yılmaz, S. (2011). 20. Yüzyıl Avangard Akımların Gelişim Sürecinde Sinema. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 371-382.
- Yılmaz, H. (2020). Auteur Sinema Bağlamında Türkiye’de Yönetmen Sineması Kitapları Literatürü: Bir Tasnif Denemesi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 643- 670.
- Yurdigül, Y., İspir, N., & Yurdigül, A. (2015). Ötekinin İnşa Edildiği Sorunlu Bir Alan Olarak Oscar Ödül Törenleri (85. Akademi Ödülleri ve “Argo” Filmi Örneği). *Atatürk İletişim Dergisi*, 1-12.
- Yüce, T. (2005). Sinema Ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler. *Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi*, 67-74 .
- Yüksel, S. D. (2010). Sinemada Ulusal Kimliğin Pekiştiricisi Olarak Kadınlar. *Selçuk İletişim Dergisi*, 85-9.

EKLER

EK A. ÖZELLİKLER

Zaman ve Mekan	İmge	Kimlik	Zaman ve Mekan	Aidiyet
A Ay	<i>Kaç Para Kaç</i>	<i>Korkuyorum Anne</i>	<i>Beş Vakit</i>	<i>Hayat Var</i>
Yekta'nın geçmiş ve şimdiki temsil eden konakta yaşaması. Yekta'yı konağa bağlayan ölen annesinin hayaleti.	Selim tarafından bulunan çalıntı paranın metanın bir temsili olması. Para imgesinin filmin neredeyse her sahnesinde gösterilmesi ya da duyumsatılması.	38 yaşında olan Ali'nin banka soyguncuları tarafından kafasına aldığı darbe sonucu edinilmiş kimliksel özelliklerini kaybetmesi. Ali'nin hafıza kaybı ile daha farklı bir kimlik ile yeniden doğması.	Zaman ve mekanın filmde beş farklı vakti temsil etmesi. Sabah, öğlen, öğleden sonra, akşam filmin zamansal dilimlerini temsil etmesi, Mekan temsili ise beş farklı zamansal dilim ile ortaya çıkması.	İstanbul'un bir mekan olarak Hayat'ın aidiyetini temsil etmesi. İstanbul'un öteki bir mekanını İstanbul'un öteki bir karakteri ile Hayat ile temsil edilmesi.
Konakta saatlerin bozuk olması zamanın bir türlü akması. Adanın zaman ve mekan ile birlikte filmde olay örgüsünü oluşturması.	Selim'in parayı bulması ile monoton hayatının paranoyak bir hayata dönüşmesi. Filmin açılışının, açık bir imge olan paranın gökyüzünden düşmesi ile başlaması ile Selim'in cepleri paradolu bir biçimde ölmesi ile sonuçlanması. Filmin imgesel boyutunu işaret eder.	Ali'nin hafıza kaybı ile kendisinde dahil kimseyi tanınamaması sonucunda çevresindeki insanların Ali'nin yeni kimliğini kabullenmesi. Kimlik değişimi sonucu ile ortaya çıkan erk çatışmasının filmin her sahnesinde görürmesi.	Ömer, Yakup ve Yıldız'ın gözünden aşranın mekanını temsil etmesi. Mekanın temsili olanağa ile zamanın temsili olan beş vakit filmin olay örgüsünü oluşturması.	Hayat'ın isminin filmin ismi ile aynı olması ve karakterini içinde yaşadığı ortamının karaktere aitlik duygusu katması. Karakterin kişisel özelliklerinin merkezi olan ait olduğu öteki mekanın karakterin eylemlerinde etki etmesi.
Zaman ve Mekan	Kimlik	Aidiyet	Zaman ve Mekan	Kimlik

<i>Kosmos</i>	<i>Jin</i>	<i>Şarkı Söyleyen Kadınlar</i>	<i>Koca Dünya</i>	<i>Seni Buldum Ya</i>
<p>Mekanın temsilinin Kars'ın sınır kasabası olması.</p> <p>Zamanın temsilinin ise filmin sonu ile başı arasında bağlantı kurulmasını sağlayan Flashback kurgu yöntemi ile zamansal bir sıçrama gösterilmesi.</p>	<p>Filmin isminin ana karakterin kendisine verdiği isim ile aynı olması sonucunda kimliğini reddetmesi.</p> <p>Doğmatiklikten uzak bir karakter olan Leyla'nın filmde kendisi gibi isimsiz hayvanlar ile daha iyi anlaşılıyor olması.</p>	<p>Şarkı söyleyen kadınlar olan Esmâ, Meryem ve Hale'nin filmin arasahanelerinde ait oldukları mekanın temsili olan ada da farklı hayvanları seslerini taklit ederek şarkılar söylemeleri.</p> <p>Aidiyet kavramının filmde şarkı söyleyen kadınlar yolu ile temsil edilmesi.</p>	<p>Filmde zaman ve mekan kavramlarının temsili iki kardeşin deneyimleri ile temsil edilir.</p> <p>Zuhal'ın koruyucu ailede kalması, Ali'nin bir tamirhanede çalışması kardeşler üzerinden iki farklı mekanın temsil eder.</p>	<p>Pandemi dönemine değinen film de karakterlerin bu yenisürecin etkileri ile kimlikleri de değişir.</p> <p>Geçmişte yapılan hataların şimdiye ortaya çıkması sonucunda karakterlerin gerçek benliklerinde saklı olan kimliklerinin ortaya çıkması.</p>
<p>Ana karakter Battal'ın filmin başında koşmasının nedeninin zamansal sıçrama ile filmin sonunda kasabasının halkının linçinden kurtulmak için koştuğunu anlamamız.</p> <p>Mekanın Kars ile zamanın ise duran saatler ve Flashback kurgu yöntemi ile temsiledilmesi.</p>	<p>Karakterin kimliğinin bir parçasını temsileden isminin yararı askeri kurtarması sonucunda belirtmesi.</p>	<p>Adaya gelen karakterlerin film süresi boyunca ada ile bütünleşmeleri ve adadan ayırmamaları filmin mekanının üzerinden karakterlere aidiyet duygusunun aşılmasına neden olur.</p> <p>Adem'in İstanbul'dan adaya gelmesi Hale'nin İstanbul'dan adaya gelmesi, Meryem'in İstanbul'dan adaya gelmesi sonucunda mekanın karakterlere aidiyet duygusunu aşılmasına örnektir.</p>	<p>Zaman ise iki kardeşinde çok vakit geçirdikleri ve tek başına bir karakter olan orman ile temsil edilir.</p> <p>Zaman ve mekan çerçevesinde hikayenin gelişim yeri olan orman, karakterlerin benliklerinin zaman ve mekanın etkileri ile değişmesini sağlayan yer olarak temsil edilir.</p>	<p>Felek ve Kerim'in gerçek kimliklerinden farklı olarak devlet adına 4D şirketi adı altında insanları dolandırmaları.</p> <p>Dolandırılacak karakterlerin geçmişleri üzerinden alıntılar yapılması sonucunda karakterlerin gerçek kimliklerini görmemiz.</p>

ÖZGEÇMİŞ