



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

İletişim Bilimleri Dalı

ÜMİT ÜNAL FİLMLERİNDE ÖZDÜŞÜNÜMSELLİK

Demet SÖKEZOĞLU ÇAKIR

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

ÜMİT ÜNAL FİLMLERİNDE ÖZDÜŞÜNÜMSELLİK

Demet SÖKEZOĞLU ÇAKIR

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

İletişim Bilimleri Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

Demet SÖKEZOĞLU ÇAKIR tarafından hazırlanan

.....Ümit... Ünal... Filmlerinde... Özgünlük... ..

...başlıklı bu çalışma, 12.06.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı
bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

[İ m z a] Prof. Dr. S. Ruken Öztürk
(Başkan)

[İ m z a] Dr. Öğretim Üyesi Gögla Karabağ Sarı
(Danışman)

[İ m z a] Dr. Öğr. Üyesi Buran Canar
(Üye)
Buran Canar

[İ m z a] _____
(Üye)

[İ m z a] _____
(Üye)

Bu tez çalışmasında SayınOrtak Danışman olarak görev almıştır.

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

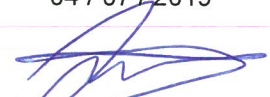
Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

04 / 07 / 2019



Demet SÖKEZOĞLU ÇAKIR

¹“*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü veya fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü veya fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum tarafından** verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü veya fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir. Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından** karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Dr. Öğr. Üyesi ađla KARABAĞ SARI danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığımı beyan ederim.

Demet SÖKEZOĞLU ÇAKIR

TEŞEKKÜR

Bu tezin bütün aşamalarında desteğini hiçbir zaman eksik etmeyip yapıcı önerileriyle pes etmeden devam etmemi sağlayan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Çağla KARABAĞ SARI'ya öncelikle teşekkürü bir borç bilirim. Yükek lisans hayatım boyunca ufkumu genişletmemi sağlayan Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki öğretim üyelerine, hem ders dönemimde hem de tez yazım aşamamda hayatı benim için daha kolay hale getiren ve bana sabırla katlanan eşim Nihat ÇAKIR'a, güzelce uyuyup çalışmama olanak sağlayan kızım Defne ÇAKIR'a, azimle çalışmayı örnek aldığım canım annem Nuray *SÖKEZOĞLU'na, daima beni destekleyen ablam Derya E. SAYIN'a ve kardeşim Serhat SÖKEZOĞLU'na, ama her şeyden önce bu tezi yazdığımı görebilseydi gözleri gururla parlayacak olan canımdan çok sevdiğim babam Adnan SÖKEZOĞLU'na çok teşekkür ederim.

ÖZET

SÖKEZOĞLU ÇAKIR, Demet. *Ümit Ünal Filmlerinde Özdüşünümsellik*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019.

Bu tezde Ümit Ünal'ın *9* (2002), *Ara* (2008), *Gölgesizler* (2009) ve *Nar* (2011) filmlerindeki anlatı yapısında üstkurmacasal teknikler kullanarak özdüşünümsel bir sinema dili inşa ettiği fikrinden yola çıkılmaktadır. Çalışmada söz konusu tekniğin hangi farklı biçimlerde kullanıldığı ve gerçek/kurmaca ve izleyici/ yönetmen ilişkisi açısından nelere işaret ettiği tartışılmaktadır. Üstkurmaca her ne kadar postmodern bir anlatı biçimi olarak tanımlansa da modernist sanattaki kendini yansıtma, özbilinç ve özdüşünümsellik işlevleriyle de alakalı olması nedeniyle yalnızca postmoderniteyle sınırlandırılmayacağı göz önünde bulundurulmalıdır. Bu bağlamda da Ünal sinemasına bakıldığında *9*, *Ara* ve *Nar* filmindeki özdüşünümselliğin modernist *auteur*'ün eleştirel bakışına karşılık geldiği, *Gölgesizler* filminde ise özdüşünümselliğin metinlerarasılığı ön plana çıkaran bir işleve sahip olduğu görülmektedir.

Anahtar Sözcükler

üstkurmaca, öz-düşünümsellik, öz-bilinç, *auteur*, Ümit Ünal, Türk Sineması, modernizm, postmodernizm.

ABSTRACT

SÖKEZOĞLU ÇAKIR, Demet. *Self Reflexivity in the films of Ümit Ünal*, Master's Thesis, Ankara, 2019.

This thesis builds upon the idea that in his films *9 (Nine)* (2002), *Ara (Space Between)* (2008), *Gölgesizler (The Shadowless)* (2009) and *Nar (The Pomegranate)* (2011) Ümit Ünal created a self-reflexive cinematic language by the use of metafictional narration techniques. The study discusses how these techniques are used in different ways and what they mean in terms of reality/fiction and audience/director relationship. Although metafiction is usually defined as an element of postmodern fiction it could not be restricted to it due to its connection with modernist *auteur*'s self-reflexivity and self-consciousness. In this respect it can be said that Ünal's self-reflexivity has a modernist critical view in *9*, *Ara* and *Nar* whereas the function of self-reflexivity is to underline the intertextuality of the filmic text in *Gölgesizler*.

Keywords

metafiction, self-reflexivity self-consciousness, *auteur*, Ümit Ünal , Turkish cinema, Modernism, Postmodernism

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ÜSTKURMACA VE ÖZDÜŞÜNÜMSELLİK	12
1.1. KURMACA-ÜSTKURMACA	12
1.2. KLASİK VE POST-KLASİK ANLATI.....	21
1.3. SANAT SİNEMASI VE KARŞI SİNEMA	25
1.4. FİLMSEL ÖZDÜŞÜNÜMSELLİK.....	28
1.4.1. Üretim Süreçleri ve Araçların Öne Çıkması	31
1.4.2. Hollywood Tarzı Özdeşimsellik.....	35
1.4.3. Yönetmenin Ön Plana Çıkışı ve <i>Auteur</i> Sineması.....	38
1.4.4. İzleyicinin Rolü; Katharsis, Brecht ve Yabancılaşma	41
1.5. POSTMODERN METİNLERDE ANLATI BİÇİMLERİ VE	
ÜSTKURMACA.....	44
1.5.1. Metinlerarasılık.....	49

1.5.2. Parodi-Pastiş.....	51
2. BÖLÜM: ÜMİT ÜNAL SİNEMASINDA ÜSTKURMACASAL ÖZDÜŞÜNÜMSELLİK.....	55
2.1. 9, ARA VE NAR FİMLERİNDE ÖZDÜŞÜNÜMSELLİK	56
2.1.1. Çoğul bakış açıları, yapboz anlatı, belirsizlik	63
2.1.2. Filmsel Araçların Öne Çıkışı ve Özdeşimsellik.....	69
2.1.3. Gerçek/Kurmaca İkiliği ve Rüya Motifi.....	77
2.1.4. <i>Ara</i> : Film İçinde Film.....	80
2.1.5. Toplumsal Cinsiyetin ve Cinsel Yönelimlerin Temsili	82
2.2. GÖLGESİZLER FİLMİNDE METİNLERARASILIK	85
2.2.1. Zaman, Mekân ve Karakterlerin Belirsizliği	89
2.2.2. Üst Anlatıcı Olarak Yazar	90
2.2.3. Bir Uyarılama Olarak <i>Gölgesizler</i>	91
2.2.4. Çift Aynalı Yapı	96
SONUÇ.....	100
KAYNAKÇA	103
EK 1. ÜMİT ÜNAL FİLMOGRAFİSİ	
EK 2. ORJİNALLİK RAPORU	
EK 3. ETİK KOMİSYON MUHAFİYET FORMU	

ŞEKİLLER DİZİNİ

- Şekil 1.** *Potemkin Zirhlisi* (1925) filmindeki Odessa Merdivenlerindeki kıyım sahnesi
- Şekil 2.** Vertov'un *Film Kameralı Adam* filminin afişi
- Şekil 3.** Narın dağılma ve tekrar bir kabuk etrafında toplanma görüntüsü
- Şekil 4.** Nar filminde sırasıyla Asuman'ın ve Sema-Deniz çiftinin yaşadığı yerlerin görüntüleri
- Şekil 5.** Filmde kameranın kapı eşiğinde konumlandırılışına dair görseller
- Şekil 6.** Asuman'ın Sema'ya dönüştüğü sahnelerden görüntüler
- Şekil 7.** Kirpi'nin sorgu odasında belirlediği sahne
- Şekil 8.** Kapıdaki 6 rakamının 9'a dönüşme sahnesi
- Şekil 9.** Sırasıyla Saliha, Firuz, Salim ve Amerikalı'nın sorgu odasındaki kameradan görüntülendikleri sahneler.
- Şekil 10.** Kaya'ya Firuz'un kamerasındaki görüntülerin gösterildiği sahne.
- Şekil 11.** Filmde çoklu çerçeve kullanımına dair örnekler
- Şekil 12.** Kameranın gözlemci konumlanışını gösteren farklı sahneler
- Şekil 13.** Bulanıklaştırmaya örnek sahneler
- Şekil 14.** Arka planın bulanıklaştırılarak alan derinliği algısının yıkıldığı sahne
- Şekil 15.** Deniz'in yüzünün çerçeve dışına çıktığı sahne
- Şekil 16.** Deniz'in telefon görüşmesinde duvarın arkasında dikizci konumunda olan kamera
- Şekil 17.** *Gölgesizler* romanının yazarı Hasan Ali Toptaş'ın filmde yazar anlatıcının evinde belirlediği sahne.
- Şekil 18.** Filmdeki karakterlerden birinin Hasan Ali Toptaş'ın gerçek hayatta yazdığı *Gölgesizler* kitabı üzerinde görünmesi
- Şekil 19.** Filmde renk kullanımına dair sahneler
- Şekil 20.** Yazar anlatıcının berberde arkasında asılı ağaç imgesi
- Şekil 21.** Güvercin karakterinin kurmaca yazar tarafından kurgulandığına dair işaretler

Şekil 22. Berber dükkânındaki aynada asılı resimdeki kişinin köyde anlatılan hikâyedeki Asker Hamdi olarak gösterilmesi

Şekil 23. Devlet vurgusunun muhtarlıktaki kırmızı ve beyaz renk kullanımı ile ifade edildiği sahneler

Şekil 24. Şehirdeki ve köydeki aynalar birbiri içine geçmiş evrenleri yansıtmaya yarayan bir araç olarak kullanılmaktadır.

Şekil 25. Muhtarın öteki benliğiyle karşılaştığı sahneler

GİRİŞ

Bu çalışmada Ümit Ünal'ın 9 (2002), *Ara* (2008), *Gölgesizler* (2009) ve *Nar* (2011) filmlerinde hangi üstkurmacasal teknikleri kullanarak özdüşünümsel bir sinema dili inşa ettiği konu edilmektedir. Çalışmanın temel iddiası ise, böyle bir sinema dili sayesinde filmlerin eleştirel bir sorgulama aracına dönüştüğüdür. Modernist sanatın ayırt edici özelliklerinden biri olan refleksivite (düşünümselliğin) aracılığıyla eserin kendini yansıtması ve geleneksel formların eleştirisi mümkün olmaktadır. Ünal'ın filmlerindeki özdüşünümsellik aynı zamanda sinema, gerçeklik ve temsil ilişkisini de tartışmaya açmaktadır.

Gerçekliğin temsili sanatın her alanında olduğu gibi sinemada da başlangıcından bu yana tartışılmalı konulardan biridir. Lumiere kardeşlerin insanların günlük yaşantılarını kameraya kaydetmesiyle başlayan bu tartışmalar ilk olarak sinemanın diğer sanat dallarına nazaran dışsal gerçekliği olduğu gibi, doğrudan yansıtmaya yarayan bir araç olması üzerine yoğunlaşmıştır. Gerçeği yansıtma veya gerçeğe ayna olma Platon'dan bu yana sanatın işlev ve amacını anlatmak için kullanılmış bir benzetmedir. Bu benzetmenin temelinde yatan şey ise, Aristotelesçi bir yansıtma anlayışıdır. Aristoteles'e göre sanatın özü *mimesis* yani "taklittir". Sanatçılar (Aristoteles'in tanımıyla taklit edenler) "eylemde bulunanları taklit ederler." Ona göre taklit üç şekilde gerçekleşmektedir: bunlardan ilki nesne ne ise olduğu şekliyle, ikincisi insanların nesnelere karşı inanç ve duyguları ne ise, üçüncüsü de nesnenin nasıl olması amaçlanıyorsa o olarak. Bu taklitleri de ya *hikâye etme yoluyla* ya da *etkinlik ve eylem içinde gösterme yoluyla* yaptıklarını belirtir (2005, s. 11-12).

Gerçek ve temsili arasındaki ayna benzetmesini temel alan bu yansıtmacı (*mimetic*) görüşü Berna Moran iki ana ekseninde tarif etmek gerektiğini söyler: Bunlardan ilki sanatın görüngüyü (nesnel gerçekliği), geneli ya da özü olduğu gibi yansıttığını ileri süren ve Aristoteles'ten türeyen fikirlerin farklı yorumlamaları, ikincisi ise sosyal gerçekliği olduğu gibi aktarmayı hedefleyen ve temelini daha çok Marksizm'den alan bir gerçekçilik anlayışıdır. Moran, 18. yüzyıla kadar Aristotelesçi bir yansıtmacı görüş yaygınken 19. yüzyıldan sonra Aristoteles ile doğrudan bağlantısı olmayan ve sanatın 'ideal olanı' yansıttığını öne süren bir görüşün hâkim olduğunu belirtmektedir (Moran, 1991, s. 16-17).

Sinemada kamerayı gözün bir uzantısı olarak gören bu anlayışı, Moran'ın yansıtmacı kuramı incelediği ikinci eksen olan 19. yüzyıl sonrasındaki kökleri Aristotelesçi taklide değil de daha çok Marksizmin etkisindeki realist akıma ve toplumu gerçekçiliğe dayanan bir yansıtma kuramında görmek mümkündür. Buradaki yansıtma daha çok halkı bilinçlendirme amacını taşır ve yönetmenler bu şekilde sosyal gerçekliği olduğu gibi *objektif* bir bakış açısıyla ekrana aktararak belgesel gerçekliğine ulaşmayı hedefler.

Bordwell'e göre 1960'lara kadar film bağlamında bu yansıtmacı geleneğe dayanan bir anlatı hâkimdir. Ona göre yansıtmacı teoriler model olarak görmeyi alırlar ve nesnelere bakan kişinin konumuna göre temsil etmeye çalışırlar. Bu temsiller de Yunan tiyatrosu ve resimdeki perspektif geleneğindeki değişimlere göre farklı biçimler almışlardır. Yansıtmacı bakış açısına göre sinema da resim gibi bir perspektif sanatıdır. Resme bakan gözün yerini burada perspektifi oluşturan bir göz işlevi gören kamera almıştır. Kamera görünmez bir gözlemci gibi konumlanırken izleyicinin de perspektifini aklında tutacak ve bu sayede doğaya ayna tutarak onlara *gerçekleri* gösterecektir (Bordwell, 1985, s. 3-5).

Aristotelesçi yansıtmanın gerçekle ilgili temel varsayımı ise onun sabit, nesnel, *bireyden bağımsız ve kendiliğinden var* olduğudur. Büyükdüvenci ve Öztürk'ün belirttiği gibi bu yaklaşımın arka planında “Ortaçağ'ın tanrıyı merkeze alan görüşü” bulunmaktadır. Modernizm ise realizmin gerçeği *objektif* olarak yansıtma savına karşı çıkıp tanrı merkezli bu anlayışı özneyi merkeze alarak alaşağı etmiştir (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014, s. 21). Gerçeklik, modernizmde öznel bir kavrayıştır ve sanat da bu kavrayışı öznelere “çoğul bakış açılarıyla” birlikte “gerçeği oluşturan bütüncül düşünce yapısının gerçek doğasını” ortaya çıkararak gösterir (Harvey'den aktaran Oliver, 2014, s.40).

Sinemada özellikle 1950'lerden sonra etkili olan bu gerçeklik anlayışı yönetmenlerin bilinç akışı, yanılsama, halüsinasyon ve rüya gibi psikolojik süreçlerin yanı sıra kendi bakış açılarını filmlerinde yansıtmaya yarayan özdüşünümsel teknikleri içeren bir dil üretmelerini sağlamıştır. Özellikle *auteur* sinemasıyla birlikte anılan bu stil yönetmenlerin kendi yaratım süreçlerine ayna tutarak hem kendilerinin hem de

seyircinin, kurmaca evrene eleştirel bir perspektifle bakmalarını sağlamaya yaramaktadır.

Sinemadaki özdüşünümsel tekniklerden biri de *üstkurmacadır (metafiction)*. Üstkurmaca en genel anlamıyla herhangi bir kurmaca metnin kendi kurmacalığına gönderme yaptığı ve “kendi yaratımsal statüsüne sistematik ve bilinçli şekilde dikkati çeken” bir kurmaca olarak tanımlanabilir (Waugh, 2001, s. 7). Modernist yönetmenler de üstkurmaca anlatımla özdüşünümsel bir biçimde klasik anlatı sinemasında gerçeklik illüzyonu oluşturmaya yarayan uyaşmaları yıkmaya çalışırlar. Bunu da en çok kurgusal müdahaleleri ve filmsel araçları seyirciye göstererek gerçekleştirirler. Bu anlamda da Bertolt Brecht’in modernist tiyatrodaki kullandığı yabancılaştırma¹ tekniklerine sıklıkla başvururlar.

Filmsel araçların görünür kılınması ve özdüşünümsel anlatım teknikleri yalnızca modernist filmlerde görülen bir biçim değildir. Postmodern olarak nitelendirilen filmlerde de özdüşünümsel bir anlatım görmek mümkündür. Bu nedenle özdüşünümselliği yalnızca belirli bir döneme atfetmek yerine onun farklı tarihlerde ve akımlarda biçim ve işlev değiştirdiğini söylemek mümkündür. Örneğin 18. yüzyıldaki özdüşünümselliğin işlevi, daha çok metni oluşturan kişinin varlığını kurmaca metnin içinde açık ederek metinsel inşayı açığa çıkartmakken 20. yüzyıldaki özdüşünümselliğin işlevi, kurgunun kendisi üzerinden metinsel inşayı yapı sökümüne uğratmak ve metnin yaratıcısının o metin üzerindeki otoritesini de sorgulamaktır (Fletcher and Bradbury, 1976, s. 394).

Postmodernist özdüşünümselliğin modernist özdüşünümsellikten bir diğer farkı da postmodernitede “sanatın estetik üstünlüğünün kaybolmasıdır”. Modernite “yüksek sanatı” ifade ederken postmodernite yüksek ve alçak sanat ikiliğine karşı çıkar (Kellner, 2000, s. 368). Bu yüzden popüler kültür ve yüksek kültürü birbiriyle karıştırarak sunar ve burada “kurguların dokusunu bozmalarının nedeni kurguyu gerçeklikle ilişkilendirmek yerine başka bir kurgu katmanını ortaya sermektir.

¹ Terim Almanca aslında *Verfremdungseffekt* ya da *V-effekt* olarak geçer. Fakat İngilizceye çevrilişinde *alienation effekt* olarak çevrilmiş ve aynı şekilde Türkçe karşılığı olan yabancılaştırma kelimesi kullanılmıştır. Bazı metinlerde çevirisi ise *distancing effect* yani uzaklaştırma etkisi olarak da geçmekte ve orijinaldeki anlamına daha yakın durmaktadır.

Burada da modernistlerin eleştirel tutumunun” ve “sanatın üstünlüğünün” yeri yoktur (Kovacs, 2010, s. 226).

Özdüşünümselliğin işlevleri incelenirken aynı zamanda modernist sinemayı tanımlayan *auteur* yaklaşımı ile postmodern *autuer* yaklaşımı arasındaki farkı da göz önünde bulundurmak gereklidir. Çünkü postmodernite kurmaca metinlerde yaratıcı otorite olarak yazarı görmez ve hatta Barthes’ın tanımlamasıyla yazarı (sinema bağlamında da yönetmeni) *öldürür*. Fakat Barthes’ın öldürdüğü yazar metnin yaratımında tek otorite olarak görülen etten kemikten bir yazardır. Ona göre bir metinde konuşan yazar değil; dilin kendisidir (1993, s. 142). Foucault da Barthes gibi çağdaş metinlerde yazarın kaybolduğunu “kimin konuştuğunun ne önemi var?” diye soran Beckett’i örnek göstererek anlatmaya çalışır. Foucault’ya göre bir metinde konuşan söylemlerdir ve yazar “belirli bir söylemler bütününe meydana gelmesini gösterir ve bir toplum ile bir kültürün içinde bu söylemin statüsüne göndermede bulunur”. Ona göre yazar bir işlevdir “gerçek bir bireye göndermede bulunmaz, birçok ego’ya, farklı birey sınıflarının gelip işgal edebileceği birçok özne-konuma eş zamanlı olarak yer verebilir. [...]bir toplum içindeki bazı söylemlerin varlık, dolaşım ve işleyiş kipinin karakteristiğidir. Farklı metinleri bir araya getirerek yönetir” (2006, s. 228-240). Bu şekilde bakıldığında örneğin David Lynch ve Quentin Tarantino gibi postmodern olarak nitelendirilen yönetmenler de bir *yazar-işlev* olarak görülebilirler. Çünkü onlar da belirli söylemleri dolaşıma sokan yazar işleve benzer bir biçimde pastiş ve kolaj gibi tekniklerle hem türlerin hem de belirli yönetmenlerin teknik ve tarzlarını bir araya getirirler. Bu özellikleriyle de “belirli bir sinemasal biçemi” kullanmaktadırlar (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014, s. 34).

Modernist ve postmodernist sinemanın ayrıldığı bir diğer nokta da gerçeklik kavramına olan yaklaşımlarıdır. Modernizme göre gerçek öznel bir algı iken postmodernizme göre gerçek toplumsal bir inşadır ve sürekli değişime uğrar (Berger&Luckman, 1991, s. 13-15). Çünkü gerçeklik “orada, dışarıda” iken “dünyaya ait betimlemeler” orada değildir, anlam “dil içinde, dilin ürettiği” bir şeydir ve bu yüzden de sabit kalmaz (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014, s. 21). Baudrillard gibi kimi düşünürlere göre ise gerçeğin tam ve doğru bir tanımının yapılması imkânsızdır çünkü günümüzde imge ve görüntü, dışsal gerçeklikle olan

bağını yitirmiş ve yerini *simularklar*² almıştır (Baudrillard, 2010, ss. 12-20). Göstergenin gerçeğin yerini aldığı bir dünyada ise gerçek ve kurguyu ayırmak neredeyse imkânsızlaşmıştır. Postmodern sinema da buna paralel bir biçimde kurgu ve gerçek arasındaki bu ilişkiyi gösteren ve anlatım sürecinin kendisinin sorgulandığı üstkurmacalar içeren bir anlatı biçimi kullanır. Klasik bir kurmacada, kurmaca dünyanın referansı yine gerçek dünyada gözlemleyebildiğimiz olaylar, kişiler ya da nesnelere (bu bir bilimkurgu ya da fantastik öğeler barındıran bir kurmaca da olsa) üstkurmaca bir metinde kurmaca yine kendisi de kurmaca olan bir dünyayı referans alır (McHale, 2004, s. 12). Daha başka bir biçimde ifade etmek gerekirse üstkurmaca nesnel, gerçek dünyanın yansıtıcısı olmaktansa bu gerçek dünyanın kendi içinde barındırdığı kurmacalığı da ortaya çıkarmak amacıyla, kurgusunu başka kurmacalar üzerinden inşa eder (Kovacs, 2010, s. 238). Üstkurmaca anlatı kendini başka kurmaca metinlerle inşa ederek metinlerarası bir söylem de yaratır. Metinlerarasılık ise çağdaş metinleri anlamada anahtar bir kavramdır (McHale, 2004, s.72). Bakhtin'in *diyaloji* kavramıyla açıkladığı bu metinlerarası söylem monolitik olmayan, geçmiş ve bugünün etkileşim içinde anlam ürettiği bir çoksesliliklerdir (Bakhtin, 2013, s. 5). Üstkurmaca bir film de parodi, pastiş ve kolaj gibi tekniklerle klasik anlatı kalıplarını, klişelerini ve türlere ait anlam kodlarını kullanarak bir *yeni* üretir. Fakat bu *yeni*, metnin yaratıcısının kendi başına ürettiği, diğer metinlerden bağımsız ve orijinal bir *yeni* değildir. Eskilerle beraber anlam kazanarak kendini var eder ve diğer metinlerle bir ilişki içerisindedir.

Modernizmin en önemli özelliği olarak gösterilen kendini yansıtma (özdüşünümsellik) dünya sinema tarihine bakıldığında özellikle auteur yönetmenin ortaya çıkışı ile ilişkilendirilmektedir. Kovacs'ın ifade ettiği gibi her ne kadar 1920'lerdeki erken modern dönemde *Genç Sherlock* (Keaton, 1924) ve *Film Kameralı Adam* (Vertov, 1929) gibi filmlerde kendini yansıtma özelliği görülse de bu, "sinemasal aracın sağladığı yeni olasılıklara yönelik" bir arayıştır ve her iki filmde de "sinema bir autuerün yarattığı bir sinema yapıtından ziyade anonim bir teknolojik araç olarak" görülür. Oysa 1950'lerde savaş sonrası dönemdeki "kendini yansıtma autuerün araç ve gerçeklik üzerine kişisel düşüncesi" olarak görülmektedir (Kovacs, 2010, s. 237-240).

² **Simulark:** Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm (Baudrillard, 2010, s. 7).

Türkiye’de kendi üzerine düşünen filmlere bakıldığında bu dönem dünya sinema tarihiyle aynı çizgide ilerlememiştir. Türkiye sinemasında Kovacs’ın bahsettiği anlamda modernist eleştirel bakışı ancak 1980’lerde yapılan filmlerde görebilmek mümkündür. Bu dönem “Türkiye sinemasının modernist bir kimlik kazanmasında önemli bir zaman dilimi olmuştur” (Karadoğan, 2018, s. 100). Ali Karadoğan, Türkiye sinemasında modernist eleştirelliğe sahip kendine göndermenin “öznelliğin sinemasal üslubun bir parçası”na dönüşmesiyle gerçekleştiği 80’li yıllarda sinemasal modernizmin izlediği üç yol olduğunu belirtir. Bu yollardan ilki olarak “anlatının geçişli yapısının zayıfladığı ve daha çok birey ve psikolojisi üzerinden hareket ederek” geleneksel anlatı kodlarını yıkan filmleri, ikinci olarak geleneksel anlatılardan kopmadan “kadın sorunları, günlük hayattaki ekonomik zorluklar, toplumsal baskıların yarattığı çıkarışsızlık” gibi temalarla “içeriği farklılaştırma”yı ve üçüncü olarak da karakterlerin ikili ilişkilerine odaklanıp bu ilişkilerdeki sorunları, “toplumsal çevresinden uzaklaşmış karakterlerin gündelik hayatın baskısıyla oluşan yabancılaşmayı” ele alan filmleri gösterir (Karadoğan, 2018, 258-263).

Elif Kurtoğlu (2007) da Türk *Filmlerinde “Sinema”* adlı yüksek lisans tezinde Türk sinemasında, sinemanın kendisini konu edinen bu özdeşünümsel filmleri kapsamlı bir şekilde incelemiştir. Yazar, Türk filmlerindeki meta sinema denemeleri, 1980 öncesi ve sonrası dönemdeki filmlere bakarak üstkurgusal sinemanın kendini gösteren yapısı açısından ele almıştır. Kurtoğlu bu çalışmada filmleri “film hakkında filmler”, “kendine referans olan filmler” ve “kendinin farkında olan filmler” gibi başlıklar altında toplayarak 1980-2006 yılları arasındaki Türk filmlerini inceleyip Türk sinemasının kendisine nasıl baktığını bütünsel olarak ortaya koymayı amaçlamıştır.

Orhan Koçak’a göre Türkiye’de 1980’lerde yaygınlaşan “kavramsal sanat” modernist özdeşünümselliğin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (2009, s. 9). Karadoğan da sinemada kendini yansıtmının bilinçli bir şekilde kullanılmasının Koçak’ın bahsettiği bu dönemdeki “kavramsal sanat” ile paralel gittiğini belirtir (2018, s. 100).

1990’lara gelindiğindeyse özellikle Hollywood sinemasına karşın Avrupa sanat sinemasını desteklemeyi amaçlayan *Eurimages* üyeliği Türkiye’de modernist sanat

filmi açısından önemli gelişmelerden biri olarak gösterilmektedir. Birçok yönetmen bu fon sayesinde destek alarak ticari sinemada yer bulamayacak anlatım tarzlarını ve uluslararası ortak yapımlarla da farklı teknikleri geliştirmeye başlamıştır (Karabağ, 2005, s. 73). Karadoğan “yeni Türk sineması” kavramsallaştırması ile tanımlanmaya başlayan sinemanın bu dönemini “aidiyet” ve dolayısıyla da “kimlik” meselesini konu edinen ve anlatımın minimalistleştiği bir dönem olarak tanımlar (2018, s. 302).

1980’li yılların ortalarında senarist olarak sinemaya adım atan ve 2002 yılında 9 filmiyle yönetmenlik kariyerine başlayan Ümit Ünal da filmlerinde özneliği yalnızca biyografik bir öge olarak değil eleştirel bir sorgulama yapmak amacıyla kullanan yönetmenlerden biridir. Filmlerinde Hollywood anlatısı olarak adlandırılan ve kurgusal müdahalelerin gizlenerek dolaysız bir aktarım yapıldığı hissini yaratan kurmacalar yaratmak yerine; klasik anlatı kalıplarını yıkan, filmsel araçların görünür kılındığı, kurmaca oluşturmanın kendisinin sorgulandığı, özdeşünümsel üstkurmacalarla, gerçek ve kurmaca ikiliğini de seyirciye sorgulatan bir anlatım kullanır.

Ünal sineması üzerine yapılan başka çalışmalarda yönetmenin filmlerinde kullandığı temalar kapsamlı bir şekilde incelenmiştir (Alkan, 2007; Can&Uğurlu, 2010, Karaca, 2011; Üzümcü, 2011, Özdemir, 2012). Ümit Ünal sineması üzerine en kapsamlı çalışmayı Meral Özçınar Eşli (2012), *Arada Kalmak* adlı çalışmasında gerçekleştirmiştir. Bu kitapta Özçınar Eşli, çeşitli filmleri üzerinden Ünal’ın Türkiye’deki modern bireyin arada kalmışlığını sinemasal dille nasıl anlatmaya çalıştığını irdelemiştir. Bu çalışmanın farkı ve önemi ise Ünal filmlerini yalnızca tematik olarak incelemekten ziyade bu temaları biçimsel olarak *nasıl* ifade ettiğini ve kullandığı anlatımın deneysel, yenilikçi, çok yönlü ve seyircinin kurmacaya eleştirel bir perspektifle bakmasını sağlamasıyla da *eleştirel* yönünü ortaya çıkarmasıdır.

Bu çalışmaya dâhil edilen filmlerden *Gölgesizler* (2009) hariç hepsi yönetmenin senaryosunu yazıp yönettiği filmlerdir. *Gölgesizler* filmi Hasan Ali Toptaş’ın aynı adlı 1995 tarihli romanından uyarlanmıştır. Hem bu nedenle hem de terimin edebiyatla olan ilişkisi açısından araştırmada edebi metinlerde kullanılan üstkurmaca teknikler ile sinemada kullanılan üstkurmaca teknikler incelenecek ve her iki aracın

kendine has anlatım dili göz önünde bulundurularak karşılaştırmalı bir biçimde ele alınacaktır.

Araştırmada yöntem olarak metin analizi yöntemi seçilmiştir. Bu nedenle film bir “metin” olarak ele alınacaktır. Türkçedeki karşılığını “metin” olarak kullandığımız “*text*” kelimesi etimolojik olarak “doku” ya da “örgü” anlamını da taşımaktadır. Stam’e göre de filmi bir *text* olarak ele almak onun gerçekliğin bir taklidi değil bir zanaat ya da yapı olduğunun altını çizmektir. Stam, Barthes’ın “Yapıttan Metine” adlı çalışmasında yapıtların yalnızca ‘nesnelerin fenomenolojik yüzeyi’ olduğunu ve daha önceden belirlenmiş bir amaçla *bitmiş* bir ürün olarak görüldüğünü oysa “metnin” yazar ve izleyiciyi bir arada tutan, her ikisinin birlikte ördüğü bir dokuya dönüşen enerji olarak görmemiz gerektiğini vurguladığını belirtir (Stam, 2000, s. 134). Barthes’a göre *yapıtlar* yazar odaklıdır ve klasik metinlerde olduğu gibi organik bir bütünlüğü, doğrusal bir sıralamayı, biçimsel şeffaflığı ve realizmi merkeze alırken yazarlık ustalığına ve okuyucunun pasif konumuna işaret etmektedir. Fakat *metin* yaklaşımında ise daha aktif bir katılımı, ‘tüketici’ konumdan ‘üretici’ konuma geçen bir okuyucu betimlemektedir (Barthes, 1974, s. 174).

Stam, Derrida’nın çalışmalarının kalbinde “metin” sorusu olduğunu ve kendisinin de metin analizini uyguladığını belirtmektedir. Metin analizi ona göre yazarın gizli amacını ortaya çıkarmaya çalışan teorilere bir tepki olarak çıkan Amerikan Yeni Eleştirisi, Levi Strauss’un *mitler* üzerine çalışmaları, Umberto Eco’nun “açık yapıt” kavramsallaştırması, Roland Barthes’ın “yapıt” ve metin” ayrımı, Althusser’in ‘semptomatik okuma’ ve Derrida’nın *différance*³ üzerine olan çalışmalarıyla yeni bir şekil almıştır. Stam’e göre “film metin”in ortaya çıkışı çeşitli sorunsallar ve metinler arasındaki ilişkilerde gizlidir. Filmlerin metinsel analizini yapmak Stam’e göre filmlere *auteurizm* ile aynı mantıkta yaklaşmayı gerektirmektedir çünkü “yazar” gibi yönetmen de kendi filmleriyle bir metin oluşturur (Stam, 2000, s. 132).

³ Derrida bu terimi sözel ve yazılı olan arasındaki farkı ortaya çıkartmak için kullanmıştır. Ona göre bir sözcüğünün anlamı kesin olarak belirlenemez. O, *defferance* sözcüğünü hem “erteleme”, “sonraya bırakma”, anlamında zamansallığı içeren Latince “differe” sözcüğüyle, hem de Batı dillerinde kullanılan “özdeş olmama”, “ayırilebilir olma”, “başka” anlamıyla “differer” sözcüğünün kaynaşmasından türetmiştir (Derrida, 2008, s. 53-54).

Fakat metin analizi 1980'lerin sonunda birçok şekilde eleştirilmiştir. Özellikle filmi bir edebiyat eseri gibi yalnızca metne indirgemenin sınırlayıcılığını vurgulayan bu eleştirilerin Jacques Aumont ve Michel Marie dört ana odağını belirtmektedir:

Anlatı sineması ile sınırlandırılması;

'Parçalara ayırmak' için öldürüp, metnin organik bütünlüğünü göz ardı etmesi;

Filmi "mumyalaştırıp" onu sistemik iskeletine indirgemesi;

Filmin bağlamı, üretim ve alımlanma koşullarını atlaması (Aumont ve Marie'den aktaran Stam, 2000, s. 193).

Filmi yalnızca bir metin olarak görmek bu metnin çerçevelenmesinde yatan alt metinlerin, söylemlerin ve içinde anlam kazandığı toplumsal yapıların göz ardı edilmesine ve kurmacaya gerçek hayattan bağımsız bir şekilde bakmaya daha fazla neden olmaktadır. David Bordwell de benzer bir şekilde metinsel analizin yalnızca "yorumlama" ile sınırlandırıldığını, fakat filmleri 'semptomatik anlam' yaratmak için "okumamanın" daha iyi olacağını, bunun yerine "tarihsel yazınbilimi" yorumlayıcı geleneğe alternatif olarak göstermektedir. Stam'e göre de Bordwell, tarihsel yazınbilimle film biçimini tarihsel bağlamında 'içerdeki' anlamıyla tartışılması gerektiğini vurgulamaktadır (aktaran Stam, 2000, s. 137).

Bu çalışmada metin analizi yönteminin sınırlılıklarını aşabilmek için, sinema sanatına özgü görsel ve anlatsal unsurlar da çözümlenmeye dâhil edilecek, ayrıca metinlerarası bir okuma ve analiz yapılacaktır. Stam, metinlerarasılığı, metin ya da tür (*genre*) analizinin sınırlılıklarına bir cevap olarak alabileceğimiz önermektedir. Ona göre "metinlerarasılık" "türe" göre daha avantajlıdır çünkü türün taksonomik tanımlamalarından çok metinlerin diğer metinlerle olan bağına bakmaktadır. Metinlerarasılık daha aktiftir ve sanatçıyı daha önce var olan metin ve söylemleri dinamik bir şekilde yöneten orkestra şefi olarak görür. Dahası metinlerarasılık tek bir metni diğer temsil sistemleriyle de alakalandırarak tekil bir "bağlamdan" çıkarmakta ve o metni yalnızca tek bir aracı ile değil; onun diğer sanat dalları ve medya alanlarıyla diyalojik bir biçimde ilişkilmesine olanak vermektedir (2000, s. 201).

Metinlerarasılık bir metnin oluşumunda farklı metinlerin varlığına işaret ederek metnin toplumsal yapılardan bağımsız, saf ve işlenmemiş bir şey değil aksine anlamı yaratmak için daha önceki anlamlardan yardım aldığını göstermektedir. Bu nedenle de analizler yapılırken filmlerin içindeki metinlerarası ilişkiler de göz önünde bulundurulacaktır.

Türkiye’de özdüşünümsel, başka deyişle sinemanın kendisi üzerine düşünen yönetmenlerin ve bu filmler üzerine yapılan çalışmaların azlığı nedeniyle, kavramsal tartışma Avrupa ve dünyadaki örneklere dayanmaktadır ve bu tezin söz konusu literatüre katkı sunması amaçlanmaktadır.

Çalışmada analiz edilen filmlerden *9* (2002), *Ara* (2008), ve *Nar* (2011) temaları açısından bir üçleme olarak nitelendirilmektedir. Ümit Ünal her üç filmin hem senaristliğini hem de yönetmenliğini üstlenmiştir. *Gölgesizler* (2008) filminin senaryosu diğer filmlerden farklı olarak Ümit Ünal’a ait değildir. *Gölgesizler* Hasan Ali Toptaş’ın 1995 tarihli ve aynı adlı romanından uyarlanmıştır. *Gölgesizler* hariç diğer bütün filmlerinin aynı zamanda senaristliğini yapmış olması ve filmlerinde yönetmene özgü bir sinema dilini kullanması (benzer kamera açıları ve teknikleri, birbirine yakın tema ve karakterler kullanması ve klasik kurmacayı yıkarak özdüşünümselliği oluşturması) gibi özellikleri onu *auteur* bir yönetmen olarak nitelendirebileceğimizi göstermektedir.

Ünal sinemasına bakıldığında özellikle bu dört filmin hem kameranın hem de yönetmenin varlığını belirgin kılan bir üstkumaca anlatıyı ve modernist özdüşünümselliği içerdiği görülmektedir. *Gölgesizler* filmi her ne kadar Hasan Ali Toptaş’ın *Gölgesizler* romanından bir uyarlama olsa da yönetmenliğini Ünal yaptığı için çalışma kapsamına dâhil edilmiştir. Bir uyarlama olması nedeniyle de *Gölgesizler* filmi incelenirken Ünal’ın kendi sinema dili ile romandaki üst-kurmacanın nasıl harmanladığını göstermek üzere her iki alan arasındaki geçişin nasıl sağlandığının açığa çıkarılması gerekmektedir. *9*, *Ara* ve *Nar* filmleri hem üçleme olarak nitelendirilmesi hem de kapalı ve küçük mekânlarda çekilmesi, Türk toplumunu alegorik bir biçimde temsil etmeye çalışması ve dijital kamerayla çekilerek birbirlerine daha yakın bir teknikle üretilmesi açısından bir arada analiz edilecektir.

Çalışmanın ilk bölümünde üstkurmaca kavramının tanımı ve tarihsel olarak gelişimi betimlendikten sonra sinema özelinde bu kavramın özdüşünümsellik etrafında nasıl şekillendiği ve özdüşünümselliğin modern ve postmodern dönemde sinemada hangi farklı işlevlerde kullanıldığı tartışılacaktır. İkinci bölümde ise Ümit Ünal sineması özelinde *9*, *Nar*, *Ara* ve *Gölgesizler* filmlerinde üstkurmacasal özdüşünümselliğin hangi şekil ve işlevlerde kullanıldığı filmlerin biçimsel ve tematik özellikleri açısından sınıflandırılarak gösterilecektir. Son olarak da bu tekniklerin sinemanın kendine bakışı ve sosyal yönü açısından nelere işaret ettiği tartışılacaktır.

1. BÖLÜM

ÜSTKURMACA VE ÖZDÜŞÜNÜMSELLİK

1.1. KURMACA- ÜSTKURMACA

Üstkurmaca (*metafiction*) “üstü” ya da “ötesi” anlamına gelen *meta* ön eki ve “kurmaca” anlamına gelen *fiction* kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşmuş bir terimdir. *Meta* ön eki “kendine işaret etme”, “kendi kurgusallığının farkında olma”, “üstü” ve “ötesi” anlamıyla edebiyat dışında dil bilimi (metadil), tiyatro (metatiyatro) gibi kendisi de kurmaca hikâyeler anlatan filmler için kullanılan bir terimdir (Krysinski, 2014, s. 74). Aytaç Ören üstkurmaca terimin etimolojik kökenine baktığımızda “kökün (kurmaca) önek alışının (üst), öncelikle bu kavram (kurmaca) içinde oluşmuş bir anlam durumunu” ifade ettiğini ve üstkurmacayı, kurmaca oluşturmanın bir başka biçimi olarak da görebileceğimizi belirtmiştir (2016, s. 101). Bu nedenle üstkurmacayı anlayabilmek için “kurmaca” teriminin kendisine bakmak onun ne gibi temeller üzerine kurulduğunu daha net bir biçimde gösterecektir.

Kurmaca (*fiction*) “gerçek olmayan olay ve kahramanlardan oluşan eser” anlamına gelmektedir (Türk Dil Kurumu Genel Türkçe Sözlüğü, 2017). Bu tanım edebiyat, tiyatro ve benzer sanatsal anlatıların gerçeğin aksine yaşanmamış olaylar ve gerçekte var olmayan karakterlerle inşa edilmesini anlatmaktadır. Kurmacaya bu şekilde bakıldığında sinemanın da gerçeğin aksine hayal ürünü bir anlatı olarak algılandığı görülmektedir. Bu da sinema ile gerçek dünya arasında bir sınır çizilmesini gerektirir.

Kurmaca dünyanın gerçek dünyadan farklılığı üzerinden algılanmasını sanatsal temsilin ontolojisindeki en eski kavrayış biçimlerinden biri olduğunu belirten Brian McHale’e göre klasik dönemdeki *heterocosm* (ayrı ya da alternatif bir dünya) kavramsallaştırması bunun en belirgin göstergesidir. Ona göre kurmaca dünyayı bir *heterocosm* olarak tanımlayanların başında Sir Philip Sidney vardır ve Sidney, kurgusal dünyayı kendi başına, ayrı bir dünya olarak görmektedir (2004, s. 27).

Kurmaca dünyaya bir *heterocosm* olarak bakma her ne kadar gerçek ve kurmaca arasında ontolojik olarak bir sınır çizmeyi gerektirse de bu, iki dünya arasında bir bağ olmadığını göstermez. Çünkü her şeyden önce bu yaklaşımın kendisi

yanstımacı bir bakış açısından türemiştir. McHale'e göre kurmaca ve gerçek dünya "benzerlik" üzerinden bir ilişki içindedir ve benzerlik aynı zamanda farklılığı da içinde barındırır; gerçek dünyanın da kurmaca dünyada ya da sanatın aynasında yansıtılabilmesi için "ondan ayrı ve onun karşısında" konumlanması gerekir. McHale, Sidney'in *heterocosm* olarak tanımladığı bu dünyanın yirminci yüzyılda kurmacasallık (*fictionality*) olarak algılandığını belirtir (2004, s. 27-28). Daniel Yacavone'a göre bu dünya oluşturulurken referansı olarak ampirik gerçeği ve gerçek dünyayı alır. M.H. Abrams, Joseph Addison, Karl Phillip Moritz, Alexander Baumgarten, Kant ve 18. yüzyılın ortalarında yazmış diğer yazarlar gibi sanatsal temsillerin "gerçeğin alternatifi ya da taklidi" değil 'kendine has, içsel bütünlüğü olan, otonom bir dünya' olduğunu savunmuşlardır. Ona göre bu yaklaşımların temelinde yansıtmacı sanat anlayışındaki gerçeğe ayna tutma savının aksine Judeo-Hristiyan geleneğindeki Yaratma düşüncesi vardır ve buna paralel olarak metni oluşturan kişi tanrısal bir konuma koyulur (2015, s. 9).

Linda Hutcheon'a göre de kurmaca dünyayı gerçek dünyadaki referanslar üzerinden anlayabiliriz fakat bu, onun kendi başına, yeni bir dünya oluşturmasını engellemez. Ona göre örneğin kurmaca bir roman okuyan birinin buradaki olayları anlamasının sebebi gerçek dünyadaki dilsel ve deneyimsel bilgisidir. Fakat okur sayfadaki kelimeleri okudukça kelimeler kendine referans olan ve kendi içinde geçerli ve tutarlı başka bir dünya yaratır. Bu nedenle hem yazma hem de okuma yaratıcı bir eylemdir ve her ikisi de dil aracılığıyla gerçekleşir. Bu dünyanın "doğruluğu" gerçek dünya referans alınarak ölçülemez çünkü kendi dünyası dışında var olmamışlardır (1980, s.100-104).

Kurmaca oluşturmanın bir başka yolu olan üstkurmaca ise, kurmaca ve gerçek arasındaki bu keskin ayrımı yeniden bir araya getiren bir yapıya sahiptir ve daha önce de bahsedildiği gibi ikisi arasındaki ayrımı yıkararak hem gerçeğin içinde barındırdığı kurmacalığı hem de kurmacanın içinde barındırdığı gerçekliği, ikisi arasında bir bağ kurarak ortaya çıkarır.

Üst (meta) ön ekinin herhangi bir disiplinde kullanıldığında o disiplinin ana özelliklerini ve sorunlarını irdeleyip çözmeyi ifade ettiği düşünüldüğünde ise, kurmacanın aldığı "üst" eki "kendini sorgulamanın ve sınırsız göstergeleşimin

(semiosis), yani anlam süreciyle ilgilenmenin işlemsel yollarını geliştirme” anlamına da gelmektedir (Cevizci, 2013, s. 1089). Wladimir Krysinski’ye göre de “üst boyut terimi, bazı edebi metinlerin, anlam süreci ile içsel özdüşünümselliği ya da diyalojik dışsal yorumu arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırdıkları anlamına gelir. Bu ilişki incelendiğinde; biçimsel tarzlar, söylemsel vurgular, anlamsal ereklilikler ve metinlerarası oyunlar bakımından geçirdikleri değişimlerin kapsamı” ortaya serilir (2014, s. 74).

Sinemada üstkurmaca (metasinema) ise edebi metinlerde olduğu gibi kendi kurmacalığını ortaya çıkaran, yaratım süreçlerini irdeleyen ve bunu yaparken aracın özelliklerine ve kendisine dair sorgulama yapan bir anlatı tekniğidir. Üstkurmaca filmlerin edebi metinlerdeki gibi sorguladıkları şey metin oluşturmanın kendisi yani anlatıdır. Filmde anlatı ise kurgu⁴ (*editing*) ile oluşturulmaktadır. Aynı parçalardan oluşan sahneler kurgu sayesinde bir araya getirilerek sinemada bir anlatı oluşturulur ve epeyce tartışmalı ayrımlar olmakla birlikte kurmaca sinemada iki temel eğilimden bahsetmek mümkündür: Klasik Hollywood anlatısı ve sanat sineması⁵ anlatısı. Ana akım olarak tanımlayabileceğimiz ve genellikle ticari filmlerde kullanılan Klasik Hollywood anlatısı seyircide kafa karışıklığı yaratmayan, olayların bir çözüme ulaştığı, neden-sonuç ilişkisiyle bir uyum içinde ilerleyen bir yapıya sahiptir. Bu anlatı yapısında kurgunun temelde amaçladığı şeyse filmde bütüncül bir yapı oluşturmak ve kurgusal müdahaleleri gizleyip dikişsiz bir anlatıyla seyircide doğal seyrinde ilerleyen bir akış hissini uyandırmaktır. Günümüzde ise klasik Hollywood anlatısı her ne kadar belirli özelliklerini korusa da aracın içindeki teknik gelişmeler ve hikâye anlatım şekillerindeki değişimlerle post-klasik olarak nitelendirilen yeni bir biçime dönüşmüştür. Bu anlatım biçiminin özelliklerine bir sonraki bölümde değinilecektir. Bu tarz anlatılarda dikişsizliği ve kesme ve montaj gibi film

⁴ Kurgu burada sinemada “bir çekimin hemen ardından gelen diğer çekimle olan koordinasyonu” ve “istenmeyen, gereksiz çekimlerin kesilip istenen çekimlerin bir araya getirilmesi”, montaj anlamıyla kullanılmaktadır (Bordwell & Thompson, 2009, s. 218).

⁵ Bu anlatı eğilimleri farklı kuramcılara göre daha fazla sayıda da örneklendirilebilir. Örneğin David Bordwell anlatı eğilimlerini dört sınıfta incelemektedir: klasik anlatı, sanat sineması anlatısı, tarihsel materyalist anlatı ve parametrik anlatı (Bkz. Bordwell, 1985).

oluşturulurken yapılan kurgusal müdahaleleri gizlemenin en çok kullanılan yolu ise devamlılık kurgusu⁶ ve klasik kesmedir (Speidel, 2012, s. 80-90).

Devamlılık kurgusu ve klasik kesme sinema tarihinin başlangıcından bu yana hikâyeleri anlaşılır kılmak ve anlatısal devamlılığı sağlamak için kullanılagelen bir kurgu biçimidir. Hollywood tarzı film yapımı ya da klasik anlatı sineması olarak nitelendirilen sinemada sıklıkla kullanılan bu biçim filmin içindeki bütün teknik süreçleri gizler ve seyirciye izlediklerinin bir film olduğunu unutturarak öykünün akışına kapılmalarına neden olur. Bu tarz bir kurguda yönetmenin asıl amacı sahneler arasında yapılan kesme ve geçişlerin görünmemesini sağlamaktır. Bir başka deyişle yaptığı kurgusal müdahaleleri gizlemektir. Bunu yapmak için bir sahneden diğer sahneye geçerken zaman, mekân, hareket, konum gibi özelliklerin bir öncekinin devamı niteliğinde olmasını sağlayarak uyumu bozmayacak şekilde birleştirir ve seyircinin hikâyeden kopmasını engellemiş olur (Orpen, 2003, s. 16).

Devamlılık kurgusunun en temel amacı izleyicinin filmle özdeşleşmesini ve Aristotelesçi anlamda bir ruhsal boşalım⁷ (*katharsis*) yaşamasını sağlamaktır. Bu şekilde izleyici filmin hikâyesine kendini kaptıracak ve izlediğinin bir film olduğunu unutacaktır. Fakat devamlılık kurgusu, kurgu oluşturmanın tek yolu değildir. Sinemacılar klasik kurgu biçimini kullanmaktansa sembolik bir biçimde bu devamlılığı yıkabilirler. Sanat sineması gibi kendini klasik Hollywood anlatısının karşısında konumlandıran ve onun normlarını yıkmaya çalışan anlatılarda devamlılık kurgusu bilinçli olarak yıkılır. Devamlılık kurgusunu yıkmayınsa iki yolu vardır. Bunlardan ilki Jean-Luc-Godard'ın *Serseri Aşıklar* (*À bout de souffle*, 1960) filminde yaptığı gibi sıçrama kullanarak klasik zaman, mekan ve grafiksel devamlılığı bozmaktır. Bu da aç/karşı aç çekimlerini ve 30 derece kuralını⁸ ihlal ederek gerçekleşmektedir. Devamsızlığı oluşturmanın ikinci yolu ise “diegetik olmayan eklemeler”. Burada yönetmen filmdeki diegetik evrenin zaman ve

⁶ Devamlılık kurgusuna görünmeyen kurgu da denilebilir. Bu tarz bir kurguda kesintisizliği sağlamak ve mantık hatası yaratmadan izleyiciye filmin müdahale edilmeden çekildiği hissini vermek için klasik kesme kullanılır (Speidel, 2012, s.83).

⁷ Arınma olarak da karşılanabilecek *katharsis*, seyircinin acıma ve korku duygularını hissetmesi ve kendini ‘tutkularından temizlemesidir’ (Aristoteles, 2006, s.22).

⁸ Bu kurgu kuralına göre başka bir sahneye geçtiğinde kamera bir önceki konumundan en az 30 derece uzakta olmalıdır. 30 derece kuralı gibi 180 derece kuralı da birbiri ardına gelen sahnelerdeki uzamsal devamlılığı sağlamak için kameranın çekim yapılan objeyle arasında bulunduğu varsayılan hayali bir çizgidir (Speidel, 2012, s. 83).

mekânına ait olamayan görüntüleri ekleyerek filmin bütünlüğünü bilinçli olarak bozar (Bordwell & Thompson, 2009, s. 74, 231, 254).

Yönetmenlerin devamlılık kurgusunu bilinçli olarak yıkmasının ana nedeni ise klasik anlatılardaki devamlılık kurgusunun “gerçeklik” illüzyonuna karşı çıkmalarıdır. Klasik anlatı sineması kurguyla devamlılığı oluşturarak izleyiciye objektif, doğrudan bir yansıtma yaptığı izlenimini yaratır. Fakat sanat sineması anlatısı böyle objektif bir yansıtmanın mümkün olmadığını çünkü kurgu oluşturmanın kendisinin eleme, seçme ve birleştirme gibi sübjektif müdahaleleri içinde barındırdığını izleyiciye hatırlatır ve kurgudaki devamsızlıklar filmlerdeki “öyküye ait geleneksel kavramları zorlar ve yoruma açık kurguyu daha da ileri götürür” (Bordwell & Thompson, 2009, s. 257).

Metasinema ya da üstkurmaca sinemada da kurgudaki devamlılık ilkeleri bozularak filmdeki hikâyedense bu hikâyenin nasıl anlatıldığına dikkat çekilir. İzleyicinin bir film izlediğini hatırlatmak amacıyla da çeşitli tekniklere başvururlar. Bu teknikleri Rune Bruun Madsen, “When fiction points the finger – metafiction in films and TV series” adlı inceleme yazısında (Anker Gemzøe’nin edebiyatta üstkurmamacanın tipolojik yapısını betimlediğini öne sürdüğü 4 tekniği (2015) sinemaya uyarlayarak) şu şekilde sıralamıştır:

Author meta (Üst-yazar)

Adressee meta (Üst-seslenen)

Composition meta (Üst- kompozisyon)

Inter meta (Üst-metinlerarasılık)

Üst-yazar:

Bu tarz bir üstkurmaca filmde yönetmen ya kendisine ya da anlatıyı yönlendirme kabiliyetine dikkati çeker. Film ve dizilerde üst-yazar daha çok *voice-over* (dış ses) tekniğiyle yönetmenin sesini veya diegetik evrenden çıkarak anlatıya ilahi bir bakış açısıyla yorum yapan bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna örnek olarak *Citizen Kane* (*Yurttaş Kane*, Orson Welles, 1941) filmini ve *Fight Club* (*Dövüş Kulübü*, David Fincher, 1999) *filmindeki* şizofrenik anlatıyı ve buna benzer birçok filmi örnek verebiliriz.

Üst-seslenen:

Bu tarz bir üstkurmaca filmde, filmin anlatı evreninden bir kişi genellikle Brechtien stratejilerle dördüncü duvarı yıkarak kameraya doğrudan bakıp

seyirciye seslenmektedir. Örneğin *Amélie* ((Jean-Pierre Jeunet, 2001) filmindeki başkarakter birçok kere dördüncü duvarı yıkarak pişmanlıkları hakkında seyirciye itiraflarda bulunur.

Üst-kompozisyon:

Üst-kompozisyon bir eseri tanımlayan bütün özelliklerin özdüşünümselliğine vurgu yapılmasıdır. Anlatının kronolojik yapısının bozulması buna örnek olarak verilebilir. Bu tarz filmlerde seyirci filmi çözmeye davet edilir ve pasif bir izleme ediminden parçaları birleştirip, şifreleri çözmek için filmde aktif bir şekilde rol almaya davet edilir. Parçalı kronolojiye örnek olarak *Pulp Fiction* (*Ucuza Roman*, Quentin Tarantino, 1994) filminde John Travolta'nın oynadığı Vincent Vega karakterinin filmin ortasında ölüp sonra tekrar yaşadığını görmemiz gösterilebilir.

Üst-metinlerarasılık:

Bu tarz bir filmde yönetmenlere, kurgusal karakterlere, farklı film türlerine göndermeler yapılarak metinlerarası bir iletişim sağlanmaktadır. Metinler arası iletişim yalnızca sinema alanında değil edebiyat, tiyatro, müzik, televizyon ve başka medya alanlarıyla da olabilir. Yine burada da metinlere yapılan referansları anlamak için seyirci geniş bir kültürel bilgiye sahip olmak durumundadır. Örneğin Quentin Tarantino *Kill Bill* (*Bill'i Öldür*) (2003) filminde 'western filmlerinin kalıplarını ve formlarını'... 'aynı zamanda da tarihten ödünç aldığı pek çok metni kendi içinde eriterek' yeni bir metin ortaya koymaktadır (Madsen, 2015, s. 259).

Yukarıdaki tanımlamalarda da görüldüğü gibi metasinema kavramı romandaki üstkurmaca ile hem benzer hem de aracın kendine özgü olanakları nedeniyle farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır. Robert Stam metasinemanın, üstkurmacasal özdüşünümselliği kastederek 'kendini gören' ve 'kendi kurmacalığının' farkında olan filmler için kullanıldığını belirtir. Farklı disiplinlerde kullanılan özdüşünümsellik kavramı film bağlamında kullanıldığında da filmin "aracılığına dikkati çekerek, sanatın iletişimde şeffaf bir medya olabilme varsayımını yıkmaya" yardımcı olduğunu belirtmektedir. Stam'e göre özdüşünümsellik film bağlamında bir üst dil yaratmak, yönetmenin anlatım aracına dönüp kendi kurmacalıklarını" açığa çıkarmaktır (Stam, 1985, s. 123).

Özdüşünümsel filmlerde kullanılan teknikler genellikle dolaylı bir aktarım yapıldığı hissini uyandıran klasik anlatılardaki uyuşmaları yıkmaya yöneliktir. Bütün tekniklerin ortak amacı ise filmdeki anlatının bir kurmacadan ibaret olduğunu göstermek ve seyircinin de bunun bilincinde olmasını sağlamaktır. Bunu yaparken de özdüşünümsel bir biçimde filmsel araçları görünür kılar. Bu, üstkurmaca roman yazarının metin içinde kendi varlığını göstermesine de benzemektedir. Yıldız Ecevit'e göre de üstkurmaca romanlardaki "bu eğilim genel bağlamda, yazma

ediminin kurmaca metnin içinde kurgulanması... Yazarın, metnini nasıl yazdığını o metnin içinde anlatması, yazma sorunlarını metnin ana konusu durumuna getirmesi” demektir ve “kurmacanın kurmacası” olarak görülmelidir (2012, s. 255-256).

Üstkurgusal filmlerde de yönetmen, kamera arkasındaki varlığını seyirciye çeşitli tekniklerle göstererek yarattığı kurmacayı yine bir kurmaca üzerinden eleştirir. Bu tekniklerden biri yönetmenin dış ses yoluyla anlatıya dâhil olmasıdır. Dış ses anlatıcı yönetmenin kendi sesi olabileceği gibi yaşanan olayları seyirciye anlatan ya da bu olaylar hakkında yorum yapan kimliği belirsiz bir kişi de olabilir. Bu anlatımı pek çok Hollywood filmlerinde görmek mümkündür fakat burada dikkat edilmesi gereken anlatıcının hikayeyi anlamada seyirciye yardımcı bir unsur olarak mı yoksa filmin diegetik evrenine dışarıdan bakarak seyirciyi hikayeye yabancılaştıran bir unsur olarak mı kullanıldığıdır. Godard, bu tekniği filmlerinde yabancılaştırma etkisi yaratacak biçimde sıklıkla kullanan yönetmenlerden biridir. Örneğin, *Çete (Bande à part, 1964)* filminde anlatıcı (Godard’ın kendi sesi) olayları özetler, benzetmeler yapar, ileriki sahnelerde ya da filmin devamında neler olacağını anlatır (Stam, 1985, s. 150). Dış ses anlatım tekniği “ampirik dünya ve anlatı dünyası arasına bir aracı işlevi de görür. Anlatının referans noktası ilk olarak ampirik dünya değil anlatıcı-öznedir. Bu da anlatsal gerçekliğin yalnızca anlatıcının metnindeki öznellik ile gerçeğe bağlandığını gösterir” (Kovacs, 2010, s. 245). Anlatıcının hangi şahısta olayları anlattığı da önemlidir. Birinci tekil şahıs anlatımı karakterlerin zihnindekileri aktaran bir monolog olabileceği gibi yaşanan olayların ardından yorum yapan ve pişmanlıklarını dile getiren bir anlatıcı da olabilir.

Dış ses anlatım tekniğinin yanı sıra yönetmen bazen kamera arkasında kalmaktansa filmin içinde de görünerek filmin kurmacalığını seyirciye hatırlatabilir. Alfred Hitchcock gibi bazı yönetmenlerin filmlerinde kullandığı *cameo görünüm*⁹ (*cameo appearance*) buna örnek gösterilebilir. Cameo görünüm aynı zamanda gerçek hayattan tanıdığımız ünlü bir kişinin filmde kendini oynamasıyla da gerçekleşebilir.

⁹ *Cameo görünüm* herhangi bir filmde ya da televizyon şovunda tanınmış kişilerin kısa süreli olarak görünmesidir (Goble, 2010, s. 90). Sinemada en çok bilinen örneklerinden biri de Alfred Hitchcock gibi kendi yönettiği filmlerinde (otobüse binen bir yolcu ya da bir binanın önünden geçen kişi gibi) kısa ve çoğu zaman farkına varılamayacak rollerde anlık görünmesidir.

Üstkurmaca bu şekilde gerçek hayatı kurmacanın içine taşıyarak seyirciye bu kişilerin kurmaca evrenin dışındaki varlığını hatırlatır.

Bazen de yönetmen *8 ½* (Federico Fellini, 1963) filminde olduğu gibi bizzat kendisi filmin içinde görünmese bile dolaylı şekilde kendini yansıtarak *kendi* film yapımını yine bir filmin içinde de sorgulayabilir ve bu şekilde filmde bir ayna yapı oluşturmuş olur. Seçil Büker, Fellini'nin filmindeki ayna yapmayı "içinde kendi küçük benzerini taşıyan, film üzerine bir film" olarak tanımlar ve Metz'in bu yapıyı içinde tablo barındıran bir tabloya ya da roman içinde romana benzetmesini örnek gösterir (1999, s. 1). Burada yönetmen kendi yaratım sürecine bir ayna tutar ve bu süreci yine bir kurmaca içinden göstererek ikili bir sorgulama yapar. Sorguladığı ilk şey film yapımının kendisi ikinci şey ise kendi yaratımsal sürecidir. Sally Potter'ın *Tango Dersi* (*The Tango Lesson*, 1997) filmi de yaratımsal sürecini kendi filmi içinde sorgulayarak göstermesi açısından örnek gösterilebilir. Bu filmde Sally Potter, Sally isimli İngiliz bir yönetmeni oynar ve Pablo (Pablo Veron gerçek hayatta da bir tango dansçısıdır) isimli bir dansçıya eğer ona ders verirse kendisini filminde oynayacağını söyler. Her iki oyuncu bir anlamda kendilerini oynamaktadır ve filme bu nedenle yarı-otobiyografik bir öge katar.

Yönetmenin kendi yaratımsal sürecini sorgulaması, üstkurmacanın özdüşünümsel yönünü ortaya çıkartır. Scholes da 1970'lere gelindiğinde üstkurmacanın kendinin farkında olan, öz bilince ve ironik bir öz mesafeye sahip kurgusal metinleri anlatan bir kavrama dönüştüğünü belirtmektedir (1970, s. 111). Bu bağlamda öz-düşünümsellik üstkurmaca kavramını anlamada önemli bir role sahiptir. *Öz-düşünüm* Erol Mutlu'nun tanımına göre "bir sistemin kendisine gönderme yapabilme niteliği"dir. Öz-düşünümsellik kavramı farklı disiplinlerde ve çoğu zaman düşünümsellikle aynı anlamda ve birbiri yerine de kullanılırken sinemasal metinlerin tanımlanışında özdüşünümsellik daha sık kullanılır. Kısaca herhangi bir metnin kendini yansıtmaya anlamına gelmektedir. Mutlu öz-düşünümselliği tanımlarken dilin kendisinin öz-düşünümsel olduğunu çünkü insanların "dili dil hakkında konuşacak şekilde" kullanabileceklerini belirtir (2012, s. 245). Chandler ise düşünümselliği şöyle tanımlar:

Düşünümsel terimi, ‘geriye bükülme’ anlamına gelen Latince reflexio/reflectere kelimesinden türetilmiştir. Görsel-işitsel pratikte uygulanmasında bu etimolojik kökün uzantısıyla düşünümsellik, film ve televizyon metnlerinin kurgusal yapısı sırasında, varlığına dikkati çekme kapasitesine atıfta bulunur. Metinlerin yapımını ön plana çıkararak ve temsil etme statülerini teyit eden bir süreçtir (Chandler’dan aktaran Kurtoğlu, 2016, s.25).

Öz-düşünümselliği sinema bağlamında ele alan Stam de şöyle söyler:

En genel tanımıyla filmsel özdüşünümsellik filmlerin kendi üretim süreçlerine (Truffaut), yönetmenlerin yazım süreçlerine (Federico Fellini *81/2*) metinsel prosedürlere (Hollis Frampton ya da Micheal Snow’un avant garde filmleri), metinlerarası etkilere (Mel Brooks’un parodi filmleri) ya da alımlamaya (*Sherlock Jr*, *Kahirenin Mor Gülü*) gönderme yapmaktadır (2000, s. 151).

Stam’a göre filmsel süreçlere dikkat çekilerek aslında sanatın ‘şeffaf bir iletişim’ aracı olarak gerçek dünyaya açılan bir pencere gibi var olan bir gerçeği yansıttığı görüşü alışıya edilmiştir (2000, s. 152). Filmlerde kullanılan özdüşünümsel tekniklerle yönetmenin film yapımı hilelerini ortaya sermesi bir yandan film yapımının kendisini sorgularken diğer yandan da seyircinin bu süreçlerin bilincinde olmasını sağlar ve onları filmi anlamlandırmanın bir parçası haline getirir.

Seyirci bu şekilde, sinemanın doğrudan bir yansıtma aracı olmaktansa belirli bir bakış açısından sunulan ve teknik süreçlerle örülmüş bir inşa olduğu gerçeğinin farkına varır. Üstkurmaca kavramını öz-düşünümsellik terimiyle tanımlayan bir başka yazar da Patricia Waugh’dur. Ona göre üstkurmaca “kendi yaratımsal statüsüne sistematik ve bilinçli bir şekilde dikkati çeken” metinlerde görülmektedir (Waugh, 2001, s. 7). Bu tarz metinler bu şekilde kendi inşalarının da eleştirisini yapmış olur ve böylelikle eleştiri ve kurmacayı aynı metinde bir araya getirirler.

Ümit Ünal sinemasına bakıldığında da filmlerin anlatısının “kendini gören” ve “kendine işaret eden” bir yapıda olduğu görülmektedir. Yönetmen filmlerinde klasik anlatı filmlerindeki gibi bir gerçeklik illüzyonu yaratmak yerine, bu illüzyonun varlığını seyirciye göstererek onları filmi anlamlandırma sürecine aktif bir şekilde katılmaya davet etmektedir. Daha önce bahsedilen dört üstkurmaca tekniğini Ünal filmlerinde de görmemiz mümkündür. Örneğin üst- yazar tekniğini *Gölgesizler* filminde görebiliriz. Hatta bu tekniğin filmin ana konusunu oluşturduğu da söylenebilir çünkü filmde izlediğimiz olayları kendi yazı masasında tasarlayan bir yazar bulunmaktadır.

9 ve *Ara* filmlerinde de üst-seslenen tekniği kameranın konumlanmasıyla seyirciye film izlediğinin hatırlatılmasında görülebilir. Seyirci burada kamera gibi kendisinin de gözlemci konumda olduğunun farkına varır. Üst-kompozisyon ise Ümit Ünal'ın filmlerinde en sık kullandığı üstkurmaca tekniğidir. Özellikle 9 ve *Nar* filmlerinde parçalı bir kronoloji kullanarak seyirciyi hikâyeyi bir yapboz gibi birleştirmeye iter ve böylelikle onları kompozisyonu oluşturmanın bir parçası haline getirir.

Ünal tüm bu teknikleri kullanarak özdüşünümsel bir anlatı kurar. Fakat 9, *Ara* ve *Nar* üçlemesindeki özdüşünümsellik *Gölgesizler* filmindeki özdüşünümsellikle aynı şekilde kurulmamıştır. Her dört filmde metinsel inşalarına dikkati çeken bir anlatım söz konusu olmasına rağmen üçlemede kullandığı özdüşünümsel dil daha çok modernist auteurün eleştirel bakışıyla bağdaşırken *Gölgesizler* filminde kullandığı özdüşünümsel dil metinlerarasılık vurgusunun yanı sıra gerçek ve kurmaca düzlem arasında değişen özne konumlarını¹⁰ (*interchangeability of subject positions*) (Hasan Ali Toptaş'ın filmde kendini oynaması, filmdeki karakterlerin aynı anda farklı kurmaca alanında olması gibi) göstermesi açısından postmodern bir teknik olarak nitelendirilebilir.

1.2. KLASİK VE POST-KLASİK ANLATI

Üstkurmacasal özdüşünümselliği filmsel anlatıda oluşturmanın en temel biçimi daha önce de bahsedildiği gibi klasik anlatı sinemasında gerçeklik illüzyonu yaratan anlatı uyuşmalarının yıkılmasıdır. Üstkurmacasal özdüşünümsellik bu bağlamda klasik anlatı karşısında konumlandırılan modernist sanat sineması anlatısına yaklaşmaktadır. Bu bağlamda da çalışmada analiz edilecek olan Ümit Ünal filmlerini *sanat* filmi olarak nitelendirmek mümkündür çünkü o da anlatısında gerçeklik

¹⁰ Lyotard postmodern temsillerde birçok farklı özne pozisyonunun dâhil edildiğini ve hiç birinin “üstünlatsal” bir önceliğe sahip olmadığını söyler (1984, s. xxiii–xxiv). Veronica Pravedelli de Nani Moretti sinemasını postmodern olarak tanımlayan öğelerden biri olarak farklı özne pozisyonlarını filmde göstermesini örnek verir. Pravedelli'ye göre Moretti'nin kamera önünde görünmesi gerçek ve kurmaca karşıtlığını yıkar. Ona göre Moretti, filmlerin yalnızca “auteur yönetmeni” değil, Michele Apicella adlı kurmaca bir karakterdir. Bu şekilde Moretti “ben”i üçe bölmüştür; “ulaşılabilir gerçek ben, aktör/kurmaca karakter ve yönetmen (2017, s. 245-246). *Gölgesizler* filminde ise Hasan Ali Toptaş “ben”i üçe bölünmüştür; gerçek hayattaki Toptaş, *Gölgesizler* kitabındaki kurmaca yazar Toptaş ve Ünal'ın filmde kurmaca bir karakteri oynayan Toptaş.

illüzyonu oluşturmak yerine klasik normun dışına çıkmış ve bu illüzyonu, yarattığı özdeşünümsellikle seyirciye göstermeye çalışmıştır.

Ünal sinemasını klasik anlatı normlarından ayırmanın ne olduğunu göstermek için ilk olarak klasik anlatı normlarının neler olduğuna bakmak gereklidir. David Bordwell klasik anlatı sinemasını tanımlarken 1917-1960 yılları arasını kapsayan, Hollywood stüdyo film yapımının etkili olduğu dönemdeki anlatı normlarına değinmektedir. Ona göre klasik anlatı sinemasını ‘şeffaflık’, ‘görünmezlik’, ‘üretimin gizlenmesi’ gibi klişe tanımlamalarla anlatmak yerine filmdeki öyküyü (*fabula*) ‘normalize edilmiş’ bir biçimde sunma, olay örgüsü (*suzhet*) ve stili yönlendirmedeki farklılıklar üzerinden tanımlamak gerekir. Bordwell’e göre klasik anlatıyı betimleyen en önemli özelliklerden biri psikolojik bir bütünlüğü olan ve bir sorunun çözümü üzerine yoğunlaşan karakterlerdir. Filmde gerçekleşen olaylar ise neden sonuç zincirinde ve çoğu zaman bir ana karakterin etrafında gelişirler. Anlatı prensibi *üç birlik*¹¹ kuralına göre düzenlenir: zaman, uzam ve olay birliği. Anlatı ‘bütün karakterlerden daha fazla bilir ve nadiren seyirciye seslendiği’ gerçeğini gösterir (Bordwell, 1985, s. 156-162). Anlatıdaki birliği yaratmak için de devamlılık kurgusu ve paralel kurgu gibi anlatıyla bir bütün oluşturan kurgu biçiminden yararlanır.

Klasik Hollywood anlatısı olarak da tanımlanan bu anlatı biçimi 1960 ve sonrasındaki ana akım filmlerde de kullanılmasına rağmen bazı kuramcılara göre filmlerin hem genel görünümünde hem de hikâyeleri sunuş biçimlerinde belirli değişiklikler yaşanmıştır ve bu değişimler de sinemada *post-klasik* bir anlatıya işaret eder. Eleftheria Thanouli sinemadaki bu değişimleri betimlerken bunları nostalji, parodi ve kolaj gibi özellikleriyle tartışılan postmodern anlatıdan ayırarak post-klasik nitelemesini kullanır. Ona göre *Mavi Kadife* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986), *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982), *Harry Sally ile Tanışınca* (*When Harry Met Sally*, Rob Reiner, 1989), *Teröristler* (*Kong bu fen zi*, Edward Yang, 1986) ve *Hitler: Almanya’dan Bir Film* (*Hitler, Ein Film Aus Deutschland*, Hans-Jürgen Syberberg, 1977) gibi birbirinden çok ayrı filmlerin ortak özelliklerini postmodernite gibi geniş

¹¹ Tragedyaların özelliği çeşitli kurallara bağlı olmaktır. Bu kurallardan en belirginini, hatta ilk planda geleni üç birlik kuralıdır. Üç birlik kuralı: a- Zaman birliği: Oyundaki olayın 24 saat içinde geçmesi, b- yer birliği: Olayın aynı yerde geçmiş olması, c- Konu birliği: Yapıtın tek konuyu işlemesi, olayın kişilere sıkı sıkıya bağlı olmasından oluşur (*BSTS / Yazın Terimleri Sözlüğü* 1974)

bir şemsiye terim altında toplayamayız. Bu nedenle Thanouli bu tarz farklı filmlerin aralarındaki ortaklıkları Bordwell'in *Narration in the Fiction Film (Kurmaca Filmde Anlatı)* (1985) isimli kitabında *kompozisyonel*, *gerçekçi*, *jenerik* ve *sanatsal* olarak ayırdığı dört anlatı motivasyonuna bakarak analiz edebileceğimizi öne sürmektedir (Thanouli, 2006, s. 183).

Thanouli'ye göre *kompozisyonel* motivasyona baktığımızda post klasik anlatıda klasik anlatıların yapı taşı olan “karakter merkezli nedensellik, tekrar eden motifler ve heteroseksüel çiftin bir misyon yüklenmesiyle birleşen ikili senaryo yapısı” gibi özellikler hala bulunmaktadır. Fakat klasik anlatılarda ‘belirli bir amacı ve hikâyeyi ilerleten hedefi’ olan, bu nedenle de ‘eylemlerinin alternatif sonuçlarının skalasını daraltan’ karakterler varken post-klasik anlatı “çoğul karakterleri kullanarak aralarındaki etkileşimi artırır ve amaçlarını çoğaltarak böler.” Bordwell'in bahsettiği ikinci motivasyon olan *gerçeklik* ise post-klasik anlatıda *hipermedya*, *medyalararasılık*, *katmanlara ayırma* ve *yoğunlaştırılmış devamlılık (intensified continuity)* gibi farklı araçlarla sunulan ve çok katmanlı bir durumdur. Bu da klasik anlatıdaki dolaysız gerçeklik aktarımı anlayışından farklıdır. Hipermedyalar kullanılarak oluşturulan gerçeklik olaya farklı ‘pencereler’ açar ve bu yeni pencereler karakterlerin duygusal ve bilişsel durumlarını görselleştirerek *öznel* bir gerçeklik sunar. *Jenerik* motivasyondaki değişim ise post-klasik anlatının filmlerdeki farklı türlere ait konvansiyonları birbiriyle karıştırarak kullanmayı norm haline getirmesidir ve bu nedenle de tür filmlerinin uyulaşımını yıkmaktansa bu uyulaşımını ve türlere ait klişeleri kullanarak onları nostaljik bir biçimde yeniden canlandırır. Dördüncü motivasyon olan *sanatsal* motivasyondaki farkı ise post-klasik anlatının parodiyi yalnızca komik bir etki olarak değil, filmlerin sinema tarihiyle olan diyalogunu gerçekleştirmek amacıyla kullanılması olarak gösterir (2006, s. 183-186).

Bordwell ise bu tarz bir post-klasik anlatı kavramsallaştırmasına karşı çıkar. Çünkü ona göre 1960 ve sonrasında “mekân, zaman ve anlatısal ilişkilerin temsili” açısından Hollywood anlatısı hâlâ klasik anlatıdaki konvansiyonları kullanmaktadır. Fakat teknolojik gelişmelerle de paralel olarak filmlerin biçimsel özelliklerinde bazı değişimler olmuştur. Bu değişimler kimi kuramcılar tarafından da öne sürülen post-klasik bir anlatının varlığına işaret ediyor gibi görünse de klasik anlatıdaki

devamlılık kurallarına tamamıyla zıt bir anlatıya denk gelmemektedir. Aksine burada devamlılık daha da yoğunlaşmıştır. Ona göre bu *yoğunlaştırılmış devamlılığı* sağlayan dört farklı teknik vardır: Bu tekniklerden ilki “daha hızlı kurgu” dur. 1930 ve 1960 yılları arasında yapılan filmlerdeki kesme hızı 8-11 saniye civarında ve ortalama çekim sayısı 300-700 arasındayken, 1960 sonrasında kesme hızı 4-5 saniyeye kadar düşmüş ve çekim sayısı buna bağlı olarak 1000-2000 civarına yaklaşmıştır böylelikle seyircinin dikkat hızı da azalmıştır (Bordwell, 2002, s. 16-18). Daha hızlı geçişler ile filmlerin temposu artırılarak seyircinin hikâyeden sıkılması engellenmiştir. Yoğunlaştırılmış devamlılığın ikinci özelliği ise “objektiflerin odak uzaklıklarındaki aşırı uçlardır”. Objektiflerdeki odak uzunlukları 1940’lı yıllara kadar 50mm iken bu uzunluklar günümüz filmlerinde artarak daha dar açılı objektifler kullanılmaya başlanmıştır. Geniş açılı çekimler ise daha çok filmlerin başlangıç ve bitiş sahnelerinde kullanılmıştır. Filmde odakların daralmasına bağlı olarak da yoğunlaştırılmış devamlılığın üçüncü özelliği olan “diyalog çekimlerinde daha yakın çerçeveleme” ile rolün bütün vücut hareketlerine dayandığı Hollywood stüdyo döneminden farklı olarak kamera daha çok karakterlerin yüzlerine odaklanmıştır. “Oyuncular ifade yaratmak için el ya da vücutlarını kullanmazken performanslar neredeyse tamamen yüzlere ait” bir hale gelmiştir (Tucker’dan aktaran Bordwell, s. 20). Yoğunlaştırılmış devamlılığın dördüncü özelliği ise “serbest dolaşan kamera”dır ve bu yöntem ile birlikte özellikle yürüme, koşma ve yer değiştirme sahnelerinde karakterlerin takibi daha kolay sağlanmıştır (Bordwell, 2002, s. 20).

Klasik-post-klasik tartışmasının gösterdiği şeyse iki anlatının aralarında biçimsel farklar bulunmasına rağmen benzer amaçlara hizmet ettiğidir. Bu nedenle de “post” ön eki klasik anlatının *karşısında* olma anlamında değil de klasik anlatı *sonrasında* ya da onun *devamı* olma anlamında görülebilir. Çünkü post-klasik anlatı benzer anlatım biçimlerinden sıkılmış seyirciye alternatif oluşturacak anlatı tekniklerini Bordwell’in de daha öne belirttiği gibi klasik anlatıdaki normları yıkmak için değil onların ilgisini çekmek amacıyla kullanmıştır.

1.3. SANAT SİNEMASI VE KARŞI SİNEMA

Klasik anlatı sinemasının bu özelliklerine karşın sanat sineması anlatısı ise hikâye ve olay örgüsünün sunumunda, seyircinin konumlanmasında ve filmin biçim ve stil özellikleri açısından modernist özdüşünümselliğin oluşturulmasını sağlayan bir anlatı sunmaktadır. Sanat sineması kavramsallaştırması Ali Karadoğan'ın da belirttiği üzere 'ana damar sinema ile sanatsal eğilimi açısından ana damar sinemadan farklılık gösteren filmler' arasındaki ayırmadan kaynaklanmaktadır. Sanat sineması anlatısını klasik Hollywood sineması anlatısının karşısında konumlandırmak da mümkündür (2010, s. 1). Bordwell'e göre klasik anlatının karşısında konumlanmış sanat sineması anlatımının belirli ortak özellikleri bulunmaktadır. "Film Pratiğinin Bir Kipi Olarak Sanat Sineması" adlı makalesinde klasik anlatı sinemasının neden-sonuç ilişkileriyle örülü anlatı kipinin karşısında konumlandığı sanat sineması anlatısının bu bağlantıları gevşettiğini belirtmektedir. Ona göre sanat sinemasına iki ilke yön çizer: *gerçekçilik* ve *dışavurum*. Sanat sinemasının aynı zamanda da *autuer* yönetmenin 'filmin sistemi içinde bir yapı' olarak meydana çıkardığını belirtmektedir (2010, s. 76). Ona göre klasik anlatı sinemasının kökleri popüler roman ve kısa öyküye dayanmaktayken sanat sineması anlatısının köklerini edebi modernizme dayanmaktadır. Bu tarz bir anlatıda seyirci filmle özdeşleşme yaşamak yerine ona yabancılaşmaktadır (Bordwell, 1985, s. 206).

Buna benzer bir mukayeseyi de Peter Wollen "karşı sinema" kavramıyla klasik Hollywood sineması anlatısının karşısında konumlandığı ve Godard'ın *Doğu Rüzgarı*'nda (1969) kullandığı anlatı biçiminin özellikleriyle betimlemektedir. Wollen çalışmasında "sinemanın yedi büyük günahı" ve "sinemanın yedi büyük erdemi" olarak nitelendirdiği *geçişli anlatıya karşı geçişsiz anlatı*, *özdeşleşmeye karşı yabancılaştırma*, *saydamlığa karşı öne çıkarma*, *tekli anlatıma karşı çoklu anlatım*, *kapalılığa karşı açıklık*, *hoşlanmaya karşı rahatsız olma* ve *kurmacaya karşı gerçeklik* özelliklerini tanımlamaktadır (Wollen, 2010, s. 113).

Wollen'ın geçişsiz anlatı, yabancılaştırma, öne çıkarma, çoklu anlatım, açıklık ve kurmacaya karşı gerçeklik olarak tanımladığı karşı sinemanın bu "yedi büyük erdemi"ne bakarak modernist özdüşünümselliğin sanat sineması anlatımında hangi şekillerde kullanıldığını görebiliriz. Brechtien sanat estetiğinin de bir başka yorumu

olarak okunabilecek bu yedi özelliğten; *geçişsiz anlatı*, *yabancılaştırma*, *öne çıkarma*, *çoklu anlatım* ve *açıklık* ilkeleri modernist özdüşünümselliğe atıfta bulunmaktadır. Buna göre klasik anlatıların sıkı nedensellik ağlarıyla örülü olay örgülerine karşın birbiriyle bağlantısızmış gibi görünen olayların ‘epizodik ve parçalı’ bir biçimde sunulması, anlatının içinde ‘yarıklar oluşturmasına’ neden olmakta ve bu şekilde filmin doğal bir akışmış gibi ilerlediği hissini kırmaktadır (Wollen, 2010, s. 114)

Yabancılaştırma özelliği ise üstkurmacasal özdüşünümselliği yaratmanın en temel yollarından biri olarak görünmektedir. Burada Wollen, Godard’ın, Brechtîyen anlamda, seyircinin izlediği kurmacadaki karakterle özdeşleşerek *katharsis* yaşaması yerine, doğrudan seyirciye seslenerek dördüncü duvarın yıkılmasına ve onlara yabancılaşmasına neden olduğunu anlatmaktadır. Yönetmen seyircinin kurmaca içinde kaybolmasındansa, bu kurmacalığı açığa çıkararak onları politik bir farkındalığa yöneltmeyi sağlamaktadır.

Yabancılaştırma en çok da filmsel araçların *öne çıkmasıyla* gerçekleşmektedir. *Öne çıkma* özelliği üstkurmaca ile bağlantılı olarak aracın kendisinin görünür kılınmasıyla ilgilidir. Örneğin kameranın, ses kaydedicilerin, kayıt ekranlarının görünmesi ya da oyunculara filmin içinde sufle verildiğinin gösterilmesi gibi filmsel araçlara dikkati çekerek klasik anlatılarda oluşturulmaya çalışılan gerçeklik yansımasından kurtulmalarına neden olmaktadır.

Çoklu anlatım ise üstkurmacadaki kurmaca dünyaların çokluğuyla benzerlik göstermektedir. Klasik anlatının tek bir evrende geçen hikâyesinin aksine burada farklı anlatı evrenleri bir arada kullanılmaktadır. Bu bağlamda Godard’ın kullandığı ve üstkurmacanın da en temel özelliği olan film-içinde-film aygıtını örnek olarak göstermek mümkündür. Filmin içinde işleyen başka anlatı evrenleri bu şekilde iç içe geçerek, gerçek dünyaya referans olma ya da onu yansıtmaya yaramaktan çok başka bir kurmacaya referans olmaktadır.

Açık uçlu anlatımı ise Wollen, postmodern metinlerarasılık ile ilişkilendirmekte ve Godard’ın filmlerinde kullandığı sayısız alıntıların filmler içinde başka bir anlam ifade ettiğini belirtmektedir. Ona göre film ‘tek bir öznenin, *auteur*’ün bir söylemi’

yerine çoğul seslerden oluşan bir kolajdır (2010, s. 119). Bordwell'e göre de açık uçlu anlatım sanat filmini tanımlayan en belirgin özelliklerden biridir. Ona göre açık uçlu ve rastlantısal anlatım aynı zamanda filmin sonuyla da ilgilidir. Filmin sonunu net bir sonuca ulaştırmadan bitirmek aslında yönetmenin film içindeki bilgisini (*intelligence*) ve otoritesini de sorgulamak anlamına gelmektedir. Çünkü "hayatın sanattan daha karmaşık olduğunu ve bunu anlatmanın tek yolunun nedenleri havada asılı, soruları da cevapsız bırakmak" olduğunu belirtmektedir (Bordwell, 2010, s. 80)

Kurmacaya karşı gerçeklik ise bu çalışmanın da ana eksenini belirleyen tartışmaya benzer biçimde gerçekliğin kurmaca içine sokularak kurmacanın kendisi üzerine bir yorum yapması olarak da okunabilir. Waugh'un da belirttiği gibi üstkurmaca aynı zamanda "kurmaca metnin dışındaki dünyanın da muhtemel kurmacalığını" açığa çıkarmaya yarar. Ona göre gerçek bir bakıma kurmacadır ve üstkurmaca da bunu kendi kurgu biçimiyle, ifade aracının kendisine yönelerek görünürdeki nesnel bir gerçekliğin aksine bu tarz bir gerçekliğin kurgu diliyle nasıl oluşturulduğuna dair bir sorgulama yaparak ortaya çıkarmaktadır. Çünkü kurmacanın, yani tamamen dil aracılığıyla oluşturulmuş dünyaların, nasıl oluşturulduğunun anlaşılması gerçeğin kendisinin anlaşılmasına da rehberlik edecektir. Üstkurmaca bu şekilde realizmin varsayımlarını irdeleyerek kurmaca biçimlerindeki gerçeklik dili ve sosyal gerçeklik arasındaki ilişkinin yapaylığını da ortaya çıkaracaktır (Waugh, 2001, s. 18-19).

Sanat sineması anlatısını modernist olarak nitelendirmek de mümkündür. Her ikisi de anlatısını klasik anlatının karşısında konumlandırmakta ve tarihsel olarak da sinemadaki geç dönem modernizm ile bağdaştırılmaktadır. William Siska'nın da belirttiği üzere geleneksel sinema üretim süreçlerini seyirciyi anlatılan hikâyeden uzaklaştırmamak için ortaya çıkarmaz; modern sinema ise tam aksine kamera, ışık ve teknikler, endüstrinin 'gerçekten nasıl işlediğini' gözler önüne seren kamera arkası görüntüleri gibidir (1979, s. 288). Modernist sanat filmi anlatısı birbirine neden sonuç ilişkileriyle bağlı bütüncül bir anlatı yerine parçalı, inşa edilmiş bir ürün olduğunu ifşa eden ve seyircinin film karakterleriyle özdeşleşme yaşamasındansa geleneksel uyuşumlarını yıkarak onları rahatsız edecek bir anlatı oluşturmaktadır.

Klasik anlatı sinemasıyla oluşturulan konvansiyonlar ise anlatıyla oluşturulan illüzyondaki haza hizmet etmektedir. Akıcı bir hikâyeye, bütüncül kişilik yapılarına

sahip karakterler, mantık dizgisinde birbirini tetikleyen ve birbirine neden-sonuç ilişkisiyle bağlı olaylar zinciri, inandırıcı oyunculukla gerçek dünyanın benzeri bir evrende kendini özdeşleştirebileceği ve hazza ulaşacağı bir dünya yaratmayı hedeflemektedir (Bordwell, 1985, s.156-162). Kamera hareketleri gizlenir, dışarıdan filmin evrenine ait olmayan sesler çıkarılır ve kamera arkasındaki süreçler seyirciye açık edilmeden doğal akışta ilerleyen bir kurgu yaratılmaya çalışılır. Fakat üstkurmaca bir filmde tam aksine klasik anlatı sinemasıyla oluşturulan tüm bu konvansiyonlar yıkılmaya çalışılır. Kameranın arkasında göz ardı edilen ya da saklanmaya çalışılan dünyanın izleri kamera önüne getirilir. Kurmacayla oluşturulan evrenin gerçek hayattan keskin çizgilerle ayrıldığı; temsil edilenle temsil edenin de varlığının gözler önüne serildiği ve izleyicinin de aktif olarak anlamlandırma süreçlerine dâhil edildiği bir kurmaca oluşturulur.

1.4. FİLMSEL ÖZDÜŞÜNÜMSELLİK

Özdüşünümsellik sanattaki modernizmi tanımlayan en belirgin özelliklerden biridir. Modernist sanat kendi üzerine düşünen, sınırlılıklarını ve potansiyellerini sorgulayan bir sanat biçimidir. Modernist sanatçılarda görülen en belirgin eğilim ise kendini yansıtma ve kendi araçları üzerine düşünerek kurmacalıklarını ortaya çıkarmaktır. Sinemasal anlatının modernist edebiyat ve tiyatrodan ödünç alıp kendi teknik özellikleriyle dönüştürdüğü en belirgin yanı da kendini yansıtmasıdır.

Kovacs'ın da altını çizdiği üzere bir sanatçıyı modernist yapan özellikler *estetik yansıtma ve kendi geleneksel formları üzerine eleştiri* yapmadır (2010, s.18). Bu yüzden *modernizm* her ne kadar sinema tarihinde belirli bir döneme işaret etse de *modernist* olma bu anlamıyla günümüz sanatçıları için de kullanılmaktadır. Çalışma kapsamında Ümit Ünal'ın modernist olarak nitelendirilmesinin nedeni de özellikle 9, *Ara* ve *Nar* üçlemesindeki filmlerinde özdüşünümsel bir biçimde geleneksel sinemadaki klasik anlatıyla oluşturulmuş konvansiyonlara eleştirel bir gözle bakabilmesi ve filmlerinde üstkurmacyı kullanarak kendini yansıtmasıdır.

Laura Marcus'a göreyse filmin kendisi temelde modernist bir formdur çünkü modern çağda ortaya çıkmıştır. Marcus, Pound'un modernist mottosu olan "yenisini yap",

“yenisini gör” düşüncesini sinemayı diğer sanat dallarından ayıran özellik olarak görmektedir. Fotoğraftan daha etkilidir çünkü sinema aynı zamanda hareketi de içererek “yeni bir görüntüsellik” oluşturur. *Hareket* ise modernist sanatın çıkış noktasıdır ve modernist filmler genellikle şehir yaşamındaki hareketliliği ve bu hızın içinde kendine ve etrafına yabancılaşan bireyi ele alırlar. Modernist sanat aynı zamanda öznedir. Geleneksel perspektifin tekil bakış açısı yerine bir objenin birden fazla bakış açısıyla çizilerek “öznel algı”yı eserlerine katan avant-garde, fütürist ve Dadaist eğilimlerde olduğu gibi sinemada da bu öznel algılar çoğul bakış açılarından sunulan hikayelerle aktarılmaya çalışılır (Marcus, 2008, s. 250-251).

Modernizm Kovacs’a göre de “modern (güncel) kültürün soyutlama ve kendini yansıtmaya gibi belirli genel estetik özelliklerin tanımlandığı sanat-tarihsel bir dönemi” ifade eder. Fakat sinema açısından bakıldığında modernizm daha özel bir olaydır. Çünkü sinema, erken modernizmini kendi dışındaki kültürel gelenekler üzerine düşünerek oluşturmaktadır ve Alman Dışavurumcu¹² sineması bunun ilk örneklerinden biridir. Kovacs sinemadaki modernizmi bir bakıma onun kendini diğer sanat dallarından ayırma hareketi olarak da görür. Çünkü ona göre ilk olarak “sinema kendi aygıtlarını diğer sanat dallarından özellikle de edebiyat ve tiyatrodan ayırarak bağımsız bir sanat dalı olarak kabul edilmeliydi. Bu hareket çoğunlukla kendi estetik özgüllüğünün temeli olarak bu aracın teknik yanları üzerine yoğunlaştı. Hareketin temsili ve yönlendirilmesi, zamanın ifade edilmesi ve görüntülerin alışılmamış ilişkisi ‘katıksız’ sinemanın izlediği üç temel politikaydı” (2010, s. 18).

Özellikle senkronik sesin gelmesiyle birlikte sinemadaki anlatısal yapının edebiyat ve tiyatroya daha fazla yaklaştığını öne sürmektedir. Ona göre 1920’lerdeki sessiz sinemadaki anlatı, resim ve müzik gibi sanat dallarına yaklaşırken 1950’lerdeki ikinci dalga, edebiyat ve tiyatroya daha yakındır (Kovacs, 2010, s. 56).

John Orr da sinemasal modernizmi iki döneme ayırmaktadır. Bunlardan ilki 1914-1925 yılları arasını kapsayan ve Alman Dışavurumculuğu’yla da tanımlanabilecek ilk

¹² Alman Dışavurumcu sinema Almanya’da Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki bunalımın bir yansıması olarak 1919-1930 yılları arasında görülen bir sinema akımıdır.” Gerçeküstü bir dekor, yapay rol yapma ve ‘gerçek olmayan’ bu dünyada gezinen kameranın aşırı üslubu” bu sinemada görülen en belirgin özelliklerdendir. “Hollywood orta sınıf âlemine yönelen ” ise Kovacs’ın bu akımı modernizmin ilk örnekleri arasında göstermesinin nedenidir (Biryıldız, 1992, s. 235).

dönemdir. Orr'a göre modernist bu başkaldırı, “evrensel uyuma ulaşmayı isteyen yaratıcı insan çabasının bir biçimi olan romantik sanatsal çalışmaların dünya görüşü”ne saldırmaktaydı. Ona göre 1920’lerdeki bu sinema, o dönemki orta sınıfın “güvenlikten yoksun ve ekonomik çöküntünün” eşiğinde olma durumunu sergilemekteydi (1997, s.19). Sarper Bütev’e göre de Orr’un tarif ettiği bu dönemdeki modernizm “fiziksel gerçeğin kaydı ve ifşası konusunda kameranın teknik imkânlarının farkında olan” bir yönetmenin varlığına işaret eder (2016, s. 176). Orr’un bahsettiği ikinci dönem ise 1958- 1978 yılları arasını kapsayan ve sinemanın ‘gerçek modern’ dönemine ulaştığı varsayılan bir dönemdir. Orr bu dönemi “neo-modern” olarak tanımlar ve özdeşünümselliği daha çok bu döneme ait bir özellik olarak ele alır. Yazar bu dönemde Soğuk Savaş ortamındaki Avrupa burjuvazisinin ‘kayıtsızlığını’ sorgulayan ve Hollywood tarzı film yapımını eleştirerek klasik anlatı kalıplarını yıkan bir sinema arayışı içine de girildiğini belirtmektedir (1997, s. 12-17).

Kovacs da Orr’a benzer bir şekilde modern sinema anlatısını ‘klasik normdan uzaklaşan’ bir anlatı olarak tanımlar. Bordwell’e göre modernist film anlatısı şu şekilde özetlenebilir:

Gereksiz olmayan olay örgüsü (syuzhet) yapısı; tür kurallarının fazla motive etmediği, bu nedenle yaygın bir türle kolayca ilişkilendirilemeyecek bir öykü, epizodik yapı; olay örgüsünün zamansal motivasyonu olan zaman sınırlarının ortadan kaldırılması; olay örgüsünden çok karaktere ve ‘insanın durumuna’ yoğunlaşma; düşler, anılar, fantezi gibi farklı zihinsel durumların kapsamlı temsili; stilistik ve anlatısal tekniklerde özbilinç; anlatı motivasyonunda ve zamansal dizininde sürekli yarıklar, ertelenen ve dağınık açıklama; öyküyle ilişki kuran bir öznel gerçeklik; olay örgüsündeki neden-sonuç zincirinin gevşemesi; bir motivasyon olarak tesadüfün yaygın kullanılması; olay örgüsü içinde eylemden ziyade ruhsal tepkilere dikkat etme; imgelerin gerçekçi bağlantısından ziyade simgesel bağlantısının sık sık kullanılması; zamansal düzenin radikal yönlendirilmesi; öykünün yorumlanmasıyla ilgili artırılan belirsizlik; açık uçlu anlatılar; öyküyü ‘retorikleştirme’ yani olay örgüsünü retorik (çoğunlukla politik) argümanlara tabi kılma; aşırı politik didaktizm; kolaj ilkesinin kullanılması; stilin anlatıma egemenliği ve dizisel (*serial*) inşa (Bordwell’den aktaran Kovacs, 2010, s. 64).

Alıntıda da görülebileceği üzere sinema modern insanın yaşadığı yabancılaşmayı aktarmak için karakterlerin psikolojik süreçlerini de temsil etmeye çalışır. Marcus da modern filmi betimlerken zaman ve özneliğin temsilinden bahsetmektedir. Avangart filmlerdeki sürrealist eğilimler; rüya, fantezi ve arzular gibi daha öznel deneyimleri

temsil etme işlevini görür (Marcus, 2008, 250-251). Psikolojik süreçlerin temsilinde özellikle yakın çekimin sunduğu imkânlardan bahseden Walter Benjamin, “Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretebildiği çağda sanat yapıtı” başlıklı makalesinde modern sinemanın yakın çekim ile uzamı genişlettiğini; yavaş çekimle de hareketi genişletmedeki kabiliyetini gözler önüne sererek filmin nasıl gerçeği dönüştürüp insan algısının ötesine götürebildiğini anlatmaktadır (Benjamin, 2002, s. 72). Yakın çekim “dünyanın çeşitli yönlerini bilinmeyen bir ışık altında” göstermekle kalmaz aynı zamanda seyircinin “kendine bir aynada bakmasına” da olanak sağlar çünkü genellikle “bir yüzü gösterir” ve bu yüzü bize baktırır. Deleuze’ün “duygulanım imge” ile bir tuttuğu yakın çekim (yüz) “aynı anda yansıyan ve yansıtan bir birliktir çünkü ekranda bir yüze ve dolayısıyla da kendi bakışımıza bakarız” . Bu şekilde yakın çekim ile gösterilen yüz ile seyirci bir aynaya baktırılır. Fakat gördüğü kişi kendisi değildir. kendisinin yokluğu gördüğü şeyi “bir nesne olarak algılamasına yol açar” (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 56-61). Sinemaya bir ayna metaforuyla baktığımızda özdüşünümsellikle sanatsal yaratımın kendisine bir ayna tutulduğu görülür. Özdüşünümsellik ise farklı dönemlerde farklı işlevlerde kullanılmıştır. Sonraki başlıklarda filmlerdeki özdüşünümselliğin hangi araç ve yöntemlerle inşa edildiği ele alınacaktır.

1.4.1. Üretim Süreçleri ve Araçların Öne Çıkması

Sinemada anlatım aracının potansiyellerinin sorgulanması ilk olarak erken dönem modernist dönem olarak nitelendirilen 1920’lerde olmuştur. Sinemada kurgunun hikâye üzerine olan etkisi yine bu dönemlerde sorgulanmaya başlanmış ve farklı yönetmenler kurgu aracılığıyla sinemada yeni bir anlatım dili geliştirmişlerdir. Sovyet montaj sineması da bunun ilk örneklerinden biridir. Kurgunun seyirci üzerindeki etkisini deneysel bir biçimde sorgulayan Kuleşov, bunu yaptığı ünlü deneyleriyle göstermeyi amaçlamıştır. Pudovkin “Kuleşov etkisi” deneyini şu şekilde aktarır:

Kuleşov’la ilginç bir deney yaptık. Bir iki filmde ünlü Sovyet oyuncusu Mosjukin’in bir omuz çekimini aldık. Duruk olan, hiçbir duyguyu açığa vurmayan omuz çekimlerini seçtik. Hepsini birbirine benzeyen bu omuz çekimlerini başka film parçalarıyla birlikte üç ayrı yolda birleştirdik.

Birincisinde Mosjukin'in omuz çekimlerinin ardından bir masa üstündeki çorba tabağının çekimi geliyordu. Mosjukin'in bu çorbaya baktığı apaçıktı. İkincisinde Mosjukin'in yüzü içinde ölü bir kadının yattığı tabutu gösteren çekime eklenmişti. Üçüncüsünde omuz çekimini, oyuncak bir ayıyla oynayan küçük bir kızın çekimi izliyordu. Bu üç birleştirme, işin sırrını bilmeyen seyircilere gösterdiğimiz vakit sonuç korkunçtu: Seyirciler sanatçının oyununa hayran kalmışlardı; unutulmuş çorbanın karşısında derin düşüncelere dalmış haline işaret ediyorlardı, ölü kadın başındaki derin üzüntüden duygulanıyorlar ve oyuncakla oyanayan küçük kıza seyrederkenki hafif, mutlu gülümseyişine hayran kalıyorlardı. Fakat biz, her üç durumda da yüzün hep aynı olduğunu biliyorduk (Pudovkin, 1966, s. 182-183).

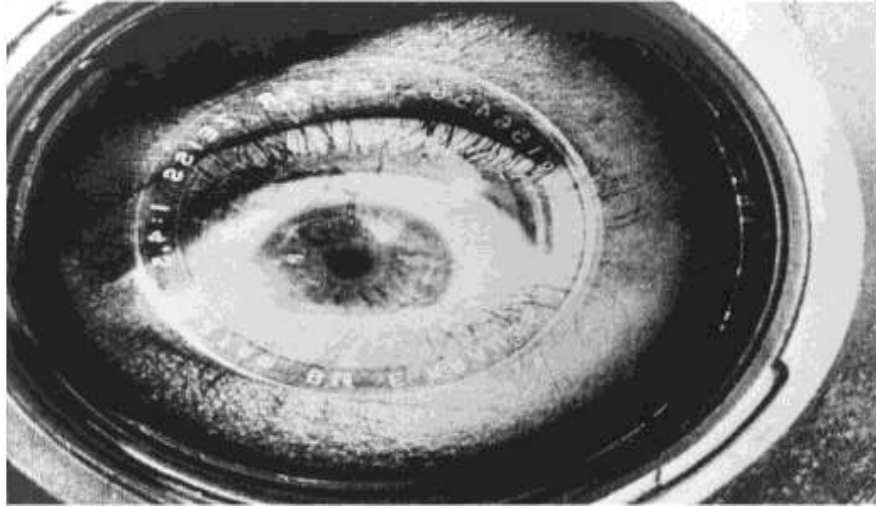
Kuleşov bu deneyle kurgu sayesinde seyircinin duygusal olarak nasıl yönlendirilebileceğini kanıtlamıştır. Kuleşov gibi Eisenstein da sinemada kurgunun potansiyellerini keşfetmeye çalışmış ve kurguyu estetik bir anlatı oluşturmak için kullanmıştır. *Potemkin Zirhlisi (Bronenosets Potyomkin, 1925)* filminin en ünlü sahnelerinden Odessa merdivenlerindeki kıyım sahnesinde (Bkz. Şekil. 1) çarlık askerlerinin halka karşı ateş açmasını ve o anda yaşanan korku ve gerilimi izleyiciye görsel ve estetik bir dille yansıtmaya çalışır ve bir dakikalık bir olayı montaj kullanarak 5 dakikada gösterir. “Çekimden çekime ve sekanstan sekansa, maksimum çatışma” yaratarak aynı zamanda izleyiciyi de bu görsel dili anlamlandırmaya davet etmeyi amaçlamıştır. Bunun için de zaman ve mekân içinde dolanan farklı görüntüler kullanarak klasik dramaturgi yapısını bozmaya yönelik bir kurgu oluşturmuştur (Bordwell & Thompson, 2009, s. 258-259).

Ayzenştayn ve Kuleşov gibi yönetmenlerin kurgusu klasik sinemadaki devamlılık kurgusunun aksine, birbiriyle çatışan imgeleri kullanmaları açısından devamsızlık oluşturan bir kurgu oluşturur. Ünal'ın filmlerindeki kurgusunda da Eisenstein'ın kurgusuna benzer bir biçimde farklı imgeler peşi sıra gösterilerek seyirciden bir anlam oluşturması beklenir. Bu tarz bir kurgu ile de kurguda devamlılığı değil devamsızlığı sağlamaya çalıştığı görülür. Kurguda devamsızlık ise filmin parçalı bir ürün olduğunu ve bu ürünün inşasını ifşa ederek kendini yansıtmaya katkıda bulunur.



Şekil 1. *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmindeki Odessa Merdivenlerindeki kıyım sahnesi

Bu dönemde aynı zamanda Dzigo Vertov gibi montajı imgelerle çatışma yaratarak değil, sıradan gündelik hayatı olduğu gibi kaydetmeyi hedefleyen bir kurgu kuramı da geliştirmiştir. Vertov bu kuramı da *Sine-göz Manifestosunda* şekillendirmiştir. Vertov'a göre kurmaca ve drama halkın afyonudur ve bunlar seyirciyi sarhoş etmeye yarar. Kameranın asıl işlevi ise gerçek olayları ve "sıradan günlük işlerin başındaki ölümlü insanı" olduğu gibi kaydetmektir (Vertov, 1984, s. 62,74). Bahsettiği bu kurgu kuramını Vertov'un *Film Kameralı Adam* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929) filminde görmek mümkündür. Vertov bu filmde kameranın kendisini ve film yapımında işleyen süreçleri izleyiciye açık ederek Sovyet Rusya'sındaki sıradan bir günü kamerasına kaydeder. Kendisi de belgesel olan bu filmde içindeki belgeselin oluşum aşaması ve bu filmi izleyen seyirci de gösterilerek izleyicide bir farkındalık yaratılmıştır. Vertov burada kurmacaya karşı gerçekliği kayıt altına almaya çalışmaktadır ve kamera burada gözün bir uzantısı, halka gerçekleri gösterebilen objektif bir gözlemci olarak görülmektedir.



Şekil 2. Vertov'un *Film Kameralı Adam* filminin afişi

Seth Feldman ise, Vertov'un bu filmde "sanatın bir makine" olduğunu ve makinenin de insanlar tarafından yapıldığını hatırlattığını belirtmektedir. Ona göre Vertov sanatı bir büyüden ziyade bir emek olarak görmektedir ve izleyicinin de sanatın ardındaki bu emeği görmesi gerekmektedir. *Kameralı Adam* filmi de film yapma pratiği üzerinedir. Feldman, film içinde bu süreçlerin açığa çıkarıldığını, filmin parçalarının ve bu parçaların bir araya getirilişini, hatta makinistin projeksiyon aletini çevirişi ve film içindeki filmin gösterilerek seyirciye kendi izlediklerinin de bu tarz bir süreçten geçtiğini ve yapılan işin ardındaki emeği göstermeyi hedeflediğini belirtmektedir (1998, s. 43).

Feldman, Vertov'un bu filmde özdeşimsellik ve realizmi bir araya getirdiğini savunmaktadır. Çünkü *Kameralı Adam*'ın filme aldığı olaylar ya da kişiler gündelik hayattan kesitlerdir ve o bu olayları ya da kesitleri kamerasıyla gözlemleyen ya da kayıt altına alan kişidir. Feldman, Vertov'un kamerayı gözün bir uzantısı olarak görmekte olduğunu ve olayları senaryosuz bir şekilde sanki gözlem yapıyormuş hissini yaratarak aktarmaya çalıştığını belirtmiştir. Editöryel süreçler terk edilerek "dikişsiz bir anlatı" yaratmayı amaçlamıştır (1998, s. 47).

Jay Ruby'e göre ise Vertov 'kendini' açığa çıkartmaktansa 'süreci' açığa çıkartmaya çalışmaktadır. Filmi yapan kişiyi görmemize rağmen o yalnızca sürecin bir parçasıdır. Ruby'e göre Vertov izleyiciye filmin ardındaki mekanik ve teknik süreçleri açık ederek film yapımının bir iş, yapımcının da bir işçi olduğu anlatmayı

ve izleyicideki “görsel bilinçliliği” arttırarak “dünyayı başka şekillerde nasıl görebileceklerini” öğretmeyi amaçlıyordu (Ruby, 1977, s. 65).

Ruby’e göre herhangi bir filmin özdüşünümsel olması izleyicinin şu üç ögeyi bilerek onlar üzerinde eleştirel bir anlayışa sahip olmasına bağlıdır:

YAPIMCI(*PRODUCER*) - SÜREÇ (*PROCESS*) - PRODUCT (*ÜRÜN*).

James Fabian’dan alarak kullandığı bu diyagram üzerine yaptığı yorumda Ruby, bu üçünün bilinçli olarak açık edildiği filmleri özdüşünümsel olarak ele almaktadır. Ona göre realist eğilimler yalnızca ürünü gösterirken modernist eğilimler yönetmen, film ekibi gibi kamera arkasındakileri ve yapım sürecini de işin içine dâhil ederek seyircide Brechtien anlamda politik bir farkındalık yaratır. Yönetmenin kendini açık etmesi yalnızca kendinden bahsetmesi anlamına gelmemektedir. Ona göre özdüşünümsel olma “yalnızca kendinin farkında olma” değildir. “Benliğin hangi yönlerini açığa çıkaracağını bilerek kendinin farkında olmak ve böylelikle izleyici hem uygulanan süreci, hem sonuçtaki ürünü hem de açığa çıkarma işleminin kazara ya da narsist anlamda değil amaçlı ve bilinçli bir şekilde olduğunu bilmesiyle” gerçekleştiğini belirtmektedir (Ruby, 1977, s. 66).

1.4.2. Hollywood Tarzı Özdüşünümsellik

Hollywood sinema endüstrisinin eleştirisinin yine Hollywood’un kendi içindeki yönetmenler tarafından yapıldığını da görebilmek mümkündür. Sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş döneminde endüstrinin geçirdiği zorlu dönemi konu edinen ve Hollywood’un yarattığı sistem içinde bir anda kaybolan yıldızları konu alan *Sunset Bulvarı* (Billy Wilder, 1950) ve *Yağmur Altında* (Gene Kelley & Stanley Donen, 1952) gibi Hollywood filmleri de filmsel süreçlerin film içinde açık edildiği ve aracın teknik olarak nasıl dönüştüğü üzerine bir yorum yaparak Hollywood endüstrisinin ve yıldız sisteminin eleştirisini yapmaktadır. Her iki filmde de Hollywood’un büyüdü dünyasının ardındaki gerçekler gösterilerek seyirciye kamera arkasında aslında nasıl bir süreç işlediği açığa çıkarılmaktadır.

Yağmur Altında filminde sessiz sinemanın yıldızı olan Don Lockwood (Gene Kelly) ve onun partneri Lina Lamont'un (Jean Hagen) sessiz bir filmi sesli bir filme dönüştürme süreci konu edinmektedir. Lina Lamont'un sesi "güzel" olmadığından, sesli film için uygun bir oyuncu olmadığı anlaşılır. Bu nedenle aracın kendisindeki değişime uyum sağlamak için filme aldıkları senaryoyu bir müzikale dönüştürerek "film endüstrinin istediği" kalıba sokmaya çalışırlar. Filmin içinde hazırlık aşaması da izleyiciye sergilenen bu müzikal ile Hollywood'un kendisi film içinde yansıtılmıştır. Film süresince gösterilen stüdyo görüntüleri, provalar ve yapım aşamasında kullanılan hileler Hollywood stüdyolarında oluşturulmaya çalışılan illüzyonu ortaya sermektedir.

Sunset Bulvarı filminde de yine benzer bir biçimde Hollywood yıldız sisteminin eleştirisi yapılmakta ve metin yazarlarının yeri sorgulanmaktadır. Stam, endüstrinin içindeki ekonomik, teknik ve estetik krizin nasıl bir etki yarattığını bu filmde görebileceğimizi belirtmektedir (1985, s. 77). Bu filmdeki özdüşünümselliği ilkin dış ses anlatıcısıyla oluşturulduğunu söylemek mümkündür. Filmdeki hikâye ölmüş bir yazar tarafından aktarılmaktadır. Bu anlatım tarzı en başta filmin kurmaca bir yapıda olduğuna işaret etmektedir. Filme özdüşünümsellik katan başka bir boyutu da oyuncuların gerçek hayattaki durumlarıyla benzerliğidir. Norma Desmond'ı oynayan Gloria Swanson gerçek hayatta da bir sessiz film yıldızıdır. Bunun yanı sıra Max karakterindeki Eric Von Stroheim da sessiz film döneminden bir yönetmendir. Filmde gösterilen Norma ve Joe'nun izledikleri sessiz film de aslında onun geçmişte Gloria Swanson ile yaptığı filmidir. Kendilerini oynayan karakterlerle filmin gerçekle olan bağının da altı çizilmektedir. Film aynı zamanda Norma Desmond (Gloria Swanson) adlı eski bir sessiz film yıldızının hayatını ve onun üne olan özlemini anlatırken bir yandan da metin yazarı olan eşi Joe Gillis'in endüstri içinde yaşadığı sıkıntıları da konu edinmektedir. Hollywood içinde yeterince başarılı olamamış bu yazar ile yönetmen bir yandan da Hollywood'un formüllere indirilmiş hikâye tarzını eleştirmektedir. Joe'nun yazdığı senaryonun sonunu yapımcı daha bitmeden tahmin etmektedir. Ona senaryosunu bir müzikale çevirmeyi önerir. Çünkü seyircinin en çok izlediği bu tarz filmlerdir.

Her ne kadar bu iki filmde Hollywood endüstrisi eleştirilse de bu eleştiri seyirciyi Brecht'iye anlamda bir yabancılaşmaya tam olarak yönlendirememektedir. Çünkü film yapım süreçleri filmin içinde gösterilse de bu, klasik anlatıların yarattığı illüzyonu yıkmak yerine Hollywood stüdyo sisteminin içindeki sorunları gösterir ve yine klasik anlatıdaki illüzyonu devam ettirmektedir. Anlatı kronolojik bir biçimde ve seyircide kafa karışıklığı yaratmadan nedensellik zincirinde ilerlemektedir. Filmsel süreçler film yapım süreçlerinin kendisini değil, Hollywood'daki yapımcı odaklı sinema sistemini ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle filmlerin yapım aşamalarının açığa çıkarılması her zaman eleştirelliğe, politik bir farkındalığa ya da özdüşünümselliğe işaret etmemektedir.

Stam Hollywood filmlerinin de Hollywood'un kendisini konu alan filmler yaptığını fakat bu filmlerin "özdüşünümsel" olarak nitelendirebilmek için şu üç sorunun sorulması gerekmekte olduğunu belirtmektedir:

- “1. Hangi amaçla film yapımı olgusunu keşfetmeye çalışmaktadırlar?
2. Doğrudan ya da göndermeler yoluyla gerçek film yapım süreçlerini nasıl ortaya çıkarmaktadırlar?
3. Hangi filmsel tekniklerle kendi inşalarını gösterirler?” (1985, s. 77).

Bu üç soruyu yanıtlarken aslında akılda tutulması gereken sorular şunlardır: Bu filmler sinemayı bir endüstri olarak idealize mi ediyor? Yoksa onun büyümesini mü çözüyor? Stam burada dikkatli olmamız gerekenin konunun filmin hangi amaçla yapım süreçlerini gösterdiği ve bunun özdüşünümsel olarak adlandırılıp adlandırılmayacağı olduğunu belirtmektedir (1985, s. 77-93).

Bu iki filme baktığımızda bunları sinemadaki sessiz dönemden sesli döneme geçişteki teknik olanaklarından kaynaklanan sıkıntıları ve yıldız sistemini eleştiren filmler olarak nitelendirmek mümkündür. Yalnız bu özdüşünümselliğin 1960'lardaki auteur özdüşünümselliğinden farklı olarak yönetmenin kendine ve kurmacaya eleştirel bir bakış getirmektense Hollywood endüstrisinin içinde bulunduğu çıkmazı yansıtmaya yarayan bir araçtır. Bu haliyle de seyircide eleştirel bir sorgulama yapma

boyutuna erişememektedir çünkü yine kendisi de bu sistem içinde ticari olarak üretilmiştir.

1.4.3. Yönetmenin Ön Plana Çıkışı ve *Auteur* Sineması

Hollywood tarzı film yapımının aksine filmin yaratıcı kaynağı olarak yönetmeni gören ve II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan *İtalyan Yeni Gerçekçiliği* ve *Fransız Yeni Dalga* gibi akımlarla ön plana gelen *auteur* yaklaşımı, Avrupa’da uzunca bir süre film yapım biçiminde etkili olmuştur. *Auteur* yaklaşımının temelini oluşturan kavramlardan biri de “kamera kalemdir” (*camera stylo*). Ünlü film eleştirmeni ve teorisyeni Alexandre Astruc, kamera kalem kavramsallaştırmasıyla yönetmenlerin edebiyat yazarına benzer biçimde kamerasını bir kalem gibi kullanarak duygularını belirli bir üslup içerisinde ifade etmesini anlatmaktadır. Ona göre yönetmenin yaptığı yalnızca hâlihazırda bir senaryoyu alıp belirli teknik biçimlere göre kamera kaydına almak değildir. Tam aksine yönetmen, filmi özgün bir biçimde ‘bireysel bir sanat yapıtı’ olarak oluşturmaktadır (Sikov, 2010, s. 119). *Auteur* yaklaşımını şekillendiren önemli yönetmenlerden biri de Truffaut’dur. Özellikle *Cahiers du cinema* adlı dergideki yazılarıyla bu akımın şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. 1951 yılında Andre Bazin tarafından kurulan bu dergide “Fransız sinemasında belirli bir eğilim” (“Une certaine tendance du cinéma français”) adlı yazısında Truffaut, 1950’lerdeki ana akım sinemanın “kalite geleneği”ne bir karşı çıkış olarak yönetmenlerin stüdyo sistemi içinde formüllere indirilmiş senaryoları sahneye koymalarını eleştirmiştir. Ona göre bu tarz yönetmenler “*metteur en scene*” yani sahneye koyan kişilerdir ve yaratıcılıktan yoksundur (2010, s. 37). 1960’lı yıllarda Fellini, Antonioni, Godard gibi yönetmenler film yapma pratiğini yine kendi filmlerinde sorgulamış ve eleştiri ve kurguyu özdüşünsel bir anlatım sayesinde bir araya getirmiştir. Bu yönetmenler Stam’a göre geleneksel anlatı prosedürlerine karşı çıkarak stüdyo sisteminde yapımcıyı, yönetmenden hiyerarşik olarak daha üst bir konuma koyan film yapma biçimine bir alternatif oluşturur ve kendilerine has film yapma biçimleriyle de edebi bir eseri oluşturan yazara benzerler. Çünkü onlar da kendi anlatsal araçlarıyla bir dil oluştururlar (1985, s. 97).

Andrew Sarris ise auteur yönetmenleri ayırt edici üç temel özellikten bahsetmektedir. Bu özelliklerden ilki ‘bir değer kriteri olarak yönetmenin teknik yeterliliği’, ikincisi ‘‘bir değer kriteri olarak yönetmenin ayırt edilebilir kişiliği’’ ve üçüncüsü de ‘‘ bir sanat olarak sinemanın şanını gösteren *iç anlamları* ilgili’’ olmasıdır. Ona göre ‘‘iç anlam bir yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasındaki gerilimden’’ ortaya çıkmaktadır (2010, s. 42-43). Kovacs’a göre de *auteur* yönetmenin bu şekilde tanımlanışı kaçınılmaz olarak ya kendi senaryosunu kendi yazmasını ya da filmin arkasında edebi malzemenin olmaması gerektiği anlamına gelmektedir (2010, s. 232).

Peter Wollen ise yapısalcı bir yaklaşımla *auteur* yönetmeni ele almış ve yönetmenin bireysel farklılığından daha geniş toplumsal bağlamdaki yerini de işin içine katan bir yaklaşım benimsemiştir. Ona göre *auteur* kuramına biçimini veren Geoffrey Nowell-Smith bu kuramı şöyle açıklar:

Kuramın gelişimi sırasında beliren can damarlarından biri şudur: Bir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışın yüzeysel karşıtlıktan ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen... bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekenden ayırt etmeye yarar (Smith’ten aktaran Wollen, 2004, s. 72).

Wollen da Smith’e benzer bir biçimde auteur yaklaşımının yönetmenin kendine has stiline filmi içinde ayırt edebileceği yapılarla ilgili olduğunu düşünmektedir. Ona göre auteur yönetmen illa ki filmin ana yazarı olmak zorunda değildir. Fakat malzemesi başka bir kaynaktan da olsa kendine ait ayırt edici özellikleri bulunması gerekmektedir. O, auteur teorisi ile ilgili tartışmaların iki ana ekseninde ilerlediğini söyler: bunlardan ilki tematik motifleri ve filmin özünde yatan anlamları ortaya çıkarmaya çalışan eleştirilerken, ikincisi stil ve *mise en scène*’e odaklanan eleştirilerdir (2004, s. 70).

Godard ve Fellini gibi auteur olarak nitelendirilen yönetmenler özdüşünümsel bir biçimde film yapım aşamaları üzerine bir yorumda bulunmaktadırlar. Örneğin, Christian Metz, Fellini’nin *8 ½* (1963) filminin ‘‘çift aynalı’’ bir yapıya sahip olduğunu ve kendini yansıtma işlemini çok katmanlı bir biçimde yaptığını belirtir. Ona göre *8 ½* yalnızca sinema hakkında bir film değildir. Bu sinema hakkında bir

filmin anlatıldığı bir “film hakkında film”dir. Film aynı zamanda yalnızca herhangi bir yönetmen hakkında değildir, kendi filminde kendi film yapım aşamasını sorgulayan bir yönetmenin filmidir. Metz’e göre Fellini bu çift aynalı yapı sayesinde hem genel anlamda film yapımını sorguladığı hem de kendi film yapım süreçlerini irdelediği çok katmanlı bir özdeşünümsellik yaratmıştır (Metz’den aktaran Stam, 1985, s. 102).

Godard da hem devamlılık kurgusuna karşı çıkararak hem de gerçek- kurmaca ikiliğini bulanıklaştırarak Hollywood tarzı film yapımını eleştiren filmler üretmiştir. Diğer birçok filminde olduğu gibi *Her Şey Yolunda (Tout va bien, 1972)* filminde de Hollywood yıldız sistemini ve belgesel uyuşmalarını sorgulamaktadır. Godard filmlerinde genellikle Brechtien yabancılaştırma stratejilerini kullanarak özdeşünümsel bir dil oluşturur. John Orr da modern sinemayı tanımlarken Godard ve Antonioni’nin anlatısını yine Brechtien yabancılaşma kavramıyla açıklar:

Uzun çekimler, atlamalar, el kameraları, çizgiyi geçmeler, ileriye sıçrayışlar, kameraya hitap etmeler, belirsiz flaschback’ler ve tekrarlanan çekimler... Bunların tümü klasik anlatıyı biçimsel olarak dönüştürmüştür. Ne *A bout de souffle* ne de *L’avventura* olayları uzlaşımalsal bir biçimde anlatır. Zaten ikisi de geleneksel olaylar anlatmaz. Bunun yerine izleyicilerin görüntüye, burjuva kahramanların burjuva geleneklerine yabancılaşmaları üzerinde durur. Bu tür yabancılaştırma efektleri güçlü bir şekilde Brechtçilik sonrası döneme aittir. Sınıf egemenliğinin zayıflıkları hakkındaki görüşlerimizi geliştirirler, fakat öğretici yol göstericiler olmaksızın bizi onları yargılamaya zorlarlar. Film kahramanları artık eskisi gibi Hollywood melodramlarının yıldızları değildir. Hollywood, izleyicilerden yıldızlarının tanrısal bedenleriyle bütünleşmelerini ister; neo-modernler ise izleyiciyi, görüntünün “insanın yer değiştirmesi”ne dair sunduğu biçimleri görmeye davet eder. Seyircileri dram kişilerini tanımlamaya değil, olayları yargılamaya zorlar. Yer değiştirmiş görüntü burjuvazinin masumiyetini elinden alır. Yabancılaşma etkisi onu evrenin ahlaki merkezinden uzaklaştırır (Orr, 1997, s. 80).

Godard gibi auteur yönetmenlerin filmlerinde kullandığı özdeşünümsellik Hollywood endüstrisi içinden çıkmış ve bu sistemin içindeki çatlakları anlatan *Yağmur Altında* ve *Sunset Bulvarı* filmlerindeki özdeşünümselliğin aksine film yapma pratiğinin kendisini ve onun etrafındaki geniş yapıları da kapsayacak biçimde kurmaca/ gerçek ikiliğini sorunsallaştırmakta ve gerçek dünyada olan kurmacalığı da gözler önüne sermektedir. *Yağmur Altında* ve *Sunset Bulvarı* gibi filmlerdeki

özdüşünümsellik endüstrinin içinde bulunduğu ekonomik durumu belgelemeye yarayan bir araç olarak görülebilecekken Godard hem Hollywood tarzı film yapımını hem de sinema aracının kendi içindeki potansiyelini ve sınırlılıklarını ortaya sermeye yarayan bir özdüşünümsellik sergilemektedir.

1.4.4. İzleyicinin Rolü; Katharsis, Brecht ve Yabancılaşma

İzleyici, kurmaca bir dünya içine girdiğinde, Samuel Taylor Coleridge'in (2004, 14. Bölüm) "inançsızlığın askıya alınması" (*the willing suspension of disbelief*) olarak betimlediği durum gerçekleşmektedir. Buna göre okuyucu/izleyici herhangi bir kurmaca dünyanın içine girdiğinde istemli bir şekilde olayların gerçek olmadığına olan şüphelerini/inançsızlıklarını bir süreliğine geride bırakır ve kurmacada olup bitenlere kendini kaptırır. Bu, bir nevi illüzyonistlerin yaptıkları numaralara şaşırma tepkimize de benzemektedir. İllüzyonistlerin gerçekten mankeni ikiye ayırmadıklarını ya da kimseyi gerçekten ortadan kaybetmediklerini bildiğimiz halde o anda yapılan numarayı hayret içinde izleriz. Burada söz konusu olan da yapılan numaraların bir gösteriden ibaret olduğu ve hepsinin aslında göz yanılgısı ve kandırmaca olduğuna dair düşüncelerimizi geri plana atarak olan bitene şaşırmamızdır. Numaraların sırlarını bildiğimiz takdirde illüzyonun bir zevki de kalmayacaktır.

Film izleyicisi de kurmacanın gerçeklik illüzyonuna kendini bu şekilde kaptırmaktadır. Filmde olanların aslında gerçek olmadıklarını bildiği halde buna olan inançsızlığını ya da şüphesini bir kenara bırakır ve filmin serüvenine kendini bırakır. Aslında örneğin oyuncuların gerçekte ölmediklerini ya da yaralandıklarında akan kanın boyadan ibaret olduğunu ve filmde olan olayların bir oyundan ibaret olduklarını kabul ederek izlediklerinde izleme süresince yaşayacakları hazzı ulaşamamış olacaklardır.

Üstkurmacasal bir özdüşünümsellik barındıran filmler ise bu hazzın yerine seyirciyi filmden uzaklaştırır ama bu uzaklaşma sayesinde de izleyiciler film dünyasına ve kendi izleme konumlarına dışarıdan bakarak filmi anlamlandırma sürecinde daha etkin bir rol üstlenirler. Bertolt Brecht bu uzaklaşmayı ünlü *yabancılaştırma*

kavramıyla açıklamıştır. Brecht'in estetik kuramı gerçekçilikten bir kopuşu ve "eleştirel ve diyalektik" bir estetik anlayışını içermektedir. Bu estetik anlayışın temelini ise Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde ortaya koyduğu *katharsis* kavramının izleyici açısından ne kadar tehlikeli olduğu görüşü oluşturmaktadır (Parkan, 2004, s. 19). Aristoteles'e göre 'tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir' (2005, s 22).

Katharsis kavramı çok farklı yorumlamalara açık olsa da Aristotelesçi tragedyanın izleyici üzerinde olumlu bir etki yarattığını düşündüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Berna Moran *katharsis* kavramının genel olarak seyircide acıma ve korku gibi duyguları uyandırarak onu daha sakin ve psikolojik bakımdan daha düzgün bir duruma getirmesi olarak okunmakta olduğunu fakat aynı zamanda bir başka yorumlamaya göre de 'bu bencil duygulardan kurtulmak değil bunların yücelmesi ve değerlendirilmesi' olduğunu belirtmektedir (1991, s. 27).

Brecht sanatın işlevi üzerine olan bu tarz bir olumlu yaklaşıma karşı durmaktadır. Çünkü ona göre *katharsis* bu tarz duygulardan arınmanın aksine onları pekiştirerek izleyicinin gerçeklik etkisiyle beraber karakterlerle özdeşleşmesine neden olmaktadır. Ona göre "Aristotelesçi oyun sanatında, kahraman sahnelenen oyunlardan yararlanarak o türlü durumlara sokulur ki, kendi iç dünyasını tüm yalnızlığıyla dışarı vurabilsin. Tüm olaylar, kahramanı ruh çatışmalarına sürüklemek için gönder" (Brecht, 1981, s. 168). Seyirci de bu şekilde özdeşleşmeye çağrılır fakat Mutlu Parkan'a göre de bu özdeşleşme tehlikelidir çünkü sahnede taklide dayalı bir illüzyon oluşturulması, "yaşamın içinde aktif olan" ve "onu daha iyi kılma göreviyle yükümlü" izleyici için çok faydalı bir durum değildir. Gerçeklik izlenimiyle "yaşantı birliği ve özdeşleşme" yaşayan günümüz sinema seyircisi aslında "zihinsel faaliyetten yoksun bir şekilde eleştiriden de uzaklaştırılmaktadır". Bu nedenle *katharsis*'in izleyici üzerinde olumlu bir arınma etkisi olmasından ziyade onları daha da pasifleştirip karakterlerle özdeşleşerek görünenin ardındaki gerçeği bulmasına engel olmaktadır (Parkan, 1983, s. 28). Görünenin ardındaki gerçeği ortaya çıkarmak sanatın asıl amacını oluşturduğundan, seyircinin karakterlerle özdeşleştirilmesi yerine onlara *yabancılaştırılarak* gerçeklik yanılışmasından çıkarılması gerekmektedir (Parkan, 1983, s. 31).

Yabancılaştırmayı sağlamanın yollarından en önemlisi ise özdeşünümsellik ve kendini yansıtmadır. Sahnede sergilenenlerin bir kurgu olduğunun ortaya çıkarılması ile seyirci sahnede olan bitenin büyüüne kendini kaptırmaktansa büyüünün nasıl yapıldığının aşamalarını izlemektedir. Üstkurmacasal özdeşünümsellik bir yandan izleyiciyi kurguya davet ederek onların kurgu oluşturma sürecinde aktif olarak yer almasını sağlarken, diğer yandan kurguların metinselliğine işaret ederek seyirciyi metinden uzaklaştırıp çerçeve dışındaki dünyayı da görmelerini sağlar.

Parkan, Brecht'in kendisinin de sahiplendiği tek filmi olan *Kuhle Wampe*'deki yabancılaştırma için şunları söyler:

Filmin bu şekilde epizotlara bölünmüş olması, seyircinin dramatik bir gelişim çizgisi içinde başıboş sürüklenmesini engellemiş ve serinkanlı bir izleme eyleminin önünü açmıştır. Film boyunca rastlanan yabancılaştırma efektleri ve gestuslar da, öyküde adı geçen karakter ve olayların sosyo-ekonomik yapıyla ilişkilendirilmesini kolaylaştırıcı yönde etkide bulunmuştur. Böylece perdede filmi izleyen seyircinin, ailenin başına gelenlerin doğal ve kaçınılmaz olmayıp, bizzat mevcut toplumsal yapıyla ilişkili ve değiştirilebilir olduğunu anlaması ve bunu bilinç düzeyinde kavraması sağlanmıştır (Parkan vd., 2002, s. 6).

Özellikle epizodik anlatılarla seyircinin dikkati sürekli bir akış yerine parçalara bölünerek daha aktif bir izleme talep edilmektedir. Bu tarz filmler aynı zamanda gerçeğe aracısız bir şekilde tanık olma illüzyonunu da bozmaktadır. Üstkurmaca filmlerde de Brecht'iye yabancılaştırma teknikleriyle filmlerdeki karakterler seyirci ile iletişime geçer. Bu tekniklerin başında da seyirciye doğrudan seslenme vardır. Bu şekilde seslenildiğinde de filmi dikizci (*voyeur*¹³) bir bakışla izleyen seyirci kendi izleme konumunun farkına varır.

¹³ Fransızca *voir* (görmek, farkına varmak) kelimesinden türeyen bu kavramın ilk anlamı seksüel aktiviteyi izlemekten zevk alan kimsedir. Fakat *voyeur* zaman içerisinde başkalarının özel hayatını ya da gizlemeye çalıştığı gerçekleri onlar farkına varmadan izleyen kimse anlamına da gelmiştir (Merriam-Webster, 3 Mart 2019). Burada sinema seyircisinin bir voyeur olarak nitelendirilmesinin nedeni de klasik anlatılarda seyircinin bakışının filmdeki karakterler tarafından bulunduğu gösterilmemesidir. Bu tarz anlatılarda karakterler olayları doğal akışında yaşıyormuş hissini vermeye çalışır ve seyirci de bir voyeur gibi olanları izlemekten *haz* alır çünkü orada olduğu gerçeğini kendisi dışında kimse bilmiyordur. 1970'li yıllarda 'arzu' kavramının sinema eleştirisinde yer bulmasıyla sinema ayna metaforuyla tarif edilerek aygıtın seyirciyle kurduğu bağ "gerçekliğin yeniden üretimiyle değil, özneliliğin oluşumunda aynanın kurucu rolü" ile tarif edilmeye başlanmıştır. Aygıt kuramında Althusserci "ideolojik aygıt" kavramından yola çıkılarak sinemanın da özneyi bilinçdışı süreçlerle kurduğu iddia edilmektedir. Ayna metaforu ise Lacan'ın bebeklerin kendilerini bir özne olarak tanıdığı ayna evresinden alınmış bir metafordur. Aygıt kuramına göre seyirci bir 'birey değil aygıt tarafından üretilen ve harekete geçirilen bir inşadır'. Kamera da 'nötr değil, ideolojik bir 'aygıttır'.

İzleyici kendine seslenildiği andan itibaren artık görünür hale gelmiştir ve eski voyeuristik bakışının yerini kendi izleme ve aynı zamanda izlenme konumunun farkında bir bakışla değiştirmiştir. Bu anlamda seyirciye doğrudan seslenme onları rahatsız eder ve onun gizli gibi görünen bakışının varlığını gün yüzüne çıkartarak kurmaca içine davet eder. Bu şekilde pasif bir gözetleme değil filmi anlamlandırmanın bir parçası haline gelmiş olur.

Fakat Brecht'in tiyatrodaki kullandığı bu yabancılaştırma etkisi sinema bağlamında daha farklı işleyebilmektedir. Tiyatro seyircisinin oyun sırasında orada bulunması ve karakterlerle canlı olarak iletişime geçebilmesi onu sinema seyircisinden daha farklı kılmaktadır. Tiyatro oyunundaki karakterler seyirciye doğrudan seslendiğinde izlediğinin farkında olur ve bu seslenmeden doğrudan etkilenir. Çünkü oradaki oyuncular tarafından da görülmektedirler ve yüz yüze etkileşimdedirler. Seslenen kişi seslenilenle doğrudan bir ilişkiye sahiptir. Fakat sinemada bu tarz bir eş zamanlılığı yakalamak mümkün değildir. Performansın canlı olmaması ve seslenen kişinin orada gerçekten bulunmaması film izleyicisini tiyatrodaki gibi bir biçimde etkilemez. Fakat bu tarz bir seslenme yine de onlara izlediklerinin bir film olduğunu ve onların bu film evreni dışında da bir var oluşlarının bulunduğu dikkati çeker. Bunu da genellikle gerçek yaşamdan karakterleri kendi halleriyle kurmacanın içine sokarak gerçekleştirirler.

1.5. POSTMODERN METİNLERDE ANLATI BİÇİMLERİ VE ÜSTKURMACA

Üstkurmacanın genellikle postmodern metinlerin *özdüşünümsel* yapısını ortaya koyan bir terim olarak kullanıldığı fakat yalnızca postmodern metinlerle sınırlı

Ayna metaforu film teorisinde “görülen ve gösterilenin” yansıtılması ile ilişkilidir ve derin bir anlamı göstermek yerine “modern sinemanın nasıl kendi tarihini bildiğini ve yarattığı illüzyonun ayna imgelerle ve çoklu perspektifle dağıtılarak bölünmesi gerektiğinin göstergesidir”. Aynaya bakmak seyirciyi kendi iç benliğine dönerek kendi yüzüyle karşılaşmasını sağlar (Elsaesser ve Haganer, 2014, s. 56-63). Klasik sinemada “seyircinin bakışı kamera bakışıyla özdeşleşmiş” durumdadır fakat kendini yansıtma bu özdeşleşmiş bakışın varlığını meydana çıkarır. Mulvey ise bu bakışı “erkek bakışı” olarak adlandırır. Ona göre ana akım filmler insan bedenine odaklanmamızı sağlar ve sinema “haz verici bakma arzusunu tatmin eder ama daha da öteye giderek skopofiliyi, kendi narsistik yönü içinde geliştirir”. Bakıştaki haz ise “etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölünmüştür”. Burada belirleyici olan erkek bakışı, kadın figürünü kendi bakışına göre “cinsel bir nesne olarak teşhir eder” (Mulvey, 1999, s. 837-838.)

olmadığı daha önce de ifade edilmişti. Kendi kurgusuna bilinçli bir şekilde işaret eden metinlere ilk örnek olarak Robert Stam, *Don Kişot* (1605) romanını örnek göstermekte ve Cervantes'in bu romanda kendi kurgusallığına işaret ettiğini belirtmektedir. Romanın en bilinen sahnelerinden biri olan Biscayan ile savaş yapacağı sırada yazar sahneyi dondurup Don Kişot'un üzerinde aynı savaş sahnesini anlatan bir parşömen bulmasıyla hikâyeye oluşturulan illüzyonu bilinçli olarak bozduğunu belirtmektedir. Aslında ona göre modern döneme ait olmasa bile tüm modernist edebiyat bu kitabın bir dipnotu olarak da görülebilir (Stam, 2005, s.23).

Üstkurmaca anlatımda görülen estetik özbilinçlilik ya da özdüşünümsellik, modernist anlatının en belirgin özelliklerinden biridir. Eugene Lunn'a göre modern sanatçı kendi ürününün yaratım sürecinde kullandığı araç ve materyallere dikkati çeker. Bunu yaparak natüralist estetiğin, sanatı dışsal gerçekliğin saydam bir yansıması ya da temsili olduğunu varsayan düşüncesini yıkar (1982, s. 34).

Üstkurmacanın özellikle postmodern metinlerle birlikte anılmasının nedeni ise parodi, pastiş gibi daha çok postmodern anlatılarda kullanılan metinlerarası anlatım teknikleriyle olan ilişkisidir. Bu nedenle üstkurmacayı tanımlarken postmodernizmle olan ilişkisini de tartışmak gereklidir.

Postmodernizm terimi sinemada olduğu gibi mimari, edebiyat, fotoğraf, resim, video, dans, müzik, felsefe ve sosyoloji gibi birçok farklı alanda kullanılmaktadır bu yüzden tek ve bütüncül bir tanımlamaya sığdırılamayacak biçimde çeşitli anlamlara sahiptir. "Postmodern" sözcüğünün kayıtlardaki ilk kullanımının 1870'li yıllara kadar uzandığı ve ikinci olarak da 1930'lu yıllarda Amerikan kültür tarihçisi Bernard Rosenberg'in yeni bir kültürel oluşumu ifade etmek için kullandığı ve bu kültürün de 'kitle kültürü' olduğunu belirtmektedir (Okatan, 2014, s. 23). Birçok kaynakta postmodernizmle ilişkilendirilen isimler şu şekildedir: "Güzel sanatlarda; Warhol, Kieper, Schnabel, Rauschenber, Barelştz, Mimaride; Senchs ve Ventur, Tiyatroda; Artaud, Edebiyatta; Barthes, Barthalime ve Pynchon, Sinemada; Lynch, Fotoğrafta; Sherman, Felsefede; Derrida, Lyotard ve Buadrillard" (Sarup, 1995, s. 155). Terimin bugün kullandığımız anlamıyla 1930'lu yıllarda ilk kez Federico de Onis tarafından 'modernizme karşı bir tepkiyi' anlatan bir biçimde kullanılmıştır (Onis'ten aktaran Koçak, 2012, s. 76).

Sabri Büyükdüvenci ve Semire Ruken Öztürk'e göre de postmodernizm yeni bir "ussallığı" dile getirmektedir. Onlara göre:

Moderniteyi öznenin merkeze alınması tanımlarken postmoderniteyi yeni bir söylem olarak tanımlayan şey egemen söylemlerin dışında kalmış söylemlerin kendini öne çıkarabilmesidir. Moderniteyle arasındaki en büyük fark da gerçekliğe olan yaklaşımında görülmektedir. (...) modernist anlayışın temel özelliği özne/nesne ayrımından hareketle, us yoluyla doğa ve dünyaya ilişkin nesnel ve evrensel bilginin elde edilebileceği yönündedir. Oysa dünyanın orada dışarıda olduğu savıyla, gerçekliğin de orada dışarıda olduğu savı arasında bir ayrım söz konusudur. Postmodernizm bu ayrımı yapmaktadır. Dünya orada dışarıdadır ancak dünyaya ait betimler orada değildir. Ona ilişkin söylemler doğru ya da yanlış olabilir (2014, s. 20).

Büyükdüvenci ve Öztürk'ün belirttiği gibi postmodernite, modernite gibi "gerçek" sorununu ele alır. Fakat gerçek sorununa yaklaşımları birbirinden farklıdır. Her ikisi de kurgusal gerçekliğin kavranışını ele alır yalnız Brian McHale'e göre modernist kurgunun sorunsallaştığı şey, kurgunun epistemolojisidir. Bu bağlamda sorduğu sorular da "Parçası olduğum dünyayı nasıl anlamlandırabilirim? Ben bu dünyanın içinde neyim? Ortada bilinecek ne vardır? Kim bilebilir? Nasıl bilebilir? Ne dereceye kadar bilebilir? Kişiden kişiye bilginin nesnesi nasıl değişir?" gibi epistemolojik sorulardır. Bu nedenle de bilginin sınırlılığını ve kişiye göre değişimini aynı bilginin farklı açılardan bakıldığında nasıl değiştiğini gösteren bir anlatı ile kurar. Postmodernite ise McHale'e göre bunu daha çok kurgunun ontolojisini irdeleyerek yapar. Bu nedenle postmodernitenin sorduğu sorular şu şekildedir: "Bu hangi dünyadır? İçinde ne yapılabilir? Benliklerimden hangisinin onunla bir ilgisi vardır?" gibi ontolojik sorulardır. Ona göre postmodern kurgular bu nedenle kurgusal sistemlerin kendisini inceler. Farklı dünyalar bir araya getirildiğinde ortaya ne gibi bir sonuç çıktığını ve metnin ve yansıttığı dünyanın varoluşunu, aralarındaki sınırlarda geçişler sağlayarak birbiri içinde karıştırır. Başka bir deyişle yansıtılan dünyanın içindekilerin nasıl yapılandırıldığını açığa çıkartmaya çalışır (2004, s. 9-11).

Fatmagül Berktaş da postmodernliği anlatırken onun "modernizmin kesinlik peşinde koşan yönüne karşı, modernitenin meta-anlatılarını 'parçalarına ayırmaya' ya da 'sökme', artık rahatlatıcı ve konvansiyonel bir nitelik kazanmış kesinliklerin temellerini yıkmaya ve her şeyi tutarlı bir biçimde açıklamaya kalkan 'meta teori'nin, aslında rasyonellikten ve tutarlılıktan uzak olduğunu sergilemeye"

yöneldiğini belirtmektedir. Ona göre postmodernizm, “Aydınlanma projesinin bilimsel, kesin bilgiye deney, gözlem, mantık sınıflandırma ve akıl yürütme yoluyla ulaşabileceği anlayışını reddeder; mutlak bilgi yoktur, yalnızca birbiriyle rekabet eden açıklamalar, ’söylemler’ vardır. Böylelikle vurgu, ’farklı dünyaların kavranışına’, ya da varoluş biçimlerine (ontoloji) kayar” (2000, s. 4-5).

Postmodernizm bazı teorisyenlere göre de bir dönemdir. Örneğin Jean-François Lyotard bu dönemi “post-modern durum” olarak isimlendirir. Postmodern durumu tanımlarken de “her şeyin birbirine bağlanmasını ya da temsil edilmesini sağlayan bir üst-dil, üst-anlatı ve üst-teori” fikrini reddetmektedir. Ona göre postmodernliğin en büyük belirtisi “büyük anlatıların” çöküşü ve merkezi olmayan anlatıların ortaya çıkışıdır (2000, s. 55). Fakat bazı teorisyenlerse postmodernizmin belirli bir tarihsel evre olmadığını bunun modernizmin içinde bir aşama olduğunu vurgular. Bu teorisyenlerden biri olan Habermas postmodernizmi hala devam etmekte olan “bitmemiş bir proje” olarak tanımlar (Sarup, 1995, s. 156). Madan Sarup postmodernizm teriminin tek ve bütüncül bir tanımını yapamayacağımızı ve öncelikle modernlik ile postmodernlik, modernleşme, modernizm ile postmodernizm terimlerinin anlamlarına bakılması gerektiğini söyler.

Modernlik Sarup’a göre “ilerici ekonomik ve yönetsel ussallaştırma ve toplumsal dünyanın ayrımlaştırılmasıdır”. On yedinci yüzyıl civarında ortaya çıkan “toplumsal, ekonomik ve siyasal dizgeler demetidir”. Postmodernlik ise modernlikten sonra gelen toplumsal biçimlere işaret eder ve kimilerine göre de postmodernlik “sanayi sonrası bir çağ doğrultusunda bir hareket”tir. Modernleşme bilim, teknoloji ve sanayideki ilerlemelerle, ulus-devletle ortaya çıkan sosyo-ekonomik değişimleri kasteder. Modernizm ise farklı sanatlarda ortaya çıkan ve belirli sanatsal hareketlerle anılan bir dizi “kültür ve estetik dizisidir.” Postmodernizmin bu denli farklı tanımlarının yapılması birçok farklı alanda kullanılan bir terim olması ve burada kullanılan özdüşünümsellik ve kendini yanstıma gibi özelliklerin modernizmle de alakalı olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle postmodernizmin modernizmden ayrı düşünülmemeyeceği ve aslında modernizmin kendi içindeki sorunlara dair bir irdeleme yaptığını da belirtmek mümkündür (Sarup, 1995, s. 156).

Terry Eagleton da postmodernizmi tanımlarken Aydınlanma'nın rasyonalitesine ve "normlarına karşı dünyanın olumsal, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ya da yorumlardan" oluştuğunu bu nedenle de "hakikat, tarih ve normların verili oluşu ve kimliklerin tutarlılığı hakkında" sorgulama yaptığını öne sürmektedir (1999, s. 9).

Linda Hutcheon da postmodernizmi tek ve bütüncül bir şekilde tanımlamanın yetersiz ve yanlış olacağını çünkü postmodernizmin karşı çıktığının tam da bu bütüncül tanımlamalar olduğunu belirtmektedir. Ona göre postmodernizmin ana sorunu "hayatımızdaki baskın özellikleri de-naturalize etmek ve düşünmeden 'doğal' kabul ettiğimiz deneyimlere işaret ederek" bu deneyimlerin kültürel birer inşa olduğunu, 'bizim tarafımızdan' yapıldığını ve verili olmadığını göstermektir. Hutcheon'a göre postmodern sanat genel anlamda öz-bilince sahip, kendiyle çelişen, kendini gösteren bir sanatı işaret etmektedir (2003, s. 6).

Postmodern sanat eserlerine bakıldığında parçalı bir yapı ön plana çıkmaktadır. Postmodern anlatı biçimlerinde modernist sanata göre 'bölük pörçüktür, eklektiktir, yüksek kültür ve popüler kültür biçimlerini birbirine karıştırır. Yüksek modernizmin ciddiyetinin karşısında ironi, pastiş, ticari tutum ve 'dobra bir nihilizm' ile durur." Modernizmi tanımlayan "yüksek sanat" ise postmodernizmi tanımlayan "popülist" bir estetik anlayışıyla bütün stil ve biçimlerin "kayıtsızca" kullanımınıdır (Bauman'dan aktaran Koçak, 2012, s. 72).

Gencay Şaylan, postmodern sanatın ana özelliklerini şu şekilde sıralamıştır:

- A) Estetik ölçütünde artık toplum değil sanatçının kendi için bilinci belirleyicidir; ön plandadır.
- B) Misyon ve anlatı yadsınırken onların yerine montaj konmaktadır.
- C) Gerçek açık uçlu olarak kavranmakta ve gerçekliği yansıtmaya yerine belirsizlik ve kararsızlık esas alınmaktadır.
- D) Bireyin bütünleşmiş kişiliği tutarlılığı bir tarafa atılmakta, hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik belirleyici olmaktadır.
- E) Yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapılandırma sanatsal yapının üretilmesinde ön plana geçmektedir (Şaylan'dan aktaran Okatan, 2002, s. 103-104).

Postmodernizmin sinemayla olan ilişkisine baktığımızda da benzer özelliklere rastlanmaktadır. Postmodern sinemada misyon ya da anlatı yerine eski biçimlerin taklidi, parodi ve pastiş gibi metinlerarası tekniklerin kullanımıyla farklı metinsel dünyalar bir araya getirilerek kurmacaların yapaylığı irdelenir.

Ramen Sharma and Preety Chaudhary'e göre de modern ve postmodern anlatıların ortak özelliği dışsal bir gerçekliği temsil etmek yerine öznel bir bilinç durumunu ele almaktır ve her ikisi de anlatısını parçalı bir biçimde kurmaktadır. Fakat modernist anlatı bu durumu varoluşsal bir sorun olarak ele alır ve sanatçıyı bu sorunun çözümünü sağlayacak kişi olarak görür. Postmodern anlatı ise bu sorunun oluşturduğu kaostan kaçamayacağımızı, bununla başa çıkmanın tek yolunun oyun olduğunu; kaos ile oynamamız gerektiğini öner sürmektedir (2011, s. 190).

Yönetmenlerin postmodern olarak nitelendirilmesiye modern sinemanın ya da auteur sinemasının sonunun geldiği anlamına gelmemektedir, çünkü Lynch, Tarantino ve Coen kardeşler gibi hâlâ “kendi kişisel biçimini oluşturarak küçük, sıcak öykülerini farklı bir biçimde kurmaya çalışan yaratıcı yönetmenler mevcuttur” ve yönetmenler bu biçimleri oluştururken postmodernitenin “yalnızca belirli özelliklerini” kullanırlar (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014 s. 32).

Postmodern yazar dil ile oluşmuş bir “metindir.” Tarantino ve Lynch gibi postmodern olarak nitelendirilen yönetmenler de bu bağlamda bir *metin-yazar* olarak görülebilir. Örneğin Tarantino'nun şiddeti “aşırı, grafik ve karikatürize” bir biçimde sunması onu ayırt eden stili olarak gösterilmektedir. Benzer bir şekilde Lynch'in de film biçimi, farklı film türlerine ait uyuşmaları birleştirerek bir kolaj oluşturmasıyla ayırt edilir. Postmodern auteur'ün modernist auteur'den farkı ise yönetmeni *kendini ifade eden* yazar olarak değil de daha önceki söylemleri bir araya getirmeye yarayan bir orkestra şefi ya da kendisi de metinler tarafından örülmüş bir *metin* veya *işlev* olarak görülmesidir (Brooker & Brooker, 1997, s. 91).

1.5.1. Metinlerarasılık

Üstkurmaca anlatının en temel özelliklerinden biri de metinlerarası etkileri içinde barındırmasıdır. İlk olarak üstkurmaca bir metin, referansı olarak gerçek dünya yerine başka kurmaca dünyaları alır ve başka metinlerle ilişki içerisindedir. Metinlerarasılık kavramı bu yüzden üstkurmacayı betimleyen en önemli özelliklerden biridir. Modernist yaklaşımların yazarı merkeze alan yorumlamasının aksine postmodern yaklaşımın ‘metni’ ve ‘okuru’ ön plana çıkarttığı belirtilmektedir (Nelmes, 2012, s. 73). Modernitenin yazara atfettiği tüm özellikler yıkılarak Barthes’ın tanımladığı üzere ‘yazarın ölümü’ gerçekleşir. Barthes’a göre:

Herhangi bir amaç gütmeyen – yani, doğrudan gerçekliğe etki etmeye çalışmadan, sadece göstergeleri kullanarak bir olay *anlatıldığında* – bu çözümme gerçekleştirir; yazının kaynağının sesini kaybettiği, yazarın öldüğü bu noktada, yazı başlar. [...] *Yazar* modern bir karakterdir, yani modern toplumun yarattığı, Orta Çağ son ererken İngiliz Ampirizmi’nde, Fransız Rasyonalizmi’nde ve bireyin değerini keşfeden devrimin kişisel inancında yaratılan bir fügürdür – ya da daha saygın bir şekilde ifade edersek “insani bir kişiliktir (Barthes, 1993, s. 141).

Barthes’ın yukarıda da belirttiği gibi herhangi bir metinde konuşan bütüncül bir öznenen çok dilin kendisidir. O da metinlerarasılık anlayışında olduğu gibi herhangi bir metnin “kültürün sayısız merkezlerinden sürüklenip gelen alıntılar ve aktarmalar örgüsü” olduğunu ve bu nedenle de tek başına yazara ait bir şey değil kültürün bir ürünü olduğunu düşünmektedir (1993, s.142). Okur ise bu metni anlamlandıran asıl kişidir. Barthes’a göre metnin asıl yazarı bu nedenle okurdur.

Postmodern metinlerin yüksek sanat-popüler sanat ikiliğine karşı çıkması, metnin yaratıcı yazardan yoksun ve diğer metinlerle birlikte işleyen yapısı beraberinde farklı anlatım biçimlerini de getirmiştir. Bunlar arasında parodi, pastiş ve montaj en sık görülenleridir. Metinlerarasılık dar anlamıyla bir metnin gönderme, taklit, parodi, pastiş gibi tekniklerle diğer metinlere referans vermesi ya da geniş anlamıyla herhangi bir metnin diğer metinlerle olan ilişkisidir. Postmodern sanat tarihten ödünç aldığı ve yeni bağlamında tekrar kullandığı metinleri bir araya getirmekten çekinmez. Daha önce de bahsedildiği gibi postmodern sanat, modernist sanatı ve onun uzlaşılarını yıkmak için yine ondan ödünç aldığı teknikleri rastgele bir biçimde yeniden bir araya getirir ve yeni bağlamında kullanır (Nelmes, 2012, s. 169).

1.5.2. Parodi-Pastiş

Postmodern olarak nitelendirilen metinlerarası film teknikleri arasında parodi ve pastiş (*pastiche*) vardır. Pastiş tiyatro, edebiyat, sinema gibi görsel sanatlarda bir ya da birden fazla sanatçının stilini ya da karakterini taklit etmeye yarayan bir tekniktir. Sinema bağlamında postmodern filmler bu tekniği sıklıkla kullanmaktadır. Ouentin Tarantino pastişi filmlerinde kullanan yönetmenlere örnek olarak gösterilebilir. Örneğin, en bilindik filmlerinden biri olan *Pulp Fiction*'daki (1994) Fransız Yeni Dalgası, onların tarzındaki suç filmleri, Jean Luc Godard, Truffaut, Jean-Pierre Melville ve Western film geleneği ve 70'lerin filmleri gibi farklı tür ve yönetmenlerden aldığı ilhamları kendisi de kabul etmektedir (Woods, 1996, s. 108). Parodi ise

Bir sanatkârın, başka bir sanatkârın eserini-alay etmek ve eleştirmek amacıyla-taklit ederek yeniden kurgulaması ve gülünçleştirmesidir. Parodi yaygın olarak, taklit edilen eserin konusunu veya üslubunu değiştirmek suretiyle orijinalliğini bozmak; böylece eseri anlam ve üslup bakımından gülünçleştirmek şeklinde gerçekleştirilir. Taklit edilen eserin üslubunu başka bir konuya aktararak da parodi yapılabilir (Çetişli, 1999, s. 167).

Parodi var olan bir kurmacanın, kurmacalıkları ile dalga geçmesi anlamına da gelmektedir. Bu esnada öncelikle kurmacanın en belirgin özelliklerinin açığa çıkarılması gerekmektedir. Yani “ele alınan türün özellikleri belirginleştirilecek, böylece film türünün biçimsel özellikleri arka plandan ön plana alınarak, bu biçimsel özellikler filmin nesnesi” durumuna gelecektir (Çetişli, 2009, s. 28). Pastiş, parodi ile karıştırılmamalıdır. Çünkü parodinin aksine pastiş taklit ettiği çalışmayı alaya almak yerine onu yüceltir. Pastiş, Fredrick Jameson'a göre ‘parodi gibi kendine özgü ya da benzersiz bir biçem, dilsel bir maske, ölü bir dilde yapılan konuşmadır. Ancak pastişte parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güduları kopartılmıştır. Yine Jameson'a göre “öznellik, biçemin biricikliğinin açığa vurulması, özel anlatım tarzı ve sanatçıya verilmiş biricik dünyanın bir anlamda yok olması” pastişi tanımlayan en önemli özelliklerdir. Yüksek modernizme ait olduğunu vurguladığı “öznel biçemin” yok olmasıyla sanatçının geçmişe dönerek “ölü stilleri taklit etmek” ve “küresel kültürün hayali müzesinde depolanmış sesleri” yeniden üretmekten başka çaresi kalmamıştır. Jameson sinemada pastişi nostalji filmleri ile açıklar (Jameson, 1990, s. 59). O, postmodern filmleri nostalji film geleneğiyle de bağdaştırır ve bu filmlerin

“geçmişin imgelerini ve taklitlerini yeniden üretme” özelliği olduğunu belirtir. Parodi ve pastiş gibi yöntemler de Jameson’ın bahsettiği geçmiş ve şimdiki zamanda yeniden üretimi bir yanda da “geçmişin çeşitli kalıp yargılarının yeniden bir araya getirilmesi ile sınırlandırmış kolektif bilinçaltını” göstermektedir (Büyükdüvenci & Öztürk, 2014, s. 27).

Fredrick Jameson, *Signatures of the Visible* (1992) adlı çalışmasında postmodern filmi şöyle tanımlar:

Nostaljik geçmişe duyulan tutucu özlem; geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme; gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme; açık bir pornografi; cinsellik ve arzunun metalaşması; eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü; endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar...(Jameson’dan aktaran Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014, s. 26).

Hutcheon’a göre parodi farklılık ve benzerliklerin keşfidir; üstkurmacada ise eserin kurulduğu kodları anlamayı gerektirir. Ona göre üstkurmaca yeni bir form oluşturmak için parodi ve taklit yapar, yalnızca alaya alıp güldürmeyi ya da yok etmeyi amaçlamaz. Yeni ve hatta diyalektik olarak aşmak istediği form kadar ciddi ve geçerli bir sentez oluşturur (2003, s. 25).

Robert Stam ise parodiyi özdüşünümselliği kavramada anahtar olarak görmektedir. Çünkü ona göre parodi sanatsal süreçlerin içinde barındırdığı gerçeklik hakkındadır. Sanatçının parodi ile yaptığı şey doğayı taklit etmekten ziyade başka metinleri taklit etmektir. Bir kişi başka resimleri gördüğü için resim yapar ya da başka filmleri izlediği için film yapabilir. Bu şekilde bakıldığında sanat “dünyaya açılan bir pencere” olmaktan ziyade “sanatçılar arasındaki metinlerarası bir diyalogdur” (2005, s. 23). Yalnız Kovacs’a özdüşünümselliğin kişisel biçimin bir sonucu olarak görüldüğü modernist eleştirel kendini yansıtma ile kişisel biçimin parodi ve pastiş gibi yöntemlerle anlamını yitirdiği geç-modern¹⁴ kullanımları arasındaki farkı ortaya koymak gereklidir. Ona göre erken modernizmdeki kendini yansıtma, barok oyuna bir geri dönüş olarak ele alınabilecekken geç modernizmdeki kendini yansıtma “bireysel bir özne olarak auteur”ün ortaya çıkışı ile tanımlanmaktadır (2010, s. 238-

¹⁴ Kovacs burada geç dönem diye adlandırdığı dönemle post-modernizmi kastetmektedir.

240). Kovacs, postmodern kendini yansıtmanın kurmaca açısından işaret ettiği şeyi ise şu şekilde açıklamaktadır:

Postmodern düşüncede sanatın ahlaki üstünlüğü fikri yok olur. Bu nedenle eğer bir postmodern yapıt kurmacanın dokusunu parçalıyorsa, kurmacayı gerçeklikle ilişkilendirmekten ziyade sadece başka bir kurmaca katmanını ortaya çıkarır. Bir sanat yapıtı, ardında yalnızca sınırsız bir geriye doğru giden diğer metinlerin olduğu bir metin olarak yansıtılır. Bu anlayışta modernist eleştirel tutuma yer yoktur (Kovacs, 2010, s. 238).

Bu şekilde bakıldığında modern ve postmodern kendini yansıtma işlevleri birbirinden farklıdır. Kovacs'ın yukarıda bahsettiği kurmaca katmanlarının iç içe geçmişliği daha çok postmodern metinlerarasılık kavramıyla ilişkilidir. (Nelmes, 2012, s.169). Modernizmin erken dönemindeki özdüşünümsellik ve kendini yansıtma John Fletcher ve Malcolm Bradbury'e göre daha çok yazarın kendine dönmesi işlevini görürken, geç dönem modernizmde daha çok kurgusal yapının kendisine işaret etmektedir (1976, s. 394). Geç dönem kendini yansıtma postmodern kendini yansıtmaya daha çok yaklaşır çünkü her ikisi de kurgunun *yaratıcısından* çok kurgunun *kendisine* odaklanmıştır.

Bu çalışmada Ümit Ünal'ın *9, Ara ve Nar* üçlemesinde hem kendi biçimini oluşturan yaratıcı bir yazar olması hem de kurgunun epistemolojisini irdelemesi açısından modernist bir eleştireliliğe sahip olduğu, *Gölgesizler* filmindeyse kurgunun ontolojisini irdelemesi ve tek başına metnin otoritesi olarak görülememesi nedeniyle *postmodernist* bir özdüşünümsellik inşa ettiği düşünülmektedir. Üçlemede modernist olarak nitlendirilmesinin ilk nedeni kullandığı temaları ve anlatım tekniği açısından *kendine* has biçimsel bir tarz geliştirmesinin onun "yaratımın ustası" olarak görmemizi sağlamasıdır. Modernist auteur sinemasında da filmin yaratıcısı olarak yönetmenin imzasını görürüz. Fakat *Gölgesizler* filmindeki özdüşünümselliğin daha çok postmodern metinlerarasılık kavramıyla ilişkili olduğu düşünülmektedir. Ünal bu filmde iç içe geçen kurmacalar ve yazarlar ile metnin yaratıcısının kim olduğunu sorgulamakta ve kurmacayı gerçek hayatla ilişkilendirmektense başka bir kurmaca katmanını referans almaktadır. Bu filmde uyarlaması olduğu *Gölgesizler* kitabının gerçek yazarının kurmaca içindeki *cameo* görünümüyle de postmodern kurmacaların "özne pozisyonlarını birbiri içinde değişebilirliği"ni göstermesiyle benzerlik gösterir. Kitabın yazarı kurgusal bir karakter olarak film içindedir. Fakat gerçek hayatta da

kendi benliğiyle var olur. Burada Ünal'ı filmin yaratıcı gücü olarak görmememizin nedeni senaryosunu kendi oluşturmaması değildir. Çünkü filmlerinde onu ayırt eden biçimsel özellikler hala bulunmaktadır. Filmin postmodern bir özdüşünümsel dile sahip olmasını nedeni metnin yaratıcısının kim olduğunu sorgulamasıdır. Hikâyeyi yazan Hasan Ali Toptaş mıdır? Filmin içindeki kurgusal yazar mıdır? Yoksa Ümit Ünal mıdır? Aslında postmodernist yaklaşıma göre metnin yazarı hepsidir. Çünkü her biri filmde bir alt *metin* işlevi görür ve bu metinler bir araya gelerek filmi oluşturur. Bu yüzden ne Ünal ne de Toptaş kendi başına bu metni üreten *kişi* yazar değildir, onlar metinlerarası söylemleri bir araya getiren ve metnin merkezinde değil, onun hem içinde hem de dışında olabilen birer aracıdır. Bir sonraki bölümde Ünal'ın sinemasında bu özdüşünümsel yönleri *9*, *Ara*, *Nar* ve *Gölgesizler* filmleri bağlamında nasıl inşa ettiği incelenektir. *9*, *Ara* ve *Nar*'daki özdüşünümselliğin modernist bir eleştireliliğe sahip olması nedeniyle bu filmler bir arada değerlendirilecektir. *Gölgesizler* filminde de Ünal'ın kullandığı özdüşünümelliğin metinlerarasılığı ön plana çıkararak yönleri tartışılacaktır.

2. BÖLÜM

ÜMİT ÜNAL SINEMASINDA ÜSTKURMACASAL ÖZDÜŞÜNÜMSELLİK

Ümit Ünal son dönemde yaptığı filmlerle Türk sinemasında kendine özgün bir sinema dili yaratabilmiş yönetmenlerden biridir. Ünal sinemasını betimlerken ona hem bir yönetmen hem de bir senarist olarak bakmak gerekmektedir. Sanwald Ünal'ı “küçük kapalı formun ustası, klostrofobik kurgunun büyücüsü, zarif yapıların üstün yetenekli mucidi” olarak görmektedir (aktaran Özçınar Eşli, 2012, s. 30).

Özellikle ‘Oda Filmleri Üçlemesi’ olarak adlandırıldığı *9*, *Ara* ve *Nar* filmlerinde benzer tema ve çekim teknikleri kullanarak kendi üslubunu ortaya koymuştur. Bu üçleme, tek bir mekânda ilerleyen hikâye yapısıyla düşük bütçeli, daha çok diyaloglardan oluşan ve kendi üslubunun öne çıktığı filmlerdir. Bu üslup arayışı da onun sinemasını ticari kaygılar güden ana akım bir sinemadan ayrılmasının en temel nedenidir.

Gül Yaşartürk *9* ve *Ara* filmleri ve üçlemenin genelini Ünal sinemasını tanımlayan niteliğini şu şekilde açıklar:

Ailenin; güvenli bildiğimiz en mahrem alanların tekinsizliğini anlatan bu filmler izleyicisini tek mekanda sıkıştırır ancak sonunda nefes nefese dışarı çıktığımızda dışarının da içeriden pek farkı olmadığını söyler. *9*, dışarıdan bakıldığında huzurlu ve dayanışma içinde görünen İstanbul'daki yoksul bir mahallenin sakladığı sırları anlatırken, *Ara*, çocuklukları *9*'daki mahallede geçmiş olabilecek, öyküleri yoksulluktan “girişimci”liğe uzanan kahramanlar çıkarır karşımıza. *9*'daki mahalledeki gizli muhafazakarlığı ve ırkçılığı tartışırken, *Ara*, 1980 darbesiyle serbest pazara ani geçiş yapan bir kuşağın temsilcisi olan doyumsuz kahramanları üzerinden Türkiye'nin son otuz yılına bakar. Ünal, hayatlarımızı benzer değerler üzerine inşa ettiğimizi gözler önüne serer. İdeolojik bir aygıt olarak içselleştirilen çekirdek aile; muhafazakarlık ve heteroseksüellik üzerine kuruludur (Yaşartürk, 2012, s. 7-8).

Ünal'ın üçlemede bu şekilde benzer tema ve teknikleri kullanması onu bir auteur yapan en önemli özelliklerindedir. Dilar D. Yücel de Ümit Ünal'ı bir *auteur* olarak

görebilmemizin nedenini Andrew Sarris'in *auteur* kuramının halkaları olarak betimlediği teknik, kişisel stil ve içsel anlam açısından yaptığı değerlendirmede ortaya koymuştur. Ona göre Ünal sinemasındaki “video kamera ile çekim, tek mekân kullanımı, loş aydınlatma teknik unsuru; diyaloglara dayalı, montajla hareketlenen sahneler, az sayıda oyuncu, oyuncu seçiminde istikrar ve kapalı mekân tercihi kişisel üslubu; toplumun heterojen yapısını ortaya çıkararak karakterler, sosyokültürel tahakküm, cinsel tahakküm, sınıfsal tahakküm ve İstanbul'un dört duvar arasından yansımaları” da içsel anlamı oluşturur ve bunlar onu bir *auteur* olarak görebileceğimizin göstergeleridir (Yücel, 2018, s. 122).

Bu filmlerde aynı zamanda modern şehirli bireyin yaşadığı yabancılaşma ve kimlik bunalımı gibi modernist temalar kullanmıştır. Filmdeki karakterlerin büyük çoğunluğu toplumdan dışlanan ya da kendi seslerini duyuramayan insanlardır. Yönetmen üçleme filmlerinde gay ya da lezbiyen karakterleri 9 filminde olduğu gibi Kirpi karakteriyle Türkiye'deki azınlıkları ve evsizleri temsil etmeye çalışmıştır. Bu temsillerde toplumsal sorunları bireye odaklanarak anlatarak izleyiciyi kendini ve içinde yaşadığı toplumu sorgulamaya yöneltmiştir.

2.1. 9, ARA VE NAR FİMLERİNDE ÖZDÜŞÜNÜMSELLİK

Ünal sinemasını modernist yapan özelliklerden biri filmlerinde alegorik ve sembolik bir dil kullanmasıdır. Alegorik anlatımı sayesinde daha soyut fikirleri temsil ederek seyircinin filmde verili olarak bulunan bir anlamı çıkarmasındansa kendi anlamlarını üretmesini sağlar. Oda filmleri üçlemesindeki 9, *Ara* ve *Nar* filmlerinin hepsinde bu anlatımı görmek mümkündür. Bu filmler genellikle tek bir mekânda ve kapalı alanlarda geçer ve bu mekânlarla Türkiye alegorik bir biçimde temsil edilir.

Kovacs, tek mekânda geçen bu tarz filmleri *kapalı durum draması* olarak tanımlar ve bu anlatımın 1940 ve 50'lerdeki tiyatronun ve daha özel olarak da varoluşçu dramının bir etkisi olarak sinemaya yansıdığını belirtir. Ona göre bu form tiyatrodaki gibi tek mekânda ve diyaloglarla ilerler ve karakterler arasındaki çatışma bu diyaloglar üzerinden oluşturulur (2010, s. 118). Ünal da bu çatışmayı 9 filminde milliyetçi, muhafazakâr ve sol söylemlerle konuşan karakterleri bir araya getirerek,

Ara filminde taşralı ve şehirli olma ikiliğiyle, *Nar* filminde ise farklı ekonomik sınıflardan gelen kişileri tek bir mekânda karşı karşıya getirerek oluşturur. Farklı kesimlerden gelen karakterlerin çatışmalarını temsil etmek için her kesimden insanın bir arada yaşadığı bir mozaik olan İstanbul şehrini seçmesi bu anlamda tesadüfi değildir. Çünkü İstanbul modern kaosu yansıtabilecek bir metropoldür. Özellikle *Nar* filmi ismi ve film içinde işleyen nar motifi ile bu bir arada olma durumunu alegorik bir biçimde anlatır.



Şekil 3. Narın dağılma ve tekrar bir kabuk etrafında toplanma görüntüsü

Filmin açılış jeneriğinde dağılan bir nar görüntüsü verilir ve bu görüntünün ardından dağılan nar hızlı çekimde geriye sarılarak bir bütün halinde gösterilir. Filmin başlangıcındaki bu dağılmanın bir benzeri filmin ortalarında da görünür. Falcı Asuman (Serra Yılmaz) ve onun Sema (İdil Fırat) sandığı Deniz (İrem Altuğ) ile kavga ettikleri sahnede Deniz orta sehpa bulunan narı alır ve ona doğru fırlatır. Nar duvara çarpar ve taneleri de yere saçılır. Yere saçılan bu tanelerle Ünal, farklı ve ayrı taneleriyle bir kabuk içinde toplanan nar gibi, birbirinden çok farklı ama aynı ülkede yaşayan bireyleri anlatmaya çalışmıştır. Narın yere düşüp dağılması da metaforik olarak bir arada bir bütün halinde yaşıyor görünsek bile bu bir aradalığın aniden dağılabilme potansiyelinin altını çizer.

Bu bir aradalığı alegorik olarak anlatmak için de İstanbul'u seçmiştir. İstanbul bu filmde yalnızca bir arka fon olarak görünmekle kalmaz, aynı zamanda karakterlerin kimliklerini şekillendiren ve sosyal statülerini gösteren bir mekân olarak da kullanılır. Şekil 4'teki görüntüler iki farklı karakterin (Asuman ve Deniz) yaşadıkları

yere aittir. Bu görüntülerden ilkinde falcı Asuman'ın yaşadığı mahallenin, ikincisinde de Sema ve Deniz'in yaşadıkları evden dışarısının görünümü vardır. Asuman'ın yaşadığı mahalle İstanbul'un gecekondu mahallerinden bir yerdir ve Boğaz manzarası ironik bir şekilde duvardaki çizimden görülür. Fakat ikinci görüntüde deniz hemen pencerenin karşısındadır. Bu iki sahnede de İstanbul şehri yalnızca bir fon olarak kullanılmamıştır. Sembolik bir biçimde Asuman ve Sema-Deniz çifti arasındaki sosyal statüyü ve aynı şehri farklı biçimlerde deneyimleyebileceğimizi anlatır. Her iki ev de Boğaz manzarasını görür fakat gecekondu mahallelerinde yaşayanlar boğaz manzarasını doğrudan görebilecek kadar “ayrıcalıklı” değildir çünkü deniz manzarası gören bir evde oturmak ve bu manzarayı doğrudan görmek için özellikle de İstanbul'da ekonomik olarak üst sınıfa mensup olmak gereklidir.



Şekil 4. *Nar* filminde sırasıyla Asuman'ın ve Sema-Deniz çiftinin yaşadığı yerlerin görüntüleri

9 filminde de bu bir arada yaşama alegorisi İstanbul'daki bir mahalle aracılığıyla oluşturulur. Filmde sokakta yaşayan ve bir “meccup” olarak nitelendirilen “Kirpi” (Esin Pervane) adlı kadının ölümünün ardından, yaşadığı mahalledeki altı kişinin - Salim (Cezmi Baskın), Firuz (Ali Poyrazoğlu), Saliha (Serra Yılmaz), Kaya (Ozan Güven) , Tunç (Fikret Kuşkan) , Amerikalı (Rafa Radomisli) - bir odada polis tarafından sorgulanması ve bu cinayet aracılığı ile İstanbul'u ve daha geniş anlamda Türkiye'yi bir mikrokozmoz olarak temsil eden bu mahallenin saklanan kirli yüzünün açığa çıkarılması anlatılmaktadır.

Salim mahallenin sessiz sakin ve bilgili kitapçısıdır. Sonradan da açığa çıktığı üzere Kaya'nın babasıdır fakat bu gerçeği annesi Saliha herkesten saklamıştır çünkü aynı zamanda bir başkasıyla evlidir. Kaya'nın onun gerçek babası olduğu gerçeği ise daha sonra ortaya çıkar. Saliha karakteri de mahallenin “namuslu”, “dindar”, “iyi yürekli” teyzesidir. Kaya'yı “düzgün” bir kız ile evlendirip düzenli bir hayat kurmasını ister. Yalnız Kaya çok başarılı olmasına rağmen üniversiteyi kazanamamıştır. Tunç ise Kaya'nın mahalleden arkadaşıdır ve Kirpi'nin ortadan kaybolduğu gece, o ve Kaya mahallenin fotoğrafçısı Firuz'un dükkânının altındaki depoda Kirpi ile birlikte eğlenirler. Fotoğrafçı Firuz aslında Kaya'ya âşıktır ve onunla paraya dayalı bir ilişkileri vardır. Kirpi en son o eğlencede görünmüştür ve daha sonrasında ölü olarak bulunur. Ortada bir cinayet vardır ve bunu kimin işlediği meçhuldür. Yalnız, o akşamki eğlence sırasında yaşananlarsa bir kameraya kaydedilir. Film boyunca sorgulama sahneleri arasında gösterilen mahalleye ait görüntüler de Firuz tarafından bu kamera ile çekilmiştir. Amerikalı ise 13 yıl Amerika'da kaldığı için bu lakapla anılmaktadır. Küçük bir barakası vardır ve Kirpi gibi, o da bazen sokaklarda yaşayan bir “meczuptur”. Kaya'nın arkadaşı Tunç ise mahallenin milliyetçi “delikanlısıdır”. Kaya'nın annesi Saliha, onun bir serseri olduğunu düşündüğü için Kaya'yla arkadaşlık etmesini istemez. İşlenmiş bir cinayet vardır ve bir suçlu bulunması gerekmektedir. Kimin cinayeti işlediğini çözmek ise biraz karmaşıktır çünkü karakterler olayı anlatırken sürekli ya yalan söyler ya da eksik bilgi verirler. Filmde bu altı karakter cinayet gecesinde olanları aktarırken çeşitli söylemler içinden konuşurlar. Salim gençliğinde katıldığı sol hareketin etkisiyle “memleketi kurtarma” misyonu olan ve sistemi sorgulayan bir karakterdir. Tunç ise kendini milliyetçi olarak tanımlar ve iki ideoloji şu diyalogda olduğu gibi bir çatışma içerisindedir:

İnsan gençken bu memleketin sahibi kim, bu pisliklerin arkasında kimler var, kimdir bu rezaletin müsebbibi bilmez. (Salim)

Bu vatan bizim (Tunç)

Eğer bu memleketin sahibi kimdir bilmezsen için rahat eder. (Salim)

Sevmiyorsan gideceksin (Tunç)

Gidecek yerim de yok. O yüzden hep dükkândayım. (Salim)

Bu kısımda her bir karakter sırayla bu cümleleri söylerken gösterilir. Karakterler bu anda sanki birbirlerine cevap veriyor izlenimi yaratılmıştır. Fakat burada aslında her ikisi de birbirinden bağımsız şekilde konuşmaktadır. Ünal burada sol ve milliyetçi söylemi çatıştırarak bir diyalog oluşturur. Bu diyalog özellikle “sevmiyorsan git”, “bu vatan bizim” gibi milliyetçi popülist söylemlerle oluşturulur. Bu diyalog sırasında Tunç “bu vatan bizim” dedikten sonra bir bayrak görüntüsü verilir ve Salim konuşmaya devam eder. Arada gösterilen bu bayrak hem Tunç’un milliyetçiliğine, hem de sembolik olarak “aynı bayrak altında” olmayı hatırlatmasıyla da Salim, Saliha, Amerikalı, Firuz ve Kirpi gibi farklılıkların bir arada yaşamalarına bir gönderme olarak görülebilir.

Milliyetçiliğin oluşmasında ve ulus inşasında önemli bir sembol olan bayrak gibi din de önemli bir yer tutar. Saliha karakteri muhafazakâr ve dindar bir dil içerisinden konuşur. Konuşmalarının çoğunda “namuslu” ve “dindar” biri olduğunun altını çizer. Kirpi karakteri ise film boyunca hiç konuşmaz. Onun sesi “yabancı” olduğu ve anlaşamadığı için susturulmuştur. Kirpi bir bakıma Türkiye’nin yabancıya bakışını temsil eder. Mahalle sakinleri kendi mahallerine gelen evsiz bir yabancıyı içlerine kabul etmez. Kirpi burada mahalledeki “biz”in karşısında konumlanan bir “ötekidir”. Tam olarak nereden geldiğini hiç kimse sorgulamamıştır. Saliha “Yahudiymiş ama Allah taksiratını affetsin” diyerek Kirpi’nin bir Yahudi olmasını “ama” sözüyle önyargılı bir biçimde karşılar. Firuz da “Efendim, onda Yahudi tipi yoktu. Rum olabilir. Romen olabilir. Rus affedersiniz şeysi olabilir, Rus Nataşa, fahişesi, olabilir” diyerek Kirpi’yi stereotipik bir biçimde tanımlar. Yabancı onun için bir Nataşa ya da fahişedir. Yahudi ise ona göre belirli bir tipe sahiptir. Ama bu tipin ne olduğunu kendisi de bilemez çünkü gördüğü tekil örnekler üzerinden bir Yahudi, Rus ya da Romen genellemesi yapmıştır. Kirpi’nin sürekli mırıldanarak gezdiği şarkıyı dinler fakat hangi dil olduğunu çözemez. Bu nedenle de anlamlandıramaz. Kirpi’nin dili ve dolayısıyla kendi anlamlandırılmaz olduğu için de mahalledekilere yabancıdır.

Ünal sinemasını Jameson ve Benjamin’in alegori kavramlarıyla inceleyen Özdemir de (2012, s. 41) 9’daki bu mahalleyi, kapalı bir mekânda geçen sorgu nedeniyle bir ‘ev ve aile alegorisi’ olarak nitelendirebileceğimizi belirtmekte ve bu aile üzerinden bir Türkiye okuması yapmamızın mümkün olduğunu söylemektedir. Fakat ona göre

bu aile içinde herkes barınamaz; örneğin Kirpi bu aile için bir yabancıdır ve aile, dışarıdan gelenlere kapalıdır. Filmde, sorgulanan karakterler aracılığıyla kurulan mahalle anlatısı bir bakıma Türk toplumunun kendisine ve yabancıya dair bakışını da göstermektedir.

Meral Özçınar Eşli *Arada Kalmak* (2012, s. 41-42) adlı kitabında Türk sinemasında sıklıkla romantize edilerek tasvir edilen ve bir arada olmanın vurgulandığı mahalle anlatılarının aksine bu filmde ‘birey anlatısına’ odaklanılarak daha önceki anlatılarla oluşturulan ‘hoşgörülü, yardımsever görüntünün ardındaki’ gerçeklerle ilgilenildiğini öne sürmektedir.

Sorgudaki herkes mahallelerini huzurlu ve bu tip bir cinayetin olmayacağı bir yer olarak tarif eder. Firuz mahalleyi “İstanbul’un ortasında el değmemiş bir ada” olarak betimlerken, filmin başında sorgulanan kasap “huzur ve barışın hâkim olduğu bir yer” olarak tanımlar. Kaya’nın annesi Saliha da “gündüz vakti sessiz bir yer” olduğunu ve bu tip olayların geceleyin ortaya çıktığını söyler. Mahallede yaşanan bütün rahatsızlık verici olayların gece gerçekleşmesi elbette bir tesadüf değildir. Gündüz ışığı, karanlıkları açığa çıkaracağı yerde insanların içlerinde gizledikleri gerçekleri saklamalarına daha fazla yardımcı olmaktadır. Çünkü karanlıkta her şey daha az belirgindir ve insanların yaptıkları gün ışığındaki kadar bariz olmamaktadır. Böylelikle bütün kötülükler ve huzursuzluklar karanlıkta meydana çıkmakta ama gündüz ışıkla birlikte aldatıcı, huzurlu bir görünüme bürünmektedir. Kitapçı Salim de yine mahalleyi “görünürde huzurlu bir hayat vardı” diye tanımlayarak tüm bu mutlu mahalle tablosunun yalnızca *görüntüden* ibaret olduğunu ve aslında bu görüntünün altında yatan farklı bir *gerçek* olduğunu bizlere gösterir.

Ara filminde de bu alegoriyi görmek mümkündür. Filmdeki olaylar Gül adlı karakterin babaannesinden kalma evinde geçmektedir. Bu kapalı mekân yine benzer biçimde içindeki karakterle daha geniş bir Türkiye alegorisi oluşturmaktadır. Özdemir de *Ara*’daki Selda (Betül Çobanoğlu), Veli (Serhat Tutumluer), Gül (Selen Uçer) ve Ender (Erdem Akakçe) adlı karakterlerin “kişilik özellikleri, sosyal konumları, toplumsal ve cinsel kimlikleriyle Türkiyelilerin alegorisi” olarak okumanın mümkün olabileceğini öne sürmektedir (2012, s. 44). Filmin Türkiye’nin 80’li yıllar sonrasındaki ekonomik dönüşümün insanların hayatları açısından nelere

işaret ettiğini ele alması nedeniyle de yine bir Türkiye okuması yapmak mümkündür. Olayların geçtiği apartman dairesini Gül'ün geldiği sınıfın temsili olarak görülebilir. Babaannesinin yaşadığı ev olan bu apartman dairesi eski İstanbul'u ve zengin bir geçmiş; burada yaşanan karşılaşmalar da şehirli olmaya çalışan ama bir yandan da taşradaki geçmişten kopamayan, arada kalmış bir sınıfı anlatır. Ender ve Veli kendi işlerini kurup ekonomik olarak ilerlemelerine rağmen hâlâ geçmişlerinde yaşadıkları yoklukların izlerini silememişlerdir. Gül'ün apartman dairesi içinde karşılaştırılan Veli, Ender ve Selda, 70'li yıllarda çocukluklarını geçirmiş ve darbe sonrası dönemde görülen ekonomik sıkıntıları yaşamışlardır. Hepsi de İstanbul dışında küçük şehirlerde yetişmiştir. Ender ve Veli de başarılı birer iş adamı olmuşlardır. Fakat ekonomik olarak sınıf atlamalarına rağmen hâlâ geçmişlerinde buldukları taşralılığın etkisinden kurtulamamışlardır. Ender çocukluğundan bahsederken yalnızca haftada bir kere banyo ettiklerini, muz gibi bazı yiyeceklerin evlerinde çok sık bulunmadığını, ilk uçak yolculuğuna ancak iş gezisi sayesinde çıktığını ve yurt dışına da yine bir iş gezisiyle gittiğini belirtir. Veli ve Gül de benzer şeyleri yaşadıklarını belirtir. Bu yokluk döneminin izlerini ise şu anda paraları olmalarına rağmen silememişlerdir. Benzer bir okumayı Özçınar Eşli de taşralılık/şehirlilik ikiliği üzerinden yapmıştır. O da Ender'in çocukluğunu 70'li yıllarda geçirmiş ve ülke geneline hâkim olan yokluğu yaşamış biri olarak kendini arada kalmış hissettiğini ve bu geçmişten kopmadığını belirtmektedir. Geçmişte yaşadığı bu yoksunluğu Gül'ün anlayamamasını onun Fransız olmasına bağlar ve ona “sen zengin çocuğusun biz acıların çocuğuyuz” der ve Gül ile aralarındaki taşra/şehir ikiliğini daha da ön plana çıkarır (2012, s. 54-57).

İstanbul'a gelmek onlara para kazandırmasına rağmen tam olarak sınıf atlamalarını sağlamamış ve onları bir eşikte bırakmıştır. Bu eşikte olma durumu hem filmin ismiyle hem de film boyunca apartman dairesindeki eşikte konumlandırılan kamera ile temsil edilmiştir.



Filmde kameranın kapı eşiğinde konumlandırılışına dair görseller

Filmde ilkin bir kapı açılır ve kamera içeri girerek boş bir evde gezinmeye başlar ve bir kapı eşiğinde sabit durarak boş bir duvara birkaç saniye odaklanır. Bu kapı eşiği filmin büyük bir bölümünde kameranın durduğu yerdir. Gösterilen eşiklerden ilki başlangıç sahnesinde boş olarak gösterilen alandır. Film boyunca bütün karakterler bu eşikteki kırmızı kanepenin üstünde teker teker gösterilir. Bu eşik hem karakterlerin arada kalma durumlarını temsil eder hem de kurmaca dünya ve gerçek dünyayı ayıran bir kapı görevi görür. Ünal kamerayı bu eşikte konumlandırışıyla izleyicinin kurmaca bir dünyayı izlediklerini hatırlatarak kendi izleme konumlarını da hatırlatır.

Ünal farklı ekonomik ve sosyal sınıfları aynı mekânda bir araya getirerek Türkiye'nin halini 9, Ara ve Nar filmlerinde alegorik bir biçimde temsil etmiştir. Bu alegorik anlatımı yaratırken de özdüşünsel biçimde farklı bakış açılarını bir arada göstererek epizodik ve belirsiz bir anlatım kullanmıştır.

2.1.1. Çoğul bakış açıları, yapboz anlatı, belirsizlik

Ümit Ünal'ın anlatısının özdüşünsel yönlerinden biri de yapboz parçaları gibi dağınık, farklı bakış açılarını içeren ve seyirciden de bu bakış açılarının farkına varmasını isteyen dilidir. Farklı bakış açılarını gösterirken de karakterleri sürekli değiştirerek seyircinin onlarla özdeşleşmesini engeller ve belirsizlikler yaratır. Özdeşleşmeyi yıktığı filmlerden biri *Nar*'dir. Bu filmin sonunda Asuman ve Deniz karakterinin yerlerini değiştirerek seyircinin kendini her ikisiyle de özdeşleşmesini sağlayacağı yerde onları karakterlere yabancılaştırır.



Şekil 6. Asuman'ın Deniz'e dönüştüğü sahnelerden görüntüler

9 filmin de karakterlerin anlatımlarındaki tutarsızlıklar ve hikâyenin sürekli baştan alınarak farklı yönlerde ilerlemesi seyircinin karakterlerle özdeşleşmesini engeller. Seyirci hangisinin doğruyu söylediğini belirleyemez çünkü onlar da hikâyede aktarılmayan bir şeylerin olduğunun farkındadır. İzleyici bu şekilde bir yapbozu birleştirerek katili bulma oyununa davet edilir. Suçluyu da polis ile birlikte belirlemek durumundadır. Film ilerleyip ortaya gerçekler çıktıkça asıl suçlunun kim olduğu belirsizleşir ve aslında suçun sistemde ve sistemin işleyişinde aranması gerektiği fikri verilir. Kaya filmin sonunda polis zoruyla suçu üzerine alır yalnız asıl suçlunun o olmadığı, Kirpi'yi polislerin öldürmüş olabileceği filmin sonunda Kirpi'nin sorgu odasında beliren görüntüsüyle ortaya çıkar. Yönetmen bir yandan suçluyu ararken bir yandan da mahalleyi sorgulamaktadır. Kirpi bu mahallede bir “meczuptur” ve nereden geldiği, niçin böyle olduğu Amerikalının dışında hiç kimse tarafından sorgulanmaz. Huzurlu ve güvenli görüntüsünün altında karmaşanın ve güvensizliğin hâkim olduğu bu mahallede gerçekler gizlenmiştir.



Şekil 7. Kirpi'nin sorgu odasında belirdiği sahne

9 filminin anlatı yapısına modernist sanat sineması anlatısı ışığında bakıldığında ilk olarak olay örgüsünün nasıl ilerlediği irdelenebilir. Filmde olaylar klasik anlatılardaki gibi nedensellik bağına ve kurgudaki devamlılık kurallarına bağımlı kalmadan aktarılır. 9 filminin anlatısını modernist olarak nitelendirmemizi sağlayan bir diğer özelliği de filmin anlatısının deneysel ve farklı bir biçimde oluşturmasıdır. Film aynı zamanda “mekân ve kamera kullanımı, sinematografik tercihleri, karşıtlıkları ve paralellikleri yansıtan yaratıcı kurgusu ve muhalif anlamları barındıran incelikli senaryosuyla” bir sanat filmi olarak görülebilir (Karabağ, 2005, s. 145).

Filmin başında Kirpi karakteri dans ederken görülür ve buradan sorgu odasına geçilir. Ünal burada iki ayrı imgeyi peşi sıra gösterir ve izleyicide bir soru işareti yaratarak aralarındaki bağı bulmalarını ister. Filmin başlangıcında bulanık olarak verilen bu dans görüntüsü Firuz'un kamerasıyla Kirpi'nin öldüğü gece çekilmiştir fakat seyirci bu görüntünün sorgu odasındaki olaylarla bağlantısını hemen kuramaz çünkü kamera kayıtlarının Firuz'a ait olduğu filmin sonuna kadar seyirciden saklanır. Aynı görüntü filmin sonunda daha net bir şekilde polis tarafından bulunan kameradaki kayıt görüntüsü olarak seyirciye gösterilir. Ünal bu görüntüyü yalnızca filmin sonunda verip sahneler arasındaki nedensellik bağına birbiri peşine oluşturmak yerine filmin başında vererek kronolojiyi parçalar ve seyircide bilinçli bir şekilde kafa karışıklığı yaratmaya çalışır.

Filmdeki özdüşünümsel anlatı özelliği ise hikâyenin farklı bakış açılarından aktarılması ve anlatımın güvenilirmez oluşudur. Bu anlatım tarzını aynı zamanda postmodern metinlerde de görmek mümkündür. Bu metinlerde de anlatılar güvenilirmezdir ve bu şekilde hakikatin sabit bir zemine oturtulamayacağı gösterilir. Modernist sanat sinemasında ise anlatımın farklı bakış açılarından aktarılarak çoğaltılmasının nedeni gerçekliğin öznel olarak inşa edildiğini seyirciye göstermektir. Ünal da 9 filminde ana hikâyeyi üç farklı bakış açısından izleyiciye aktarır. Bunlardan ilki sorgu odasında kamera ile olayları kayıt altına alan polisin gözü, ikincisi olayları kendi bakış açılarıyla sunan karakterlerin anlatımı ve üçüncüsü de yaşanan olayları kaydeden Firuz'un kamerasıdır. Bu farklı bakış açıları filmin parçalı bir yapıya sahip olmasına neden olmanın yanı sıra, sınırlı ve güvenilirmez bir anlatımın varlığına da işaret etmektedir. Aynı olay farklı kişiler tarafından anlatıldığında gerçekte tam olarak ne olduğunu belirsizleştirmektedir.

Filmdeki karakterler olayı polis kamerasına (bu aynı zamanda film kamerasıdır) *anlatmaktadır*. Seyirciye olayların görüntüsü değil, karakterlerin ifade verme anları, ifadelerdeki çelişkileri vurgulayan bir kurgu aracılığıyla gösterilir. Anlatımın güvenilirmezliği ve sabit bir zemine yerleştirilemez oluşu da bu kurgudan kaynaklanmaktadır. Ünal bu tercihiyle seyirciye deneyimin kendisini olduğu gibi aktarmanın imkânsızlığını da gösterir. Çünkü her aktarımda olduğu gibi onlar da olayları dil dolayımıyla ve kendi öznel süzgeçlerinden geçirerek *gördükleri, duydukları ve bildikleri* ya da göstermek istedikleri gibi aktarırlar. Salim ve Saliha arasındaki aşk ilişkisi ve Kaya'nın oğulları olduğu gerçeği, Firuz'un eşcinsel olduğu gerçeği ve Tunç'un başkaları tarafından reddedilme korkusu olaylar anlatılırken gizlenmiştir. Gerçekte yaşananlara yalnızca Firuz'un kamerası şahit olmuştur. Fakat bu kamera da yalnızca Firuz'un gördüklerini onun bakış açısıyla kayda almıştır. Yine bu açıdan yanlı bir hikâye gösterilmektedir ve bu kamera kaydı da bütünün yalnızca bir parçasını oluşturmaktadır. Buradaki anlatıların çokluğu da anlamın çok yönlülüğünü göstermektedir.

Görünenin ardındaki gerçeği ise seyirci bakış açısını değiştirerek bulabilir. Seyircinin izleme konumu polisin sorgu odasındaki konumdayken, onlar da sorgulanan herkese bir suçlu gözüyle bakma ve anlatılanların verilen ifadelerdeki gibi olduğuna inanma

eğiliminde olması beklenir fakat anlatımın güvenilir olması nedeniyle anlatıcıların olayları nasıl çarpıtabileceğini ya da polisin asıl suçlu olabileceği ancak bu bakma konumlarının farkında olarak ve gerçeğe başka pencerelerden bakarak anlaşılabilir. Ünal da bu durumu, filmin sonunda 6 olarak görünen kapı numarasının kapı hızla kapatıldığında 9'a dönüşmesi ile seyirciye anlatmaktadır. Kapıdaki numara 6 olmasına rağmen küçük bir hareketle bambaşka bir sayı olarak görünebilmektedir. Bu da görüntünün nasıl bakış açısına göre birdenbire değişebileceğini seyirciye göstermektedir.



Şekil 8. Kapıdaki 6 rakamının 9'a dönüşme sahnesi

Ünal Ara filminde de diğer birçok filminde olduğu gibi parçalı ve epizodik bir anlatı kullanarak klasik anlatı yapısını bozmuş ve bu şekilde seyirciyi yapboz parçalarını birleştirip anlatı içindeki bulmacayı çözmeye davet etmiştir. Filmdeki olaylar kronolojik bir sırada devam etmek yerine geçişsiz bir anlatıyla aktarılmıştır. Filmin başlangıcında ilk olarak cümbüş çalan bir adamın dizinin dibinde oturarak şarkı söyleyişini dinleyen bir çocuk gösterilir. Bu sahneden sonra Ender ve Gül'ün sevişme sahnesi gelir. Bu iki sahne arasında mantıksal bir bağ kurulamaz. Film ilerledikçe epizotlar arasındaki bağlantı kurulmaya başlanır fakat bu bağlantı kronolojik olarak ilerlemez. Geriye dönüş (*flashback*) ve ileriye sıçrayış (*flash forward*) şeklinde ilerleyen olaylar bir nedensellik zinciri içerisinde birbirine bağlanmaz. Filmin başı ve sonu farklı bir biçimde birleştirilmiştir. Ender'in filmin başında gördüğü rüya gerçekleşir; çizgili pijamasıyla Gül'ün büyükannesinin evinde tek başına yaşamaktadır. Fakat rüyasında Ender, Gül'ü öldürürken filmin sonunda Ender ölür. Sonda gösterilen film içindeki filmde intihar eden adam gibi Ender de kendisi yok olarak Gül'ü yok etmiştir.

Yönetmen her ne kadar olayların tarihlerini sahnelerden önce gösterse de film içindeki film ve filmin kendisi arasında kronolojik bir bağ yoktur. Örneğin filmin başında gösterilen yeşil boya Ender ve Gül'ün ilişkisi ile benzerlik gösterirken filmin sonunda gösterilen sahnede de hâlâ duvardadır. Seyirci film içindeki filmlerin çekildiği zamanı bu nedenle kesin bir şekilde bilemez. Fakat bu filmler ve filmdeki karakterler arasındaki benzerlik birbiri ardına çekilmiş olma hissini verir.

Karadoğan'a göre geçişli anlatılarda oluşturulmaya çalışılan bütünlük durumu bu tarz epizodik anlatılarla yıkılır ve seyirci parçaları birleştirirken "anlatı akışına müdahale etmeye" ve "izleyicinin, dikkatini anlatının yarattığı bütünü görmek yerine, bu bütünü yeniden bir araya getirmeye" vermesine neden olur (Karadoğan, 2014, s. 360). Bu filmde de seyirci anlatıyı ilk olarak parçalar halinde görür fakat sonrasında bu parçaları bir bütün haline getirir.

Üçlemenin son filmi olan *Nar*'da da Ünal diğer iki filmle benzer modernist temaları ve anlatım dilini kullanmıştır. Bu filmde de İstanbul şehrinde farklı sınıfsal konumları ve cinsel kimlikleri olan karakterleri tek bir mekânda bir araya getirerek bir çatışma yaratmış ve yine gerçeğin alabileceği farklı görünümüleri öznel bir biçimde temsil etmeye çalışmıştır. Filmdeki sınıfsal çatışma Deniz-Asuman ve Sema-Deniz ikilileri arasında oluşturulmuştur. Deniz karakteri alt orta sınıf bir memur aileden gelmektedir. Asuman ise yoksul bir mahallede yaşamaktadır. Sema ise bulunduğu üst-orta sınıf hayatı sürdürebilmek için sıkı çalışmak zorundadır. Filmde Sema doktor olarak çalıştığı hastanede yanlış bir müdahaleden dolayı ölen bir bebeğe sahte bir rapor düzenlemiş ve suçun annede olduğunu yazmıştır. Bebeğin anneannesi olan Asuman da bu raporu düzeltmesi için Sema'ya ulaşmaya çalışmaktadır ve bir gün Sema'nın evine fal bakma bahanesiyle gelir. Sema'nın oturduğu ev İstanbul, Arnavutköy'de bir apartman dairesidir. Filmin başlangıcında Asuman'ın evinden çıkışıyla birlikte İstanbul'da bir gecekondu mahallesinde yaşadığını görürüz. Hiyerarşik olarak bu sınıflar belirgin bir biçimde gösterilmektedir. Deniz, Asuman'dan daha üstün bir konumdayken üst-orta sınıfa mensup Sema, Deniz'den daha üstün bir konumdadır. Sema'nın evin geçimini sağlayan ve bu lüks hayatı sürdürmesini sağlayan kişi olduğunu filmin sonunda gerçekleştirdikleri kavgada öğreniriz. Ekonomik olarak gücü elinde barındırması da onu evde söz sahibi bir otorite konumuna getirmiş ve hem hastane hem de evde

“eril” gücün ete kemiğe bürünmüş bir haline dönüşmüştür. Bu eril güç aynı zamanda kapitalist sistemle eklemlenerek işlemektedir. Çünkü Sema bu sistemin içinde kalabilmek için bu güce boyun eğmek zorunda hissetmektedir.

Nar filminin bir başka modernist anlatım özelliği ise belirsizlikler yaratmasıdır. Filmde Deniz, falcının verdiği ilacın etkisiyle paralize olduğu sahnede Sema'nın eve gelmesini beklerken içki içer ve bir süre sonra da uykuya dalar ve sonra Sema'nın geldiğini, evde kimsenin olmadığını görünce aslında yaşadıklarının bir rüya olduğunu düşünür. Fakat tam bu sırada rüyadan tekrar uyanır ve aslında bu gördüğünün rüya olduğu ima edilir. Hangisinin gerçek olduğu ise seyirciye açık bir şekilde ifade edilmez. Filmin sonunda da Deniz ve Asuman karakterinin yer değiştirdiğini görürüz. Bu da anlatılanların yaşanılıp yaşanmadığını belirsiz kılar. Böylelikle güvenilmez bir anlatı oluşturularak seyircide bir kafa karışıklığı yaratılmaya çalışılır.

Açık uçlu son da *Nar* filminin bir diğer özelliğidir. Ünal, filmin sonunda Deniz'e ne olduğunu veya nereye gittiğini göstermez hatta filmin başlangıç sahnesini Asuman ve Deniz karakterlerinin yerlerini değiştirip aynı sahneyi tekrar göstererek filmin sonundan başına bir geri dönüş yapar. Bu şekilde de seyirciyi bir sorgulama yapmaya davet eder ve görünenin ardındaki gerçeğe modernist anlamda eleştirel bir gözle bakmalarını sağlar.

2.1.2. Fılsel Araçların Öne Çıkışı ve Özdüşünümsellik

9 filminin başından itibaren izleyicilere kameranın varlığı açık bir biçimde gösterilmektedir. Fakat bu kamera yönetmenin kamerası değil polis sorgu odasının kamerasıdır. Seyirci sorgu boyunca olanları bu kameradan izler. Fakat bu olay zaten bir sorgu odasında geçtiği ve gerçek sorgulamalarda da bu şekilde kamera kayıtları olduğu için bu kameranın varlığı doğrudan gerçekmişgibiliği (*verisimilitude*) bozmaz ve yabancılaştırıcı bir unsur olarak görülemez. Perdede sorgu odasının camının arkası ve bu camın ardındaki sorgulanan kişileri farklı açılardan kayıt altına alan ekranların da görüntüsü gösterilir (Bkz. Şekil 9). Aynı zamanda da sorgu odasındaki kişilerin, odadaki camdan kendi yansımaları da açık bir biçimde gösterilmektedir.

Karakterler burada parçalı bir biçimde farklı açılardan gösterilmekte ve bu parçalanma aslında karakterlerin içsel bölünmelerine de işaret etmektedir. Bütün karakterlerin bir görünen bir de görünenin ardında sakladıkları yüzleri vardır. Örneğin Saliha karakteri bir yandan namuslu, dinine düşkün, mahalleli tarafından sevilen yaşlı teyzesi rolünü üstlenirken bir yandan da evlilik dışı bir çocuk doğurmuş kadın olduğunu saklamaya çalışmaktadır. Firuz da heteronormatif bir evlilik görüntüsüyle eşcinsel bir ilişki yaşadığı gerçeğini saklamaktadır. Karakterler bu şekilde ikiye bölünmüşlerdir. Bu bölünmüşlük ve tutarsızlık, perdedeki bölünmüş görüntüler ve ifadelerdeki çelişkinin altını çizen kurguyla inşa edilmiştir.



Şekil 9. Sırasıyla Saliha, Firuz, Salim ve Amerikalı'nın sorgu odasındaki kameradan görüntülendikleri sahneler.

Filmde görünür kılınan ikinci kamera ise Firuz'un kamerasıdır. Firuz bu kamerayı, mahalleyi ve aslında Kaya'yı çekmek için almış ve onunla kısa kayıtlar yapmıştır. Filmde mahalledeki hayat anlatılırken aralarda bu görüntüler de verilir fakat filmin sonuna kadar Firuz'un el kamerasının görüntüleri olduğunu seyirciye açık edilmez. Bu kameranın varlığı filmin ilerleyen bölümlerinde ortaya çıkar ve o gece yaşanan olayları gerçekten kayıt altına aldığı gösterilir. Bu sahnede kameranın fiziki olarak gösterilmesi de diğer kamera kayıt görüntüleri gibi sembolik bir biçimde gerçeği olduğu gibi kaydetme yanılması gözler önüne serer çünkü kamera kayıtları her ne kadar o gecede yaşanan olayları gösterse de bunu kısmi bir şekilde ve belirli bir bakış açısından gerçekleştirmiştir. Eldeki görüntülerden önce ve sonra yaşananlar ve çerçevenin dışında kalanlar bilinmemektedir. Bu görüntülere bakıldığında suçlu Kaya ve arkadaşları gibi görünmektedir ve seyirci de polis gibi onları suçlar.



Şekil 10. Kaya'ya Firuz'un kamerasındaki görüntülerin gösterildiği sahne.

Filmde kasıtlı bir şekilde gösterilen kameralar ile üstkurmacasal bir özdeşünümsellik yaratılmıştır. Kamera aracının kendisinin film içinde gösterilmesi izleyiciye bir aracı olduğunu hatırlatmayı sağlarken bir yandan da gerçekçi bir sorgu odası atmosferi de yaratmaktadır. İzleyiciye kameraların varlığıyla anlatılan olayların belirli bir gözden yani polisin kamerasından bakılarak aktarıldığı gösterilmektedir. Filmdeki kameralar aynı zamanda filmde bir çerçeve de oluşturur. Filmlerin çoklu çerçeveye sunulması ise şunu gösterir:

Kamerayla kopyası yaratılan tek boyutlu görüntünün altını oymaya çalışır. Perdedeki görüntü çoklu katmanları bir araya getirerek iki boyutlu olmaktan çıkar. Resimde velude olarak bilinen çerçeve içine çerçeve koyma “hilesi”nin... filmde kullanımı dünyadaki çoklu gerçeklik düzeylerinin varlığının konmasına yardımcı olabilir. Bu çoklu çerçeve katmanlarıyla imgenin arkasındaki görünmeyen mekânın izleyici tarafından farkına varılmasını sağlar... Çoklu çerçevelenmeler ayrıca görüntünün kendisinin daima bir akış içinde olduğu, nesnelerin sabit ve durağan olmadığını gösterir (Willoquet-Maricondi, 2014, s. 153).

Ünal da ekrandaki bu yüzleri bölerek gösterip bir çerçeve-içinde-çerçeve yaratır ve bu şekilde çerçeve dışındaki mekanın farkına varılmasına, aktarılanların kamera gibi “nötr olmayan bir aygıt” tarafından çerçevelendirilerek sunulduğunun anlaşılmasına olanak sağlar.



Şekil 11. Filmde çoklu çerçeve kullanımına dair örnekler

Filmin başında Franz Kafka'nın *Ceza Sömürgesi* adlı eserinden aktarılan şu alıntı da filmde görünenin ardındaki gerçeğin arandığının göstergesidir:

“...ama çıt çıkmıyordu, en küçük bir uğultu bile duyulmuyordu. Makine böylesine sessiz çalıştığı için dikkatinizi çekmiyordu.”

Alıntı ile filmde kasıtlı olarak gösterilen kameralar arasında da bağlantı kurabilir. Kafka'nın eserinde makinenin çalışmasının fark edilmemesi gerçek hayatta sıradanlığın ve doğallığın örtüsü altında işleyen sistemin farkına varmamızı anlatmaktadır. Kameralar sessiz çalıştığı için dikkati çekmeyen makineler gibidir. Bu ise klasik anlatılarda *sessizce* çalıştırılarak varlığı gizlenmeye çalışılan kameralara benzetilebilir. Çünkü onlar da gerçekleri doğrudan aktarıyor izlenimini verir. Ünal ise kameraların kaydını kasıtlı bir biçimde göstererek onlara makinenin sesini duyurmaya çalışır ve gerçeklik yanılsamasını oluşturan kameraların ardında işleyen sistemin ve gerçeğin farkına varılmasını sağlar. Bunun farkına varan izleyici aslında orada polis olarak konumlandırıldığına da farkına varır ve işlenen suça bu şekilde kendisi de dâhil edilerek konumu hakkında sorgulama yapmaya da yöneltilir.

Kameranın aracılığının farkına varılmasını sağlayarak filmin kurgusallığını ortaya çıkarmakla birlikte Ünal, hem kendi film yapma sürecine hem de filmi izleme deneyimine dair bir sorgulama yapar. Klasik Hollywood anlatısında olayların aracısız bir şekilde aktarılmış hissinin veren ve kameranın orada olduğunu gizlemeye çalışan filmlerin aksine bu filmde kameranın varlığı olayların şeffaf bir

biçimde değil de “birilerinin gözünden” aktarıldığını anlatmaktadır. Böylelikle seyirci de kamera arkasında işleyen sistemin ve kendi izleme konumunun da farkına varacaktır. Firuz’un kamerasındaki görüntüler ise izleyiciye başka kameraların ya da bakış açılarının da varlığını hatırlatmaktadır.

Ara filmine baktığımızda da kameranın varlığına dair işaretler film boyunca sunulmaktadır. Bu işaretlerden ilki filmin açılış sekansında kameranın odanın içerisinde etrafı inceleyen bir insan gözü gibi gezinmesidir. Ünal bu şekilde kameranın aracılığını seyirciye açık ederek onun nesnel bir kayıt aracı değil insanların bakış açılarını içeren öznel bir görme aracı olduğunu gösterir.



Şekil 12. Kameranın gözlemci konumlanışını gösteren farklı sahneler

Filmde olan olayların seyirciyi dikizleyen bir konuma koyduğunun göstergelerinden biri de kapı eşiğinde asılan bu boncuklu süstür. Burada Ünal kamerayı kapının önüne değil de üzerinde asılı duran süsün arkasında konumlandırarak seyircinin perde arkasından bir gözetleme yaptığı hissini yaratır. Bu şekilde de bu olayları kaydeden bir kamera olduğunu seyirciye açık eder ve dikizci konumlanışının farkına varmasını ister.

Olayları bir kamera aracılığıyla izlediğimiz gerçeği filmin kapanış sahnesinde daha da belirginleşir. Bu sahnede kamera evin kapısından çıkar ve merdivenlerden aşağı iner. Evden ayrılan filmdeki karakterlerden biri değildir. Kamera burada yönetmenin gözüymüş gibi hareket eder çünkü başlangıçta bir gözlemci konumunda ilerleyen kamera filmin sonunda gözlemlemeyi bitirerek dışarıya çıkar. Bu da filmin başlangıcından bu yana kayıt yapan gözün yani yönetmenin odadan ayrıldığını seyirciye anlatır. Bu şekilde kamera ve dolayısıyla da yönetmenin varlığını anlayan

seyirci kendi konumunun da yönetmenden pek farklı olmadığını, yaşanan olaylara yalnızca kendi bakışlarıyla değil kamera merceğinden bir başka kişinin bakışı dolayısıyla baktıklarının farkına varır.

Kameranın fiziki varlığını bize doğrudan hissettiren başka bir durum da ev içinde gerçekleşen ve karakterlerin duygu durumlarını temsil eden reklam ve film çekimi sahneleridir. Evin sahibi olan Gül babaannesinden miras kalan bu mekânı reklam ve film şirketlerine kiralayarak ek bir gelir elde etmektedir. Evin içinde reklam ve film çekimlerinden kalan dekorlar ve duvardaki boya izleri, bu çekimlerin o evde izler bırakır ve kendisi de kurmaca olan bu film içinde bir başka kurmaca düzlem olduğuna işaret ederek filmin kendi kurmacalığının altını çizmektedir.

Evin içindeki bu filmler filmin kendi senaryosuyla da paralellikler gösterir. Örneğin Ender ve Gül arasında yaşanan bir kavgadan önce kavga eden bir çift ile ilgili bir film ya da Ender'in ölümünden önce bir ölüm sahnesi gösterilir. Film içindeki bu filmler ana hikâyedeki olayların habercisi olmasının yanı sıra, filmin kendisinin de kurmaca olduğunu göstermektedir. Bu filmdeki olaylar da aynı apartman dairesinde çekilen senaryolar gibi kurmaca inşalardır.

Filmin kurmacalığını açığa çıkaran başka bir yönü de Ender'in filmin sonundaki emlakçıyla ve Selda'nın da Ender'in para karşılığıyla birlikte olduğu kadınla aynı kişi olmasıdır. Seyirci her iki kişiyi oynayan karakterin aynı oyuncu olduğunu bilir fakat kurmacada oynanan bu oyun, karakterler tarafından belirtilmez. Yalnızca Selda emlakçının Ender'e çok benzediğini ve ona daha önce bu konuyu dile getirdiğini belirtir ve izleyici olarak gördüğümüz bir şeyi kendi kurmaca dünyası içinden de itiraf ederek kurmacayı bir kez daha seyirciye hatırlatır.

Nar filminde de filmsel araçlar kamera çekimlerinde kullanılan bazı efektlerle ortaya çıkarılır. Özellikle konuşma sahnelerinde konuşan karakteri netleştirip arka planda kalan nesne ya da kişileri bulanıklaştırarak göstermesi, kamera gibi teknik bir aletin dolayımına işaret eder.



Şekil 13. Bulanıklaştırmaya örnek sahneler

İlk görselde Asuman karakteri netleştirilirken Deniz, ikinci görselde de masanın ortasında duran narlar bulanıklaştırılmıştır.

Yine bu filmde Ünal kamerayı özellikle yakın yüz çekimlerinde ideal izleme konumuna göre orantılı bir biçimde değil de izleyicinin dikkatini bozacak şekilde ayarlamıştır. Bu sahnelerde arka planı bulanıklaştırarak aynı zamanda üç boyutlu, derin bir mekan algısı yaratmak yerine alanı düzleştirerek filmin iki boyutluğunu da vurgulamıştır.



Şekil 14. Arka planın bulanıklaştırılarak alan derinliği algısının yıkıldığı sahne

Bu orantısız açılar filmin birçok sahnesinde görmek mümkündür. Örneğin bu açılar Deniz'in Asuman ile konuştuğu sahnede ve telefon görüşmesi yaptığı sahnede de

kullanılmıştır. Ünal, Asuman ile konuştuğu sahnede Deniz'i izleyicinin tam olarak görebileceği bir açıdan değil, omuzdan aşağısını görecek şekilde kamerayı konumlandırmış ve bu şekilde Deniz'in yüzünü çerçeve dışında bırakarak dikkatimiz bu çerçeve dışındaki alana kaydırmıştır. Deniz'in telefon görüşmesi yaptığı sahnede de kamera duvarın arkasından bakarak izleyiciyi bir dikizcinin saklanma konumunu çağrıştıran bir biçimde konumlandırılmıştır. Bu tarz orantısız açıları kullanarak izlediğimiz filmin belirli bir konumda bulunan bir kamera aracılığıyla aktarıldığının bir kez daha altını çizmiştir.



Şekil 15. Deniz'in yüzünün çerçeve dışına çıktığı sahne



Şekil 16. Deniz'in telefon görüşmesinde duvarın arkasında dikizci konumunda olan kamera

Kameranın konumlanması, çerçeve dışına çıkma ve arka planı bulanıklaştırma gibi tekniklerle Ünal bu filmlerde izleyiciye kameranın belirli bir bakış açısından baktırıldığını ve bu nedenle de “nötr” bir alet olmadığını hatırlatmıştır. İzlenen görüntülerin de kurmaca bir düzleme ait olduğunu göstererek özdüşünsel bir sinema dili oluşturmuştur.

2.1.3. Gerçek/Kurmaca İkiliği ve Rüya Motifi

Ünal filmlerin kurgusal bir dünyayı gösterdiğinin bir başka işareti de filmlerinde rüya ile gerçeği bulanıklaştırmasıdır. Daha önce de söz edildiği gibi modernist filmler de rüya, fantezi gibi kişilerin zihinsel dünyalarına ve bilinçdışına ilişkin temsilleri, öznel gerçekliğin nasıl işlediğini göstermek için kullanır. 9 filminde Salim bir rüya görür. Ünal, Salim'in rüyası ile bu karakterin iç dünyasına bir yolculuk yaptırır. Bu rüyada Salim uçtuğunu ve boşlukta asılı kaldığını görür. “Bir kelime söylesem uçvereceğim, ata ‘deh’ der gibi idam mangasına ‘ateş’ der gibi. Bir kelime, bir kelime söylesem uçup gideceğim buralardan,” diye anlatır rüyasını. Filmdeki bu rüya ile Kaya'nın oğlu olduğu gerçeğini ona daha önceden söyleyememiş olması ve bu nedenle onun hayatı boyunca yanında olamamasının pişmanlığı temsil eder.

Çünkü gerçekleri söyleme cesaretini kendinde bulamamış ve bu nedenle de Kaya'nın hayatının gidişatına dâhil olamamıştır.

Nar filminde ise rüya hem karakterlerin zihinlerine yapılan bir yolculuk olmakla birlikte kurgu katmanı da karmaşıklaştırma ve anlatımı belirsizleştirmeye de hizmet eder. Asuman, Deniz'in kahvesine ilaç attıktan sonra artık kıpırdayamaz ve kapıcıyla birlikte onu evde rehin alır. Deniz'in Sema olmadığını anladıktan sonra evin içinde onun gelmesini beklerler ve Deniz bir süre sonra salondaki koltuğa uzanarak uykuya dalar. Ardından gelen sahnede akşam Sema eve gelir fakat etrafında ne Asuman ne de kapıcı vardır. Deniz, Sema'ya bir kâbus gördüğünü ve rüyasında kendinin bir falcı tarafından evde rehin alındığını anlatır. Anlatı burada o kadar gerçekçidir ki Deniz'in yaşadıkları *gerçekten* bir rüya gibi görünür. Fakat balık fanusunun içine Asuman'ın attığı telefonu keşfeden Deniz bu olayların gerçekten başından geçtiğini ve bir rüya olmadığını anlar ve içinde uyandığı rüyadan bir kere daha uyanır. Bu rüya sahnesi olmadan önce de Deniz'in ayaklarının ilacın etkisiyle uyuşmaya başladığı sahnede Deniz “Rüyada böyle olur, bağırarak istersin ama sesin çıkmaz” diyerek izlenenlerin gerçek mi yoksa bir rüya mı olduğu konusunda izleyicinin kafasını karıştırır. Sema'nın gerçekten sahte bir rapor hazırladığını öğrendiğinde Deniz'e “gerçek hayat bu uyan” diyerek tekrar onun kafasında kurduğu dünyanın gerçek dünya ile alakası olmadığını ve hayal âleminde yaşadığına işaret eder.

Filmin son sahnesi ise rüya/gerçek ve gerçek/kurmaca ikiliğini bizlere gösterir. Bu sahnede ilk olarak Asuman olarak gördüğümüz oyuncu ile Deniz ile yer değiştirir. Bu, seyirciye Asuman ve Deniz'in çok farklı gibi görünseler de kolaylıkla birbirini yerine geçebileceğini göstermektedir; geldikleri sınıf ve eğitim düzeyleri ikisinin de farklı olsa da eril gücün altında ezilmelerine engel olmaz. Deniz de Asuman da Sema'nın otoritesinin etkisindedir. Sema burada eril gücü temsil etmektedir. Asuman'ın kızı Sema'nın yönettiği hastanede onun verdiği karar yüzünden akıl sağlığını yitirmiştir. Deniz de ilişkilerinde Sema'nın ekonomik gücünün altında ezilmektedir. Sema'nın evin geçimini sağlayan kişi olması ona ekonomik anlamda kararları verme gücünü verir ve hastanede yönetici olması da oradaki otoritesinden gelen gücünü gösterir. Sema'nın otoritesi, toplumsal cinsiyetine ve cinsel yönelimine rağmen eril otoritenin devralınabilen, bir kadın tarafından da perforce edilebilen bir

şey olduğunu gösterir. O da evdeki karısını çalışmayı bilmediği için azarlayan bir eş gibi Deniz'i gerçek hayatı tanımamakla suçlar. Sema gerçek ve erkek egemen dünyadadır ve otoritesini koruyabilmek için “erkek gibi” “güçlü” durması gerekir. Fakat Deniz ise Sema'nın tanımına göre kırılabilir ve duygusaldır. Bu yüzden onun bahsettiği bu dünyayı anlayamaz. Sema'nın yani eril gücün altında ezilenler ise Asuman ve Deniz gibi kadınlardır. Ünal filmin sonunda Asuman ve Deniz yerlerini değiştirerek 9'daki gibi gerçeğin bakış açısına göre farklılaşabileceğini ve görünenin ardındaki gerçeğin anlaşılabilmesi için de öncelikle bu bakış açılarının farkına varılması gerektiğini, kurmaca ve gerçeğin nasıl birbiri içine geçip düğümlendiğini de göstermektedir.

Rüya motifini *Ara* filminde de görmemiz mümkündür. Filmin başlangıcında Ender, Gül'e bir rüya anlatır. Rüyasında Gül ile ayrılmıştır. Kendi ise o evde yalnız yaşamaktadır ve her köşede Gül'e ait izler görür. Üzerinde de çizgili pijamalar vardır. Çizgili pijama giymesi Ender'e komik bir durum olarak görünür çünkü bu tarz bir pijamayı giyebilecek tipte bir insan olmadığını düşünür. Fakat rüyadaki bu çizgili pijama onun geldiği sınıfın bir simgesi gibidir. Çünkü bu pijama diğer kıyafetler gibi 80'li yıllarda genellikle kadınlar tarafından evde dikilir. Hazır giyim ise daha çok zengin kesimin ulaşabildiği bir şeydir. Ender bu pijamadan hoşlanmaz çünkü bu ona yoksul geçmişini hatırlatır. Bu rüya sahnesi aynı zamanda filmin içindeki filmler gibi hikâyede sonradan yaşanacak olayların önceden haberini verme işlevini görür. Filmin sonuna gelindiğinde Ender'in bahsettiği rüya sahnesi aynı şekilde gerçekleşir. Evde yalnız başına yaşamaktadır, Gül'den ayrılmıştır ve Gül'ün ona gönderdiği çizgili pijamayı giymektedir. Bu şekilde yönetmen yaşananların rüya mı gerçek mi olduğunu belirsiz kılarak seyircide kafa karışıklığı yaratmaya çalışır ve hikâyeye yeni bir anlam katmanı ekler.

Ünal her üç filmde de tekrarlayan rüya motifi ile sinemayı da bir rüya görme deneyimine benzetmiştir. Rüyada olduğu gibi filmlerde de gerçek yaşamdan izler bulunur fakat bunlar yalnızca birer kurgu ve zihnimizde oluşturduğumuz görüntülerdir.

2.1.4. Ara: Film İçinde Film

Ünal'ın filmlerinde kurmacalığı meydana çıkartan bir başka teknik de film-içinde filmidir. Bu tekniği özellikle *Ara* filminde kullanmıştır.

Filmin başında gösterdiği görüntülerin bir film olduğunu sahnenin sonundaki film çekim tahtasıyla seyirciye anlatır. Bu tahtanın gösterilmesiyle film içindeki film çekim süreci görünür hale gelir. Bu ise seyirciye izlediklerinin de doğal bir akışı yansıtmadığını, aksine kamera aracılığıyla sahne sahne çekilip birleştirilmiş kurgusal bir inşa olduğunu hatırlatır.

Çekim tahtasıyla birlikte filmin kurgusallığına dikkati çeken teknik ise film içinde filmidir. Ünal bu teknik ile kurgu katmanlarını çoğaltarak özdüşünümsel bir biçimde filminin kendi kurgusallığı ortaya çıkarmaktadır. Film İstanbul'da eski bir apartman dairesinde geçer. Evin sahibi Gül de babaannesinden kalma bu yeri film ekiplerine ve reklamcılara kiralayarak bir gelir elde eder. Ender ile ilişkisi de bu evde başlar. Bu ev aynı zamanda Veli ve Selda'yla da buluşma yerleridir. Ev bütün karakterlerin gerçek dünyadan kaçmak istediklerinde geldikleri, kaçamak yaptıkları ve sırlarını gizledikleri bir yer haline gelir. Ender Gül'ü, Gül de Ender'i bu evde aldatır. Ev bir bakıma bütün karakterleri temsil eden bir mekân gibidir. Evin duvarları onların hissettiklerini yansıtıp fiziki olarak görünür kılan bir alandır. Çünkü film içinde filminden kalan duvardaki izler film boyunca diğer düzlemdeki hikâyeye devam ederken de onlara arka fonda eşlik etmektedir.

Film-içinde-filmlerden ilki Gül ve Ender'in tanışmasının ardından gösterilir. Bu filmde onlar gibi mutlu bir çift duvarı boyamaktadır. Reklam filminde olduklarını klaket gösterildiği için anladığımız bu çift, Ender ve Gül'ün ilişkisinin reklamdaki yansıması gibidir. Film içinde gösterilen bu film-içinde-filmler, iki çiftin de ilişkileri ilerledikçe değişen duygu durumlarını temsil etmeye yarayan bir araç olarak kullanılır. Örneğin ikinci film-içinde-film, Ender'in Gül'ü onu Veli'yle aldatmasıyla suçladığı sahnenin ardından gösterilir. Bu iç filmde iki erkek, arkadaşlığın anlamından bahsetmektedir. Bu da izleyiciye Ender ve Veli arasındaki ilişkiyi hatırlatır niteliktedir. Çünkü onlar da çok küçük yaşlardan itibaren arkadaştır. İç filmdeki karakterlerden biri diğerine "sen en yakın arkadaşını sırtından vuran

aşğılık bir adamsın” diyerek Veli’nin aldatma teşebbüsü ardından Ender’in onun hakkında hissettiklerini yansıtır niteliktedir. Bu repliğe karşılık verecek olan diğerk arkadaşısı ise kendi repliğini unuttuğı için oyundan çıkarak repliğini unuttuğunu söyler. Bu şekilde de filmin kendisinin de bunun gibi bir film olduğı seyirciye hatırlatılır.

Üçüncü film-içinde-filmde ise Ender ve Selda’nın ilişkisine bir gönderme vardır. Ender ve Selda birbirleriyle çocukluktan beri arkadaştır. Bu filmde de onların çocukluklarını temsil eden iki çocuk birbirleriyle yastık savaşı yapmaktadır. Fakat onların ilişkisi artık bu iki çocuk kadar masum değildir. Onlar şimdi birer yetişkindir fakat geçmişteki masumiyetlerine de özlem duyarlar. Ender, Selda’yı küçük bir çocuk olarak görmektedir. Fakat bu çocuk büyüdüğünde aralarındaki arkadaşlık ilişkisinin boyutu da değişince ilişkileri masumiyetini yitirmiştir.

Dördüncü film-içinde filmde ise Gül ve Selda arasındaki ilişkiye gönderme yapılmaktadır. Bir deterjan reklamı olduğı repliklerden anlaşılan bu filmde, iki kadın bir kanepede oturur ve biri diğerkine “senin beyazların neden daha beyaz?” diye sorar. Bu soruda gizli olan içten içe diğerkinin beyaz çamaşırlarını kıskanma duygusu Selda’nın Gül’e duyduğı kıskanma ve imrenme duygusuyla benzerlik gösterir. Selda da bu reklamdaki gibi Gül’ü hem Ender’den hem de Veli’den kıskanır. Çünkü her ikisi de Gül’e hayrandır.

Beşinci film-içinde-film Gül’ün büyükannesiyile olan ilişkisine gönderme yapılmaktadır. Gül’ün Selda ile yaptığı sohbet esnasında öğrendiğimiz üzere Gül’ün büyükannesi kedisi olan yaşlı bir kadındır. Gül ise ondan pek hoşlanmaz ve hatta onu bir cadı olarak tarif eder. İç filmdeki yaşlı kadın da kucağında kedisiyle evde dolaşan bir hayalete benzer ve ürkütücüdür.

Altıncı film-içinde-filmde dans eden bir kadın vardır. Bu dans eden kadın Selda’nın Veliye karşı hislerini anlatır gibidir. Selda onu çok sevmesine karşın aynı zamanda aldatır da. Bu karmaşık duygu durumunu iç filmdeki dansda da duvardan asılı poşetlere sarılıp karışan dansçı için de söylemek mümkündür.

Yedinci film-içinde-filmde ise bir çocuğı havaya atarak seven biri gösterilir. Bu da Selda’nın çocuk istemesiyile paralellik göstermektedir. Sekizinci ve son film-içinde-

filmde de “seni o kadar çok seviyorum ki yok etmem lazım” diyen bir adam sonrasında intihar etmektedir. Bu da filmin sonunda Gül ve Ender’in geldiği durumu temsil eder niteliktedir. Aşkları bir diğerinin sonunda yok olmasına neden olmuş ve Ender ölmüştür.

Filmde bu iki anlatının birbirine temas ettiği yerler de vardır. Örneğin Selda ve Veli'nin eve yalnız geldikleri bölümde bir önceki sahnede gösterilen *Captive (Tutsak)* isimli filmde kanat takıp dans eden kadının dekorundan arda kalan şeffaf poşetler vardır. Üzerinde dünya haritası çizili topu Veli ayağıyla iter. Film içindeki film burada kendini açığa çıkarır. Evde çekilen tüm filmler karakterlerin hayatlarını temsil eden ve anlatıyı öneleme vazifesini yerine getiren görüntülerdir. Örneğin Selda, Veli'ye çocuk istediğini söylemeden önce evde çekilen hayat sigortası filminde duvara bulutlar çizilmiştir ve bir bebeği havaya kaldıran ellerin görüntüsünü görürüz. Selda ve Veli çifti konuşurken de duvarlara çizilmiş bu bulut resimlerini görebilmemiz mümkündür. Ya da Ender'in ölümünü öğrenmeden önce gösterilen intihar sahnesinde duvarda bulanık kırmızı boya izini Gül evi satmaya geldiğinde de görebiliriz. Benzer bir şekilde Ender ve Veli'nin karşılıklı konuştukları sahnede filmin başında gösterilen yeşil boyayı, Veli ve Selda'nın evlerini su bastığı için kaldıklarında gösterilen sahnede de arkadaşlıkla ilgili film-içinde-filmde duvarda asılı olan ağaçlı posterini görebiliriz. Duvarlardaki bütün izler bir projektör gibi dört karakterin hayatlarının yansıtıldığı bir alandır. Aynı şekilde film içindeki bu filmler de karakterlerin duygu durumlarını sembolik bir biçimde tarif emektedir.

2.1.5. Toplumsal Cinsiyetin ve Cinsel Yönelimlerin Temsili

Ünal üçleme filmlerinde aracın teknik özelliklerini ön plana çıkartarak özdeşimsel bir dil yaratmasının yanı sıra modernist eleştirelliği de klasik sinemadaki karakter uyuşmalarını yıkıp içeriği farklılaştırarak Türkiye’de ana akım sinemada yer bulamayan cinsel kimlik meselesini ele almasıyla da sağlamıştır.

9, *Ara* ve *Nar*'da ana akım sinemada temsil edilmeyen veya edilse bile basmakalıp önyargılar içeren eşcinselliği ve bu eşcinsel karakterlerin yaşadığı kimlik bunalımını ele almıştır. 9 ve *Nar* filmlerindeki eşcinsel karakterler cinsel kimliklerini gizleyerek

ikili bir hayat yaşarlar. Filmde bu karakterin cinsel kimlikleriyle yaşadıkları yüzleşme aynı zamanda Ünal'ın kendi cinsel kimliği ile yüzleşmesinin de bir başka biçimi olarak görülebilir. Bu anlamda da bu filmlere otobiyografik bir öge de katmaktadır. Filmin otobiyografik bir sorgulama yapması da onu modernist bir auteur olarak görmemizi sağlar. Çünkü modernist auteurlerin birçoğu kendi öz yaşamlarından öğeleri filmlerinde yansıtır. Özdemir, Ünal'ın kendisinin de bir röportajında *Ara*'daki Veli karakterinin ondan daha çok izler taşıdığını ve kendi cinsel kimliği ile yüzleşmesini de onun kadar geç yaşadığını belirtmiştir (Özdemir, 2012).

Bu filmlerde Ünal eşcinselliği ana akım söylemin dışında temsil etmeye çalışmıştır. Bunu da hikâyeyi eşcinselliğin etrafında anlatmak yerine eşcinselliği karakterlerin özelliklerinden bir tanesi olarak göstererek gerçekleştirmiştir. Çünkü homofobik olarak adlandırabileceğimiz Türk medyasında eşcinsellik açık olarak çok nadir ifade bulur ve adlandırılrsa bile basmakalıp tiplerle ve önyargılı bir şekilde temsil edilir. Bu temsillerde eşcinseller genellikle yan rollerde ve hikâyede bir komik unsur olarak yer alırlar. Lezbiyenlik ise özellikle televizyonda neredeyse hiç yer almamaktadır. Çoğu zaman bu kişilerin cinsel yönelimi doğrudan söylenmez fakat giyim kuşamı ve özellikle de konuşma biçimi üzerinden seyirciden onun gay olduğunu anlaması üstü kapalı olarak beklenir.

Televizyondaki bu temsillere zıt bir biçimde Ünal, 9 filmindeki Firuz (Ali Poyrazoğlu), *Ara* filmindeki Veli (Serhat Tutumluer) ve *Nar* filmindeki Deniz (İrem Altuğ) ve Sema (İdil Fırat) karakterlerinin eşcinselliğini açık bir biçimde ifade eder. Bu karakterlerin konuşma biçimleri herhangi bir kimse gibidir. Örneğin Veli ve Firuz bu basmakalıp ve karikatürize temsillerdeki gibi konuşmaz. Ne Veli ne de Firuz karakteri etrafındaki bazı kişilere gay olduklarını söylemiştir. İkisi de heteroseksüel normlar içerisinde yaşar ve etrafa bu rolleri sergiler. Heteroseksüel bir erkek rolüne bürünmeleri ise toplumsal ön yargılardan korunmalarını sağlar.

9 filminde mahallenin fotoğrafçısı rolünde oynayan Firuz (Ali Poyrazoğlu) cinayet gecesi kameraya alınan görüntülerinin ortaya çıkması ve Kaya (Ozan Güven) adlı karakterin Firuz'un onunla cinsel ilişkiye girmek için para ödediğini sorguda anlatması üzerine bu ilişkiyi reddederek: *'iki tane evladım var benim, ben Kaya'ya*

para mı veriyor muşum?... Kaya mı söyledi böyle terbiyesiz şeyleri,’ der ve cinsel yöneliminden utanarak bunu ‘terbiyesizlik’ olarak nitelendirir. Yaptığı şeyi terbiyesiz olarak nitelendirmesi de toplumun bu eylemi ‘terbiyesiz’ ve norm dışı olarak kabul etmesinden kaynaklanmaktadır. Kaya ve Tunç’un “*biz delikanlıyız, başka taraklarda bezimiz olmaz*” demesi ve Kaya’nın “*biz delikanlıyız... Arkadaşımızı erkekçe memnun ediyoruz, hem de harçlık kazanıyoruz,*” demeleri de toplumun sesini yansıtır bir şekilde asıl geçerli olan normun “erkeklik” ve “delikanlılık” olduğunu gösterir. Delikanlılık tanımlaması ise heteroseksüel erkeğe ait bir şey olduğundan Kaya ve Tunç’un yaptıklarını yine erkeklikleriyle övünerek açıklamaktadır.

Ara filminde ise yine cinsel yönelimini gizleyen bir karakter bulunmaktadır. Veli gay olduğunu en yakın arkadaşından bile saklamaktadır. O da heteroseksüel bir erkek görünümünde hayat sürdürerek asker babasının da umduğu bir hayatı yaşamaktadır. Firuz gibi o da hayatını heteroseksüel bir erkek olarak yürütmek zorundadır.

Nar filminde ise iki lezbiyen karakter bulunmaktadır. Fakat bu karakterler heteronormatif bir ilişki içerisindedir. Sema evin geçimini sağlaması nedeniyle Deniz’i hiyerarşik olarak üst konumda görür. Filmin sonundaki kavgada bu hiyerarşik ilişkiyi ve heteronormatif kadın ve erkek rollerini saptamak mümkündür.

Anlamaya çalış, hayatın işleyişi bu (...) Anlamıyorsun çünkü sen hiç düşünmedin böyle şeyler, çünkü senin dünyanda ben varım, aşk var, sevgi, çiçekler böcekler, ailen var belki, sevgili annen, baban, solcu emekli öğretmen, idealistler, kediler, başka ufak, yumuşak mahlûklar, Sümerce, çivi yazısı, Hamurabi, oyuncu olma hayallerin var sonra... senin dünyanın bu cici kız dünyası...bu ev nasıl dönüyor haberin var mı?(...) Aklın ermiyor hesaplara o yediğimiz yemeklere, gittiğimiz spor salonu ya da yüzme havuzunu kim ödüyor? Nasıl ödüyor? Hiç kendi paranı kazandın mı sen? Başkalarının hayatları, onların sorumlulukları bindi mi omzuna.... Bazen doğru olan yanlıştır, bazen daha büyük kötülükler olmasın diye küçük kötülüklere izin verilir. Evet, bir bebek ölür bazen; kaza, kader ya da alın yazısı, olabilir. Ardından bazılarının hayatı yanar, bazıları kendini kurtarır. Doğa böyle işliyor; gücün kadar varsın. Ama sen bunları anlayamazsın, sen romantiksin.

Sema’nın bu monoloğunda ataerkil söylemle beraber eşitsizlikleri ve hiyerarşiyi doğallaştıran kapitalist bir mantığın birbirine nasıl eklemlendiği görülebilir. Sema bu konuşmada eril söylem içinden konuşarak Deniz’e ders vermeye çalışmaktadır. Kendi daha çok erkeğe atfedilen akıl, güç ve paraya sahiptir. Sema ise daha çok kadına atfedilen duygusal, naif, hesaptan anlamayan, akli yerine duygularıyla hareket

eden, sorumluluk sahibi olmayan bir *cici kız* olarak tarif edilmektedir. Bu şekliyle her ne kadar ikisi de cinsel yönelim açısından heteroseksüel normlara uymasa da konuşmadan da anlaşıldığı üzere Sema ataerkil söylem içinden konuşmakta ve yaşadıklarını doğaya atfederek bunların normal ve sıradan olduğunu söylemektedir. Bu anlamda çift arasındaki bu konuşma ataerkil söyleme karşıt bir söylem yaratmak yerine patriarkal rollerin eşcinseller tarafından da yeniden üretilebileceğini göstermektedir.

Her üç filmdeki eşcinsel karakterlere baktığımızda geleneksel medya temsillerindeki gay karakterlerin aksine komik unsur olarak gösterilmeyen, başrolde olan ve gayliği kadın konuşması ve giyim biçiminin aksine, gerçek hayatın içinde oldukları şekilde temsil edilmişlerdir. Bu karakterler her ne kadar geleneksel temsillerinin dışında olsa da konuştukları konum açısından geleneksel kadın ve erkek rolleri ardına saklanmakta ya da bunu gizlemese bile Sema karakterinde olduğu gibi bu normlar içerisinden konuşmaktadır. Yalnız Ünal bunu bilinçli olarak bu şekilde göstermekte ve toplumun eşcinselliğe olan bu tutumunu bu karakterler üzerinden eleştirmektedir. Bu bağlamda karakterler ataerkil sistem içerisinden konuşsalar da bu işleyen sistemin altını çizen Ünal, eleştirel bir biçimde bakmamızı sağlamakta ve toplumsal cinsiyetin kendi başına değil toplum içindeki sınıfsal ve ekonomik çatışmayla da anlaşılmasını sağlamaktadır.

2.2. GÖLGESİZLER FİLMİNDE METİNLERARASILIK

Ünal'ın 9, *Ara ve Nar* filmlerinde kullandığı üstkurmaca anlatı tekniklerini *Gölgesizler* filminde de görmek mümkündür. Yönetmen diğer filmlerinde olduğu gibi klasik anlatı kalıplarını bu filmde de üstkurmacayı belirgin bir biçimde kullanarak yıkar. Filmde oluşturduğu çoklu hikâye evrenleri ve parçalı bir anlatıyla nedensellik örüntülerini ve devamlılık kurallarını yıkarak klasik anlatının yapı taşı olan mekân, zaman ve karakterler arasındaki bütünlüğü belirsizlikler aracılığıyla bozar. Fakat incelenen diğer filmlere nazaran Ünal, *Gölgesizler*'de özdüşünümselliği kurgunun ontolojisini sorgulayarak oluşturur. Üstkurmaca ve özdüşünümsellik bu filmde farklı anlatı evrenlerinin birbiri içine geçmesiyle sağlanmıştır. Kurmaca

içinde kurmaca yaratmak postmodern filmlerde sıklıkla kullanılan tekniklerden biridir fakat filmin tamamıyla postmodern olduğunu söylemek de yanıltıcı olacaktır. Haluk Öner bu filmin anlatısının postmodern olarak görülebileceğini fakat var oluşu sorgulanan ve anlam arayışında olan karakterlerin varlığıyla da modern bir temaya sahip olduğunu ifade etmektedir (2014, s. 861).

Filmde iki farklı evrende geçen olaylar aktarılmaktadır. Bu evrenlerden ilki ve filmin de başlangıç mekânı olan cadde üzerinde bir berber dükkânıdır. Bu berber dükkânında müşterileri tıraş eden bir berber (Taner Birsal) ve de sırasını bekleyen ve sonrasında masa başında hikâyeyi oluşturan kişi olduğunu ilerleyen bölümlerde öğrendiğimiz kurmaca yazar (Altan Erkekli) vardır. Bu kurmaca yazar berber dükkânındaki aynaya bakarak düşünmeye, yani kafasındaki öyküyü kurgulamaya dalar ve buradan filmin ikinci düzlemi olan köy anlatısına geçilir. Bu köyde ise sürekli kayboluşlar yaşanmaktadır. İlk olarak seneler önce Cıngıl Nuri (Fuat Onan) adındaki bir berber kaybolmuştur ve üzerinden yıllar geçmesine rağmen henüz köye dönmemiştir. Filmdeki ikinci kayboluş ise Güvercin'in (Bigkem Karavus) kayboluşudur ve buradan sonra olaylar bu köyün muhtarının Güvercin'i araması etrafında ilerler. Güvercin'i kimin kaçırdığı sorgulanırken iki evren arasında geçişler gerçekleşmektedir. İlk olarak berberin çırağı (Cem Özeren) tıraş bıçağı almaya gider ve film boyunca oraya geri gelmez. Ardından berber de ona bakmak için çıkar ve o da dükkâna geri dönmez. Berber ve çırağını daha sonra kurmaca yazarın kafasında tasarladığı köyde görürüz. Onlar bu noktadan sonra köydeki evrenin bir parçası olurlar. Caddedeki berber dükkânında ise uyuyakalmış bir müşteri (Erdem Akakçe) ve hâlâ sırasını bekleyen kurmaca yazar vardır. Fakat uyuyakalmış müşteri de uzaktaki bir köye, yani filmin ikinci evreni olan köye, bir telgraf ulaştırmak için aceleyle ayrılır ve kurmaca yazar orada yalnız kalır. Berberin artık gelemeyeceğini anladıktan sonra o da dükkânı terk eder ve şehrin sokaklarında yürümeye başlar.

Bir yandan ikinci evren olan köyde de Güvercin aranmaktadır. Muhtar (Selçuk Yöntem) onu aramak için ilçeye gitmiştir fakat aradan çok uzun zaman geçmesine rağmen ondan da bir ses yoktur. Sonunda Cennet'in oğlu (Ertan Saban) olarak adlandırılan karakter Güvercin'i dağda bulur. Güvercin'i başından beri onun kaçırdığına inanan köy halkı da Cennet'in oğlunu cezalandırmak için muhtarlıkta aç

susuz bırakır. Fakat köyde bir yandan da muhtar aranmaktadır ve sonunda Güvercin'in bulunduğu sırada çıkan karmaşada Cennet'in oğlunu muhtarlığa saklamaya çalışan bekçi tarafından kendini asmış olarak bulunur. Bu arada Güvercin'in hamile olduğu öğrenilir ve filmin sonunda da onu bir ayının kaçırmış olduğu doğan bebeğin pençeleri gösterilerek anlatılır.

Gölgesizler filmini de diğer oda filmi üçlemesi gibi alegorik bir biçimde okumak mümkündür. Özçınar Eşli, filmdeki kayboluşların yaşandığı bu köydeki karakterlerin Türkiye'deki her hangi bir köyde rastlayabileceğimiz kişiler olabileceğini savunmaktadır. Ünal (aktaran Özçınar Eşli, 2012, s.300) da bir söyleşisinde Türkiye'nin halini o köy üzerinden anlamaya çalıştığını belirtmiştir. Yalnız üçlemedeki diğer filmlerinin aksine buradaki toplumsal alegori daha farklı biçimde oluşturulmuştur. Üçleme filmlerinde şehirde yabancılaşmış, kendi ve geçmişiyile yüzleşen karakterler üzerinden 'arada kalmış' bir modern birey anlatılırken *Gölgesizler*'de şehir ve taşra arasındaki geçişlerle iki farklı dünya yerine sınırları bulanıklaşan ve her iki tarafta da kendi gösteren bir yabancılaşma tasvir edilmektedir.

Oda filmleri üçlemesinde bireysel dertlerden toplumsal olanı anlamaya yönelirken bu filmde bireysel dertlerden ziyade toplumun devlet nezdindeki değeri, aslında var olmayan ama bir o kadar da her yerde var olabilecek bir köy tasviriyle anlatılmaya çalışılmıştır. Fakat filmin köye odaklanması yalnızca burayla ilgilendiğini de göstermez. Çünkü filmin bir de şehir anlatısı vardır. Buradaki berberde de kayboluşlar yaşanmakta ve insanlar burada da köyde olduğu gibi kendilerine yabancılaşmaktadır. Her iki yerde de var oluşun ya da var olmaya çalışmanın anlamı sorgulanmaktadır. Filmi Ünal'ın diğer filmlerinden ayıran özelliği ise bir roman uyarlaması oluşudur. Bu çalışmadaki diğer filmlerini kendi yazıp yöneten Ünal'ın bu filmi Hasan Ali Toptaş'ın aynı adlı romanından uyarlamış olması romandaki üstkurmaca anlatıyı filme aktarırken sinemanın görsel-işitsel olanaklarını da kullanarak kendi yorumunu katmış ve yeni bir *Gölgesizler* ortaya çıkarmasına engel olmamıştır.

Filmin en belirgin anlatım biçimlerinden biri ise postmodern metinlerdeki gibi kurmaca katmanlarının çoğaltılması ve gerçek ve kurmaca hayat arasındaki sınırların

değişen özne konumlarıyla bulanıklaştırılmasıdır. Bu da anlatıcı yazarın kafasında kurguladığı hikâye ve filmin içinde kısa bir sahnede görüntüsü verilen metnin gerçek hayattaki yazarı Hasan Ali Toptaş ile gerçekleşmektedir. Hasan Ali Toptaş orada bir oyuncudur fakat kendini oynamaktadır. Postmodern kurgularda sıklıkla rastlanılan bu durum seyirciye kurmaca ve gerçek hayat arasında bir köprü kurmaya davet eder. Romanın gerçek hayattaki yazarını kurmacanın içine sokarak filmin kurmaca evreni dışındaki var oluşunu seyirciye hatırlatır.



Şekil 17. Gölgesizler kitabının yazarı Hasan Ali Toptaş'ın filmde yazar anlatıcının evinde belirdiği sahne.

Cameo görünümlere benzer bir biçimde gerçek hayattan birinin film evreninde görünmesi filmin kurmacalığını bir kez daha gözler önüne sermektedir. Yönetmen burada gerçek dünyaya yaptığı referansla bilinçli bir şekilde seyircinin kafasında muğlaklık yaratır ve seyirciden bu kişinin anlık görünümünü anlamlandırması ister. Yalnız bu referansı çözebilmesi için daha önce Hasan Ali Toptaş'ın kendisini görmüş olması ve onun metnin gerçek dünyadaki yazarı olduğu bilgisine sahip olması gerekmektedir. Film içinde buna benzer birçok metinlerarası referansla birlikte farklı parçalardan oluşan bir bulmaca yaratılmıştır. Seyirci iki anlatı evreninde olan olaylar arasındaki bağı hikâye ilerledikçe anlamlandırmaya başlar. Berber dükkânında belirenlerin köyde de aynı anda belirmesi ve aslen hangi düzlemde var olduklarının belirsiz bırakılması izleyicinin bu bulmacayı çözerek filmin içindeki labirentte yolunu bulmasını sağlamaktadır. Postmodern metinlerdeki gibi oyun şeklinde

ilerleyen bu tarz bir anlatıyla izleyici kendini hikâyeye kaptırmaktansa hikâyenin nasıl oluşturulduğuna yönlendirilir.

2.2.1. Zaman, Mekân ve Karakterlerin Belirsizliği

Ünal, 9, *Ara* ve *Nar* filmlerinde genellikle kapalı ve tek bir mekânda geçen fakat aynı zamanda bu küçük alanlarda karakterler aracılığıyla bir Türkiye alegorisi yaratmıştır. Bu filmlerin aksine *Gölgesizler* filminin tam olarak hangi şehirde ya da hangi köyde geçtiğini belirlemek pek de olanaklı değildir. İsimleri ya da nerede olduklarına dair bir ipucu film boyunca verilmez. Mekânın tam olarak neresi olduğu da önemli değildir çünkü bu köyde geçen olaylar zaten yazarın zihninde tasarlanmıştır ve gerçekte var olmayan bir yerdir. Yazar anlatıcı kendi zihninde bu köyü yaratırken hem şehirde hem de köyde aynı anda var olur. Şehirde ya da köyde, benzer şekillerde var olduğumuzun bir göstergesidir bu. Filmde aslında bu var oluşun sorgulaması yapılmaktadır. Fakat bu var oluş, kayboluş temasıyla işlenmiştir. Filmde her iki evrende de kayboluşlar meydana gelir ve bir yerde kaybolan bir karakter diğer anlatı evreninde tekrardan belirir. Ünal bu şekilde karakterlerin nasıl kurmacadan ibaret olduklarını ve yalnızca kurmaca var oldukça var olabildiklerini seyirciye göstermektedir.

Ünal bu filmde gerçek ve kurmaca katmanlarını birbiri içinde eritmiş ve neyin tam olarak gerçek neyin tam olarak kurmaca olduğunu belirsiz bırakmıştır. Ne berberdeki karakterler ne de köydeki karakterler ne de anlatıcı yazar aslında var olmaktadır. Hepsi kurmaca oyunu içinde oluşturulmuş ve film bittiği anda varlıkları da sona ermiştir. Fakat kurmacanın bir de gerçeklikle olan ilişkisi boyutu vardır. Gerçekte bütün bu öyküyü tasarlayan yazar olan Hasan Ali Toptaş filmin içinde gösterilerek kurmacanın gerçekle olan ilişkisine yeni bir boyut daha eklenmiştir.

Anlatıdaki belirsizlik yalnızca mekân için geçerli değildir. Köyün ya da şehrin tam olarak neresi olduğu belirli olmadığı gibi olayların geçtiği zaman da havada bırakılmıştır. Olayların hangi tarihte ya da dönemde geçtiğine dair belirgin bir ipucu yoktur. Şehirdeki berber dükkânında şimdiki zamanda tasarlanan bir hikâyeye var gibi görünse de köy hikâyesine geçildiğinde olayların hangi tarihte geçtiği ya da hangi

döneme ait olabileceğine dair kesin bir tahminde bulunmak güçleşmektedir. Nerdeyse zamansız olduğu söylenebilir.

Cüneyt Çakırlar ve Özlem Güçlü de filmin zamanı için benzer bir yorum yapmaktadır. Onlara göre de bu film “zamansız bir köyde, geçmiş ve gelecek arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır” (2013, s.178). Filmin zamansızlığı rüya benzeri ve masalsi anlatısında da görünmektedir. Mekânlar arası geçişler olduğu gibi zamansal geçişler de yaşanmaktadır. Köydeki hikâyeyi zihninde tasarlayan yazar olayları parçalı bir şekilde kendi şimdiki zamanında aktarır. Fakat köyde gerçekleşen olayların şehirdeki şimdiki zamanla paralel olarak gerçekleşip gerçekleşmediği muğlak bırakılmıştır. Karakterler bu iki mekân arasında aniden belirmekte ve o hızda da kaybolabilmektedir. Onlar da tıpkı filmin zaman ve mekânı gibi birbiri içine geçmiştir. Ünal bu filmde zamanı, mekânı ve kişileri belirsiz bir şekilde kullanarak anlatıyı muğlaklaştırmış ve filmin bir gerçekliği yansıtmaktan çok bir hayal ürünü olduğunu açığa çıkartmıştır.

2.2.2. Üst Anlatıcı Olarak Yazar

Filmde “yazar-anlatıcı” öyküyü berber dükkânında kafasında tasarladığı belirli göstergeler yoluyla seyirciye anlatılmaktadır. Şehirdeki berber dükkânındaki at resmine bakarak uzaklara dalan anlatıcı yazar o anda bulunduğu mekândaki kişi ve objeleri iki evren içindeki geçişlerde kullanarak öyküyü tasarlamaktadır. Berber dükkânında gördüğü bütün karakterler anlatının ikinci evreni olan köy anlatısında da belirir. İlk olarak berberin tıraş bıçağı almaya giden çırağı belirir köyde. Nereden ve neden oraya geldiği belirtilmez. Daha sonra berberin kendisi köyde belirir fakat yine neden ve nasıl oraya geldiği gösterilmez. Sonrasında da berber dükkânında uyuyakalan müşterilerden biri belirir köyde; köy kahvesine Cıngıl Nuri'den mektup getirir. Berber dükkânından köy evrenine geçen bu karakterler ve köydeki olayların başlangıcını oluşturan Cıngıl Nuri'nin kayboluşu tıpkı berberdeki karakterlerin kayboluşu gibidir. Berberde sırasını bekleyen yazar ise çırak ve berberi beklemekten yorularak dükkânı terk eder ve şehrin sokaklarında yürümeye başlar. Dükkândan çıkmadan önceyse karşı apartmanda masasında daktilo olan biriyle göz göze gelir.

Bu kişi filmin hikâyesinin uyarlandığı *Gölgesizler* adlı kitabın yazarı Hasan Ali Toptaş'tır. Uyarlanan kitabın yazarını göstererek Ünal burada da bir üstkurmaca yaratmaktadır. Üstkurmaca filmlerdeki bir eğilim olan gerçek dünyadan karakterlerin kendilerini oynaması kurgu-gerçek ikiliğindeki keskin ayrımı ortadan kaldırmaktadır.

Filmin sonunda berberden çıktuktan sonra sokakta dolaşmış olan kurmaca yazar daha sonra evi olduğunu gördüğümüz apartmanın önüne gelir ve karşısındaki dükkâna bakar; dükkân kapalıdır ve içinde hiçbir şey yoktur. Tıpkı berber ve çırağı gibi bu dükkân da kaybolmuştur. Kurmaca yazar apartman dairesinin penceresinden bakarak boş olan bu dükkân üzerinden bir hikâye oluşturmuştur. Filmin sonunda aslında yazarın hiç evden çıkmadığı bakkala tıraş bıçağı almaya yolladığı oğlunun gelmesiyle anlaşılır. Bu olayların hepsini masasının başında tasarlamıştır. Gazetede de bir ayının kız kaçırıldığına dair bir haber okur. Filmin olay örgüsünün Hasan Ali Toptaş'ın romanına dayalı oluşu, kapanış sekansında gösterilen aşağıdaki imgeyle anlatılır:



Şekil 18. Filmdeki karakterlerden birinin Hasan Ali Toptaş'ın gerçek hayatta yazdığı *Gölgesizler* kitabı üzerinde görünmesi

2.2.3. Bir Uyarlama Olarak *Gölgesizler*

Romandaki üstkurmacyı sinemanın görsel ve işitsel olanaklarıyla yeniden yorumlayan Ünal'a göre edebiyat ve sinema ilişkisi sorunlu bir ilişkidir. Bunun nedeni ise kullandıkları araçların ve dillerin farklı olmasıdır. Her ne kadar yazı dilini sinema diline uyarlamak zor bir süreç olsa da Ümit Ünal, Hasan Ali Toptaş'ın romanda yarattığı dile sadık kalmaya çalışmıştır. Romandaki parçalı anlatı, filmde

sahneler arasındaki mantık dizgesinde peşi sıra ilerlemeyen olayların birbirine bağlanmasıyla inşa edilmiştir.



Şekil 19. Filmde renk kullanımına dair sahneler

Ünal köy anlatısındaki muğlaklığı ve hayale benzer tasvirleri de solgun renk kullanımıyla oluşturur. Bu sahneler şehirdeki berber dükkânına göre gri bir tona sahiptir. Asker Hamdi'nin hikâyesinin anlatıldığı bölümde de sepya renginde ve bir hikâye anlatıldığını ima edecek bir biçimde kullanmış ve bu şekilde filmin rengi aracılığıyla filmsel aracın varlığına dair izleri ortaya çıkarmıştır. Özçınar Eşli, filmin uyarlamasının “sağlam bir dramatik yapıya” sahip olduğundan dolayı avantajlı olduğunu fakat “belirsizlikler” ile örülü olduğu için bunun bir dezavantaja dönüştüğünü belirtmektedir. Fakat bu dezavantaja rağmen Ünal'ın kullandığı görsel simgelerin (berberdeki güvercin ve at resmi, simitçideki ayı maskotu) filmsel anlatıyı güçlendirdiğini belirtmektedir (2011, s. 296). Berber dükkânındaki ağaç resminin aynısı köy evrenine geçtiğinde de gösterilmektedir. Bu da aslında yazar-anlatıcının bu hikâyeyi o anda etrafındaki nesnelere bağ kurarak tasarladığının bir başka göstergesidir.

Kitapta kurmaca yazarın hikâyeyi berber dükkânında tasarlıyor olabileceği şu cümlelerle okuyucuya ima edilir:

Yeni bir oyun başlıyor, diye geçirdim içimden. Adam sessizce kalkmış, koltuğa doğru yürüyordu. Havlusu çırağın elinde hazırdu... Oyun kanlı olacak anlaşılan, dedim. Sonra derin bir sessizlik girdi araya.

Neden konuşmuyorsun beyim, dedi berber.

Ne anlatayım, dedim kanlı bir oyunu seyretmeye hazırlananların tedirginliğiyle.

Ne anlattırsan anlat, dedi, yeter ki anlat...

Hala roman yazıyor musun sözgelimi, onu anlat?

Yazıyorum, dedim kuru bir sesle. Hemen ardından gözlerimi aynanın üstüne kaldırarak onun yaptığı resme baktım. Karakalemle yapılmış iri bir güvercin resmiydi bu. Belki de berberin kendine sığmazlığı vardı orada; sözgelimi bir köyde, yine böyle bir dükkânda berber kılığında oturuyor ve arada bir başını çevirip buraya bakıyordu (Toptaş, 2016, s. 8-9).

Kurmaca yazarın berber dükkânındaki nesnelere ve kişilerle aklından bir hikâye geçiriyor olduğu iç sesini duyduğumuz “sözgelimi bir köyde, yine böyle bir dükkânda berber kılığında oturuyor ve arada bir başını çevirip buraya bakıyordu” diyerek açığa çıkardığı zihninin sesiyle anlaşılır. Berber, zihnindeki hikâyeden “arada bir başını çevirip buraya” yani kurmaca yazarın hikâyeyi tasarladığı berber dükkânına bakar. Fakat bu berber dükkânı da aslında kurmaca bir düzlem olduğu ve kitabın asıl yazarının yazı masasında kurmaca bir yazarın zihninde oluyormuş gibi yazdığını öğreniriz.

Filmde Ünal kurmaca yazarın bu hikâyeyi nesnelere bakarak kurguluyor olduğunu kitaptaki gibi birinci tekil şahısta ilerleyen iç ses yerine simgesel bir dille seyirciye anlatır. Ama Ünal’ın bunu bilinçli bir şekilde yaptığı da söylenebilir. Çünkü bu tarz bir ben dili anlatımını dış ses yardımıyla ya da öznel kamera aracılığıyla kurmak da mümkündür.



Şekil 20. Yazar anlatıcının berberde arkasında asılı ağaç imgesi

Bu imge köydeki ağaç ile aynıdır. Bu şekilde yönetmen seyirciye köyde olanların yazar anlatıcının zihninde gerçekleştiğini anlatmaktadır.



Şekil 21. Güvercin karakterinin kurmaca yazar tarafından kurgulandığına dair işaretler

Kurmaca yazarın berberdeki aynada asılı güvercin resmine bakarak köydeki hikayeyi kurguladığı köydeki Güvercin isimli karakterle anlatılır. Güvercin bu sahnede gökyüzüne bakar ve bir uçak görür. Bu sahneden sonra da ortadan kaybolur. Bu uçak

görüntüsünün ardından da berber dükkanında elinde oyuncak bir uçakla oynayan berber çırağının uçağı gösterilir. Kurmaca yazar hem güvercin resmine hem de bu uçağı bakarak hikayeyi kurgulamaktadır. Buna dair bir başka kanıt da yine aynada asılı olan güreşçi resminin köy içindeki hikayede anlatılan Asker Hamdi olarak gösterilmesidir.



Şekil 22. Berber dükkânındaki aynada asılı resimdeki kişinin köyde anlatılan hikâyedeki Asker Hamdi olarak gösterilmesi

Kitap ve film arasındaki bir başka anlatı farkı da devletin işleniş biçimidir. Filmde devlet, izini muhtarlık kurumuyla göstermektedir. Hasan Ali Toptaş ise *Gölgesizler* romanında devlet kurumunu vatandaşları yalnızca resmi bir veri ve kayıttan ibaret olarak görmesiyle anlatmaya çalışmıştır. Roman'ın bir bölümünde kayıp Cıngıl Nuri'nin kamyon şoförü olduğu haberini vermek için gelen çerçinin aslında bir milletvekili tarafından gönderilen bir öncü olduğu iddia edilir:

Belki de yalnızca Cıngıl Nuri'nin kamyon şoförü olduğunu haber vermek için gelmişti köye, tek görevi buydu. Öyle ki aylardır bu görevi taşıyordu sırtında. (...) Geriye kuyruklu bir yalan kalmıştı. Besbelli ki devlet, Nuri'yi yok ettiği için başvurmuştu böyle bir yalana; o yılanmış bir ölüdür şimdi. Ama kayıtlara şoför diye yazılmıştır ve şoförlüğünü orada sürdürüyordur (Toptaş, 2016, s. 33).



Şekil 23. Devlet vurgusunun muhtarlıktaki kırmızı ve beyaz renk kullanımı ile ifade edildiği sahneler. Filmde ise bu devlet vurgusu köyde devleti temsil eden muhtarlık kurumuyla oluşturulmuştur. Köydeki hikâyelerin geçtiği sahnelerde soluk ve gri tonlamada bir renk kullanımı hâkimdir. Fakat muhtarlık kırmızı beyaz renklerle daha parlak bir biçimde ön plana çıkarılmış ve resmi bir kurum olduğunun vurgusu bu şekilde yapılmıştır. Bu vurgu yine muhtarlık içinde kırmızı beyaz renkleri daha canlı olarak gösterilen bayrak, Atatürk büstü ve resimleriyle de sağlanmıştır.

2.2.4. Çift Aynalı Yapı

Kameranın varlığının açıkça gösterilmesi ya da hissettirilmesi diğer filmlerin aksine *Gölgesizler*'de doğrudan kullanılan bir teknik değildir. Fakat bu romanın anlatısındaki üstkurmacadan kaynaklanmaktadır. Burada üstkurmaca kameranın varlığı gösterilerek değil de kurguların genel anlamda *kurgusallıklarına* daha fazla dikkat çekilerek oluşturulmuştur. Diğer üçleme filmlerin aksine bu film 9 ve *Ara*'daki gibi dijital kamerayla değil profesyonel bir kamerayla çekilmiştir ve mekân olarak tek ve kapalı bir yer yerine pastoral bir köy ortamı ve şehrin farklı mekânları seçilmiştir. Her iki dünya ayrı gibi görünseler de şehir ve köyün arasında zamansal ve uzamsal devamlılığa aykırı geçişler yaşanmaktadır. Burada ise kamera yerine aynalarla kurgusallığa dair bir farkındalık yaratılmaya çalışılmıştır. Şehirde berberdeki ayna, filmdeki yazar anlatıcının hem kendini görmesini sağlayan hem de baktıkça içinde kaybolduğu başka bir dünyada gezintiye çıkmasını sağlayan bir araç niteliğindedir. Yine benzer bir ayna kullanımı köydeki berberde de mevcuttur.

Berber bir müşterisini tıraş ederken kendi aynasına bakar ve bu aynanın üstünde de başka bir ayna vardır ve bu aynadan ve aynı zamanda da berberin hemen solunda kalan pencereden çırağın hem aynada yansımısını hem de pencerenin arkasında onları izlediğini görebiliriz. Buradaki çift aynalı yapı Fellini'nin *8 ½* filmindeki çift aynalı yapıya da benzemektedir. Fellini filminde hem kendi film yapımını hem de sanatsal yaratımın kendisini eleştirirken Ünal burada aynalarla kendisi de kurmaca olan bir alana ayna tutarak kurmacanın kendisini sorgular. Berberdeki aynayı, köy ve şehri birbirine yansıtan bir aracı olarak bakıldığında bu şekilde gerçekliğe değil kurgunu kendisine bir ayna tutulduğu görülür. Filmdeki karakterler gerçekte var olmadıkları için gölgeleri yoktur ve bu nedenle de aynadan da yansıtılamazlar. 9 filminde perdenin bölünmesi ya da çerçeve içinde çerçeve ile filmdeki dünyanın kurgusallığına yapılan vurgu, burada aynalarla sağlanmaktadır.



Şekil 24. Şehirdeki ve köydeki aynalar birbiri içine geçmiş evrenleri yansıtmaya yarayan bir araç olarak kullanılmaktadır.

Filmde ayna metaforunun yanı sıra pencere metaforu ile muhtarın bölünmüş benliği gösterilmiştir. Romanda Toptaş bu bölünmüşlüğü şu şekilde aktarır:

Muhtar pencereye eğilip bakarken hareketsiz kalmıştı gene, görünmeyen kollarını sağa sola savurarak bu konumundan kurtulmaya çalışıyordu.(...) Bekçi hiçbir şeyanlamadan ona bakıyordu. Bakışları gene de işe yaramıştı; muhtarın dışındaki muhtar, başkasına ait gözlerle görülünce yavaş yavaş güçlenmiş ve

içindekiyle birlikte masaya kadar yürüyüp yerine oturmuştu (Toptaş, 2016, s. 110).

Filmde ise muhtarın kendi benliği dışında başka bir benlikle karşılaşması ilkin bu benliği pencerede görmesi ve sonra da muhtarlıktaki pencerede karşılaşmasıyla anlatılır.



Şekil 25. Muhtarın öteki benliğiyle karşılaştığı sahneler

Filmin bir uyarılama olması ve bu nedenle de hâlihazırda var olan bir metni kullanması onu metinlerarası bir yanı olduğunun göstergesidir. Ünal ise Toptaş'ın romanının üskurmaca anlatısını filminde görsel ve işitsel malzemelerle destekleyerek yeni bir metin ortaya çıkartmıştır. Filmin içinde farklı metinlere de referanslar vardır. Örneğin köydeki anlatıda geçen ve gerçekte de karşılığı olan masalsı olaylar belirli yörelerde anlatılan efsanelere göndermelerde bulunmaktadır. Alaattin Karaca halk arasında anlatılan öykülerle *Gölgesizler* romanında köyde geçen olaylar arasındaki benzerlikle ilgili şunları söyler:

Yeri gelmişken belirtmeli; Anadolu'da, bir ayının kız kaçırmasını ve kızın aydan bir çocuk sahibi olmasını konu edinen türlü masallar vardır. Toptaş, Güvercin'in kayboluş öyküsünü böyle bir masal üzerine kurmuştur.... Söz masaldan açılmışken, Güvercin'in öyküsünün diplerinde, halk inanışları (muska yazmak), cinsel anlatıları (Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin ve Gülbahar'ın öyküsü), yılanlara dost olan insanları, hayvan-insan aşkları (bir muskayla atın Ramazan'a bağlanması), kız kaçırın ayı masalları; örneğin Ege yöresinde anlatılan 'Ayıgabak Masalı', ayı doğuran kız öyküleriyle, Anadolu folklorunun bulunduğunu eklemek gerekir (Şahin'den aktaran Karaca, 2011, s. 553-554).

Bu şekilde Anadolu folklorundan masallar ve hikâyeleri kullanarak köy anlatısını gerçek hayattaki köy anlatısı üzerinden kurmuş ve bu metinler içinden aldığı olağanüstü öğeleri kendi öyküsünün olağanüstü masalsı yapısını desteklemek için

kullanmıştır. Ünal bu masalsi anlatımını *Anlat İstanbul*¹⁵ (2005) filminde de görmek mümkündür. Bu filmde kendi yönettiği bölümde özdeşünümsel anlatım teknikleri ile kendi üslubunu ortaya koymuştur.

¹⁵ *Anlat İstanbul* üstkurmaca anlatımın en belirgin biçimde kullandığı filmlerden biridir. Çalışma kapsamında analize katılmamasının nedeni filmin dört farklı yönetmenin ortak bir ürünü olmasıdır. Fakat Ünal filmdeki kendi bölümünde kendine has özdeşünümsel dili ile ayırt edilebilmektedir. Bu filmde beş farklı Grimm masalı günümüz İstanbul'undaki karakterle anlatılmaktadır. Ünal bu filmde farklı metinleri bir arada konuşturmasının yanı sıra kullandığı parçalı ve epizodik anlatıyla da klasik anlatsal kalıpları yıkmıştır.

SONUÇ

Bu tezde incelenen Ünal filmlerine baktığımızda kendini gören ve film yapımı üzerine düşünen bir anlatı biçimi ile karşılaşmaktayız. Yönetmen *9*, *Ara* ve *Nar* filmlerinde kullandığı kamera teknikleri ile kameranın gerçeğe ayna tutmaya yarayan bir araç değil aksine farklı gerçekleri ve bakış açılarını göstermeye yarayan bir *aracı* olduğunu göstermeye çalışmıştır. Bu filmlerinde yönetmenin modernist eleştirel bir bakışa sahip olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü hem temaları hem de anlatı teknikleri nesnelliği yakalamanın imkânsızlığını göstermekte ve öznel bakış açılarının görünen gerçeği nasıl şekillendirdiği ortaya konmaktadır. Bunu yapmak için rüya gibi bilinç dışını temsil eden süreçleri filmin içine dâhil etmektedir.

Ümit Ünal filmsel araçları görünür kılarak ve McHale'in (2004) daha önce öne sürdüğü gibi zihinsel süreçleri irdeleyerek gerçeğin nasıl oluştuğu yani epistemolojisi üzerine de bir yorum yapmaktadır. Örneğin *9* filminde aynı olayı farklı anlatıcılar tarafından sürekli değiştirerek anlatması bunun bir göstergesidir. Olaya bakan ve anlatan değiştikçe olay da değişip dönüşmektedir ve bu şekilde gerçeğin öznel bir algı olduğunu bakış açısına göre *6*'nın *9* gibi de okunabileceğini anlatmaktadır.

9'daki kameralarla, karakterlerin parçalı kişiliklerini temsil etmenin yanı sıra Ünal, bu kameraları kasıtlı olarak görünür kılmasıyla da seyirciyi kendi izleme eyleminin farkında olmaya çağırır. *Ara* filminde ise yönetmen “film içinde film” olarak tarif edebileceğimiz yöntem aracılığıyla kurgu katmanlarını derinleştirir ve bu filmin de gösterilen iç filmler gibi bir kurmaca olduğunu seyirciye hatırlatır. *Ara*'da aynı zamanda kronolojik bir biçimde nedensellik zincirinde ilerleyen bir anlatı yerine parçalı ve epizodik bir anlatı inşa etmesiyle izleyicinin dikkatini bu parçalar arasındaki bağı kurmaya yöneltmiştir. Bu filmde kamera bir kapı eşiğinde konumlandırılarak izleyiciye hem kendi dikizleyen konumu hatırlatılmış hem de kurmaca ve gerçek arasında geçiş de temsili bir biçimde gösterilmiştir. *Nar* filminde ise yönetmen rüya içinde rüya göstererek filmi bir rüya görme deneyimine benzetmiştir. Bu rüya izleyene oldukça gerçekçi görünür fakat aslında zihinsel bir eylemden başka bir şey değildir ve o düzlemde olanlar gerçekten parçalar taşısalar da rüya içinde farklı biçimler almışlardır. *Nar*'ın sonunda karakterlerin yer değişimiyle, yine *9* filminde olduğu gibi, bakış açımızı değiştirdiğimizde Deniz'in Asuman,

Asuman'ın da Deniz olabileceğini göstermiş ve gerçeğin de bu şekilde bakış açımıza göre değişebileceğini gözler önüne sermiştir.

9 filminin sonuna geldiğimizde Ünal, polis sorgu odasının da aslında cinayeti Kaya'ya yıkmak için *kurgulanmış* bir mekân olduğunun farkına varmamızı sağlamıştır. Firuz ve diğer karakterler sorgu odasından çıktıktan sonra burasının yer altında bir apartman dairesi olduğunu görür ve merdivenlerden çıkarken Kirpi'nin yıldız biçimindeki kolyesini bulur. Ünal, bu şekilde, seyirciye Kirpi'nin de aynı sorgu odasında bulunduğunu anlatır. Kirpi cinayetini polislerin işlediğinin bir diğer kanıtı da onun sorgu odasındaki görüntülerinin filmin sonunda gösterilmesidir. Bu da aslında polis bir kurgu yaratarak cinayeti herkesin şüphelendiği birine yıkmakta olduğunun bir göstergesidir. Polis suçluyu bulmaya değil onu kurgulayarak yaratmaya çalışmaktadır. Bu da seyirciye gerçek hayattaki yargılarımızı benzer bir şekilde oluşturduğumuzu hatırlatır. Herhangi bir kimse suçlu olarak yaftalandığında o kişiye bakma konumumuz polis sorgu odasındaki gibi yargılayıcı bir konumdadır. Fakat bu bakma konumunun özdüşünümsel bir biçimde farkına vardığımızda görünenin ardında işleyen daha geniş toplumsal yapıları görebilir ve suçun aslında ortak bir suç olduğunu fakat suçluyu bulmanın yanlı bir süreç olduğunu görebiliriz.

Oda üçlemesindeki üç filmin sonunda da karakterler olayların geçtiği kapalı mekândan dışarı çıkarlar. Mekân terk edildiğinde kurmaca da sona ermiş ve karakterler son yüzleşmelerini gerçekleştirerek kendi gerçekleriyle baş başa kalmışlardır. Yönetmenin bu şekilde filmlerin sonunda seyirciden de bu tarz bir yüzleşme beklemekte olduğunu ve onları gördüklerinin ötesinde ve altında yatan gerçeklerin farkına varmaya çağırdığını söylememiz mümkündür.

Gölgesizler filminde de Ünal kurmaca evrenlerin, bunları tasarlayanın zihninde nasıl oluşturulduğunu yazar anlatıcıyı filmin içinde göstererek açığa çıkarmış ve izleyiciye metnin asıl yazarının kim olduğunu sorgulatmıştır. Kurmaca yazar, yazar anlatıcı ve filmin sonunda gördüğümüz kitabın asıl yazarı ile matruşka bebekler gibi iç içe geçmiş yapıda bir kurmacayı yine bir kurmaca içinde yansıtarak filmde gördüklerimizin hepsinin bir “hiç kimseyi” anlattığını, bu kişilerin ve olayların yazarın zihninde tasarlandığını ve bu kişilerin de bu yüzden “gölgesiz” olduklarını seyirciye göstermiştir.

İncelenen filmlerinde her ne kadar bireysel dertler konu ediliyormuş gibi görünse de aynı zamanda karakterlerin içinde bulunduğu daha geniş toplumsal sorunları da alegorik bir dille sorgulayarak seyircileri de politik bir farkındalığa çağrılmaktadır. Ümit Ünal, 9 filminde toplumsal ön yargıları, *Nar* filminde bir arada olmaya çalışmayı, *Ara* filminde sınıfsal aidiyeti, *Gölgesizler*'de taşranın devlet nezdindeki değerini irdeleyerek bireysel olanla toplumsal olanın bir arada anlaşılabilirliğini göstermiş ve kullandığı özdüşünsel anlatım teknikleriyle filmlerin ardında işleyen süreçleri açık ederek kamera arkasındaki varlığını seyirciye hatırlatmıştır. Bu şekilde de kameranın nesnel bir aktarım yapan “nötr” bir alet değil öznel bakış açısını sunan bir aygıt olduğunun altını çizmiştir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Seda. (2011). *Bir yeni roman uyarlaması olan “Saatler” filminde metinlerarasılık ve göstergelerarasılık*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Alkan, H. (2007). *Kent ve sinema ilişkisi bağlamında 90 sonrası Türk sinemasında İstanbul*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir.
- Anafarta, O. (2001). *Visual literacy, metafiction, and horror movies: An account of self-reflexivity in the new stalker film*. (Doktora Tezi). Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Allué, S. B. (1999). Parody and metafiction in Woody Allen’s “Mighty Aphrodite”. *Epos: Revista de filología*, (15), 391.
- Aristoteles. (2005). *Poietika*. (Çev. N. Kalaycı). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Aytekin, Can & Uğurlu, F. (2010). “Gölgesizler” Filmi ve Edebiyat Sinema İlişkisi Üzerine. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 6(3), 76-84.
- Bakhtin, M. (2013). *Problems of Dostoevsky's poetics* (Vol. 8). University of Minnesota Press.
- Barthes, R. (1974). *S/Z*. New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1993). *Yazarın ölümü* (Çev. H. Çetinkaya). *Edebiyat Eleştirisi içinde*, (4), 140-144.
- Baudrillard, J. (2010). *Simülarklar ve simülasyon* (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğubatı.
- Bayer, G. (2010). On filming metafiction: John Fowles's unpublished “The last chapter” and the road to postmodern cinema. *English Studies*, 91(8), 893-906.doi: 10.1080/0013838X.2010.517301.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (Çev. İ. Şener). İstanbul: Doruk.
- Benjamin, W. (2001). Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretebildiği çağda sanat yapıtı (Çev. A. Cemal). *Pasajlar içinde* (50-86). İstanbul: YKY.

- Berger, P. L. & Luckmann, T. (1991). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Penguin UK
- Berktaş, F. (2000). Küreselleştikçe parçalanmış bir dünyanın düşünsel izdüşümü: Postmodernizm. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, (21-22).
- Biryıldız, E. (1992). Dışavurumcu Alman Sineması. *Marmara İletişim Dergisi*, 1, 221-250.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (2002). Intensified continuity visual style in contemporary American film. *Film Quarterly*, 55 (3)3 (Spring 2002),16-28. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2002.55.3.16>
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2009). *Film sanatı*. (Çev. E. Yılmaz & E. S. Onat). Ankara: De ki.
- Bordwell, D. (2010). Film pratiğinin kipi olarak sanat sineması. (Çev. Y. Özben). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat sineması üzerine yaklaşımlar ve tartışmalar* içinde (s. 71-82). Ankara: De Ki.
- Brecht, B. (1981). Epik Tiyatro. (Çev. K. Şipal). 2. Baskı, İstanbul: Say.
- Brooker, P., Brooker, W. 1997. Pulpmodernizm: *Tarantino's affirmative action, postmodern after-images*. London: Arnold.
- Büker, S. (1999). "Ayna yapı: Sekiz Buçuk ve Tango Dansı". *Kuram Dergisi*, 16, 1-5.
- Bütev, S. (2016). Sinema ve modernlik–John Orr. *SineFilozofi*, 1(2).
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (2014). *Postmodernizm ve sinema*. Ankara: Dipnot.
- Can, A. & Uğurlu, F. 2010. "Gölgesizler" Filmi ve Edebiyat Sinema İlişkisi Üzerine. *Selçuk İletişim*, 6 (3), 76-84.
- Cevizci, A. (2013). *Fefsefe Sözlüğü*. 8. Baskı. İstanbul: Paradigma.
- Coleridge, S. T. (2004). *Biographia literaria*, 1817. Erişim adresi: <http://www.public-library.uk/pdfs/4/982.pdf>

- Currie, Mark (1995). *Metafiction*. London: Longman.
- Çakırlar, C. & Güçlü, Ö. (2013). Gender, family and homeland in contemporary Turkish cinema. Karima Laachir ve Saeed Talajooy (Ed.), *Resistance in contemporary middle eastern cultures* içinde (s. 167-183). New York: Routledge.
- Çetişli, İ. (1999). *Batı edebiyatında edebi akımlar*. Isparta: Kardelen.
- Derrida, J. (2008). Différance. (Çev. Ö. Sözer). *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı* içinde, Sayı 10, İstanbul: Toplumbilim.
- Eagleton, T. (1999). *Postmodernizm yanılısamaları* (Çev. K. Atakay). İstanbul: Adam.
- Eagleton, T. (2012). *Edebiyat olayı*. (Çev. B. Yüce). İstanbul: Sel.
- Ecevit, Y. (2012). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İstanbul: İletişim.
- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2014). *Film kuramı: Duyular yoluyla bir giriş*. (Çev. B. Yıldırım & B. Soner). Ankara: Dipnot.
- Eşli, Ö, M. (2012). *Arada kalmak*. İstanbul: Su.
- Feldman, S. (1998). Peace between man and machine: Dziga Vertov's *The Man with a Movie Camera*, Barry Keith Grant and Jeanette Sloniowski (Ed.), *Documenting the documentary: Close readings of documentary film and video* içinde (s. 41-42). Detroit: Wayne University Press.
- Fletcher, J & Bradbury, M. (1976). *Modernism: 1890-1930*. Harmondsworth; Penguin,
- Foucault, M. (2006). *Yazar nedir?. Sonsuza giden dil*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 224-259.
- Gass, W. S. (1970). *Fiction and the figures of life*. Boston: Godine Books.
- Goble, M. (2010). *Beautiful circuits: Modernism and the mediated life*. New York: Columbia University Press.
- Hutcheon, L. (2003). *A poetics of postmodernism: History, theory fiction*. New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*. Wilfrid Laurier University Press.

- Jameson, F. (1990). "Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı." N. Zeka(Der.), *Postmodernizm içinde* (1.Basım), (s. 59-116). İstanbul: Kıyı.
- Karabağ, Ç. (2005). *1990 sonrası Türk sinemasında sanat filmleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. Ankara.
- Karaca, A. (2011). Gölgesizlerin kurgu tekniği ve teması. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 6/2 Spring 2011, 547-560, TURKEY*
- Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. Ali Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar içinde* (s. 1-20. Ankara: De Ki.
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist estetik: Türkiye sanat sineması tarihine giriş 1896-2000*. Ankara: De Ki.
- Kellner, D. (2000). "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar". (Der. & Çev. Mehmet Küçük). *Modernite versus Postmodernite içinde* (s. 367-404). Ankara: Vadi.
- Koçak, D. Ö. (2012). Sinemada postmodernizm. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 5(2), 65-86*.
- Koçak, O. (2009). *Modern ve ötesi: Elli yılın sanatına kenar notları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması, 1950-1980* (Çev. Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki.
- Krysinski, W. (2014, Şubat-Mart). Borges, Calvino, Eco: Üstkurmaca felsefeleri. *Notos, 44, 74-85*.
- Kuleshov, L. 1987. *Fifty years in films*. Moscow: Raduga.
- Kurmaca. (2017). *Türk Dil Kurumu Genel Türkçe Sözlüğü içinde*. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=KURGU'dan alınmıştır.
- Kurtoğlu, E. (2007). *Türk filmlerinde sinema*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Loshitzky, Y. (1995). *The radical faces of Godard and Bertolucci*. Detroit: Wayne State University Press.

- Lunn, E. (1982). *Marxism and modernism: A historical study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*. University of California Press.
- Lyotard, J.F. (1984). *The postmodern condition: A report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lyotard, J. F. (2000). *Postmodern durum*. (Çev. A. Çiğdem). Ankara: Vadi.
- Madsen, R. B. (2015): When fiction points the finger – metafiction in films and TV series. Kosmorama #259 (www.kosmorama.org).
- Marcus, L. (2008). “Modernist genres and modern media: Film”. D. Bradshaw & K.J.H. Dettmar (Ed.), *A companion to modernist literature and culture* içinde (s. 250-258). John Wiley & Sons. doi:10.1002/9780470996331.ch27
- McHale. B. (2004). *Postmodern fiction*. London: Routledge.
- Metz, C. (1991). *Film language: A semiotics of cinema*. (İng. Çev. M. Taylor). Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Moran, B. (1991). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: Cem.
- Mulvey, L. (1999). “Visual pleasure and narrative cinema.” *Film theory and criticism: Introductory readings* içinde (s. 833-844). Leo Braudy and Marshall Cohen (Ed.). New York: Oxford UP.
- Mutlu, E. (2012). *İletişim sözlüğü*, Ankara: Sofos.
- Nelmes, J. (Ed.). (2012). *Introduction to film studies*. New York: Routledge.
- Okatan, F. (2014). Hasan Ali Toptaş’ın romanlarında postmodernist öğeler, Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sivas.
- Oliver, B. (2014). Modernite, modernizm ve postmodernist film: Verhoeven’in *Temel İçgüdü’sündeki* yüzeysellikler. Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (Der. & Çev.). *Postmodernizm ve sinema* içinde (s. 37-61). Ankara: Dipnot.
- Orr, John. (1997). *Sinema ve modernlik*. (Çev. A. Bahçıvan). Ankara: Bilim ve Sanat/Ark.
- Orpen, V. (2003). *Film editing: the art of the expressive* (Vol. 16). London: Wallflower Press.

- Öner, H. (2014). Taşrada varoluş: Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler romanı üzerine bir inceleme. *Turkish Studies-International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 9/6, p.859-864, ISSN: 1308-2140, www.turkishstudies.net, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.8020>.
- Ören, A. (2016). Üstkurgu kavramı üzerindeki üstkurgusal karışıklıklar. A. Ören (Der.&Çev.). *Üstkurgu/Üstkurmaca üzerine* içinde (s. 101-123). Ankara: Hece.
- Özçınar Eşli, M. (2012). *Arada kalmak*. İstanbul: Su.
- Özdemir, E. (2012). Ümit Ünal sinemasında ulusal alegori. *Sinecine*, 3(2), 35-59.
- Palmer, R. B. (1986). The metafictional Hitchcock: The experience of viewing and the viewing of experience in "Rear Window" and "Psycho". *Cinema Journal*, 4-19.
- Parkan, M., Aksu, Y., Ünal, Y. (2002, Aralık). Brecht estetiği ve modern sinema. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 11. Erişim adresi: <http://yenifilm.net/2002/12/brecht-estetigi-ve-modern-sinema/>
- Parkan, M. (2004). *Brecht estetiği ve sinema*. 1. Baskı, Ankara: Dost.
- Pillip, F. (1999). Michael Haneke's film "Funny Games" and the Hollywood tradition of self-referentiality. *Modern Austrian Literature*, 353-363.
- Pravadelli, V. (2017) Italian 1960s auteur cinema (and beyond): Classic, modern, postmodern. F. Burke, (Ed.). *A Companion to Italian cinema* içinde, (228-248). Chichester: John Wiley & Sons.
- Propp, V. (2011). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev. M. Rifat & S. Rifat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Pudovkin, V. I. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. (Çev. N. Özön). Ankara: Bilgi.
- Ruby, J. (1977). The image mirrored: Reflexivity and the documentary film. *Journal of the University Film Association*, 29(4), 3-11.
- Sakallı, C. & Akemoğlu, A. (2016). Bir medyalararasılık kategorisi olarak medya değişimi: Gölgesizler romanındaki üst kurmaca düzleminin filme aktarımı. *sinecine*, 7(1), 63-81.

- Sarris, A. (2010). Auteur kuramı üzerine notlar (Çev. B. Kılıçbay). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat sineması üzerine: Yaklaşımlar ve tartışmalar* içinde (s. 65-70). Ankara: Deki.
- Sarup, M. (1995). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm* (Çev. A. B. Güçlü). Ankara: Ark.
- Scholes, R. (1970). Metafiction. *The Iowa Review*, 100-115.
- Sharma, R., & Chaudhary, P. (2011). Common themes and techniques of postmodern literature of Shakespeare. *International Journal of Educational Planning & Administration*, 1(2), 189-198.
- Sikov, E. (2010). *Film studies: An introduction*. New York: Columbia University Press.
- Siska, W. C. (1979). Metacinema: A modern necessity. *Literature/Film Quarterly*, 7(4), 285-289.
- Speidel, S. (2012). Film form and narrative. Jill Nelmes (Ed.), *Introduction to film studies* içinde (s. 60-89). New York: Routledge.
- Stam, R. (1985). *Reflexivity in film and literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Michigan: Columbia University Press.
- Stam, R. (2000). *Film theory: an introduction*. New York: Blackwell Publishing.
- Stam, R. (2005). *Literature through film: Realism, magic, and the art of adaptation*. New York: Blackwell Publishing.
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*, (2. Basım). Ankara: İmge.
- Thanouli, E. (2006). Post classical narration: A new paradigm in contemporary cinema. *New Review of Film and Television Studies* içinde 4(3), (s. 183-196). DOI: 10.1080/17400300600981900. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/17400300600981900>
- Toptaş, H. A. (2016). *Gölgesizler*, (2. Basım). İstanbul: Everest.
- Truffaut, F. (2010). Fransız sinemasında belirgin bir eğilim. (Çev. R. İ. Süzen). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat sineması üzerine yaklaşımlar ve tartışmalar* içinde (s. 71-82). Ankara: De Ki.

- Tuğan, N. (2017). Ağ anlatımın yükselişi: Son dönem Hollywood ve Türk sinemasında farklı anlatım biçimleri. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 5 (2), 1024-1044. DOI: 10.19145/e-gifder.288364
- Vertov, D. (1984). Kino-eye. (İng. Çev., K. O'Brien). Anette Michelson (Ed.), *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov* içinde (s. 60-79). Berkeley: University of California Press.
- Voir. (2019). Merriam-Webster.com içinde. Erişim adresi <https://www.merriam-webster.com/dictionary/voyeur>
- Wauth, P. (2001). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious literature*. London: Routledge.
- Willquet-Maricondi, P. (2014). Prospero'nun kitapları, postmodernizm ve dünyanın yeniden büyülenmesi. Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (Der. & Çev.). *Postmodernizm ve sinema* içinde (s. 133-168). Ankara: Dipnot.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada göstergeler ve anlam*. (Çev. Z. Aracagök & B. Doğan). İstanbul: Metis.
- Wollen, P. (2010). Godard ve karşı sinema: *Doğu Rüzgârı*. (Çev. Y. Ertan). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat sineması üzerine yaklaşımlar ve tartışmalar* içinde (s. s. 113-125). Ankara: De Ki.
- Woods, P. A. (1996). *King Pulp: Wild world of Quentin Tarantino*. London: Plexus.
- Yacavone, D. (2015). *Film worlds: A Philosophical aesthetics of cinema*. New York: Columbia University Press.
- Yaşartürk, G. (2012). Ümit Ünal sineması hakkında birkaç söz. Y. Demirel (Ed.), *Işık gölge oyunları* içinde (s. 7-9). İstanbul: YKY.
- Yücel, D. D. (2018). Ümit Ünal ve "Oda" filmleri: 9, Ara, Nar. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (AKİL) Haziran (29), 110-127.

EK 1. ÜMİT ÜNAL FİLMOGRAFI

9 FİLMİ KÜNYESİ

Yönetmen: Ümit Ünal

Yapımcı: Ümit Ünal, Haluk Bener, Aydın Sarıoğlu

Senarist: Ümit Ünal

Oyuncular: Ali Poyrazoğlu, Cezmi Baskın, Serra Yılmaz, Fikret Kuşkan, Ozan Güven, Rafa Radomislı, Esin Pervane, Fuat Onan, Sezgin Devran

Müzik: Zen

Görüntü yönetmeni: Aydın Sarıoğlu

Kurgu: İsmail Canlısoy

Yapım yılı: 2002

Süre: 91 dakika

ANLAT İSTANBUL FİLMİ KÜNYESİ

Yönetmen: Ömür Avcı (Kırmızı Başlıklı Kız), Selim Demirdelen (Külkedisi), Kudret Sabancı (Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler), Yücel Yolcu (Uyuyan Güzel), Ümit Ünal (Fareli Köyün Kavalcısı)

Yapımcı: Erol Avcı

Senarist: Ümit Ünal

Müzik: Teoman, Özgür Yılmaz

Görüntü yönetmeni: Gökhan Atılmış

Kurgu: İsmail Canlısoy

Yapım yılı: 2005

Süre: 99 dk.

ARA FİLMİ KÜNYESİ

Yönetmen: Ümit Ünal

Yapımcı: Ümit Ünal, Mustafa Uslu

Senarist: Ümit Ünal

Oyuncular: Erdem Akakçe, Betül Çobanoğlu, Serhat Tutumluer, Selen Uçer

Müzik: Teoman, Özgür Yılmaz

Görüntü yönetmeni: Gökhan Atılmış

Kurgu: Çiçek Kahraman

Yapım yılı: 2008

Süre: 89 dk.

GÖLGESİZLER FİLMİ KÜNYESİ

Yönetmen : Ümit Ünal
Yapımcı : Hakan Karahan
Senarist : Ümit Ünal
Eser: Hasan Ali Toptaş
Müzik: Candan Erçetin
Görüntü yönetmeni: Gökhan Atılmış
Kurgu: Çiçek Kahraman
Sanat yönetmeni: Serdar Yılmaz
Yapım yılı: 2009
Süre:97 dk.

NAR FİLMİ KÜNYESİ

Yönetmen : Ümit Ünal
Yapımcı : Türker Korkmaz
Senarist : Ümit Ünal
Oyuncular : Serra Yılmaz , İdil Fırat , Şükran Ovalı , Erdem Akakçe , İrem Altuğ
Müzik: Selim Demirdelen
Görüntü yönetmeni: Türksoy Gölebeyi
Kurgu: Çiçek Kahraman
Sanat yönetmeni: Elif Taşçıoğlu
Yapım yılı: 2011
Ses yaratıcısı: Serkan Karaca
Yardımcı yönetmen: Toygun Baş

SES FİLMİ KÜNYESİ

Yönetmen: Ümit Ünal
Yapımcı: Ersan Çongar, Marsel Kalvo, Tunç, Kaan Ege
Senarist: Uygur Şirin
Oyuncular: Mehmet Günsür, Eylem Yıldız, Işık Yenersu
Müzik: Mehmet Cem Ünal, Safa Hendem
Görüntü yönetmeni: Türksoy Gölebeyi
Kurgu: İsmail Canlısoy
Yapım yılı:2010
Süre: 97 dakika

KAPTAN FEZA FİLMİ KÜNYESİ

Yönetmen: Ümit Ünal

Yapımcı: Hakan Karahan

Senarist: Ümit Ünal

Oyuncular: Hakan Karahan, Meral Okay, Ahmet Mümtaz Taylan, Mine Tugay, Dila Bölükbaş

Müzik: Candan Erçetin, Alper Erinç

Görüntü yönetmeni: Feza Çaldıran

Kurgu: İsmail Canlısoy

Yapım yılı:2002

Süre:91 dakika

SOFRA SIRLARI FİLMİ KÜNYESİ

Yönetmen: Ümit Ünal

Yapımcı: Servan Erhan Güney, Sinan Yabgu Ünal

Senarist: Ümit Ünal

Oyuncular: Demet Evgar, Fatih Al, Alican Yücesoy, Elit Andaç Çam, Fırat Altunmeşe, Ferit Aktuğ

Müzik: Erdem Helvacıoğlu

Görüntü yönetmeni: Türksöy Gölebeği

Yapım yılı:2018

Kurgu: Osman Bayraktaroğlu

Süre:103 dakika

SENARYOLARI

1986 *Teyzem* (Halit Refiğ) (Milliyet Gazatesi Senaryo Yarışması Birincilik Ödülü)

1987 *Milyarder* (Kartal Tibet)

1987 *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (Atıf Yılmaz)

1988 *Arkadaşım Şeytan* (Atıf Yılmaz)

1989 *Piano Piano Bacaksız* (Tunç Başaran)

1992 *Berlin in Berlin* (Sinan Çetin)

1993 *Amerikalı* (Şerif Gören)

1993 *Yaz Yağmuru* (Tomris Giritlioğlu)



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İletişim Bilimleri ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 02/07/2019

Tez Başlığı : Ümit Ünal Filmlerinde Özdüşünümsellik

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 110 sayfalık kısmına ilişkin,/...../..... tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 1.1 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç
- 4- Alıntılar dâhil
- 5- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

02.07.2019

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Demet SÖKEZOĞLU ÇAKIR

Öğrenci No: N12221897

Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri

Programı: İletişim Bilimleri

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Dr. Öğretim Üyesi Çağla Karabağ Sarı



HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
Communication Sciences DEPARTMENT

Date: 02/07/2019

Thesis Title : Self Reflexivity in the Films of Ümit Ünal

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 02/07/2019 for the total of 103 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 1.00 %.

Filtering options applied:

- Approval and Declaration sections excluded
- Bibliography/Works Cited excluded
- Quotes excluded
- Quotes included
- Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Name Surname: Demet SÖKEZÖĞÜ ÇAKIR
Student No: 1122211892
Department: Communication Sciences
Program: Communication Sciences

Date and Signature

02.07.2019

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Assist. Prof. Dr. Çağla Karabağ Sarı



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İletişim Bilimleri ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 02/07/2019

Tez Başlığı: Ümit Ünal Filmlerinde Özdeşimsellik

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

02.07.2019
Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Demet SÜKEZÖBLÜ GAKIR

Öğrenci No:

Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri

Programı: İletişim Bilimleri

Statüsü: Yüksek Lisans Doktora Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Tez çalışmasının yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek yoktur.

Dr. Öğretim Üyesi Çağla Karabağ Sarı

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Telefon: 0-312-2976860

Faks: 0-3122992147

E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr



HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
COMMUNICATION SCIENCES DEPARTMENT

Date: 02.07/2019

Thesis Title: Self Reflexivity in the Films of Ümit Ünal

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.


Name Surname: Deniz SÖKEZÖBLÜ O AKIL
Student No: N122211892
Department: Communication Sciences
Program: Communication Sciences
Status: MA Ph.D. Combined MA/ Ph.D.

02.07.2019
Date and Signature

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

The student does not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything.

Assist. Prof. Dr. Çağla Karbağ Sarı

	<p style="text-align: center;">ÜMİT ÜNAL FİMLERİNDE ÖZDÜŞÜNÜMSELLİK</p> <p style="text-align: center;">Demet SÖKEZOĞLU ÇAKIR</p> <p style="text-align: center;">2019</p>	<p style="text-align: center;"></p> <p style="text-align: center;">Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü</p> <p style="text-align: center;">İletişim Fakültesi</p> <p style="text-align: center;">İletişim Bilimleri Bölümü</p> <p style="text-align: center;">ÜMİT UNAL FİMLERİNDE ÖZDÜŞÜNÜMSELLİK</p> <p style="text-align: center;">Demet SÖKEZOĞLU ÇAKIR</p> <p style="text-align: center;">Yüksek Lisans Tezi</p> <p style="text-align: center;">Ankara, 2019</p>
--	---	--

