

SEMİH KAPLANOĞLU'NUN "BAĞLILIK: ASLI" FİLMİNDE ANLATININ DRAMATİK UNSURU OLARAK MEKÂN KULLANIMI

Aizat MADİKOVA ÖZER

Öğr. Gör. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi GüzelSanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü, ayzat.ko@hotmail.co.uk,
ORCID ID: 0000-0002-4658-1344

Madikova Özer, Aizat. "Semih Kaplanoğlu'nun "Bağlılık: Aslı" Filminde Anlatının Dramatik Unsuru Olarak Mekân Kullanımı". idil, 99 (2022 Kasım): s. 1535-1544. doi: 10.7816/idil-11-99-01

ÖZ

Mekân; sinematografik anlatının önemli bir unsurudur. Sinematografik evrende mekân; anlatının görünür kılınmasını sağlayan bir düzlemdir. Sinematografik mekân; gerçek ya da hayal ürünü mekânların perde yüzeyine yansıtılmasıyla oluşur. Klasik Anlatı, Modern anlatı ya da modern sonrası ortaya çıkan farklı anlatı kategorilerinde mekân, hikâyenin kimi zaman fonu, kimi zaman başat unsuru olagelmıştır. Özellikle yönetmenin bireysel bakışının yansıması olan ve 'auteur' olarak tabir edilen sinema anlatısında mekân; çoğunlukla yönetmenin bireysel yorumu anlam kazanmaktadır. Türk sinemasında 1990'lı yıllardan itibaren 'auteur' kuramına uygun özelliklere sahip yönetmenler ortaya çıkmaya başlamıştır. Yönetmenlerin bireysel dünya görüşlerinden, bireysel anlamlandırmalarından kaynaklanan özgün filmler dünya çapında film festivallerinde büyük ilgi görmüştür. Bu filmlerin ortak özelliklerinden biri; sinematografik anlamlandırmanın önemli unsuru olan mekân kullanımındaki farklılıklar ve zenginliktir. Yönetmenlerin bireysel öyküleri sayesinde sinemada mekân kullanımı da var olan mekanlara bakış açıları da çeşitlenmiştir. Bu çalışmada Türk sinemasının 'auteur' yönetmenlerinden olan Semih Kaplanoğlu'nun 2019 yılı yapımı olan "*Bağlılık: Aslı*" filminde mekân kullanımı, filmin anlatısında oynadığı rol üzerinden incelenmiştir. Filmde mekânların, anlamı aktarmak için önemli bir sinematografik unsur olarak tercih edildiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Sinemasal anlatı, Sinemada mekân, Türk sineması, Semih Kaplanoğlu, Auteur, Anlatıbilim

Makale Bilgisi:

Geliş: 16 Eylül 2022

Düzeltilme: 20 Ekim 2022

Kabul: 12 Kasım 2022

Giriş

Yeryüzünde düşünen, yorumlayan, anlam üreten tek canlı olarak insan, dış dünyadan edindiği deneyimleri kendi içgüdüsel, bireysel, kültürel özellikleri ile anlamlandırır. Diğer insanlara, diğer toplumlara, gelecek kuşaklara bu anlamları çeşitli sanatsal formlar ve iletişim kanalları üzerinden aktarır. İnsan bir nevi dış dünyanın gerçekliğini, kendi bilinç ve bilinçdışının süzgeçleriyle yeniden inşa eder. Bu inşanın somut ürünü olan sanat eserleri, dış dünya gerçekliğinin insan zihni ve hayal gücüyle yeniden yorumlanarak, bir forma büründürülmüş görünümüdür. Modern bir sanat olarak sinema kendinden önceki sözel/yazılı/görsel sanatların gerçek dünyayı taklit etme, anlatı oluşturma özelliklerinden yararlanmaktadır.

İnsan, dış dünyayı bireysel/kültürel olarak yorumlayarak bir anlam ve anlatı kurgulamaktadır. Bu kurgusal anlamın biçim ve içeriğini inceleyen 'Anlatıbilim'i (narratology), tarih boyunca birçok farklı disiplinler tarafından kullanılmıştır.

Sanat eserleri de sanatçının kişisel gerçekliğini/algısını yansıttıkları için aslında kurgulanmış bir anlatıdır. Sinema, görsel-işitsel bir sanat olarak, gerçek dünyayı sınırlı bir çerçeve üzerinde yeniden yaratır/taklit eder. Bu taklit, sinematografik unsurların biçimsel özellikleri ile perde üzerinde yeni bir dünyanın/anlatının var olmasını sağlar. Sinematografik anlatı, öncelikle karakterin ya da karakterlerin neden-sonuç ilişkileri ile sürüklediği/sürüklendiği olay örgüsü, olayların perde üzerinde kurulan dünyada var olmasını sağlayan zaman-mekân evreni ile var olur.

İlk dönemlerden günümüze ulaşan mağara resimlerinden, üç boyutlu sinema teknolojisine değin tüm farklı formları ile sanat eserleri, dış dünyadan derlenen anlatının, sınırlı bir çerçeve, yüzey, düzlem gibi formlara büründürülmesi ile oluşmuştur. Sanat eserleri sanatçının vermek istediği mesajı belirli formlar üzerinden aktaran birer anlam göstergeleridir. Sanatsal anlatıyı ve sanat yoluyla anlatı aktarımını inceleyebilmek için anlatı kavramını daha ele almak yararlı olacaktır. Öncelikle dış dünyayı taklit yoluyla tanımaya çalışırız. Sanat da aslında taklit etme alışkanlığından kaynaklanır.

"Daha çocukluktan başlayarak insanlar hem taklit etmeye eğilimlidir (öteki hayvanlardan taklide yatkınlığı ile ayrılır insanoğlu ve ilk bilgilerini taklit yoluyla edinir), hem de taklitten hoşlanırlar. Bunun açık bir kanıtı örneğin; en korkunç canavar görüntülerinin ya da kavruların taklidinden bile çok hoşlanmamızdır (Aristo, 2012: 24)".

Sosyal bir canlı olarak insan tarih boyunca yaşam kalitesini yükseltmek, dünyaya dair merak ve korkularını gidermek ve geleceğe iz bırakmak için hep kendi sınırlarını aşma çabası içinde olmuştur. Doğadaki diğer hayvanların hayatta kalmak, neslini devam ettirmek ve dış dünyanın karmaşıklığından, belirsizliğinden topladığı bilgileri anlamlandırmak, sınırlamak ve birbirleriyle paylaşmak için geliştirdiği her türe özgü ses sembolleri vardır. İnsanın, dili geliştirmesinin altında da benzer ihtiyaçlar yatmaktadır. Dilin gelişimi, dış dünyayı yorumlama perspektifini de genişletmiştir. Dil, somut dünyanın somut kelimelere dönüştürmüş ve soyut kavramlar dinleyen hayal gücünü tetiklemiştir. Böylece dış dünya gerçekliği, öncelikle onu dile getiren kaynak ve alıcının hayal güçleri ile katsayı etkisiyle yorum çeşitliliğine kavuşmuştur.

Bireysel tecrübelerin diğer bireylere aktarımı kolektif bilinç ve kültürün oluşmasını sağlamıştır. Medeniyetin gelişimini sağlayan iş birliği aslında, insanın önce dil sonra yazılı ve görsel iletişim yeteneklerinin gelişimi ile var olabilmektedir. Dış gerçekliğin amaca yönelik sınırlanarak ifade edilmesi anlatı olarak tanımlanabilir. Anlatı; sözel, dilsel ya da görsel gösterenler üzerinden dünyanın belirli bir kapsam ve çerçeve içinde yorumlanması olarak tanımlanabilir. Rıfat, anlatıyı; gerçek ya da düşsel olayların farklı göstergeler aracılığıyla anlatılması olarak özetler. (Rıfat, 1999: 15) Anlatıyı genel anlamıyla; dış dünyanın, insanın bilinç süzgecinden geçirilerek, anlamlı ve sınırlı hale dönüştürülmesi olarak yorumladıktan sonra, anlatıyı bir öykü olarak nitelendirirsek, aslında anlatı; öykünün nasıl iletişim kurduğu, ayrıntılarının nasıl yapılandırıldığı, izleyici için nasıl anlamlı hale geldiği ile ilgilidir. (Edgar-Hunt vd. 2011: 22) Böylece anlatı; insanın, gerçek ya da hayal gücünden kaynaklanan hayata dair tüm eylemi, düşüncesi ve yorumunu diğerlerine aktarırken kullandığı semboller bütünüdür. Tarih boyunca insanlar bir varlığı, mekânı, canlıyı ya da iklimsel durumu yani herhangi bir şeyi tarif ederlerken; rüyalarını, bir aracın nasıl kullanılacağını, geçmiş yaşantılarını anlatırken sürekli anlatı kurgulamışlardır. Harari, Robin Dunbar'dan ödünç aldığı 'dilin evrimi ve dedikodu' teorisiyle insanlar arası iletişimde dil gelişimi sayesinde dış gerçekliğin göstergelere indirildiğini söyler. 'Homo Sapiens' olarak tanımlanan günümüz insanının ilk ataları, grubun diğer üyeleri, yabancılar hakkında onları görmeden bile bilgi sahibi olabilmektedir. Ayrıca örneğin; 'nehir kenarında aslan var' gibi, hayatta kalmak için gerekli bilgiler, soyut sözcüklerle ifade edilmiştir. Gözle görülmeyen durumları tasvir etmek için sözcükler anlatı kurgularını oluşturup, karmaşılaşmaya başladıkça, anlatılar bütünlüklü söylemlere kavuşmuş; efsaneler, mitler, tanrılar, din gibi kavramlar ortaya çıkmış, 'Bilişsel Devrim' yaşanmıştır (Harari, 2015: 37). Kurgulanan anlatılar tekrar tekrar aktarıldıkça, her anlatıcı tarafından bozulup, yeniden kurgulanmıştır. Bir anlamda gerçeklik anlatı göstergeleri ile sürekli yeni şekillere bürünmüş, bozulup, yeniden düzenlenmiştir. Onega ve Landa; bir anlatı metninde bulduklarımızın aslında olaylar değil, olay olarak temsil edilen göstergeler olduğunu söyler (Onega vd. 2002: 15). Bir duygu ve düşüncenin dil evrenindeki sınırsız ifade ihtimalleri içerisinde seçilen kelimelerle anlatılması, anlatıcının dinleyene aktardığı yeni bir gerçekliktir. Böylece

dış dünya soyut kelimeler sayesinde, dinleyenin gözünde yeni bir görünüme bürünür. Aynı olay, farklı bir anlatıcı tarafından kültür, din, cinsiyet, yaş, birçok dışsal ya da içsel etkenlere bağlı olarak yeni görünümlere bürünebilir. Ya da farklı dinleyicilerce yine aynı etkenlere bağlı olarak farklı görünümlerde algılanabilir. Belirli anlatılar sosyal kabul gördükçe yeni kuşaklar boyunca tekrarlanabilir. Sözlü kültür boyunca dünyada kolektif bilince yerleşmiş 'mit' ve 'arketip' kavramları insanlararası iletişimde sürekli tekrar edilerek kalıplaşan göstergeleri tanımlamaktadır.

Sözlü dil ve yazılı dil anlatı oluşturma araçlarıdır. Aristoteles; anlatıyı doğrudan bir kişinin olayları aktarması ve olayların eylemler içerisinde yeniden taklit edilerek, dolaylı şekilde aktarılması olarak anlatıyı iki farklı tanımla açıklar. 'Diegetik' anlatım ve 'Mimetik' anlatım olarak tanımlanan bu iki farklı yöntemi, olayları bir anlatıcının olduğu gibi anlatması ve dramatik bir kurgulama ile anlatım olarak detaylandırabiliriz. Platon, mimesis ve diegesis ayrımını tragedya ve komedyada eylemler ile taklit yolu ve şairin olanı biteni kendisi anlatması olarak ayırt eder (Platon, 2010: 84). Bordwell diegetik anlatımı, anlatının sözlü ya da yazılı olarak anlatılması olarak tanımlar (Bordwell, 1985: 3). Aristo'ya göre araçlar, nesnelere ve taklit biçimleri ile taklitler birbirlerinden ayrılırlar. Aristo aynı nesnelere aynı yöntemlerle farklı biçimlerde taklit etmenin mümkün olduğunu söyler. Homeros'un yaptığı gibi başka birine dönüşerek ya da kendi halinde kalarak olayları doğrudan anlatmak yerine, mimetik anlatım, 'yapmak' anlamına gelen 'dran' kökünden türetilmiş 'dram' sözcüğüyle tabir edilen taklitte olduğu gibi; olayları, insanları eylem içinde betimlemek şeklinde tanımlanır (Aristo, 2012: 22-23).

Kısaca anlatı; insanın dünyaya dair anlama, yorumlama ve diğerlerine aktarma çabası yaşamın her alanına yaydığı ve sürekli üretilen olağan bir durumdur. Dil dünyanın gerçekliğini sözler aracılığı ile göstergelere dönüştürür. Bu göstergelerin yeniden kurgulanması ile anlatı, anlamı ortaya çıkarmaya çalışır. Seçil Büker; anlamın ancak bir dil aracılığı ile var olabildiğini söyler (Büker, 2010: 15). 'Anlatı' kavramı, filmlerde (veya romanlarda) nelerin olduğuna veya nelerin betimlendiğine, 'anlatım' ise bu anlatının film izleyicisine nasıl yansıtıldığına işaret eder. Anlatı eylemler, olayları, karakterleri içerir (Buckland, 2013: 33).

Aristo'nun belirli uzunluğa sahip, başı ve sonu olan eylemler bütünü olarak tanımladığı dramatik yapı, tiyatrodan, sinemaya farklı sanatların içeriklerini biçimlerken kullandığı asal yöntem olmuştur. Büker, yazar ya da konuşmacının anlam-sözdizimi-söz olarak kodladığı anlatının, sinema sanatında anlam-görüntü dizimi-görüntü olarak gerçekleştiğini belirtir. Sinema, sözlü ve yazılı dilde sözcükler ile gerçekleştirilen anlam kurgusu, sinema sanatında -keşfinden sonraki yıllarda sesin de eklenmesiyle- görüntü ve ses ile oluşturulur. Sinema biçimsel imkanları sayesinde bir öyküyü seyirciye görsel ve işitsel farklı unsurları iç içe kullanarak aktarma imkanına sahiptir. Senaryo kuramcısı ve yönetmen Michel Chion; öykü ve öyküleme farkı olarak belirttiği bu ayrımı, sinemada önemli olanın aktarılan öykü ya da olaylar değil, aktarıcının seyirciye olayları aktarma biçimi olduğunu söyler (Chion, 1987: 91). Sinematografik anlatı; yönetmenin gösterdiği ya da -eksiltme yaparak- bilerek göstermediği görüntülerin toplamıdır.

Sinema, görüntülerin art arda kurgulanması ile elde edilen filmsel zaman uzayı ile perde üzerinde kendine özgü bir zaman akışı olan evrenler oluşturabilir. Yönetmenin tercihinin göre hayatın içindeki kimi anlar hızlıca geçiştirilirken, kimi anlar ise gerçek zamandaki akışları ile hatta gerçek zamandan yavaş olarak aktarılabilir. Sinemanın bir diğer bileşeni olan mekân ise, hem gerçek mekânların perdeye aktarılması, istenildiği gibi kurgulanması sonucu yeniden üretilmesi, hem de sinemanın sınırlı uzamı olan perde üzerine yansıtılacak objelerin önemlerine ya da vurgularına göre görsel bir mimari ile konumlandırılması ile çok boyutlu bir öneme sahiptir. Sinemasal evrenin ana bileşenleri olan zaman ve mekân, sinemanın teknik unsurları; kamera açıları, kamera hareketleri, renk, ses unsurları, oyuncular, dekorun kullanımı perde üzerinde yeni bir dünya temsilini oluşturur.

"Anlatıbilim, anlatı ve anlatı yapısı çalışmalarına verilen addır. Bütün metinlerde belli eğilimler ve örüntüler aramak yapısalcı akımın bir parçasıdır. Bu akımın temsilcileri, temel olarak Saussure'den olduğu kadar antroplog Claude Levi-Strauss'un farklı ülkeler ve kültürlerde tekrar eden anlatı yapılarına bakmasından da etkilenmişlerdir. Bu anlamda film anlatıbilimi hem dille (filme özgü kodlar ve gelenekler çerçevesinde) hem de bağlamla ilgilenir, kimi zaman da bu ikisi arasındaki ilişkiye (Edgar-Hunt vd. 2012: 45)".

Filmsel anlatı rastgele olaylar dizisinden ibaret değildir. Neden-sonuç ilişkisi içinde birbiriyle bağlantılı bir olaylar dizisidir. Bir film anlatı mantığına dayanıyorsa, ekrandaki bir olay, bir önceki olaydan kaynaklanır. B olayı, A nedeniyle gerçekleşir. Örneğin; A çekimindeki bir adam tabancasını ekranın dışındaki bir yere doğrultur ve ateşler. B çekiminde bir başka adam yere yığılırken gösterilir. Çekimler birlikte kurgulanma nedeniyle seyirci iki görünüm arasında neden-sonuç ilişkisi kurar (Buckland, 2013: 34). Filmsel anlatı öncelikle öykü ile iskelet bir yapıya kavuşur. Öykü, olaylar bütünüün genel hatları ile özetlenmesidir. Kolker, 'Jaws' filminden örnekler vererek film öyküsü, olay örgüsü ve filmsel anlatıyı detaylandırır. Ona göre; film öyküsü karakterlerin başından geçen olaylar toplamıdır. Bu bağlamda olay örgüsü, öykünün belirli mantıksal, stilistik dizilişi ile anlatıyı oluşturur. Film anlatısı; perde üzerindeki tüm bileşenlerin bir araya getirilip, filmsel teknik özelliklere göre biçimlendirilerek ortaya çıkar (Kolker, 2011: 64-65).

Mekân sinemasal anlatının kimi zaman ana unsuruyken, kimi zaman arka fonuna dönüşür. Sinema modern bir sanat olarak kendinden önceki sanatların mekân kullanımlarını ödünç almış, anlatının mekânsal biçimlenişini,

geçmiş sanatların alışkanlıkları, kodlarıyla yeni teknik biçimlerle kurgulamıştır. Diğer sanatların mimetik anlatım için kullandığı iki ana akım anlatım tekniği olan, 'Klasik Anlatı' ve 'Modern Anlatı' türleri sinema filmlerinin anlatıları için de kullanılmaktadır. Film anlatısında tercih edilen anlatı türü, mekânın sinematografik bir unsur olarak kullanılmasını da etkilemektedir. Bu nedenle sinemada mekânın kullanımını incelerken, incelenen filmde öykülemenin hangi anlatım türüne göre gerçekleştirildiğinin farkında olmak, o filmde mekânların hangi göstergesel kodlara göre biçimlendiğini anlamaya yardımcı olacaktır.

Klasik ve Modern Anlatı Türlerinde Anlatım Farklılıkları

İnsanlık tarihi boyunca anlatılar, farklı dönemler, kültürlere rağmen belirli kalıplar halinde oluşturulmuştur. Klasik Anlatı olarak bilinen, Aristo'nun formüle ettiği biçim, öykünün anlatım yöntemini; giriş, gelişme ve sonuç olarak üç ana gövdeye indirger. İnsanın dış dünyada sürekli ilerleyen ve belirli döngülere sahip zaman akışına paralel olarak, doğadaki her şey gibi, klasik anlatıda öyküler; doğar, büyür, gelişir ve sonlanırlar. Yazılı kültürde üretilen edebi eserlerden, sözlü kültürün efsanevi, destansı öykülerine kadar insanlık tarihindeki anlatılar çoğunlukla klasik anlatıya göre biçimlenmiştir. Bireyden çok topluma, tekilden çok kümülatife odaklanan klasik anlatıda öykünün ögesi olan karakterler, Jung'un arketip olarak tanımladığı belirli kalıplara indirgenmiştir. Klasik anlatı, toplumsal düzenin yeniden üretilmesini ve toplum üyesi olarak insanların, toplumsal rollerini benimsemesi, o rollerle özdeşim kurmasını sağlar. Toplumun, dış dünyanın, bir taklidi olarak sanatsal anlatılar, gerçek dünyayı sözlü kültürde sözlü dil ve sözcükler, yazılı kültürde yazılı eserler ve sinema ile de görüntülerle betimler. Bu betimlemede izleyici/dinleyici/okuyucu gerçek dünyada belki de uzlaşma imkânı bulamadığı korkuları ile yüzleşir. Belki gerçekleşmeyeceğini bildiği hatta dile getiremediği hayallerini somut şekilde görür. Böylece o duyguları - Aristo'nun katharsis olarak açıkladığı-, yoğun bir şekilde yaşar.

Klasik anlatı, dış dünyanın belirsizliği ve karmaşıklığını, belirli ve sınırlandırılmış, kalıplara dökülmüş, tahmin edilebilir görünlere büründürdüğü için öykü anlatımının başat yöntemi olagelmıştır. Klasik anlatıda dış dünya yaşanılmak istenildiği gibi, idealize şekilde gibi yeniden kurgulanır. Zamanın akışı hep ileriye doğrudur. Karakterler kendilerini, sınırlarını zorlayan bir zorlukla karşılaşır. Genellikle toplumun çıkarına olan eylemler ile karakterler kahramana dönüşürler. Öyküler genellikle ana hikâyeyi sürükleyen karakterlerin eylemlerine odaklanır.

Aristo öncesinde Platon'da ilk izlerini bulabileceğimiz klasik anlatı, Platon'un edebi eserleri birbirinden ayırt etmek için mimesis ve diegesis tanımlarını kullanmıştır. Gustav Freytag'ın 1863 yılında yazdığı kitabıyla, her anlatının temelinde yaygın görülen bu biçim ilk kez 'Klasik Anlatı' olarak tanımlanmıştır. Freytag'ın temel olarak üç ana bölümden oluşan piramit yapısı, Klasik Yapı'yı tanımlamak için başvurulan temel biçim olagelmıştır. Bu yapı temel olarak üç bölümden oluşur: Birinci bölüm eylemin ortaya çıkmasını sağlayan etkinin yer aldığı, giriş bölümüdür. İkinci bölüm ise; eylemin aksiyonunun en üst seviyeye çıktığı doruk bölümüdür. Son bölüm ise; eylemin sonuca bağlandığı bölümdür (Karadoğan, 2016: 37). Aristo klasik anlatıyı öykü düzeninin mutlaka belirli bir sıra ve kural içerisinde ilerlediği bir yapı olarak tanımlar. Tragedya bir bütün oluşturan, bir sonuca varan ve zaman içinde belirli bir uzunluğu olan bir eylemin taklididir. Bütün denilen ise; başlangıcı, ortası ve sonu olan bir şeydir. Başlangıç zorunlu olarak başka bir şeyin ardından gelmez, ama ondan sonra başka bir şey doğal olarak var olur. Düzenli öyküler rasgele başlayıp bitmemeli, bu sıralama düzenine uymalıdır (Aristo, 2012: 33). Klasik dram anlayışı, gerçeğin temelinde birbirine neden sonuç bağı ile bağlanmış düzenli bir kurgu olduğunu, insan aklının bu kurguyu anlayacak güçte olduğunu kabul etmiştir. İnsanın usuna uygun olan gerçek ancak usa uygun olan bir yöntemle anlatılabilir. Aristoteles'in temelini attığı on yedinci yüzyıl Fransız kuramcılarının ilkelerini belirlediği klasik dram anlayışı, bu ilkelere dayanan bir olay kurgulama ve kişileştirme yöntemi belirlemiştir (Şener, 2007: 17).

Klasik anlatının temel ilkelerini belirlemek için birçok kuramcı farklı yöntemler aramıştır. Anlatı tarihi boyunca insanlığın kolektif hafızasında yer etmiş ortak anlatıları inceleyerek, öykü yapısının nasıl ilerlediğine dair çeşitli çıkarımlar yapılmıştır. Bunlardan en önemlilerinden biri Rus kuramcı Vladimir Propp'un masalları inceleyerek yaptığı çözümlemesidir. Propp 'Masalın Biçimbilimi' kitabında öyküsel evrenin yapısını belirleyen eylemi üreten yedi farklı karakter belirlemiştir. Bunlar: 'Kötü Karakter', 'Yardımcı', 'Sağlayıcı' (Büyücü), 'Prences' ve 'Babası', 'Gönderen', 'Kahraman', 'Düzmece kahramandır'. Bu karakterlerin çatışmaları ile öykü yapısı Propp'a göre; genellikle otuz bir aşamadan geçmektedir. Propp, tüm masalların yapısında bu aşamaların eksiksiz olmayabileceğini, ancak masal anlatılarının büyük çoğunlukla bu yapısal şablona uyduğunu söyler (Propp: 2020). Tzevetan Todorov, Propp'un çalışmalarını detaylandırarak anlatı yapısının tüm öğelerine uygulamayı dener. Todorov'un anlatı dizilimi Aristoteles'in yapı anlayışına dayandığı üç unsurla başlar: 'Denge' (başlangıç), 'Dengenin bozulması' (orta), 'Dengenin yeniden sağlanması'dır (Edgar-Hunt vd. 2011: 52). Farklı çözümleme çalışmalarının gösterdiği gibi; klasik anlatı yapısı olayların, eylemlerin, karakterlerin diğer tüm anlatılarda olduğu gibi sinemada da belirli kalıplar üzerinden, benzer biçimlerde anlatılması üzerine bir ortaklıktır. Bir diğer anlatı kuramcısı Joseph Campbell, belirli anlatım kalıpları üzerinden birbirini tekrar eden anlatılar için 'monomit' ifadesini kullanır ve mitin, kozmosun sonu gelmez enerjilerinin insanın kültürel yaratımına akıtan gizli

bir yarık olduğunu söyler. Ona göre; dinler, felsefeler, sanatlar ilkel ve tarihsel insanın sosyal biçimleri, bilim ve teknolojiye büyük buluşlar, uyku kaçıran düşler hep aynı mitin temel büyümlü yüzüğünden fişkirır (Campbell, 2013: 13).

"İster Kongo'nun gözleri kan çanağına dönmüş bir büyücü-hekiminin düşe benzer zıvalmalarını mesafeli bir keyifle dinleyelim, ister mistik Lao-Tse'nin sonelerinin düz çevirilerini hararetle bir coşkuyla okuyalım; ister Aquinas'ın argümanlarından birinin sert kabuğunu birdenbire kıralım, ister garip bir Eskimo masalının görkemli anlamını birdenbire yakalayalım: bulduğumuz şey hep şekil değiştiren fakat buna rağmen olağanüstü biçimde anlatıldandan daha fazlasının olduğuna dair kışkırtıcı derecede ısrarlı bir histir (Campbell, 2013: 13)".

Tarih boyunca klasik anlatı, düzenli bir toplum yapısından kaynaklanan çatışmaları anlatır. Aristo'nun toplumsal ilişkilerden doğan çatışmaların taklitle yeniden üretilmesi ve izleyenlerin katharsisi ile çatışmalardan kaynaklanan gerginliklerin sağaltılması olarak belirttiği klasik anlatı; birey yerine topluma odaklanmıştır. Anlatı karakterleri, toplumsal çatışmalar içerisinde belirli rollere sahiptir. Toplum içindeki konumlanışlarına göre belirlenirler. Bireyin yerine toplumun çıkarlarının gözetildiği bir anlatım dizisi söz konusudur. Bu nedenle farklı dönemlerde ya da coğrafyalardaki anlatı öyküleri, karakterleri genellikle toplumların tekdüze yaşamına dışsal tehditlere odaklanır. Aristo'nun 'Epos' olarak tanımladığı (Aristoteles, 2012: 20) düzenli, kurallı şiir anlatısı, aslında teknik biçiminin temeli gibi, içeriğinde de düzenli, kurallı tekdüze bir anlatıma sahiptir.

"Epos, ekonomide gelişkin bir iş bölümü ve buna dayalı sosyal tabakalaşmanın bulunmadığı, bölünmemiş bir toplumun anlatısıdır. Topluluğu meydana getiren kişiler, sosyal statüleri, inançları ve paylaştıkları değerler bakımından farklılaşmamıştır. Dolayısıyla birey-birey çelişkisi olmadığı gibi, 'birey-toplum' çelişkisi de mevcut değildir. Kişilerin edimini, topluluğun diğer üyelerinin aleyhine olan bireysel yarar değil, genel çıkar belirler; o halde tek tek kişilerin 'edim'i, her aşamada kolektifin bütünü tarafından kuşatılır ve orada anlamlandırılır. Toplumsal yapı çelişkilerden yoksun bulunduğu için, kültür de homojen ve tüm olarak sosyalize edicidir (Ünal, 2008:29)".

Klasik anlatıdan modern anlatıya geçişte homojen toplum yapısının değişmeye başlaması, coğrafi keşiflerle zenginleşme sonucu yeni toplumsal sınıfların ortaya çıkışı, bilimsel devrimlerle, dogmatik düşüncelerin sorgulanması, sanayi devrimi sonucu insanların binlerce yıllık doğaya bağlı zamansal akış düzenininin, yapay bir şekilde saatlere göre ayarlanması gibi birçok etken bulunmaktadır. Toplumsal yaşamın bireyselleşmesi, homojen toplumun atomize olması, dramatik anlatıda da toplum adına dışsal tehditlerle savaşan karakterlerin yerini, kendi içsel çatışmalara odaklanan karakterler almıştır. Şener (2012), tiyatro tarihi boyunca dramatik anlatı yapısının değişimini ele aldığı '*Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*' kitabında, Antik Yunan Tiyatrolarında, Rönesans dönemi oyunlarında, klasik romantik dönem oyunlarında hareketin olay gelişimi ile sağlanmasına karşı, modern dönem oyunlarında olayların azalarak, durumların ağırlık kazandığını belirtir. Çünkü geçmişte tepkisini eylemi ile gösteren, karşısındaki güçlerle çatışmayı göze alan kahramanın yerini, iç ve dış koşulların kısıtladığı, eylem alanı sınırlanmış sıradan insan almıştır. Bu insanın içinde bulunduğu durumu değiştirecek gücü yoktur. İlk olarak Sheakspear'in çeşitli oyunlarında karakterlerin içsel çatışmaları, ikilemleri modern anlatının ipuçlarını barındırmaktadır. Anton Çehov'un duruma odaklanan, karakterlerin iç çatışmaları ile eylemsiz kaldıkları öyküleri, Brecht'in ilerlemeci, neden sonuç ilişkileri barındırmayan, bunun yerine karakteri Galileo'nun sıradan yaşamının farklı parçalarının anlatıldığı '*Galileo*' oyunu, Beckett'in bir dramatik yapı içermeyen ve tek mekândaki karakterlerin, eylemsiz, tekdüze konuşmalarından ibaret olan '*Godot'yu Beklerken*' oyunu, modern anlatı yapısı ile klasik anlatı arasındaki farkın net olarak görülmesini sağlayan öncüllerdir.

Modern anlatının sinemada 1920'lerden itibaren görülmektedir. Klasik anlatının belirli anlatım kurallarına karşı, sinematografik birimlerin bağımsız, kişisel yorumu ile sinema, geleneksel toplum bakışından sıyrılarak, yönetmenlerin bireysel öykülerine doğru evrilmeye başlar. Sinemasal unsurların kullanımı toplumsallıktan, bireyselliğe doğru değişim göstermiştir. Örneğin; kamera hareketleri, perde üzerinde oluşturulan mimari, zamansal akışın doğrusallıktan çıkarak karakterlerin psikolojik durumlarına göre biçimlenişi, mekânların toplumsal hiyerarşininin, toplumsal kuralların, beklentilerin koşullandırdığı kamusal alanlar olmaktan çıkarak karakterlerin bireysel bakışlarını yansıtan uzamlara dönüşmesi, modern anlatı filmlerinin temel özelliklerindedir. Senaryo kuramcısı William Miller (2009), 'Açık Yapı' olarak tanımladığı modern sinema anlatısını, klasik sinema kurallarının tersyüz edilmesi olarak izah eder. Modern anlatıda zaman kalıpları karmaşık hale getirilmiş ve öykü seyircinin zihninde oluşturulan imgelerle gizemli hale getirilmiştir. Modern filmler toplumsal gerçeklik yerine, kişinin ruhsal dünyada hissettiği bireysel gerçekliği seyirciye aktarmaya çalışır (Miller, 2009: 118). Sinematografik uzamda modern anlatıyı Büker, '*Birey Var Ama Yabancılaşmış!*' altbaşlığı ile şu şekilde tanımlar:

"Modern anlatı filmleri, klasik anlatıya göre ortak ikonlara, izleklere, motiflere sahip değiller. Bu filmler çağdaş yaşamda bireyin ne denli yabancılaştığını, yalnızlığını, iletişim kurmada çektikleri güçlüğü anlatıyorlar. Bireyi, sinemayı, gerçekliğin göreceliğini sorguluyorlar (Büker, 2010: 125)".

Modern anlatı filmlerinde karakterler, klasik anlatı karakterleri gibi, somut sorunları çözüme kavuşturmak yerine, kendi içsel sorunları ile yüzleşirler. Toplumun ahlak, adalet, cinsiyet gibi temel kavramlarını sorgularlar. Bu kavramlara toplumsal olarak yüklenen ortak anlamları ya reddederler ya da kavramlara bireysel yorumlamaları

ile yeni anlamlar yüklerler. Modern anlatı sinemasının anlatım dili de karakterlerin getirdikleri yeniliğe benzer şekilde, klasik sinemasal anlatım diline çoğu zaman uymaz. Sinematografik unsurların ve mekânların kullanımı, benzersiz, bireysel ve soyut olabilmektedir. Sinemada modern anlatı denemeleri, klasik anlatının yapıbozumu ile birçok farklı akım ve türün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Klasik anlatının kalıplarla sınırlı yapısı reddedildiğinde, sonsuz bireysel belirlenmiş imkânı ortaya çıkmış ve sinemasal unsurlar farklı yönetmenlerin farklı deneysel/bireysel bakışı ile çeşitlilik kazanmıştır.

Yönetmen bakışının bireysel sineması olarak tanımlanabilecek Auteur kuramı, modern sinema anlatısı ile örtüşen temellere sahiptir. Wollen'in birçok farklı auteur yönetmenin filmlerini incelediği metnindeki ifadesiyle auteur filmler, bir anlamda, mitsel imgelerin karmaşıklaşması, imgelem kalıplarının bozulmasıyla sinemada yönetmenin anlamı 'a posteriori' inşasıdır (Wollen, 2008: 94). Sinemada bireysel anlatımın en önemli unsurlarından biri; mekân kullanımınıdır.

Sinemasal mekân, anlatının ana unsurlarından biridir. Klasik ve modern sinema anlatılarında mekân hem olayların meydana geldiği uzam hem de anlatı söyleminin imgelemi olmuştur. Mekânın yapısı, mekânın içerdiklerine yansır. Mekânın içindekiler, mekânın özü ile bir araya gelerek mekânın mesajını oluşturur. Bu mekân güçlü ya da zayıf olabilir. Ancak her zaman mekân mutlaka bir mesaj içermektedir (Taşçıoğlu, 2013 :47). Sinema hem dış dünyanın mimarisini hem de var olmayan hayali bir mimariyi, kendi biçimsel teknik imkanları ile perde üzerinde oluşturabilir. Bu anlamda, sinemasal yüzey olan perde üzerindeki her görsel biçimleniş, gerçek-gerçekdışı alanların, sinemasal mekâna dönüştürülmüş halidir. Sinemasal mekân, öykü ve söylem üzerinde etkili bir anlam belirleyicidir. Sinemasal mekân bir anlamda mimari mekânların, sinemanın sanal evreninde kazandığı yeni anlamsal görünümüdür. Klasik sinema anlatısında, toplumsal, geleneksel çoğunlukla mekânlar mekânsal arketip düzleminde görünmektedir. Bu anlatıda mekânlara kalıplaşmış, belirli ve sınırlı anlamlar yüklenirken, modern anlatının auteur filmlerinde mekânlar, yönetmenin bireysel olarak oluşturmaya çalıştığı anlamsal evrenin söylem parçalarıdır.

Semih Kaplanoğlu Filmlerinde Mekân Kullanımı

Bu çalışmada Semih Kaplanoğlu'nun "*Bağlılık: Aslı*" filmindeki mekân kullanımları, mekânsal biçimleniş tercihleri ve mekânın filmsel söyleme etkilerini incelemek için Türk sinemasında 1990'lı yıllardan bu yana yaptığı filmlerle auteur bir yönetmen olarak kabul edilen yönetmenin diğer filmlerindeki mekân kullanımlarına göz atmak yararlı olacaktır.

Yönetmenin filmlerinde genel olarak; taşra-kent, ev içi-ev dışı mekanlar, karakterlerin içsel dünyaları hakkında ipuçları veren göstergelere dönüştürülmüştür. Filmlerin klasik anlatıya uymayan yapıdaki olay örgüsü içerisinde mekanlar, çoğunlukla olayları değil, anlık durumları göstermektedir. Filmsel söylem, kimi zaman karakterin içsel çatışmaları ile uyumluluk-uyumsuzluk boyutu ile vurgulanan mekanlar üzerinden aktarılmaktadır. Filmlerde toplumsal bir anlam yüklenmiş, 'a priori' mekanların kalıplaşmış anlamı çoğunlukla mekânın bu anlamı ile uyumsuz karakterler tarafından sorgulanmaktadır.

Semih Kaplanoğlu filmografisinde mekânsal çeşitlilikten söz edilebilir. Taşra-kent, modern-geleneksel mekanlar, sınıfsal farklılık içeren mekanlar, kamusal-özel mekanlar gibi farklı kategorilerde mekân çeşitliliği söz konusudur. Ancak filmlerde mekanların bu kategoriler dışında anlam genişlemesine izin verecek şekilde, karakter-mekân zıtlıkları, sorgulayıcı kamera kullanımları, söz konusudur. Ayrıca kurgu kullanımı ile mekanlar çağrışımsal yeni anlamlar, yorumlar kazanabilmektedir. Farklı filmlerde mekanlara sorgulayıcı bir sinematografik dil kullanımı; yönetmenin, mekanlara mevcut anlamları dışında yeni anlamlar yükleme, ayrıca seyircilerin zihninde yeni anlamsal çağrışımlar üretme çabasına işaret eder.

Yönetmenin 2001 yapımı "*Herkes Kendi Evinde*" filmi, isminde de referans gösterildiği gibi; karakterlerin mekanlarla bağlılık ilişkisine odaklanmıştır. Filmin karakterleri içinde oldukları mekândan sıyrılmak ister. Ancak olay örgüsü, tüm karakterleri ait oldukları mekânı aramaya, mekanla ilişkisini sorgulamaya zorlar. Karakterleri buluşturan taşradaki köy evi ve zeytin bahçesi, film boyunca karakterlerin hem ulaşmak hem de kurtulmak istediği mekanların metaforuna dönüşmüştür.

'*Meleğin Düşüşü*' (2004) filminde kalabalıklar içindeki kent mekanlarının, insanları yalnızlaştırması, ana karakter genç kız üzerinden aktarılmıştır. Klostrofobik, karanlık bir ev mekânı, arka plandaki metropolün vurgulanmak istenen karmaşası, gürültüsü birbirleriyle tezat oluştursa da seyirci mekanları ana karakterin gözünden görür ve anlamlandırır. Filmin ana karakteri genç kız, iç mekânda klostrofobik atmosfere kapatıldığı kadar, dış mekânlarda da yalnızdır ve genç kızın gözünden metropol, agorofobik bir görünüme bürünmüştür. Filmde metropolün iç ve dış mekânları, erkek baskısı altında bir kadın olmanın zorluklarını görünür hale getirerek, mekanlar cinsiyet kimlikleri üzerinden de sorgulanmaktadır.

Yönetmenin '*Süt*', '*Bal*', '*Yumurta*' üçlemesi, birbirlerini doğrudan olay örgüsü ve kronolojik olarak takip etmese de tematik ve mekânsal olarak birbirlerine bağlı üç film, denebilir. Filmler, taşra-kent, modern-geleneksel, uhrevi-dünyevi gibi anlamsal karşıtlıklar üzerinden mekanları görünürleştirir. Üç filmde de taşra, ana karakterlerin kimlikleri, bakışları üzerinden anlamlandırılır. Geçmiş dönemler Türk sinemasının klasik anlatı

filmleri olan Yeşilçam filmlerinin aksine, üçlemenin taşrası, mekânsal olarak kalıplaşmış kodların üzerinden aktarılmaz. Filmlerde taşraya klasik anlatıya sahip Türk sineması örneklerinde alışılmadık sorgulayıcı, eleştirel bir bakışla bakılmaktadır. Geçmiş dönemler Türk sinemasında taşra monoton, tekdüze bir sunuma sahiptir. Ancak Kaplanoğlu'nun taşra üçlemesinde ana karakterler için taşra; kimi zaman gerçekdışı-ütopik, bunaltıcı, karakterlerin kendini ait hissettiği anlamlar kazanır. Taşra, kimi zaman hayvanların, insanların ütopik, uhrevi görünüşleri ile gerçekdışı bir atmosferdir. Filmlerde taşra adeta kendi anlamını arayan bir görsel metaforlar bütünüdür.

Semih Kaplanoğlu filmlerinde mekanlar, klasik filmlerde olay örgüsünün düğümlendiği, çözümlendiği anlatı unsuru yerine, karakterlerin dış dünya ile yaşadıkları sorunların, içsel çatışmaların, ikilemlerin görünürleştiği alanlardır. Mekanlar, anlatı içindeki durumlara ve karakterlerin bakışlarına göre anlamlar kazanır. Mekanlara kesin, sabit, sınırlı bir anlam atanmaz. Farklı bakış açılarına göre aynı mekanlar farklı anlamlara bürünür. Mekânsal anlam kesin değil, esnek ve değişkendir.

Semih Kaplanoğlu'nun "Bağlılık: Aslı" Filminde Mekân Kullanımı

Semih Kaplanoğlu'nun 2019 yapımı "Bağlılık: Aslı" filmi; başroldeki Aslı karakterinin ilk çocuğu sonrası iş yaşamı ve annelik arasındaki sıkışmışlığı anlatmaktadır. Aslı, henüz altı aylık bebeğinin süttten kesilmesi için çözüm ararken bir yandan da çocuğa bakacak birisini bulmak zorundadır. Sonunda kendisi gibi bebek sahibi bir anneyi bakıcı olarak tutar, iş yaşamına geri döner. Ancak doğum ve sonrası dönemde verdiği zorunlu ara nedeniyle, iş yaşamında daha düşük bir konumu kabullenmek durumunda kalır. Aslı, anneliğin yanında iş yaşamına dönmeyi başarsa da metropolde, günümüz iş yaşamında çocuklu bir kadın olmanın zorlukları ile yüzleşmek zorunda kalır. Bakıcı olarak çalışmaya başlayan genç kadın, para kazanabilmek için kendi çocuğunu bırakıp, Aslı'nın çocuğuna bakmak zorundadır. Filmde anne olarak üstlendikleri sorumluluğun yanında çalışmak zorunda kalan, kentli, orta-üst sınıf üyesi Aslı ile taşralı alt sınıf mensubu genç bakıcı kadının hayatları büyütme zorunda oldukları bebekleri ekseninde kesişir. Bakıcının askerdeki eşinin şehit olması ile Aslı, kendi bebeğinin yanı sıra onun bebeğinin sorumluluğunu da üstlenir.

Filmde mekanlar, filmin isminin referans gösterdiği şekilde, karakter-mekân bağımlılığını vurgulamaktadır. Aslı evde, işyerinde, arabanın içinde bir metropolün kapalı mekanlarına sıkışıp kalmış, belirli bir rutin döngüye hapsedilmiştir. Aslı'nın büyük çoğunlukla görüldüğü ev mekanının arka fonunda simetrik halde dizilmiş beton yığınları olarak beliren birbirinin kopyası görünümündeki apartmanlar, kalabalık metropolde onun tek başına annelik ve çalışma yaşamı arasında sıkıştığı bir kısır döngünün metaforları olarak sunulmuştur.

Filmde bebeğinin Aslı'ya hem beslenme hem de duygusal boyutta anneye bağlılığı doktorun bilimsel izahı ile verilir. Aslı bebeğin ona bağlılığından kurtulmak ister. Bakıcı olarak bulduğu genç kızın da kendine bağımlı bir bebeğinin olmasıyla, filmin dramatik seyri, şehir yaşamında anneler ve bebekleri arasında bağıllık ve zoraki kopuş travmaları arasındaki ikilem üzerine odaklanır.

Filmin neredeyse tüm sahnelerine sinen, yağmurlu, puslu, kasvetli atmosferi, Aslı'nın mekanlar içerisinde kısıtlanmış görünümüne kloströfobik bir vurgu yapar. Film boyunca Aslı'nın görüldüğü mekanlar rakamsal olarak incelendiğinde Aslı'nın metropol içerisinde annelik ve iş yaşamı arasındaki kısır döngüsü daha net anlaşılabilir (Tablo 1.).

Başkarakter Aslı'nın Film Boyunca Görüldüğü Mekanlar

Mekân:	Ev	İşyeri	Araba içi	Kafe	Doğa mekanları	Market-mağaza	Kent dış mekanlar
Sahne sayısı:	50	17	10	2	4	4	9

Tablo 1. Aslı'nın film boyunca görüldüğü mekanlar ve mekanların sahnelenme sayısı.

Aslı film boyunca büyük çoğunlukla ev ve işyerinde kapalı mekanlarda görülmektedir. Bisikletini tamir ettiği depo görünümüne sahip bir mekân, bebeğin süttten kesilmesi hakkında görüşme yapmak için gittiği doktor ofisi, yabancı bebek bakıcısı bulma amacıyla gittiği ajansın ofisi, koşu bandında spor yaptığı yer, yalnızken ve yıllar sonra gördüğü annesiyle buluştuğu kafe alanları, filmde Aslı'nın görüldüğü diğer metropol mekanlarıdır.

Aslı'nın babaevine gittiği kasaba, metropolün zıttı olarak sakindir. Ancak burada da Aslı, kendini huzursuz hissetmektedir. Babası ve kız kardeşi ile beklediği iletişimi kuramaz. Seyirci burada annelerinin onları çocukken terk ettiği bilgisini edinir. Çocuğu ile aralarındaki bağıllığı sona erdirerek, iş yaşamına dönmeye çalışan Aslı'nın henüz çocukken kendi annesi tarafından terk edilmiş olması, seyirciyi; anne ve çocukları arasında bağıllık-terk etme üzerinden bir çatışma oluştuğu durumuna götürür.

Filmde karakterler ve mekanlar arasındaki bağıllık ilişkisinin bir diğer boyutu da neredeyse tüm mekanlarda karakterlerin diğerleri tarafından izleniyor olmasıdır. Metropol, insanların birbirlerine karşı güvensiz oldukları, kalabalıkların, yalnız ve mutsuz olarak resmedildiği mekandır. Aslı, ilk önce anne ve sonra bakıcı kadının üzerinde

bir patron rolünde görülür. Aslı, işyerinde, dışarıda, ormanda bisiklet sürdüğünde bile, evindeki kameralar aracılığıyla sürekli bakıcı kadını gözetler. Ancak Aslı alt kademedен çalışmaya dönmek zorunda kaldığı işyerinde ise, bu kez kendi patronları tarafından izlenmektedir. Aslı ve kocasının yaşadığı apartman dairesi de bireysel yalnızlık için uygun değildir. Aslı kocasından sakladığı, annesinin hediyesinden kurtulmak ister. Ancak bunun için bulabildiği tek çözüm sitenin bahçesine gitmektir. Burada da sitenin güvenlik kameraları Aslı'yı yalnız bırakmaz. Böylece bir döngü halinde karakterler buldukları mekanlarda, -güvenlik amacıyla olsa bile-toplumsal rollerine uyup uymadıkları üzerinden diğerleri tarafından izlenmektedir.

Filmde kent mekanları; evde, işyerinde, sokakta, trafikte sürekli kalabalık ve telaşlı insanların varlığı ile görselleştirilmiştir. Mekanların arka fonlarında metropolün binalar, trafik ve kalabalıklardan oluşan silueti, neredeyse her sahnede kendini hissettirir. Metropolden, doğal mekanlara kaçabilme şansını nadiren bulan Aslı için, buralarda bile metropolün ona biçtiği rolden sıyrılmaması mümkün değildir: Bebeğini emzirmek için trafikten ormanlık bir alana girip, arabasını park eder. Bisikletiyle ormanda dolaştığı sahnede, akli evinde ve bakıcısındadır. Burada bile telefon ekranı üzerinden evini izler, bebeğine bağlılıktan kurtulamaz.

Aslı'nın filmde adeta özdeşleştiği ev mekânı, film boyunca karakterin mutsuzluğunun asıl göstergesi gibidir. Aslı evin farklı bölümlerinde; salonda, mutfak alanında, banyoda mutsuzdur. Evin bunaltıcı atmosferinden dışarıya kaçış için alternatifler, dar bir balkon ve güvenlik kameralarınca izlenen site bahçesidir. Aslı, ev içerisinde balkonu bir kaçış yeri olarak görse bile, orada da bakıcı tarafından dinlendiği sanısına kapılır. Aslı'nın ev ile kurduğu tüm mekânsal ilişkilerde güvensiz ve mutsuz olduğu görülmektedir.

Film, Aslı'nın kucağında hem kendi hem de bakıcısı genç kadının bebeğinin olduğu sahne ile açılıp, aynı sahne ile sonlanır. Böylece karakterlerin metropolde mekanlara kapatılmış günlük, rutin kısır döngüsü vurgulanır. Aslı ve genç bakıcı, metropolde anne ve kadın olarak ayakta kalmak için benzer bir mücadele içindedir. Bu mücadele içinde her ne kadar çatışma yaşasalar da birbirlerinin bebeklerine annelik yaparlar. Anneler birbirlerine ve bebeklerine, bebekler annelerine zorunlu bir bağlılık halindedir.

Filmde ana mekân olarak seçilen İstanbul'un, Türk sinemasında çoğunlukla tercih edilen görünümüne yer verilmemiştir. Filmde İstanbul, adeta anonim bir metropol olarak yer alır. Metropolün genel görünümüne nadiren yer verilirken, filmde dış mekân görünümü bile genellikle dar bir perspektife sıkıştırılmıştır.

Filmde baba-koca rolünde erkek karakter yan rol olarak yer alır ve film genelinde çok az görünüme sahiptir. Erkek karakterin genellikle iş nedeniyle dışarıda olması ve evde kalarak çocuk bakımı, ev işleri gibi gerekliliklerin anneden beklenmesi, mekanlara cinsiyetçi kodlar atandığını gösterir. Aslı film boyunca ev ve işyeri arasında kendisine atanan bu cinsiyet-mekân ilişkisinden sıyrılmak ister. Belki de kendi annesi gibi, kendine ait özgür mekân arayışındadır. Ancak bu mücadelenin sonunda, aynı filmin ilk sahnesinde olduğu gibi, yine kucağında kendisinin ve bakıcısının bebekleri ile ev içerisinde oturmaktadır. Film tekrar eden mekanlar üzerinden sorguladığı anlatısını, tekrar eden sahnelerle vurgular.

Filmde olaylar dizimi her ne kadar klasik anlatıda olduğu gibi ilerleme mantığıyla kurgulansa da film mekanlarının bir döngü içerisinde olması, durumların, karakterlerin olaylara bireysel bakışının olay gelişimine göre ön planda tutulması, mekan-karakter ilişkilerinin bireysel olarak ele alınması, modern anlatı özelliklerindedir. Auteur bir yönetmen olarak Semih Kaplıanoğlu, 'Bağlılık: Aslı' filminde, mekanları birer göstergesel unsur olarak ele almış, filmin söylemi mekanlar üzerinden üretilmiştir.

Sonuç

Film anlatısı bir yandan diğer sanatların anlatı yapısında kullandığı göstergesel imgelemi kullanırken, bir yandan da sinematografinin ses-görüntü unsurları ile bu imgelemi dönüştürme gücüne sahiptir. Klasik anlatımın belirli kodlara ve yapısal özelliklere sahip anlatısına karşı, modern anlatımın odaklandığı daha bireysel karakterler, olaylar ve durumlar; sinemada yönetmen sineması olan auteur tarzında daha fazla ön plana çıkmaktadır. Auteur yönetmenler, sinematografik ses ve görüntü unsurlarını kendi bireysel anlatım tarzlarına göre biçimlendirirler. Sinemasal anlatımın en önemli unsurlarından olan mekân da auteur sinemada, yönetmenin mekanlara atadığı kişisel anlam ve sorgulamalarla yeni anlamlara-görünümlere kavuşur.

Türk sinemasında auteur yönetmenler, özellikle 1990'lı yıllardan itibaren etkisini arttırmıştır. 1990'lı yıllardan bu yana kişisel sinema anlatısını oluşturan önemli yönetmenlerden olan Semih Kaplıanoğlu, mekanları taşra-kent, modern-geleneksel, doğu-batı gibi kültürel, kimliksel sorgulamalar çerçevesinde sorgulamaktadır. Semih Kaplıanoğlu'nun 2019 yapımı "*Bağlılık: Aslı*" filmi; yönetmenin önceki filmlerinde olduğu gibi, karakter-mekân ilişkisinde özgün, sembolik bağlar kurarak aktaran bir anlatı yapısına sahiptir. Filmde mekanlar anlatı boyunca, karakterlerin içinde buldukları kısır döngüyü ve metropole kapatılmanın mutsuz ruh halini vurgular. Karakterlerin metropol içindeki konumları ve toplumsal kimlikleri ile bireysel kimlikleri arasındaki bağlılık ilişkisi sürekli tekrar eden benzer mekanlar üzerinden aktarılır. "*Bağlılık: Aslı*" filmi, tamamen metropol mekanına

odaklanmıştır. Filmde ayrıca, Türkiye’de güncel tartışma konularından olan toplumsal cinsiyet kimlikleri de karakterler ve mekân ilişkileri üzerinden sorgulanmıştır.

Kaynaklar

- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Viskonsin: Wisconsin Universty Press, 1985.
- Buckland, Warren. Çev. Sinemayı Anlamak: Hitchcock’tan Tarantino’ya. İstanbul: Optimist Yayınları, 2013.
- Büker, Seçil. *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalbaz Yayınları, 2010.
- Campbell, Joseph. Çev. Sabri Gürses. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2013.
- Chion, Michel. Çev. Nedret Tanyolaç. *Bir Senaryo Yazmak*. İstanbul: Afa Yayınları, 1987.
- Edgar-Hunt, Robert, Marland, John ve Richards, James. Çev. Gülelgül Altıntaş. *Senaryo Yazımı*. İstanbul: Literatür Yayınları, 2021.
- Harari, Yuval Noah. Çev. Ertuğrul Genç. *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens: İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*. İstanbul: Kolektif Yayınları, 2015.
- Karadoğan, Ali. *Senaryo ve Anlatı: Senaryo İçin Anahtar Kavramlar*. Ankara: De Ki Yayınları, 2016.
- Kolker, Robert. *Film, Biçim ve Kültür*. Ankara: De Ki Yayınları, 2011.
- Miller, William. Çev. Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir, Nesrin Esen. *Senaryo Yazımı*. İstanbul: Hayalbaz Yayınevi, 2009.
- Onega, Susane ve Landa, Jose Angel Garcia. Çev. Deniz Hakyemez ve Yurdanur Salman. *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Adam Yayınları, 2002.
- Platon. Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz. *Devlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.
- Propp, Vladimir. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, *Masalın Biçimbilimi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.
- Rıfat, Mehmet. *Gösterge Eleştirisi*. İstanbul: Kaf Yayıncılık, 1999.
- Şener, Sevdâ. *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. İstanbul: Dost Yayınevi, 2007.
- Taşçıoğlu, Melike. *Görsel Bir İletişim Aracı Olarak Mekân*. İstanbul: YEM Yayınları, 2013.
- Ünal, Yörükhan. *Dram Sanatı ve Sinema*. İstanbul: Hayalet Yayınevi, 2008.
- Wollen, Peter. Çev. Zafer Aracagök ve Bülent Doğan, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

USE OF SPACE AS A DRAMATIC ELEMENT OF NARRATIVE IN “COMMITMENT: ASLI”, A FILM BY SEMİH KAPLANOĞLU

Aizat MADİKOVA ÖZER

ABSTRACT

Space is a significant element of cinematographic narrative. In the cinematographic universe, it makes narrative seem visible. Cinematographic space is created by screening real or imaginary spaces. In Classical Narrative, Modern Narrative or different narrative categories that emerged after Modern Narrative, space has sometimes become the background in a story and sometimes the principal element. In cinema narrative which is defined as ‘auteur’, a product of the personal viewpoint of a director, space is particularly shaped by the personal space perception of the director. In the Turkish cinema, directors with qualities fitting the 'auteur' theory have begun to appear since the 1990s. Authentic films which arise from the personal world views and personal interpretations of directors have attracted great attention at film festivals worldwide. Among the common characteristics of these films are differences in using space which is a noteworthy element of cinematographic interpretation, and richness. Owing to personal stories of directors, the use of space in cinema and perspectives of existing spaces have diversified. This study reviewed the use of space in the film entitled “*Commitment: Asli*” which was made by Semih Kaplanoğlu, one of the 'auteur' directors of the Turkish cinema, in 2019 on the basis of the role played in the narrative of the film. The film used spaces as a significant cinematographic element to convey the meaning.

Keywords: Cinematic narrative, space in cinema, Turkish cinema, Semih Kaplanoğlu, auteur, narratology