

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI



BAHTİN'İN KRONOTOPU EKSENİNDE BÉLA TARR
SİNEMASI

RUKİYE KOÇ

DANIŞMAN

PROF. DR. MEHMET YILMAZ

ORDU 2023

TEZ KABUL SAYFASI

Rukiye Koç tarafından hazırlanan “**Bahtin’in Kronotopu Ekseninde Béla Tarr Sineması**” başlıklı bu çalışma, 28.04.2023 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS tezi** olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. Mehmet YILMAZ İmza
Ordu Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi

Üye Doç. Dr. Muhsine SEKMEN İmza
Ordu Üniversitesi / Güzel Sanatlar Fakültesi

Üye Doç. Dr. Zuhâl AKMEŞE DEMİR İmza
Dicle Üniversitesi / İletişim Fakültesi

ETİK BEYANI

Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; sunduğum bilgi, veri ve dökümanları akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak elde ettiğimi, yararlandığım veri, düşünce ve dökümanların tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullandığım verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı ve bu tezde sunduğum çalışmanın bana ait olduğunu bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Rukiye KOÇ

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BAHTİN'İN KRONOTOP'U EKSENİNDE BÉLA TARR SİNEMASI

RUKİYE KOÇ

Birer öykü anlatma aracı olan roman, sinema ve tiyatro sanatlarında anlatıyı oluşturan yapı taşları zaman ve mekân kavramlarıdır. Bahtin Einstein'ın 'Görecelik Teorisi'nden ödünç alarak zaman ve mekân birlikteliği olarak açıkladığı kronotop kavramını ilk olarak roman türünde açıklanmıştır. Öykü anlatımı üzerine temellenen zaman ve mekân kronotop kavramıyla bütünleştirilerek anlatıda yeni zaman mekânların oluşmasına yardımcı olmuştur. Bahtin'in roman anlatısı üzerinden açıkladığı kronotop kavramı Béla Tarr Sineması ekseninde değerlendirilmiştir. Derin bir anlatı barındıran Béla Tarr Sineması kronotop kavramıyla incelendiğinde zaman ve uzamsal açıdan yeni anlamlar kazanmıştır. Sonuç olarak roman türünde açıklanan kronotop kavramına Béla Tarr farklı boyutlar kazandırmış, zaman ve uzamı gözle görülebilir hale gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mihail Bahtin, Kronotop, Béla Tarr Sineması, Zaman, Mekân.

ABSTRACT

MSc THESIS

BÉLA TARR CINEMA THROUGH BAHTIN'S CHRONOTOPE

RUKİYE KOÇ

The building blocks that make up the narrative in the arts of novels, cinema and theaters, are concepts of time and space. The concept of chronotope, which Bahtin Einstein borrowed from his 'Relativity Theory' and explained as a combination of time and space, was first described in the novel type. The time and place based on storytelling has been integrated into the concept of chronotope, helping to create new time locations in the narrative. The concept of chronotope, which Bahtin explained through his novel narration, was evaluated on the axis of the Béla Tarr Theater. The Béla Tarr Cinema, which contains a deep narrative, has gained new meaning in terms of time and spatial terms when examined with the concept of chronotope. As a result, the chronotope concept described in the novel type, Béla Tarr films, has gained different dimensions, and time and space are visible.

Keywords: Mihail Bahtin, Chronotop, Béla Tarr Cinema, Time, Place.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmada ve tez dönemim süresince yoğun iş temposu içinde bana vakit arayan bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan, bana kapılarını her daim açık tutan danışman hocam sayın Prof. Dr. Mehmet YILMAZ'a sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

Yüksek lisans eğitimim sebebiyle uzak kaldığım aileme ve değerli dostlarıma her koşulda yanımda oldukları ve desteklerini her daim hissettirdikleri için onlara teőekkürü borç bilirim.

Rukiye KOÇ

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

TEZ KABUL SAYFASI	ii
ETİK BEYANI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	x
TABLolar DİZİNİ	xi
GÖRSELLER DİZİNİ	xii
1. GİRİŞ	1
1.1. Sorun	2
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	3
1.4. Sayıtlar	3
1.5. Sınırlılıklar	3
1.6. Yöntem	3
2. ZAMAN VE MEKÂN	5
2.1. Zaman	5
2.2. Mekân	10
2.3. Zaman ve Mekân Birlikteliği	13
3. BAHTİN, KRONOTOP KAVRAMI VE SİNEMADA KRONOTOPLAR	18

3.1. Mihail Bahtin.....	18
3.2. Kronotop Kavramı.....	24
3.3. Sinemada Kronotoplar.....	25
3.3.1. Yol-karşılaşma kronotopu	30
3.3.2. Şato (köşk-konak-yalı) kronotopu	31
3.3.3. Misafir odası-salon kronotopu.....	32
3.3.4. Taşra-kasaba kronotopu.....	33
3.3.5. Eşik kronotopu.....	34
3.3.6. Kapı kronotopu	36
3.3.7. Köşe kronotopu.....	37
3.3.8. Pencere kronotopu	37
3.3.9. Dolap-çekmece-sandık kronotopu	38
4. BÉLA TARR SİNEMASINDA KRONOTOPLAR	40
4.1. Béla Tarr Sineması.....	40
5. BELA TARR FİMLERİNİN BAHTİN'İN KRONOTOP KAVRAMI İLE ÇÖZÜMLENMESİ.....	58
5.1. Aile Yuvası (<i>Csalâdi tüzfészek</i> -1979).....	58
5.2. Yabancı (<i>Szabadgyalog</i> -1982)	65
5.3. Baraka İnsanları (<i>Panelkapcsolat</i> -1982).....	68
5.4. Sonbahar Almanâğı (<i>Öszi almanach</i> -1984).....	71
5.5. Lanet (<i>Karhozat</i> -1988).....	74
5.6. Şeytan Tangosu (<i>Sátántangó</i> -1994).....	79
5.7. Karanlık Armoniler (<i>Werckmeister Harmoniak</i> -2000).....	87
5.8. Londra'daki Adam (<i>A Londoni Férfi</i> -2007).....	90
5.9. Torino Atı (<i>The Turin Hourse</i> -2011)	92
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	98

EKLER	104
KAYNAKÇA	108
ÖZGEÇMİŞ	112

KISALTMALAR

Çev. : Çeviren

Der. : Derleyen

Haz. : Hazırlayan

s. : Sayfa Sayısı

vb. : Ve benzeri

vd. : Ve diğerleri

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1: Béla Tarr filmlerindeki zaman ve uzamın kesişme noktalarında yeniden anlamlandırılması.....	103
---	-----

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 4.1 Salon-Misafir odası kronotopu	60
Görsel 4.2 Yemek masası kronotopu	62
Görsel 4.3 Lunapark kronotopu.....	63
Görsel 4. 4 Dolap-Çekmece kronotopu.....	64
Görsel 4.5 Restoran kronotopu.....	66
Görsel 4. 6 Yatak odası kronotopu.....	67
Görsel 4.7 Salon-Misafir odası kronotopu	69
Görsel 4.8 Kapı kronotopu	70
Görsel 4.9 Yatak odası kronotopu.....	72
Görsel 4.10 Salon-Misafir odası kronotopu	73
Görsel 4.11 Pencere kronotopu	75
Görsel 4.12 Köşe kronotopu.....	76
Görsel 4.13 Yol-Karşılaşma kronotopu	77
Görsel 4.14 Yol-Karşılaşma kronotopu	78
Görsel 4.15 Karrer'in köpeğe karşılık verdiği görüntüsü	78
Görsel 4.16 Taşra kronotopu.....	80
Görsel 4.17 Yatak odası kronotopu.....	82
Görsel 4.18 Birahane kronotopu	82
Görsel 4.19 Eşik kronotopu.....	83
Görsel 4.20 Yol-Karşılaşma kronotopu	84
Görsel 4.21 Yol-Karşılaşma kronotopu	85
Görsel 4.22 Pencere kronotopu	86
Görsel 4.23 Pencere kronotopu	87

Görsel 4.24 Yol-Karşılaşma kronotopu	88
Görsel 4.25 Meydan kronotopu.....	89
Görsel 4.26 Gözetleme kulesi kronotopu.....	90
Görsel 4.27 Liman kronotopu	91
Görsel 4.28 Pencere kronotopu	94
Görsel 4.29 Pencere kronotopu	95
Görsel 4.30 Gaz lambası kronotopu.....	96
Görsel 4.31 Kuyu kronotopu.....	97

1.GİRİŞ

‘Bahtin’in Kronotopu Ekseninde Béla Tarr Sineması’ isimli bu çalışma Mihail Bahtin’in Einstein’ın ‘Görecelik Teorisi’nden ödünç alarak roman anlatısında açıkladığı kronotop kavramını Macar yönetmen Béla Tarr ’ın filmleri ekseninde değerlendirmiştir. Filmlerde saptanan kronotoplar aykırı bir sinema anlayışına sahip olan Béla Tarr filmlerini yeniden karakterize etmiş ve yeni zaman ve uzamların oluşmasına sebep olmuştur.

Bu çalışma giriş, üç ana bölüm ve sonuç bölümünden oluşmaktadır. Birinci bölümünde kronotop kavramının temelini oluşturan zaman ve mekân kavramları ele alınmış, farklı görüşteki düşünürlerin fikirlerine yer verilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde dil, kültür ve edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin’in terminolojisi açıklanmış ve yaptığı çalışmalar hakkında genel bilgiler verilmiştir. Çalışmanın temelini oluşturan ‘kronotop’ kavramına bu bölümde detaylı literatür taraması yapılarak alt başlık olarak yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde çalışmanın amacına uygun olarak Béla Tarr’ın derin sinema anlayışı ve filmlerin felsefi boyutu dışarda bırakılarak filmlerdeki kronotoplar tespit edilmiştir. Béla Tarr sineması hakkında genel bilgiler verilerek, tespit edilen kronotoplar değerlendirilmeye çalışılmıştır. Béla Tarr’ın “*Aile Yuvası, Yabancı, Baraka İnsanları, Sonbahar Almanığı, Lanet, Şeytan Tangosu, Karanlık Armoniler, Londra’daki Adam ve Torino Atı*” filmleri Bahtin’in saptadığı taşra kasabası, yol-karşılaşma, misafir odası-salon, şato (konak-köşk-yalı) ve eşik kronotopuna ek olarak farklı kronotoplar tespit edilerek analiz edilmiştir. Dokuz filmin analiz edildiği bu bölümde Bahtin’in tespit ettiği kronotoplar dışında yeni zaman ve uzamları birleştiren kronotoplar filmlere farklı perspektiflerde yaklaşılmasına olanak sağlayarak filmlerin temaları, olay örgüsü, karakter, zaman ve mekân olgularına yeni bakış açıları getirmiştir.

Sonuç bölümünde ise Béla Tarr filmlerindeki zaman ve mekân kavramları, tespit edilen kronotoplar ve işlevleri değerlendirilmiştir.

1.1. Sorun

İnsanoğlu var olduğu günden beri zaman ve mekân kavramını açıklayamamıştır. Edebi yapıtların üzerine kurulu olduğu bu iki kavramı Bahtin ‘ kronotop’ adını verdiği kavram ile açıklamaya çalışmıştır. Kronotop kavramı zamanla öykü anlatma aracı olan sinema sanatında da yerini almıştır. Bu tez Bahtin’in eleştirisi dünyasına kazandırdığı kronotop kavramını ekseninde Béla Tarr filmlerini Bahtinyen bakış açısıyla analiz etmiştir. Analiz sonucunda krontopların öykü, mekân, zaman ve karakterler üzerinden yattığı farklılıklar analiz edilerek. Béla Tarr ’ın filmleri hakkında bir fikir oluşturulmaya çalışılacaktır.

1.2. Amaç

M.Bahtin’in edebi türler için geliştirdiği zaman-mekân merkezli kronotop kavramı, sinema sanatının da temelini oluşturmaktadır. Sinema sanatında yer alan zaman ve mekân kavramları kronotop kavramı ile işlevsellik kazanır. Bu doğrultuda başlangıçta edebi türlerin çalışma alanlarında yer alan kronotop kavramı sinematografik araştırmaların merkezinde yer almaya başlamıştır.

Bu tezin amacı Bahtin’in eleştirisi dünyasına kazandırdığı kronotop kavramı Macar yönetmen Béla Tarr’a ait “*Aile Yuvası, Yabancı, Baraka İnsanları, Sonbahar Almanağı, Lanet, Şeytan Tangosu, Karanlık Armoniler, Londra’daki Adam ve Torino Atı*” filmleri ekseninde analiz etmektir.

Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır:

- 1.Zaman ve mekân kavramları nedir? Kavramlar hakkında farklı fikirler nelerdir?
- 2.Bahtin’in kronotop kavramı nedir?
- 3.Sinemada kronotoplar nelerdir ve nasıl kullanılmıştır?
4. Béla Tarr sinemasının özellikleri nelerdir?
5. Béla Tarr filmlerinde hangi kronotoplar tespit edilmiştir ve bu kronotoplar Bahtin’in tanımladığı kronotoplar ile benzerlik taşımakta mıdır?

1.3. Önem

Genellikle roman anlatısı üzerinde açıklanan kronotop kavramı sinema sanatına girdiğinde farklı anlamlar kazanır. Bu çalışma daha önce değinilen Béla Tarr çalışmalarına yeni bir bakış açısı kazandıracaktır. Béla Tarr 'ın derin anlamlara sahip filmleri kronotop kavramıyla farklı biçimlerde boyutlandırılacaktır. Roman anlatısında işlenen kronotop kavramı farklı olarak sinema sanatında ele alınarak filmlerin yeni kavramlarla incelenmesinde yeni bir yol çizecektir.

1.4. Sayıtlar

Bu tezin dayanağı aşağıdaki sayıtlar doğrultusunda şekillenmiştir.

- 1.Roman anlatısı için geliştirilen kronotop kavramı sinema sanatına katkı sağlamaktadır.
- 2.Bahtin'in kronotop kavramı Béla Tarr filmlerine yeni anlamlar kazandırmıştır.
- 3.Kronotoplar filmlerin anlaşılması zor durumlarını görünür hale getirebilir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu tez aşağıda verilen sınırlılıklar çerçevesinde yürütülmüştür.

- 1.Bahtin'in roman türü için geliştirdiği kronotop kavramı ve zaman-mekân olguları ile ilişkilidir.
- 2.Kronotop kavramı sadece edebi türler değil sinema sanatı içinde etkin rol oynamaktadır.
- 3.Araştırma Bahtin'in kronotop kavramı esas alınarak Béla Tarr 'a ait olan dokuz film ile sınırlandırılacaktır.
- 4.Béla Tarr sinemasının felsefi boyutu dışarda bırakılarak filmlerde saptanan kronotoplarla sınırlandırılmıştır.

1.6. Yöntem

Bu çalışmada geçen kavramlar ile ilgili literatür taraması yapılarak araştırmanın temeli oluşturulmuştur. Literatür taraması akademik çalışmalar dışında yenilikçi her alanda başvurulması gereken bir ilk adımlardan birisidir. Gash literatür taramasını belirli bir

konuda yayınlanmamış birçok eserin derinlemesine ve sistematik olarak araştırılması ve belirlenmesi olarak tanımlar. Literatür taramasında genel amaç, alanda yeni bir araştırma konusuna ulaşabilmek, sonraki çalışmalara temel oluşturmak ve daha önce ortaya konulan ancak geçerliliğini yitirmiş metotları elemektir. (Köroğlu, 2015, s. 61). Çalışmanın literatür taramasına Bahtin'in roman türünde ortaya koyduğu kronotop kavramı çerçevesinde zaman ve mekan kavramları değerlendirilerek açıklanmıştır. Çalışmanın sonraki aşamasında ise Béla Tarr sineması hakkında genel bilgiler kaynak taraması yapılarak açıklanmış ve çalışmanın evrenini oluşturan Aile Yuvası, Yabancı, Baraka İnsanları, Sonbahar Almanığı, Lanet, Şeytan Tangosu, Karanlık Armoniler, Londra'daki Adam ve Torino Atı adlı filmlerin temaları hakkında bilgiler verilmiştir. Çalışmanın önemine uygun olarak Béla Tarr'a ait olan dokuz adet film nitel araştırma yöntemlerinden olan amaçlı örnekleme yöntemi ile belirlenmiştir. Amaçlı örnekleme yöntemi pek çok durumda zengin bir bilgiye sahip olduğu düşünülen olgu ve olayların keşfedilmesine olanak vermektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 118). Çalışmanın evrenini oluşturan Béla Tarr filmleri öykü, karakter, zaman ve mekân kavramları çerçevesinde incelenmiş ve roman türüne ait olan kronotoplar saptanarak filmler tematik film analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Tematik film analizinde temel amaç; Film eleştirisi kapsamında ele alınan metnin, temel eleştiri yaklaşımlarından birinin (psikanalitik, göstergebilimsel, sosyolojik, tarihsel, auter vb.) üzerine inşa etmek ve metinde belirlenen bir olgunun analiz edilerek değerlendirilmesidir (Yılmaz ve Candan, 2018 s. 2412).

Béla Tarr'a ait olan Aile Yuvası, Yabancı, Baraka İnsanları, Sonbahar Almanığı, Lanet, Şeytan Tangosu, Karanlık Armoniler, Londra'daki Adam ve Torino Atı filmleri Bahtin'in kronotop kavramı doğrultusunda tematik film analizi yöntemi ile incelenerek tema ve karakterler üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir.

2. ZAMAN VE MEKÂN

2.1. Zaman

'Zaman nedir' sorusu tarih boyunca teorisyenlerin ve felsefecilerin cevaplamaya çalıştığı sorulardan biri olmuştur. Bu soruya tek bir cevap vermek mümkün değildir. Herbert Zettle zamanın süre yenileyen olaylar ritim ve hareket boyutlarıyla olan deneyimlerimiz olduğunu söyler. Felsefeciler zamanı oluş, değişme, süreklilik olarak ifade ederken fizikçiler, zamanı hal değişimleri, hareket olarak ifade etmiştir (Yılmaz, 2011, s.63). Zaman kavramı her dönem ifade edilmesi güç ve muğlaklığını koruyan bir kavram olmuştur. Bu nedenle birçok düşünür zaman kavramına farklı boyutlarda yaklaşmıştır. Aristoteles zaman kavramı ile ilgili yaklaşımını şöyle ifade eder;

Zamanın bir parçası varolmuştur, /artık/ yoktur; öteki parçası ise olacaktır henüz yoktur. Hem sınırsız zaman hem de ele alınan her zaman bu parçalardan bileşiktir. ... Öte yandan 'zaman içinde zamandaş olmak 'ile' ne önce ne da sonra' , ' aynı ve tek "an" içinde olmak' anlamına gelse, yine önce ve sonra olup bitenler şu belli 'şimdiki an' içinde olsa, on bin yıl önce olanlar ile bugün olanlar zamanda olacak hiçbir nesne ötekinden daha önce, daha sonra olmayacaktır (Aristoteles Augustinus Heidegger, 1997, s. 11- 3).

Aristoteles zamanı devinim olarak saptar. Aristo zamanın ve devinimin aynı anda algılandığını bir devinim ve değişiklik olduğunda zaman geçti diye düşünüldüğünü belirtir. Zamanın an'a göre sürekli ve yine an'a göre geçtiğini söyler. Kısacası Aristo zamanın an ile belirlenen bir kavram olduğunu, içinde bulunulan zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek ile birlikte anlam kazandığını belirtir (Topcu, 1999, s.47). Augustinus zaman kavramını Aristoteles'ten bir adım ileri taşıyarak Aristo'nun geçmiş şimdi ve gelecek ile ilgili söylemlerine belleği ve algılarımızı katarak üç zaman olduğunu belirtir; "Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman anı; şimdikilere ilişkin şimdiki zaman bir anlık görü; gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman ise beklenti olarak vardır" (Yılmaz, 2011, s. 64).

Ona göre geçmiş, şimdi ve gelecek zaman birbirinden bağımsızdır. "Geçmişin anlatısı, anımsayıştır; şimdiye ilişkin şimdiki zaman doğrudan görüştür, bakıştır ve geleceğe ilişkin şimdiki zaman ise bekleyiştir" (Ricoeur, 2007, s. 39). Augustinus'a göre geçmişte var olan anlarımızın imgeleri, şimdiki zamanı şekillendirirken geleceği öngörebilmek

için şimdiki zamanın imgelerinden yola çıkarak mümkün olacaktır. Ona göre zaman bilinç kaynaklı, kavranması güç ve soyut bir kavramdır. Augustinus zamanı hiç kimsenin sormadığında bildiği, açıklanmak istenildiğinde hakkında hiçbir şey bilinmediği bir şey olarak tanımlar. Ona göre hiçbir şey geçmemiş olsaydı, geçen zaman olmayacaktı ve geçen zaman olmasaydı şundaki zamanda olmayacaktı. Bu durumda Augustinus için geçmiş zamanlar ve gelmekte olan zamanlar vardır. Şundaki zaman her zaman şuan olarak görülmeli; geçen zaman ise hiçbir zaman geçmişte kalan bir şey olarak görülmemelidir. Onun zaman geçen zamanın ve şundaki zamanın sonsuzluğudur (Özkan, 2012, s. 258).

Birçok düşünür Augustinus 'un aksine zamanın temel işlevinin hareket olduğunu belirtir. *"Önce ve sonra harekettedir ve sayılabilir olma niteliği taşımalarıyla zamanı oluştururlar"* (Yıldırım, 2021, s. 15). Heidegger zaman kavramıyla ilgilenen bir başka düşünürdür. *"Heidegger'e göre zaman, anlamını bengilikte bulur. Bengilik başı, sonu olmayan bir varlıktır, zaman var olmakla ilgilidir. Yani sonsuz ve ölçülmezdir. Zaman yalnızca içinde geçen olaylar sonucu vardır, mutlak zaman yoktur."* Heidegger'e göre her 'an' kendisinden önce ve sonra tarafından belirlenir. Varlığın temel ilkesi zamandır. *"Var olma zamanın içinde değildir. Bizzat zamanın kendisidir"* (Topcu, 1999, s. 48). Heidegger zamanı insanın varoluşunu ve anlamını belirleyen temel faktör olarak görür. İnsanın varoluş sürecini zaman içerisinde geçmiş, şimdi ve gelecekte tamamlar. Heidegger, Augustinus ve Aristoteles gibi geçmiş, şimdi ve geleceği an 'da arar.

Bergson'a kadar olan süreçte zaman kavramıyla ilgilenen düşünürlerin ve felsefecilerin hemfikir oldukları bir nokta görürüz: zamanın şimdi, geçmiş ve gelecek düzleminde olduğudur. Tek bir zaman vardır oda an ile belirlenir. Zaman durağan değildir, aksine sürekli bir değişim halindedir. Geçmiş hatırlanır, şimdiki an yaşanır ve gelecek tahmin edilir. Bergson insanın zamanda yaşamadığını aksine zamanın insan içinde yaşadığını söyler. Bergson için evrende her şey değişim içerisinde bu sebeple şimdiki anın kendisi bir değişimdir. Bu değişim sürecinde geçmiş bellek aracılığıyla şimdiki ana taşınır ve hiçbir zaman yitip gitmez. Geçmişin bellek yoluyla şimdiki ana taşınmasını 'süre' (*duree*) kavramıyla tanımlar. Bellek zaman yolu üzerinde ilerlerken kat ettiği süre ile devamlı olarak büyür (Demir, 1994, s. 6). Süre ve sezgi kavramları Bergson'un zaman anlayışının temelini oluşturur. Bergson sürenin insan algısının bir sonucu olduğunu belirtmiştir. *"Süre; bir varlığa gelişir, bir varoluştur. Sayıyla sayılamaz, ölçüyle ölçülemez; o,*

durmuyan bir akıştır'' (Öktem, 2000, s. 173). Zamanın bilinçte var olduğunu belirten Bergson için zaman sürekli değişim halinde olduğu için ölçülemez. Gerçek zaman süredir bu ancak sezgi ile anlam kazanır. Bergson için sezgi akıl yoluyla var olamaz içgüdüsel ve hareketlidir. İçgüdüsel olarak kavranan zaman parçalanamaz geçmişi şimdiye katarak temsil eder. Bergson içsel zamanın sezgi ile dış dünyanın akıl yoluyla kavrandığını belirtir. İnsan benliğinin dışında kalan sürenin gerçek bilgisine yani özüne, zekâ yoluyla değil, iç sezginin bir fonksiyonu olan saf algı ve sempati süreçleriyle ulaşır (Demir, 2019, s.8). Bergson'a göre sezgi doğuştan gelen bir yetenektir ve gerçeği kavrayabilmesi için aracıya ihtiyaç duymaz. Süreyi var eden şey sezgidir o olmadan hiçbir şeyi bilmek mümkün değildir. Bergson'un sezgi anlayışı Kant'ın sezgi anlayışına karşı çıkar. Bergson için sezgi bir düşünce biçimidir ve hiçbir şekilde beş duyu ile ortaya çıkarılamaz. Bergson'un zaman kavramı çağdaş sanat içinde zamanla farklı yorumlanır. Eşzamanlılık kavramı Bergson'un zaman anlayışının temel ögesidir. Eşzamanlılık zamanın yadsınmasını, mekânın ve fiziksel zamanın insanları içtenlikten ve kendi deneyimlerini yaşamaktan alıkoymamayı ifade eder. Bu yeni zaman kavramına çağdaş sanatın tüm dallarında olduğu gibi filmlerde ve romanlarda rastlamak mümkün (Yılmaz, 2011, s. 72). Eşzamanlılık kavramı modern romanı eski roman anlayışından ayıran bir özelliktir. Bu özellik sinematografik etkilerin tamamından sorumludur. Konunun ve sahnedeki gelişimin kesilmesi, zaman standartlarının göreceliği ve dayanaksızlığı, düşünce ve davranışların birdenbire ortaya çıkması Proust ve Joyce'un çalışmalarını anımsatır (Topcu, 1994, s. 52-53). Proust'un romanlarında olaylar ve yaşantılar kronolojik olarak gerçekleşmez. Uzun zaman diliminde gerçekleşmiş olaylar sanki kısa bir sürede gerçekleşmiş gibi anlatılır. Geçmiş ve şimdiyi birbirinden ayırmaz aralarındaki sınırlar son derece belirsiz ve akışkandır. Joyce için zaman, insanın üzerinde ileri ve geri hareket ettiği yönü belli olmayan yoldur. Joyce zamanın uzamlaşmasını Proust'tan bir adım ileri götürmüştür. Joyce fiziksel zamanın kronolojisini reddettiği için okuyucu onun romanlarına istediği yerden başlayabilir. Hauser, Joyce'un romanlarını, sinemanın uyguladığı tekniğe benzer bir yöntemle olayları birbiri ardına dizmediğini, aynı anda birkaç bölüm üzerinde çalıştığını belirtmiştir (Hauser, 1995, s. 417).

Geçmiş, şimdi ve gelecek düzleminde sıralanan zaman kavramı, Bergson'un zaman anlayışı ile yeni bir düzlemde ilerlemiştir. Bellek ve süre kavramları Bergson'un zaman anlayışının temelini oluşturur. Bergson zamanın insan bilincinden bağımsız olmadığını

savunurken, geçiş ve akış olarak dūşünülen zamanın insani yaratım gücünün bir eseri olduğunu hatta insanın zaman kavramı ile ilişkisinin yaratıcı bir süreç olduğunu düşünür. Bergson'un gerçeklik ve zaman kavramlarına getirdiği yorumlar birçok teorisyeni ve klasik teorileri derinden etkilemiştir. Dziga Vertov, Jean Epstein ve Béla Balázs gibi film eleştirmenleri sinemanın diğer sanatlarda olmayan ve daha önce karşılaşmadığımız özelliklere sahip olduğunu belirterek, sinemanın diğer sanat dalları kadar önemli bir sanat dalı olduğunu ispat etmeye çalışmışlardır. Onlara göre sinema, sahip olduğu teknik özellikleri sayesinde zamanı manipüle ederek diğer zaman ve mekânları şuanı taşıır. Sinemanın zamanı kontrol ederek, zaman ve mekânları bir araya getirme gücüne sahip olduğunu belirtmişlerdir. Bergson'un zaman olarak kavradığı şeyin deneyimlenen zaman olduğu ve bunun evrensel zamandan farklı olduğu düşüncesi, film teorisyenlerinin, sinemada üretilen zaman ve mekânlarda nesnelere nasıl sunulduğu ve nasıl algılandığına dair yeniden düşünmelerine sevk etmiştir (Özkan, 2012, s. 265-266).

Deleuze, Bergson'un zaman anlayışını referans alarak sinema ile ilgili çalışmalarında zaman-imge ve hareket-imge kavramaları üzerinde yoğunlaşmıştır. Deleuze, Bergson'un felsefede yaptığı şeyi sinemada yapmaya çalışır. Sinemada uzay ve zamanı böler ancak hareketi bölmez. Ona göre hareket homojendir ve tekrar üretilmesi için 'an'lar ve 'duyum'ların birleştirilmesine ihtiyaç duyulur. Sinemada zaman ne kadar bölünürse bölünsün, hareket kendi niteliksel süresine sahiptir.

Deleuze ve Bergson dış dünyayı algılama biçiminin sinematografik bir mekanizma üzerinden gerçekleştiği fikrini savunur. Sinemanın hareket ve zaman imgeleri üzerine kurulu oluşu onu diğer sanat dallarından ayırmıştır. Deleuze'un hareket-imge kavramı, sinemanın icadından İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan klasik anlatı sinemanın özelliklerini taşıması ve felsefe ile sinemayı yan yana getirmesi bakımından önemlidir. Montaj klasik anlatı sinemasının belirleyici özelliğidir çünkü anlamı belirleyen imajların uyumlu ve mantıklı bir şekilde sıralanmasıdır. Montajla arka arkaya sıralanan imgeler zamanı oluşturur. Deleuze'un diğer kavramı olan zaman-imge, hareket ve imge sinemasından farklı olarak arka arkaya gelen imgelerin kurduğu ilişkiyi değil, her imgenin tek başına anlam ifade etmesi belirtir. Klasik sinemadaki zamanın ardışıklığı burada değişim temelli ilerler. Geçmiş-şimdi-gelecek artık birbirinden ayrı kesitler halinde olmak yerine sürekliliğe dayanan bir yapıda olur. Nihayetinde Deleuze sinemanın en önemli boyutunun düşünce imgesine yaptığı katkı olduğunu düşünerek sinemayı bir

yaratım gücü olarak görür. Sinematografik düşünceyi, hayatın içinde yer alan verili unsurları dönüştürebilmesi potansiyelinden sinemayı felsefeden daha öne çıkarır. Sinemanın felsefe gibi kavramlar üretmediğini ancak kavramlara meydan okuyan bir sanat dalı olduğunu belirtir (Eşli, 2016). Bergson'un zaman anlayışı Deleuze'un bir sinema felsefesi yaratmasına sebep olmuştur. Anlam dünyası yaratan imgelerin zaman ve mekân olduğunu belirterek Bahtin ile aynı paydada buluşmuştur.

Bahar Dervişcemaloğlu '*Anlatıbilimine Giriş*' isimli kitabında zaman kavramını kurmaca anlatının temel unsuru olarak değerlendirir. Zaman kavramını anlatıbilimi bağlamında 'olayların ve durumların içinde gerçekleştiği ve sunulduğu, yani anlatıldığı süreyi kapsayan periyotlar şeklinde tanımlar. Anlatıdaki zaman, hem temsil aracı olan 'dil'i, hem de temsil edilen nesnedeki yani öyküdeki 'olayları' temsil eder. Anlatı zamanı, aynı düzlem üzerinde düzenli aralıklarla gerçekleşen şeyleri sistem haline getirerek anlatmak yerine, süreci tersine çevirerek bizzat olayların zaman düzeni yaratmasına izin verir. Kısacası saat zamanıyla anlatı zamanını birbirinden ayırır. Saat zamanındaki kesin, net süreler anlatı zamanında yoktur. Saat zamanı olarak bir dakikada gerçekleşen olay, anlatı zamanında bu süreden daha fazla sürede meydana gelebilir. Aynı şekilde uzun bir zaman diliminde gerçekleşen olay veya olaylar kısa bir zamanda verilebilir. Örneğin 10 yıllık bir sürede geçen öykü 2 saat süren bir filmde anlatılır. Seyirci filmi izlerken olayları zamansal olarak belirli bir düzene ve süreye sokmaya çalışır. Bunlar anlatıdaki olayların ne zaman? ne kadar süre? ve ne sıklıkta? geçtiğine yönelik cevaplar verir. Filmde olaylar istenildiği gibi düzenlenebilir, aynı filmde farklı zamanlara flashback ya da flashforward yöntemleri ile gidilip gelinebilir. Farklı zaman yapılarında ilerleyen olaylar seyirciye derin ve farklı deneyimler yaşatabilir.

Kurmaca anlatıda zaman anlayışı iki boyutta ortaya çıkmaktadır. Birincisi olayların art arda dizilmesiyle oluşan *öykü* boyutu, ikinci ise olayların temsili ifade eden *söylem* boyutudur. Öykü ve söylem ayrımı; karakterlerin başlarından geçen olaylar, yani öykü boyunca yaşadıkları ile bunların anlatıda anlatılması arasındaki farka dayanmaktadır. Öykü zamanı, bir anlatı metni boyunca betimlenen olayların ne kadar sürede geçtiğini ifade eder. Bu süreyi ise metindeki tempo ve metindeki ipucular belirler.

Söylem zamanı ise bir metni okumak ve anlamak için gerekli olan zamanı ifade eder. Yazılı kurmaca anlatılarda anlatıcının performansını ne kadar sürede gerçekleştirdiği ile ilgili bir bilgi olmadığından metnin ne kadar sürede okunduğu esas alınır. Söylem zamanı,

yazılı anlatıdaki kelimeler, sayfalar ya da metnin ne kadar sürede okunduğu esas alındığından ölçülebilir. Esasında öykü zamanı ve söylem zamanı arasındaki ilişki, anlatı söyleminin seçiciliğinin bir göstergesidir; Olayları ve hayatı bütün detayları ile anlatmak mümkün olmadığı için belirli amaçlar doğrultusunda bazı önemli kısımlar ön plana çıkarırken önemsiz kısımlar göz ardı edilir. Zaman kavramını anlatıbilimin temel unsuru olarak gören Bahar Dervişcemaoloğlu, çalışmasının sonuç kısmında zaman kavramının birçok anlatı edebiyat teorisyeninin çalışmalarında yer aldığını belirtmiştir. Özellikle Bergson'un zamanın öznel olarak algılanan 'süre' (duree) kavramı ve 'saat zamanı'yla 'zihin zamanı' arasında yaptığı ayırım, edebiyat teorisyenlerinin dil bilimcilerin çalışmalarına yol gösterici olmuştur (Dervişcemaoloğlu, 2016).

Zaman sanatı olan sinema, öykü anlatma tekniğinden ötürü edebiyat ve tiyatro sanatı ile benzer özellikler taşısa da zamanı aynı biçimde işlemez. *"Film ne roman gibi bir anımsama sanatıdır, ne de tiyatro gibi bir merak sanatıdır. Roman ne olduğu ile ilgilenir. Tiyatro ne olacak diye sorar. Perde ise ne oluyorsa onu bize anlatması ve soyutlanmamış olması nedeniyle çok önemlidir. Geçmiş ve gelecek onun parçasıdır"* (Demir, 1994, s. 22). Filmde uzay ve zaman sınırlarının akıcı oluşu uzayın bir bakıma dünyasal, zamanın bir bakıma uzaysal nitelikte oluşu sinemayı diğer sanatlardan ayıran özelliktir (Hauser, 1984, s. 412). Birer mekân sanatı olan tiyatro, edebiyat ve plastik sanatlarda mekân değişmez ve hareketsizken sinemada tam tersi mekân zaman gibi değişken ve dinamiktir. *"Mekân parçaları zamansal bir sıra içinde düzenlenerek zamansal yapının bir parçası olur. Zaman da bu yapı içinde mekân sallaşır"* (Demir, 1994, s. 11). Herbert Read'ın söylediği gibi film zaman ve mekânda süreklilik içeren yeni mekân ve uzam alanı olur. Sinemada zaman kavramı diğer sanatlardan farklı işlenir. Filmde olaylar kronolojik olarak işlenmez sürekli hareket halindedir. Geçmiş, şimdi ve gelecek kurgu yöntemiyle eşzamanlı olarak yaşanır. Sinema, zamanı gerçek yaşamdan ve diğer sanat dallarından farklı olarak işler ve kendi zaman biçimini yaratır.

2.2. Mekân

Mekân kavramı tarih boyunca farklı disiplinlerin yaklaşımlarıyla yeni anlamlar kazanan aynı zamanda sınırları belirlenemeyen bir kavram olmuştur. Mekân her ne kadar somut

bir yer temsil olarak algılansa da uzaya bağlı sonsuzluğu bireye, topluma ve zamana bağlı olarak farklılık gösterir. Türkçe karşılığı ‘yer’ olan mekân kelimesi Arapça var olma, vücut ve varlık anlamına gelen ‘Kevn’ sözcüğünden türetilmiştir. Mekân içerisinde bir şeyler barındıran, gözle görünür sınırlı büyüklükleri içerisinde barındıran uçsuz bucaksız sonsuzdur. Mekân kavramı ilkçağ filozofları tarafından varlık ve boşluk sorunu olarak incelenmiştir. Aristoteles’e göre mekân cisim, form ya da madde değildir. Aristo sonsuz mekân fikrini reddederek sınırlı mekân fikrini benimser. Aristo’nun kendine has ve bağımsız olarak tanımladığı mekân kavramı Newton tarafından bir adım ileriye götürülerek mutlak uzay ve varlık ile ilişkilendirilir (Tekeli, 2010, s. 19). Newton’a göre mutlak mekân ve göreceli mekân söz konusudur. Mutlak mekân; hiçbir koşulda değişmez, hareket etmez ve hep aynı kalır. Göreceli mekân ise, duyu ve hislerimiz cisimlerin konumlarını belirleyen hareketli ve mutlak mekânın ölçüsü olarak görmektedir (Kahveci, 2017, s. 103). Platon için mekân kavramı varlık ve oluş temelli bir kavramdır. Platon mekânı her şeyi içine alan içerisinde boşluk kalmayan dolu bir kaba benzetmiştir. İslam filozofu El-Kindi ise mekânı; *“mekân cismin sonudur. Kuşatanla kuşatılanın ufki olarak birleştirilmesi yüzeyidir”* (Kahveci, 2017, s. 103) olarak tanımlar. Gazali ise mekânı; *“kapsanan cismin dış yüzeyine değen, kapsayan cevherin iç yüzeyidir”* (Sarıkavak, 1997, s. 62) şeklinde tanımlar. Marksist düşünürlerden Harvey ve Castells ise mekânı, insan ve toplumu şekillendiren bir form olarak görür. Onlar için *“mekân toplumsal ilişkilerin yapılandırıldığı ve bu ilişkiler tarafından yapılandırılan yer, bir varoluş nesnesi olarak tanımlanmaktadır”* (Solak, 2014, s. 56). Başka bir deyişle mekânı yaşam tarafından inşa edilen dinamik alan olarak tanımlamışlardır. Mekânın Poetikası isimli kitabında Bachelard mekânı geometrik bir yapı olarak değil insanın duygularının ve yaşanmışlıklarının izlerini taşıyan bir ortam olarak tanımlar. *“Bulduğum yerin mekânıyım”* derken mekânı nesnelere ayırarak anılar ve düşsel izlerin yoğunlaştığı içsel bir ortam olarak görür. Mekân kavramının soyut ve bilinemez oluşu bilim insanları ve felsefeciler tarafından iki şekilde tanımlanmıştır. İlki mekânın tamamen nötr, boş ve homojen olduğu ikincisi ise mekânın diyalektik yöntemin izinde sosyal olarak var olduğudur (Solak, 2014, s. 58).

Dervişcemaloğlu anlatıdaki mekânı, durumların ve olayların içinde gösterildiği, sunulduğu yer olarak tanımlar. Mekân ‘yer’ ve ‘dekor’ olmanın ötesinde karakterlerin içinde yaşadığı, hareket ettiği ve mekânsal olarak konumlandırılmış nesnelere ve

kişilerin tanımını ifade eder. Mekân sadece karakterlere değil, anlatıda ‘varolanlar’ a da aittir. Kurmaca anlatıdaki karakterler, değişik yer ve mekânlarda gezinerek tecrübeler edinirler ve böylece okuyucuların zihinlerinde karmaşık edebi dünyalar yaratırlar. Edebi anlatıda mekân genel olarak karakterlerin içinde dolaştıkları, yaşadıkları ve eylemde buldukları ortam olarak tanımlanabilir. Anlatıda mekân olarak konumlandırılmış her türlü nesnenin yanı sıra tabiat manzaraları, iklim koşulları, şehirler, bahçeler, odalar... mekân olabilir. Somut bir şekilde anlatıdaki mekân, sunduğu yaşam koşulları, içerdiği nesnelere, onu diğerlerinden ayıran sınırlar, koordinat mekânları ve bağlı bulunduğu zamansal boyut ya da tarihsel bağlam dikkate alınarak sınıflandırılır. Ayrıca anlatıbilimi açısından bakıldığında mekân sadece anlatıdaki varlıklar için *kapsayıcı*, olaylar için ise bir *yer* işlevi taşıdığı söylemek yetersiz kalacaktır. Anlatı mekânı, metnin mekânsal genişliği, metin açısından bağlam ve taşıyıcı işlev gören mekân metinlerde görülen diğer mekân biçimleridir (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 174-175).

Nihayetinde algılama (görme, duyma, koku) iki ana koordinat olan zaman ve mekân tarafından belirlenir. Birbirinden bağımsız düşünülmecek olan bu iki koordinat birbiri ile bağlantılı insanı tamamlayan kavramlardır. İnsanın yaşadığı dünyayı anlamlandırabilmesi ve konumlandırabilmesi ancak mekân ve zamanla mümkündür. Mekân ve zaman kişinin oluşumu üzerinde büyük etkiye sahiptir. İnsanlar yaşadıkları mekânın ve zamanın birer kopyası niteliğindedir.

Edebiyat, sinema ve tiyatro birer öykü anlatma sanatı oldukları için zaman ve mekân temelli sanatlardır. Öyküler ve olaylar zaman ve mekân olmaksızın gerçekleşemez. Anlatılar zaman ve mekân sayesinde insanları istedikleri yerlere götürerek istedikleri deneyimleri yaşamalarına olanak tanır.

Walter Benjamin mekânın sinema için önemini şöyle açıklar;

Sinema bize daha önce hiç düşünülmemiş, dev bir devinim sağlar! Bir zamanlar içki evlerimizin, odalarımızın, tren istasyonlarının ve fabrikalarımızın arasına hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana yayılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız (Tulay, 2022, s. 22-23).

Sinemadaki mekân kavramı anlatının atmosferini yaratma ve seyirciyi atmosferin içine alma işlevi görür. Bachelard Mekânın Poetikası kitabında mekânın önemini şöyle açıklar;

Mekân peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân buna yarar... Mekân her şeydir burada, hafızayı canlandırmaz artık. Hafıza (ne gariptir ki!) somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. Miladi donmuş süreler yeniden yaşanamaz. Bu süreleri ancak düşünebiliriz; soyut, her türlü derinlikten yoksun bir zaman çizgisi üstünde düşünebiliriz ancak. Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz. Bilinç dışı orada geçirir gününü. Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar (Bachelard, 2018, s. 39).

Bachelard mekânın fiziksel boyutunu görmezden gelerek insan ve duyguları ile ilişkilendirir. “İnsan mekânı yaratır, düzenler ve bu ilişkiden mekânla birlikte etkilenir. Fakat mekân, insan bağlamından ayrı olarak ele alındığında anlamlılığını yitirir” (Güzelkahraman, 2019, s. 19). Mekânın insanla olan devamlı etkileşimi ona kimlik kazandırır. Mekân kavramı sinema, mimari ve edebiyat ile iç içe olmuştur. Özellikle sinema sanatında büyük bir öneme sahip olan mekân kavramı bilinçli ya da bilinçsiz olarak sinema sanatında sıklıkla kullanılmıştır. Demir gerçek mekânın sinemada iki boyutlu perdeye aktarılmasını mekânın çok boyutluluğunu kaybetmesi olarak değerlendirir. Mekân yönetmenin teknik ve görsel belirlemelerine göre şekillendirilir (Demir, 1994, s. 42). Buda her yönetmenin filmde kendi mekânını yarattığını gösterir. Örneğin; Orson Welles’in Yurttaş Kane (1941) filmi ve Fritz Lang’in Metropolis (1927) filmi alışılmış mekân anlayışının dışında devasa stüdyolarda yaratıcı sahneler ve mekânlarda çekilmiştir. Mekânların tasarımı, sahneleme ve ışık kullanımı filmin dramatik yapısı üzerinde büyük etki yaratmıştır. Sinemadaki başarılı mekân kullanımı ileride çekilecek birçok filmin odak noktası olmuştur. Filmlerin dramatize ve gerçekçilik boyutlarına mekân kullanımı ile ulaşılmış, her film kendi dünyasında kendi mekânını yaratmıştır.

2.3. Zaman ve Mekân Birlikteliği

Zaman ve mekânın ayrılmaz bir bütün olduğu fikri birçok araştırmacı tarafından açıklanması zor bir konu olmuştur. Birçok düşünür zaman ve mekânın insan aklının doğal verileri olmadığını savunmuştur. Onlara göre zaman ve mekân toplumsal ve kültürel bir veridir ve algılanması farklılık gösterir. Yapılan araştırmalar ilkel ve gelişmiş toplumlarda zaman ve mekânın aynı algılanmadığını, kırsal kesimlerde yaşayan veya geri kalmış toplumlarda zamanın yavaş bir akış içinde algılandığını, gelişmiş veya sanayi toplumlarında zamanın hızlı bir akış içerisinde algılandığını ortaya koymuştur. Zamanın ve

mekânın kültürel açıdan farklılaşan algılanma biçiminin yanısıra, kullanım biçimleri de bir toplumdan diğerine farklılık göstermektedir. (Esen, 2000, s.4)

Zaman ve mekân kavramları birbiriyle ilişkili aynı gerçekliğin farklı algılanmasıdır. İnsanın dış dünyayı algılaması bile zaman ve mekân deneyimlerine göre farklılık gösterir.

İnsanın dış dünyayı algılayışı, zihninde yapılandırması ve bunları belleğinde saklayabilmesi gibi, aslında bütüncül bir deneyimi ifade eden ancak yine insanın çözümleyebilmek ve ifade edebilmek için ayrıştırarak tariflediği süreç, dış dünyanın mekân ve zaman kavramları ile tariflenmesi sonucunu doğurur (Kahvecioğlu, 2005).

Dış dünyanın algılanışı üzerine odaklanan zaman ve mekân, insanın dış dünyayı belleğinde saklayabilmesi, ifade edebilmesi veya çözümleyebilmesi için bütüncül bir deneyimi kategorilere ayırmak zorundadır. Dolayısıyla zaman ve mekân kavramları birbirleriyle aynı olan bütünün her insan için algılanan farklı tezahürleridir.

Antik Çağdan Einstein'a kadar zaman-mekânın nesnel bir gerçeklik, başka bir deyişle insan bilincinden ve iradesinden bağımsız olduğu fikri birçok düşünür tarafından yadsınılmıştır. Einstein için varlığın oluşumu hareket, zaman ve mekân ile bağlantılıdır. Bu üç öğeden biri olmadan diğerinin var olamayacağını, her birinin birbiriyle bağlantılı hem de onun hareketleriyle bağımlı bir biçimde varolacağını kanıtlamıştır. Einstein'a göre zaman ve mekân birbirinden bağımsız, birbirinden ayrı salt boyutlar değildir. Ona göre mekân ve zaman yoktur tek bir zamanmekân uzayı ve sürekliliği vardır. (Esen, 2000) Einstein'ın fikirleri zaman-mekân kavramlarına klasik felsefenin önsel ve düşsel tasarımından kurtularak gerçek anlamlar kazandırır. Artık zaman ve mekânın nesnel ve maddi gerçekler olduğu, insan bilincinin içinde değil insan bilincinin dışında var oldukları bilinmektedir.

Einstein'ın İzafiyet Teorisi'ndeki zaman ve mekânın dördüncü boyutu fikri, Mihail Bahtin'in *Forms of Time and the Chronotope in the Novel (Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri)* başlıklı makalesinde çığır açıcı bir zaman ve mekân birlikteliği öne sürer. Bahtin bir edebi eserin fiili gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğünün zaman ve mekân aracılığıyla mümkün olacağını savunur. Edebiyattaki bu zaman ve mekânın ayrılmaz bağlılığına 'kronotop' adını verir. Ona göre dış gerçeklik, edebi eserin içerisinde kronotoplar aracılığıyla kendisini ifade eder. Roman türünde ortaya çıkan bu zaman ve mekân birlikteliği öykünün temel yapı taşıdır. Zaman ve uzamın birlikteliği öykünün elle tutulur, gözle görülür olmasını sağlarken ona somut bir kimlik kazandırır. Bahtin için

zaman-uzamsal anlatım olmazsa soyut düşünce mümkün değildir. Bu yüzden anlamlar alanına her giriş ancak ve ancak zaman-uzamın sayesinde gerçekleşir. Kronotoplar anlatı temelli yapıtlarda anlatıyı düzenleyen anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği merkezlerdir. Anlatıdaki olaylar kronotoplar sayesinde somutlaşır ve ete-kemiği bürünür. Bir anlatıda yer alan birden fazla kronotop birbirini kapsayarak içiçe geçebilir ve karmaşık yapıda olabilir. Aynı zamanda birbiri ile çelişip çatışma içine girebilir. Bu zaman ve uzamlar anlatı yapısının ağlarını ören yönlendiren ve yeniden şekillendiren temel koordinatlarıdır. Metnin anlam dünyasını zenginleştiren bu zaman ve uzamlar yazarın ait olduğu zamanın izlerini taşır aynı zamanda okuyucunun dünyasında başka zaman ve uzamlar oluşturur.

Anlatı, ister söz ister yazıyla sunulsun, inşa edilmiş bir yapıdır. Doğal olarak, belirli bir amaç doğrultusunda inşa edilen bu yapı, zamana bağlı olarak asıl değerini bulur ve zaman içinde idrak edilir. Bu nedenle bir romanda hikâye, mutlaka -belirli veya belirsiz- bir zamanda cereyan eder. Yine bu hikâyeye, belli bir süre sonra öğrenilir/ duyulur ve belli bir süre içinde de kaleme alınıp anlatılır. Hâl böyle olunca, 'zaman' unsuru, romanın genel yapısını meydana getiren temel elemanlar arasında yer alır (Tekin, 2006).

Roman yapısının temel unsuru olan zaman ve mekân anlatıyı oluşturan olay, kişi ve anlatıcı ile sıkı sıkıya bağlıdır. Zaman-mekân kavramları soyut düşüncede ayrı biçimlerde algılansa da anlatının ana bileşenleridir ve birbirinden ayrılmazlar.

Romanın diğer ana unsur olan mekân,

Atmosfer yaratmada, bir tip/karakter oluşturmada, öykücünün elindeki en değerli kozu, malzemesidir. Günümüzde, modern öykünün geldiği yerle bu önem daha da artmıştır. Klasik dönemde 'olayların geçtiği yer' olarak değerlendirilen mekân, zamanla kahramanların ruh durumunu açıklayan önemli bir araca dönüşmüştür. Artık mekân, görüntüsel bir etkinin oluşturulmasında etkin bir argüman olarak kullanılmaktadır (Tosun, 2011).

Anlatının iki ana koordinatı olan zaman ve mekân olmaksızın kurgusal anlatı varolamaz. Zaman sanatı olarak ifade edilen roman aynı zamanda bir mekân sanatıdır. Romanda zamanın varlığı mekânın kurgusal olarak değişmesi sonucunda ilerler. Bu şekilde soyut algılanan zaman, değişken olan mekân sayesinde somutlaşır. Edebi metinlerde zaman ve mekân birlikteliği zorunludur. Çünkü zaman ve mekân birbirinden bağımsız düşünüldüğünde soyut ve işlevsizleşir.

İster sinematografik, isterse yazılı anlatıma dayalı olsun kişiler, zaman ve mekân anlatının temel unsurlarıdır. "Bir anlatım biçimi olarak sinematografik öykünün varolabilmesi için zaman, mekân ve kişiler zorunlu olarak gerekmektedir." (Adanır, 2012, s. 139).

Sinemada zaman ve mekân konusu (dramatik zaman ve mekân) ilk kez Aristoteles'in Poetikası ile su yüzüne çıkmıştır. "*Dramatik zaman ve mekân, drama sanatının çok yönlü sistemlerini seyirciye açacak olan anahtarlardır*" (Topcu, 1999). Yani filmde anlatıya katkıda bulunan zaman ve mekân birbiri ile sıkı sıkıya bağlıdır. Zamanın değişimi mekândaki bir gelişmeye bağlıdır. Sinemada zaman ve mekânın kullanımını diğer sanat dallarından farklıdır. Filmin zaman ve uzamı kendine özgüdür. Sinemada seyirci bir uzamdan öbürüne atlar. Sinemadaki bu hızlı değişiklik ile gerçek zaman ve uzamda birbiri ile hiç ilişkisi olmayan nesnelere ve kişiler kurgu sayesinde bir araya gelir. Böylece zamansal ve uzamsal ardışıklık yok olur (Büker, 1996, s.4). Herbert Read'in söylediği gibi zaman ve mekânda süreklilik içeren bir zaman ve mekân sanatı olur. Film diğer sanat dallarıyla karşılaştırıldığında çekim ölçekleri, kamera açıları, kamera hareketleri, görüntüler arası geçişler, aydınlatma, kurgu gibi öğeler anlatımını sağlayan temel öğeler olarak hem kendini belli eder. Filmi diğer sanat dallarından ayıran temel özellik ise filmin yarattığı dünya görüntüsünde zaman ve mekân sınırlarının akıcı olmasıdır. (Demir, 1994, s. 125) Sinema sahip olduğu teknik özellikler sayesinde zaman ve mekânı diğer sanat dallarından farklı ve sınırsız bir biçimde kullanır. Gerçek yaşamda kronolojik olan zaman, geriye döndürülemez, dondurulamaz ve tekrarlanamazken sinemada zamansal geçişler özgürce yapılabilir. Kurgu sayesinde geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman aynı gösterilebilir. Sinemada zaman ve mekân gerçek yaşamdakinden farklı kullanılır. Zaman ve mekân insanın öznel iç yaşantısında olduğu gibi dinamik ve özgür bir biçimde yeniden biçimlenir. Önce ve sonra birbirinin içine karışarak dokunur. Geçmiş, şimdiki anda hemen olacak gibidir.

Gerçek şu ki sinema, zamanı diğer sanat dallarından hiçbirinin ele almadığı bir biçimde ele alır ve onu öyle tüketir. Bunun içindir ki, daha önce dediğimiz gibi sinema gerçekten kendine özgü bir zaman biçimidir. Sinemada zaman ve mekânın birlikteliği, "zaman içinde zaman" olgusundan dolayı gerçek yaşamdakinden farklıdır ve onu meydana getiren sinema sanatçısının yarattığı dünya ve yaratım süreciyle doğrudan ilgilidir (Aslanyürek, 1998, s. 170).

Sinema sahip olduğu teknik avantajlar sayesinde zaman ve mekânı diğer sanat dallarından ve kronolojik olan zamandan farklı kullanır. Buda sinemanın zaman ve mekânı kurgulayarak kendi zaman-uzamını yaratmasına olanak sağlar. Bahtin için kurmaca yapıtların merkezinde yer alan zaman-uzam sinema sanatının merkezinde yer almaktadır. Robert Stam kronotop kavramının edebiyattan çok sinema sanatında işlevsel

bir kavram olduğunu savunur. Ona göre edebiyattaki kronotop sanal ve dilin kelimelerine özgü bir alan yaratmasını sağlarken, sinemadaki kronotop oldukça yalın, belirli ölçeklerdeki bir perdeden seyirciye yayılabilen bir yapı inşa eder (Erişen, 2015, s.19).

3. BAHTİN, KRONOTOP KAVRAMI VE SİNEMADA KRONOTOPLAR

3.1. Mihail Bahtin

20. yüzyılın düşünürlerinden biri olan Mihail Bahtin Rus dil bilimcisi, kültür ve edebiyat kuramcısıdır. Rus milliyetçiliği, Liberal hümanist eleştiri, Marksizm, anti-Marksizm ve post-kolonyal kuram Bahtin'in çalışmalarının merkezinde yer alır. (Brandist, 2011, s. 14) Çalışmalarını metinler arası ve disiplinler arası yaklaşımla gerçekleştiren Bahtin kendisine özgü terminolojisini oluşturmuştur. Bahtin terminolojisi; "Çokdillilik" (heteroglossia), "Diyaloji" (Dialogism), Karnaval (Carnavalism)', "Kronotop" (yer-zaman) ve "Çokseslilik" (Polyphony) gibi özgün ve birçok yan anlamlar barındıran kavramlardan oluşmaktadır. Çalışmalarını tek bir disiplinle sınırlandırmayan Bahtin'in geliştirdiği özgün kavramlar günümüz eleştiri dünyasında, beşeri alanlarda ve birçok sanat dalının çalışmalarında yöntem olarak kullanılmaktadır.

Bahtin'in ilk yazıları arasında büyük öneme sahip olan 'Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman' başlıklı incelemesinde anlatı edebiyatında yazar ve kahraman arasındaki çeşitli ilişki tiplerinin fenomenolojik analizini sunar. Yazar ve kahraman arasındaki bu ilişki Scheler'in özneler-arası ilişki tipolojisine dayanır. Ancak bu çalışma basit bir Scheler uyarlamasının aksine, birçok kaynaktan beslenen yeni ve yaratıcı olgular barındıran bir çalışmadır. Bahtin bireyin kendisini tamamlamasının ancak öteki aracılığıyla estetik bir geçerlilik kazanabileceğini savunmuştur. Bütünlüklü bireysel bir kişilik ötekinin dışarıdan algılamasına bağlı olarak kültürün bir parçası olabilir. Dolayısıyla Bahtin'in değindiği nokta; Ruh tinimin *ötekine* bahşettiği hediyedir. Ötekinin dışına yerleştirilen bu varlık özelliği ise Bahtin'in 'dışarıdalık' terimini ortaya çıkarır. Dışarıdalık özneler-arası "*kendim-için-ben*", "*bir başkası için-ben*" ve "*benim-için-öteki*", kişisel varoluş tiplerini ortaya çıkarmaktadır. Birlikte deneyimlenen ve karakterize olan bu varlık olayı Bahtin'in estetiğinin merkezinde yer ve bütün çalışmalarında çeşitli biçimlerde önem taşır. 'Ben'-'öteki' karşıtlığı kişinin bir diğer kişiyle söylemsel karşıtlığı olarak ifade edilir. Bahtin 'olmak iletişimde bulunmak demektir' der. Kişinin estetik olarak varolabilmesi ötekinin bilinci aracılığıyla gerçekleşir. Kişinin kendisine ait özerlik alanı yoktur; bütünüyle ve daima sınırdadır; kendi içine bakarken bir başkasının gözüne veya bir başkasının gözüyle bakar. Bahtin için bilinç esas itibarıyla çoğuldur; öteki seslerle sürekli olarak diyolojik etkileşim

halindedir (İlim, 2017, s. 51). Kişinin başkalarına nasıl görüldüğünü görmek için aynaya bakmanın ne denli boş ve sahtekârca olduğunu belirtir. Çünkü aynadaki imge başkalarına bakmayan bir başkasının bakışını tahmin ve cevaplamak durumunda olmayan bir insanın imgesidir (Irzık, 2020, s. 9).

Todorov Bahtin'in yazar ile kahraman arasındaki ilişkiyi iki insan arasındaki özel ilişki bağlamında değerlendirir. Başkası yani öteki varlık olarak insanın oluşturucusuyken, tamda ona göre bakışsızdır. İnsanların çokluğu, anlamını 'ben'lerin nicel olarak çoğalmasından ziyade her birinin ötekinin gerekli bütünleyicisi olmasında bulur (Todorov, 2011, s. 93). Her gerçek ve her düşünce kendisi olmayanla yani öteki sayesinde, onun anlam dünyasında ifade edilme anında tam olarak var olabilir. Özne ve öteki arasındaki ilişki romanda yazarın kahraman ile kurduğu ilişki ile benzerdir. Yazar romanda kahramanın karşısına tek bir nesnel dünyada çıkarabilir aynı zamanda eşik haklara sahip öteki bilinçlerin dünyasını da çıkarabilir. Ben ve öteki diyalektiği olarak özetleyeceğimiz bu yaklaşımın izlerine Bahtin'in sonraki yapıtlarında rastlamak mümkündür (Irzık, 2020, s. 11).

“Romanda Söylem” başlıklı çalışma Bahtin'in erken dönem çalışmalarından bir diğeridir. Çalışma dilsel etkileşimin incelenmesi ve seslerin, sözcelemenin belirtik öznesinin sesiyle karşılaşma biçimini inceler (Todorov, 2011, s. 94).

Belli bir ulusal dil içinde var olan biçimlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesi durumunu ‘heteroglossia’ terimi ile açıklar. Bahtin için dil canlı ve gelişmekte olduğu sürece katmanlaşma ve heteroglossia de genişleyip derinleşir. Her sözce,(merkezcil güçleri ve eğilimleriyle) üniter dile katılır, aynı zamanda (katmanlaştırıcı merkezkaç kuvvetleriyle) toplumsal ve tarihsel heteroglossia'yı taşır (Bahtin, 2020, s. 47).

Bahtin'e göre dil baştan aşağı heteroglot'tur; toplumdan ve mitolojiden bağımsız var olamaz. Dil şimdi ve geçmiş arasındaki, geçmişin farklı dönemleri arasındaki, şimdinin farklı toplumsal-ideolojik grupları arasındaki, eğilimler, ekoller, çevreler vb. arasında bedensel bir biçim almış toplumsal-ideolojik çelişkilerin birlikte varoluşunu yansıtır (Bahtin, 2020, s. 66). Voloşinov 'Marksizm ve Dil Felsefesi' kitabında Saussure'ün dilin toplumsal süreç içinde sözcelerin oluşuma ve oluşturma biçimlerini tarihsel sürece kapalı olmakla eleştirir.

Saussurecü yaklaşımı şu ifadelerle özetler;

1. Dil tekil bilincin kendisi için vazgeçilmez addettiği bir dilsel biçimler sistemidir: bu dilsel biçimler kural gereği özdeşirler ve bu özdeş biçimlerden oluşan sistem de değişmez değiştirilemez, yerinden oynatılamaz bir sistemdir.
2. Dilin yasaları verilmiş, kapalı bir dil sistemi içerisinde dilsel göstergeler arasındaki bağlantılara ilişkin özgül dilsel yasalardır.
- 3-Özgül dilsel bağlantıların, ideolojik değerlerle (sanatsal bilişsel veya diğer) ortak bir tarafı yoktur...
- 4-Bireysel (tekil) konuşma (söz) edimleri, dilin bakış açısından kural gereği özdeş olan biçimlerin tesadüfi kırılmaları ve çeşitlenmeleri veya basitçe çarpıtılmalarından ibarettir. Dil sistemi ile dilin tarihi arasında hiçbir bağlantı yoktur veya ikisi arasında ortak motif bulunamaz. Birbirine yabancıdırlar (Brandist, 2011, s. 60).

Voloninov Saussurecü dilbilimi kapalı ve hapsedilmiş statik bir sistem olarak yaklaşmasını eleştirir. Dili kapalı bir sistem olarak gören Saussure göre dil hazır bir mamuldür. Bahtinyen açıdan bakıldığında zıttı bir bakış açısı söz konusudur. Dil canlı bir varlıktır. Dil, söz, söylem tarihsel süreç ile ilişkisellik halindedir. Heterojen olan dil süreç içerisinde farklı anlamlar kazanarak katmanlaşır dilsel, ideolojik ve toplumsal inanç biçimleri yaratır.

Bahtin'e göre;

Muhtelif eğilimler (sanatsal veya başka türlü), çevreler, dergiler, belirli gazeteler, hatta önemli tekel sanatsal yapıtlar ve kişiler, kendi toplumsal önemlerine göre, dili katmanlaştırma kapasitesine sahiptir. Dilsel-ideolojik yaşamın herhangi belirli bir tarihsel uğrağında, her toplumsal düzeyde her neslin kendi dili vardır; üstelik her yaş grubu da sonuçta, toplumsal düzeye, akademik kuruma ve diğer katmanlaşma etkenlerine bağlı olarak farklılaşan kendi diline, kendi sözcük dağarcığına, kendi belirli vurgulama sistemine sahiptir (askeri okul dili, lise öğrencisinin dili, ticaret okulu, öğrencisinin dili tamamen farklı dillerdir) (Bahtin, 2020, s. 66).

Bahtin için her sözcük yaşam sürdüğü kişinin, kuşağın, toplumun tadını alır. “Her dil kendi özgü dünya görüşünü, kendi değerler sistemini cisimleştirir. Ve buda konuşan her öznenin başka herkes için bir tür yabancı dilde konuştuğu anlamına gelir” (Bahtin, 2004, s. 29). Bahtin dilin farklı söylem ve vurgularla farklı biçimlerde katmanlaşmasına imkân sağlamasını heteroglossia'nın diyolojik yapıya sahip olmasıyla açıklar.

Bahtin'in ‘Dostoyevski Poetikasının Sorunları’ isimli çalışması 1929 yılında yayımlanır. Çalışma Dostoyevski roman anlayışından hareketle heteroglossia, kronotop, tür, söylem ve polifoni kavramlarını açıklayarak roman çözümlerine yeni bir bakış açısı kazandırır. Bahtin Dostoyevski’yi ‘sanatsal biçim alanındaki en büyük kâşiflerden biri’ olarak görür,

onun daha öne karşılaşılmamış bir sanatsal düşünüş tipi ve sanatsal dünya modeli yarattığını savunur. Esasen bu kökeni antik edebi türlere uzanan *çoksesli* romandır. Bu roman türüne bakılırsa başat ilkesi ‘özbilinç’dir. Eserin içeriği, kabaca, kendi dış bedenlerini yakalayıp benliklerini bütünlemeye çalışan kahramanların, zaten örtük olarak bildikleri kendilerine dair hakikati diyalog içerisinde keşfetmeleridir. Yazarın ve kahramanın *sesleri* birbirini bastırmaz, ancak her bir ses bir diğerinin sesinde örtük olarak veya alenen tınlar. Dostoyevski’nin burada gerçekleştirdiği, öncelikle içerik açısından, insan bilincinin ve varoluşunun diyolojik özüne işaret etmek; ikinci olarak monolojik romanın bakış açısından erişilemeyen bu öze, büsbütün yeni bir sanatsal bakış açısı geliştirmektir (İlim, 2016, s. 45). Bahtin Dostoyevski’nin *çoksesli* roman anlayışını geleneksel monolojik (*eş sesli*) roman anlayışından kopuş olarak değerlendirir.

Bahtin için Dostoyevski çoksesli romanın yaratıcısıdır. Romanda anlatıcı ile kahramanların seslerini aynı düzlem üzerinde yan yana getirerek, hiçbirine fazladan bir otorite barındırma olanağı tanımayarak, romanda dile gelen karşıt bakış açılarını daha yüksek bir düzeyde senteze ulaştıran bir anlatı yapısından ziyade çoksesli bir ortam yaratır (Bahtin, 2020, s. 13).

Sibel İrzık’ın *Karnavaldan Romana* isimli kitabına yazdığı önsözde Bahtin’in Dostoyevski roman anlayışını şu sözlerle tanımlar;

Bahtin’e göre Dostoyevski’nin bir romancı olarak başarısının özgünlüğünün kaynağı romanlarının çok sesli diyaloglar olarak kurulmuş olmasıdır. Dostoyevski’nin kahramanlarının her biri birer “ideolog”dur, yani her birinin dünyaya, yaşama ilişkin özgün bakış açısı, hem kendisini hem de dışındaki gerçeği yorumlayıp değerlendirmesini sağlayan bir duruşu vardır (Bahtin, 2020, s. 12).

Bahtin’e göre “Dostoyevski için önemli olan kahramanın dünyada nasıl görüldüğü değil, her şeyden öncelikli olarak dünyanın kahramanına nasıl görüldüğü ve kahramanın kendisine nasıl görüldüğüdür” (Bahtin, 2020, s. 13).

Bahtin Dostoyevski için şöyle der;

Yazar yalnızca diyalogun bir katılımcısıdır. (ve düzenleyicisidir). Dostoyevski, romanlarındaki seslerden biri değildir; o, bütün kişilerden tamamıyla farklı olan tek ve ayrıcalıklı yaratıcıdır, çünkü kişilerden her biri yalnızca bir tek sestir, Dostoyevski’ye bu çoğulluğun yaratıcısıdır (Todorov, 2011, s. 90-91).

Dostoyevski roman anlayışı *çok-üsluplu* veya üslupsuz olması sebebiyle alışıldık roman geleneğine başkaldırıdır. Roman yazarın bakış açısıyla değil, birden fazla karakter

tarafından yazılmış gibidir. Bahtin için Dostoyevski dünya görüşünü yarattığı karakterlere dayatmaz hepsine eşit mesafede durur.

Yazar... kendisinden bağımsız ve kendisiyle tamamen eşit koşullara sahip canlı varlıklar yaratır.(daha doğrusu yeniden-yaratır).Yazar onları nihaleştirmez çünkü kişiliği kişilik olmayan her şeyden ayıran şeyi keşfetmiştir. Nesnel gerçekliği onun üzerinde hiçbir gücü yoktur. Sanatçının ilk keşfi budur. İkinci keşif (kişilikten ayrılmaz olan kendi kendine gelişen fikrin tasvir edilmesidir.(daha doğrusu yeniden-yaratılmasıdır.) Fikir sanatsal tasvirin nesnesi haline gelir ve (felsefi veya bilimsel) bir sistem düzeyinde değil insani bir olay üzerinde açığa vurulur. Sanatçının üçüncü keşfi özerk ve eşit ölçüde anlamlandırıcı bilinçler arasındaki özel bir etkileşim biçimi olarak diyalojiktir. Bu üç keşfin hepsi de özsel olarak birdir. Tek ve aynı fenomenin üç yüzüdür. Bu keşifler hem biçimi hem de içeriği etkilerler” (Bahtin, 2004, s. 371-372).

Bahtin’e göre hayatın çokselsliliğin bünyesinde barındıran tek edebi biçim ‘roman’ dır. Roman, karakterlere ifade özgürlüğü sunması bakımından diyolojiktir. Karakterler yazardan bağımsız kendi varlıklarını sürdürürler. Bahtin Dostoyevski roman anlayışını şöyle açıklar;

Dostoyevski’nin romanlarının başlıca karakteristiği, bağımsız ve kaynaşmamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu, tamamen meşru seslerin sahici bir çokselsliliğidir. Dostoyevski’nin yapıtlarında açılan, tek bir yazar bilincinin aydınlattığı tek bir nesnel dünyadaki karakterlerin ve yazgıların çoğulluğu değildir; daha çok, her biri eşit haklara sahip ve kendi dünyalarına sahip bilinçlerin çoğulluğu olayın bütünlüğü içinde birleşir ama kaynaşmazlar (Bahtin, 2004, s. 48-49).

Bahtin’in İngilizceye çevrilen ilk kitabı Rabelais ve Dünyası 1968 yılında yayınlanır. Bahtin’in Ortaçağ yazarı Francois Rabelais’in halk mizahı anlayışını irdelediği *Rabelais ve Dünyası* eserinde karnaval, grotesk gerçekçilik ve gülme gibi kavramları eleştiri dünyasına kazandırır. Bahtin eseri yazmasının temel amacını şöyle açıklar; “yarı yarıya unutulmuş, pek çok açıdan bizim için karanlıkta kalan bu dili anlamaktır. Zira Rabelais tarafından kullanılan dil, tamı tamına bu dildir ve onu anlamaksızın Rabelais’nin imgeler sistemini anlamamız mümkün değildir” (Bahtin, 2005, S.38) Bahtin’e göre karnavallarda söylemler aracılığıyla birbirleriyle iletişim kuran halka ait yeni bir dil geliştirir. Bahtin dilin diyolojik ve çokselsliliğini sansürsüz ve denetimsiz özgürleşen karnavallarda aradığını belirtir. Bahtin’e göre karnavallar halka ait ritüelleri gösteren bir pragsisttir. “Karnaval, resmi ideoloji ve resmi dilin alaya alındığı bir alandır. Dolayısıyla resmi ideolojinin

mutlak gördüğü hiyerarşi ve kurallar bu alanda askıya alınır'' (Fıncıoğulları, 2006, s. 446) Karnavallarda bütün mesafeler ortadan kalkar her şey birbirine eşit kabul edilir. Böylece insanlar yaklaşır özgür ve dostane bir iletişim kurulur. Bahtin'e göre *'Karnavalın merkezine yerleşen beden imgesinde insan varlığının en mutlak sınırları ihlal edilir, yaşamla ölüm birbirine karışır''* (Bahtin, 2020, s. 25). Karnavalları edebiyatla edebiyat dışının maksimum teması noktası kabul eder. Bahtin karnavalın özgür ortamında gelişen yeni dile 'karnavalesk' adını verir.

Karnavalesk kavramı, karnavalın egemen düzene karşı güçlü bir karşı koyma için getirdiği alaya alma ya da tersine çevirme gibi niteliklerini roman düzlemine taşımasını içerir; çoğu zaman parodi ya da tonların karışımıyla türleri de aynı anda hem sorgulayan hem de alaya alan biçimlere bezenir (Sözen, 2007, s. 70)

Karnaval alanına özgü bu ifade biçimi Rabelais romanlarında bolca kullanmıştır. Roman hayatın özünü temsil ettiğinden karnavaleskleşir. Karnavallar hayatın olağan akışının dışına çıkmayı, abartıyı bütün değer ve düşüncelerin göz ardı edildiği Grotesk aşırılığını ortaya çıkarır. Grotesk 'olumsuz, uygunsuz olanı abartma karakterize etme' olarak değerlendirilir (Bahtin, 2005, s. 337). Karnavallaşmış roman; grotesk imgelerin simgesel anlamalarla yüklü arenası haline gelir.

'Sanat ve Sorumluluk' Bahtin'in yazar ve kahraman ilişkisine değindiği ilk dönem çalışmalarının birleştirildiği eseridir. Yazarın kahramanıyla kurduğu ilişkisi *'ben ve öteki'* nin karşılıklı ilişkisine benzetilmektedir. Bahtin yazar ve kahraman meselesine daha sonraki çalışmalarında yer vermektedir. Yazarın kendi bütünlüğünü tamamlama süreci kahramanıyla kurduğu diyalog sonucunda gerçekleşir. Yazar ve kahraman diyalog sürecinde çatışmaya girmeden birbirleriyle etkileşim halinde olurlar. Yaratım sürecinde girdikleri diyalektik süreç sonrasında birbirlerinden bağımsız kimlikler kazanırlar.

Yukarıda üzerinde durduğumuz Bahtin çalışmaları yalnız edebiyat alanında değil beşeri bilimlerin de çalışmalarının merkezinde yer almaktadır. Bahtin'in düşünce ve kavramsal çalışmaları Gösterge bilim, Marksizm, post-yapısalcılık ve biçimcilikle ilgili çalışmalarına odak noktası olmuştur. Bahtin yaklaşımları günümüz düşünce hayatına yeni bir soluk getirmiştir.

3.2. Kronotop Kavramı

Kronotop Bahtin'in kuramsal anlatı türleri üzerine inşa ettiği kuramsal yapının temelini oluşturmaktadır. Kronotop sözcüğü Yunanca 'kronos' (zaman) ve 'topos' (yer) sözcüklerinden türemiştir. Bu iki kavram ayrılmaz bir bütünlük olarak farklı özellikler taşır. Yer kalıcılığı ifade ederken zaman geçicilikten söz eder.

Bahtin kronotop kavramını Eienstein'in Görelilik Teorisinden ödünç alarak zaman ve uzamın ayrılmaz bütünlüğünü edebiyat eleştirisi için geliştirmiştir.

İrzık Bahtin'in 'Karnaval'dan Romana' adlı kitabına yazdığı önsözde kronotopu şöyle açıklamaktadır;

Kronotop; zamanla mekân arasındaki çeşitli deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül deneyimlerin adıdır. Bu anlamda edebiyatla toplum, biçimle ideoloji arasında bir kesişme noktası daha oluşturur. Edebiyatta kronotop aracılığıyla zaman ete kemiğe bürünür; mekân yine aynı yolla zaman ve tarih tarafından anlamlandırılır (İrzık, 2020, s. 29).

Bahtin'in anlatı türleri üzerine inşa ettiği kronotop kavramı yapının ana koordinatlarını oluşturur. Kronotoplar zaman ve uzamın bütünlüğünde insan ilişkilerinin, anlamların, günlük yaşamın ve şeylerin yeniden üretimi demektir.

Bu terim, bir anın bir mekânda billurlaşmasını anlatır. Kronotop her şeyden önce bir temsildir; dolayısıyla bu billurlaşmayı edebiyat metinleri üzerinden düşünmek gerekir. Başka bir deyişle metin içinde ifade bulan "o an" ve "o mekânın bir arada oluşları özgül bir anlam yaratır. Bu bir arada oluşta; "zaman dokunulur ve görünür hale gelir; [kronotop] anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir, onlara yaşam kazandırır. Bir olay iletilebilir hale gelir, bilgiye dönüşür, kişi olayların geçtiği yer ve zamana dair bilgi verebilir hale gelir (Yardımcı ve Doğan, 2009, s. 68).

Bir edebi yapının temel işlevi zaman ve uzam içerisinde geçen yaşamı anlatmaktır. Hikâye zaman ve uzam çerçevesinde anlatılır. Zaman-uzamsal değerlerle dolu hikâye, olay örgüsünün temelini oluşturur. Hikâye zaman ve uzamın bütünlüğü bağlamında somut bir kimlik kazanıp, cisimleşir ve görünür hale gelir. Edebi yapıttaki soyut unsurlar kronotoplar sayesinde hayat bulur. Bütün deneyimler kronotopların kesişme noktalarında anlamlandırılabilir. (Madran, 2012, s. 271) Kronotoplar edebi yapıttaki çoksesliliğin, çok dilliliğin, heterojenliğin biçimlendiği etkileşime girdiği temas noktalarıdır. Metnin dış dünya ile yaşam bağlarının birleştiği organik bağlantılardır. Edebi yapıttaki bütün

kronotoplar birbirleriyle etkileşim halindedirler ve kendilerini kuşatan diğer kronotopları biçimlendirmekten kaçınmazlar. Bahtin için her edebi yapıtın kendine özgü zaman-uzamı ve bu zaman-uzamı kendi içinde sayısız zaman-uzamı barındırabilir (Madran, 2012, s. 274-275) Bahtin'in kuramsal çerçevesini çizdiği kronotop kavramının edebi yapıtlar için hayati önem taşıyor aynı zamanda zamanın kendine özgü uzamlaşması modern roman anlayışının ayırt edici özelliğidir. Bahtin her edebi yapıtta öne çıkabilecek belli başlı kronotopların (yol, meydan, şato, eşik, salon vb.) olabileceğini söyler. Örneğin 'karşılaşma' ve 'yol' kronotopları birbirleriyle bağlantılı kronotoplardır. Bahtin'e göre karşılaşmalar yolda meydana gelir. Yol kronotopu duygu yoğunluğunun yüksek olduğu, anlatı açısından başlangıç ya da sonuca ulaşılan yerdir (Bahtin, 2020, s. 297). Şato, salonlar, eşik, misafir odaları ve taşra kasabaları belli başlı en sık kullanılan kronotoplardır. Edebi yapıtın türüne göre karşılama mekânları da farklılık göstermektedir. Balzac ve Stendhal romanlarında misafir odaları ve salonlar yaygın karşılaşma mekânlarıyken, Flaubert'in Madam Bovary'sinde taşra kasabası öne çıkan bir diğer kronotopdur. Hiçbir olayın rastlanmadığı, havada asılı kalan zamana, hiçbir buluşma ve ayrılmanın yaşanmadığı taşra kronotopuna Gogol, Çehov ve Turgenyev romanlarında rastlamak mümkündür. Dostoyevski romanlarında sıklıkla rastlanan eşik kronotopu kendisini hol, koridor, merdiven, sokak ve meydanlarda gösterir. Olayların kriz anları, dönüm ve kopuş anları, yaşamı değiştiren anların kararlar bu mekânlarda verilir (Bahtin, 2020, s. 300-301). Bahtin, belli başlı ve yaygın kullanılan kronotoplar üzerinde durmuştur. Ancak kronotoplardan her birinin, kendi içinde sınırsız kronotop içerebileceğini belirtmiştir (Vice, 1997, s. 201).

3.3. Sinemada Kronotoplar

Bahtin'in Eisenstein Görelilik Teorisi'nden ilham alarak geliştirdiği kronotop kavramı roman yapıtında zaman ve uzamın birlikteliğini ifade eder. Bahtin'e göre bir edebi yapıtın temel unsurları olan zaman ve uzam birbirinden ayrı düşünülemez. Anlatılan olaylar zaman ve uzam sayesinde iç içe geçerek kronotopları meydana getirir. Bahtin mekânda gerçekleşen bütün olayların birbiriyle sıkı bir ilişki içerisinde olduğunu belirtir. Akerson'a göre;

Kronotop, bir zaman-uzam (zaman-mekân) yumağıdır. Zamanla uzam edebiyatta birbirinden ayrılamazlar. Zaman-uzam yumakları, okurun zihninde tarih boyunca yer etmiş kalıplardır. Zaman-uzam kalıpları, romanın temel anlatsal olaylarını organize eden imgelerdir. Düğümler bu kronotoplar da bağlanır ve çözülür.” (Akerson, 2012, s. 206)

Edebi yapıdaki kronotoplar zaman ve uzamla birleşerek yeni anlamlar yaratırlar. Bir zaman ve mekân sanatı olan roman türünde gerçeklik zaman ve uzam birlikteliği ile kurulur bu durum sinema içinde geçerlidir. Roman, sinema vb. anlatı türlerinde soyut olaylar zaman ve uzam sayesinde somutlaşarak anlamlandırılır. Bütün olaylar bu birleşim noktalarında düğümlenir ve çözüme kavuşturulur.

Zaman-uzamın temsil etme bakımından taşıdığı önemden güçlü bir biçimde etkilenmekten kaçınamayız. Sonuçta, zaman dokunulur ve görünür hale gelir; zaman-uzam anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir, onlara yaşam kazandırır. Bir olay iletilebilir hale gelir, bilgiye dönüşür, kişi olayın geçtiği yer ve zamana dair kesin bilgi verebilir hale gelir...Olayların gösterilirliği, temsil edilebilirliği için gerekli zemini hazırlayan bizzat zaman-uzamdır. Bu, tam da zaman işaretlerinin-insan yaşamının, tarihin zamanı- yoğunluğu ve somutluğundaki özel artış sayesinde iyice tanımlanmış uzamsal alanlar içinde gerçekleşir. Zaman-uzamda olayların bir temsilinin yapılandırılmasını mümkün kılan da budur (Bahtin, 2020, s. 303-304)

Bahtin için bir edebi yapının görevi yaratılan dünyayı zaman ve uzam birlikteliğinde anlatmaktır. Kronotoplar gerçek dünya ile sanatsal dünya arasında köprü görevi görür. Birer temsil aracı olan kronotoplar özne, zaman ve mekân unsurları ile örgütlenerek anlamlar dünyasında sınırsız kronotoplar üretebilir. Kronotoplar anlatı temelli bütün yapıtlarda yer alır. Bahtin'in edebiyatta uzamda mekânı görünür kılmak ve mekânda zamansal yapıları cisimleştirmek için geliştirdiği kronotop kavramı Robert Stam'a göre film çözümlemeleri için daha uygun bir kavram olarak algılanabilir. Ona göre edebiyat anlatıları sanal ve kelimelere dayalı bir dünya yaratırken, sinematik kronotoplar gerçek ve belli ölçütlerle iki boyutlu sinema perdesine yansıtılarak daha görünür bir dünya yaratır. Mehmet Köprü ise 'Görünmeyen Sinema: Eksilti ve Alan Dışının Film Anlatısı ve Estetiğindeki Yeri' isimli doktora çalışmasında kronotop kavramının sinemaya uygunluğunu şöyle açıklar:

Filmlerin uzay-zamanı, yaşanan dünyadakine, edebiyattakine kıyasla çok daha yakındır. Filmlerdeki görünür öyküsel kronotopun daha sınırlı hale gelmesine neden olan bu durum, farklı şekillerde dışarıda bırakılan uzay-zaman parçalarını incelerken ise önemli kolaylıklar sağlamıştır. Çünkü iç ve dış arasındaki sınırların keskin olması, kadraja dâhil edilenle edilmeyen krotopların ayrılmasını da kolaylaştırmıştır. Böylece filmin görülür evreninin

dışında kalan diegetik uzay-zaman, dışarıda bırakma aracından bağımsız olarak bir bütün gibi ele alınabilmiştir (Köprü, 2018, s. 422-423)

Sinemada zaman ve mekân kavramı diğer edebi türlerdeki zaman ve mekânla benzerlik gösterse de farklı işlenir. Sinema sanatındaki temel farklılık “*filmde uzay ve zaman sınırlarının akıcı oluşudur, uzay bir bakıma dünyasal, zamansa bir bakıma uzaysal niteliktedir*”(Aktaran Topçu,1994, s.56). Sinema diğer sanatlardan farklı olarak zaman ve mekânı çok yönlü olarak işler. Zaman ve mekân tek bir boyutta işlenmez aksine hareketlidir. Zaman ve mekâna bu niteliği veren ise sinemanın sahip olduğu montaj yöntemidir. Montaj sayesinde zaman ve mekân parçalanabilir ve süreksizdir. Diğer edebi türlerde zaman sürekliliğe sahipken sinemada zaman parçalara bölünebilir ve montaj yöntemiyle başka bir bütünlük elde edilebilir. “*Pudovkin'in dediği gibi film gerçeğin öğelerini kurgulayarak onlardan kendine uygun yeni bir gerçek oluşturur*” (Demir, 1994, s. 6). Sinemada zaman yapımının isteğine göre bölünüp değiştirilebilir. Sinema sanatı diğer anlatı türlerinden farklı olarak zaman ve mekânı kendi koşullarında işler ve kendi sinema dilini yaratır. Sinema da Lumierre Kardeşler’in ‘*Bir Trenin La Ciotat Garına Gelişi*’ isimli ilk sinema filmi gösterilirken filmi seyreden izleyiciler üzerlerine doğru gelen bir tren sanarak koşuşturlar. O zamana kadar hiçbir hikâyeye anlatma aracı bu kadar gerçekçi olmamıştır. Bu sinemayı diğer sanatlardan üstün kılan en belirgin özelliğidir. İlk yıllarda sinemanın henüz gerçeklik boyutu incelenirken Méliès’in sihirbazlık gösterilerini kaydetmesiyle sinemada öykü çağı başlar. Méliès’in kullandığı *stock stick* tekniği ile nesnelerin kaybolup geri gelmesi sonucu zaman ve mekân manipüle edilir. Méliès’in bu teknik kullanımını günümüz sinema tekniğinin başlangıcı kabul edilir (Ersümer, 2015, s. 12).

Sinema sanatındaki zaman ve mekân algısı Bahtin’in kronotop kavramıyla inşa edilir. Michael Montgomery 1940’lı yıllarda çekilen Hollywood filmlerinde Bahtin kronotoplarının nasıl işlendiğini incelemiştir. Montgomery’e göre Bahtin kronotopları antik ve modern olmak üzere ikiye ayrılır. Bahtin’in antik roman üzerine olan çalışmalarında vurguladığı üç kronotopu antik; Dostoyevski, Tolstoy ve Balzac romanlarındaki kronotopları da modern olarak tanımlar.

Montgomery, Bahtin’in sonradan ürettiği yol, eşik, kale gibi kronotopların temelinde de aslında bu antik roman kronotoplarının yattığını savunur. Yol kronotopunu çilenin macera romanlarının geçtiği yerdir. Eşik kronotopunu, dönüşümün olduğu yerlerle özdeşleştirir. Geçmişteki olayların kalede

yankılandığını, bunun biyografik kronotopla örtüştüğünü belirtir'' Carnivals and Commonplaces, 1993 (Aktaran, Erişen, 2015, s. 25).

Çalışmanın sonucunda Montgomery sinemadaki kronotopların Bahtin kronotopları ile sınırlı kalmaması gerektiğini ve yeni kronotopların keşfedilmesi gerektiğini savunmuştur.

Yol-Karşılaşma kronotopu en çok kullanılan, aynı zamanda diğer bütün kronotopları içinde barındıran kronotop türüdür. Diğer kronotopları içinde barındırma özelliğine sahip olması duygu yoğunluğunu azaltır ancak kapsam alanı geniş bir kronotoptur. Yol kronotopu doğası gereği karşılaşma kronotopu ile bağlantılıdır. Bütün karşılaşmalar yollarda gerçekleşir. Zaman ve uzam birleşerek yolu şekillendirir. Sinemada da sıklıkla kullanılan yol kronotopu karşılaşma kronotopu ile ilişkilidir. Karakterler yolcuğa çıkar zaman ve mekânda onlarla eş zamanlı olarak hareket eder. Yol tesadüfi karşılaşmaların ayrılıkların ve birleşmelerin gerçekleştiği dinamik bir kronotoptur. Filmde birbiriyle bağlantı olmayan birçok kişi ve olay yolda bir araya gelir. Yol kronotopu üzerine kurulmuş birçok filmde söz edilebilir. Örneğin Frank Çapa'nın 1934 yılında yapmış olduğu *It Happened One Day* filmi Miami'den otostop çekerek New York'a ulaşmayı hedefleyen bir çiftin kaçış hikâyesinin anlatıldığı yol filmidir. Filmde bütün olaylar yolda gerçekleşir. Yol filmlerinin yaratıcısı olarak bilinen Wim Wendes 'in yol filmleri üçlemesi; *Alice in den Städten (Alice Kentlerde, 1973)*, *Falsche Bewegung (Yanlış Davranış, 1974)*, *Im Lauf Der Zeit (Zamanın Akışında 1975)* yol kronotopunun işlendiği filmlere örnek verilebilir. Filmlerde karakterlerin başıboş yollarda gezmeleri, yolun bitmemesi ve öykünün yolda gerçekleşmesi filmlerin benzer özellikleridir. Aynı zamanda yol bütün karakterlerin birleşim noktasıdır. *Alice in the Cities (1974)*, *King of the Road (1976)*, *Rain Man (1989)* gibi filmlerde olayların yolda cereyan ettiği filmleridir. Bütün hikâye zaman ve uzamla yolda gerçekleşir.

Bahtin'in kronotop kavramına roman sanatında olduğu kadar sinemada da rastlamak mümkündür. Sinema anlatıları içinde sıklıkla kullanılan şato kronotopuna Orson Welles'in *Yurttaş Kane(1941)* filmi örnek verilebilir. Şato kronotopu geçmiş, anıları ve duygu yoğunluğunu temsil eder. Şato sinema ve roman da ev, yalı, köşk olarak algılanabilir. Filmlerde karakterlerin yaşam alanları şato niteliği taşır. Tim Burton tarafından yönetilen *Scissor Hands (1990)* filmi şato kronotopunun özelliklerini barındıran bir filmidir. Film büyük bir malikâne de yalnız yaşayan bir adamın başından geçen olayları anlatır. Bu filmde de mekân değişmez, bütün öykü malikâne de kurgulanır.

Sinema zaman ve mekân merkezli bir sanat olması sebebiyle Bahtin'in kronotop kavramlarının anlamlandırılması kolaylaşmıştır. Salon kronotopu buluşma ve sosyalleşmenin merkezidir. Kronotopların temel işlevi etkileşimdir. Filmdeki bütün karakterlerin buluşma yerleri salon olarak belirlenir. Olayların gerçekleştiği, yemeğin yendiği, iletişime geçtiği salon, zaman ve uzamın boyut kazandığı bir diğer kronotoptur. Sidney Lumet'in *12 Angry Men* (1960) filminde ana mekân bir duruşma salonudur. Filmin tamamı salonda başlar ve salonda biter. Salon hayati kararların verildiği insanları bir araya getiren toplanma mekânıdır. Bir diğer film olan Seyfi Teoman'ın *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2011) filmi salon kronotopunun sıklıkla geçtiği filmidir. Filmde aynı evde yaşayan üç karakter sadece yemek yemek için, konuşmak için biraya gelirler. Salon ayrıca film de ilk buluşma mekânı olarak işlenir. Sözü geçen filmler salon kronotopunun yoğun biçimde işlendiği filmlerdir.

Dönüm noktalarını ya da kopuşları temsil eden eşik kronotopu bir diğer önemli kronotoptur. Merdivenler, hol ve koridorlar eşik kronotopuna dâhil yerlerdir. Bahtin için eşik kronotopu hikâyenin çözümlendiği, kırılmanın ya da krizin yaşandığı yerdir. Irving Rapper 'ın *Now Vayager* (1942) filmi eşik kronotopunun sık rastlandığı bir filmidir. Film sıradan bir kızın toplum tarafından güçlü ve güzel bir kadına dönüşmesini anlatır. Bütün sahneler karakterin değişim ve dönüşümlerini yaşandığı eşik kronotopunda işlenir. Filmdeki merdivenler ve basamaklar karakterlerin değişime uğradığı dönüm noktalarıdır.

Taşra kronotopu sinemada eve dönüşü, kendini keşfetme, iç huzuru bulma ve arayışı temsil eder. Sinema karakterlerin kendini bulma sürecini doğup büyüdükleri memleketlerine göndererek işler. Kendini bulma eve dönüş olarak algılanır. "*Montgomery 1940'ların başındaki Hollywood filmlerinin, bireyin kimliği ile ilgili sorunların temsilleri hakkında olduğunu varsayar. Bu filmlerde zaman-uzamsal bir ilişki bağlamında kale, yol, eşik, salon ve taşra kronotopları kullanılmıştır*" (Erişen, 2015 s. 23). Türk Sinemasında taşra kronotopu 2000 yılından sonra sıklıkla işlenen bir konusudur. Nuri Bilge Ceyla, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Özcan Alper gibi yönetmenler taşrayı filmlerinin merkezine almışlardır. Nuri Bilge Ceylan'ın *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Kasaba* (1997) *İklimler* (2006) filmleri taşrada yaşayan karakterlerin içsel yolculuğunu işler. *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) *Ahlat Ağacı* (2018) taşra konularını işleyen diğer filmlerdir. *Pandora'nın Kutusu* (2008) ve *Güneşe Yolculuk* (1999) filmleri Yeşim Ustaoglu'nun şehirden taşraya uzanan

içsel yolculuğunu anlatan filmlerdir. *Sonbahar* (2008), *Süt* (2008), *Beş Vakit* (2006), *Kosmos* (2010) ve *Bal* (2010) filmleri taşra kronotopunu işleyen diğer filmlerdir.

Kronotop edebi türlerde ve sinemada düğümleri ören bağlantı noktalarıdır. Kurgusal metinlerin temel unsuru olan özne, zaman ve mekân arasında kurulan organik ilişki kronotoplar sayesinde gerçekleşir. Olaylar kronotoplar aracılığıyla somutlaşır ve anlam kazanır. Fırat İlim, kronotopun en temel işlevini şöyle açıklamaktadır; “*Kronotopun en temel işlevi, söylem-dünya görüşü ilişkisini görünür kılmasıdır. Örneğin; bir idilik kırsal romanda, kasaba yaşantısının söylemdeki zaman-uzam algısının nasıl belirlendiği gösterilebilir*“ (İlim, 2017, s. 121). Kronotop kavramı temelde okuyucuya ya da seyirciye vermek istediklerini somutlaştırır. Sinemada görünen ya da kapalı olan bütün göstergelerin anlamları perdeye kronotoplar sayesinde ulaşır.

3.3.1. Yol-karşılaşma kronotopu

Yol-karşılaşma kronotopu sinema ve roman türünün en önemli kronotopudur. Karşılaşma kronotopunda zamansallık ögesi ağır basar. Duygu ve değerlerin yoğunluğu diğer kronotoplardan daha fazla yaşanır. Karşılaşma kronotopuyla bağlantılı olan yol kronotopunun kapsamı geniş ancak duydu yoğunluğu düşüktür. Tesadüfi karşılaşmalar için en uygun yer yoldur. Tüm toplumsal sınıfların, dinlerin, zümrelerin, milletlerin çağların temsilcileri olan ve insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar bir noktada kesişir. Birbirleriyle alakalı olmayan, zaman ve uzamsal mesafeyle birbirinden bağımsız olan insanlar tesadüf sonucu yolda bir araya gelebilir (Bahtin, 2020, s.297). İnsanların ve zaman-uzamların buluşmasını karşılaşma kronotopu düzenler. Olağanüstü koşullarda bir arada olmayacak insanlar dolaylı ya da dolaysız olarak yolda karşılaşırlar. Kahramanlar yolda yeni insanlarla tanışır ve olay örgüsü yolda boyut kazanır. Yol insanları zaman-uzamsal bağlamda bir araya getirdiği için aynı zamanda mekân işlevi görür ve zaman bu mekânda akar.

Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir. Zaman âdeta uzamla kaynaşarak uzamın içine akar (ve yolu şekillendirir); bu, bir seyir, bir akış olarak yol imgesindeki zengin eğretileme genişlemesinin kaynağıdır: ‘Bir yaşamın seyri, akışı’, ‘yeni bir seyirde yola koyulmak’, ‘tarihin seyri’ gibi; ana ekseninin zamanın akışı

olarak kalması koşuluyla yolun bir eğretilmeye dönüşme şekilleri çeşitli ve çok katmanlıdır (Bahtin, 2020, s. 297)

Yolda karşılaşan insanlar etkileşime geçerek birbirlerini etkileyebilirler. Kişiler arası toplumsal mesafe ortadan kalkarak etkileşim somutlaşır farklı boyutlar kazanır.

Yol ve yolculuktaki karşılaşmalar tarihsel romanlarda da hayati önem taşır. Yolda gerçekleşen karşılaşmalar romanın seyrini değiştirebilir. Örneğin *Kaptan'ın Kızı* romanında Griev'in kar fırtınasında yolda Pugachev ile karşılaşması romanın olay örgüsünü etkileyen bir karşılaşmadır. Aynı şekilde Gogol'un '*Ölü Canlar*' romanında ve Nekrasov'un '*Rusyada Kim İyi Yaşar*' romanında yolun önemine tanık oluruz (Bahtin, 2020, s. 298). Yol kronotopu çok önemli bir kronotoptur. Karakterlerin tarihsel dönüşümlerini, zaman ve uzamın izlerini ve yaşadıkları çağın izlerini taşır. Çok katmanlı ve çok yönlü olan yol-karşılaşma kronotopu romanda ve sinemada kopma ve bir araya gelme gidış-gelişler gibi hikâyenin kilit noktalarını içerir.

3.3.2. Şato (köşk-konak-yalı) kronotopu

Yol-Karşılaşma kronotopundan sonra Bahtin şato kronotopundan söz eder. Şato kronotopu tarihsel geçmişin zamanıyla doludur. Şato 17.yüzyılın sonrasında romansı olayların gerçekleştiği bir yer olarak ortaya çıkar. 'Gotik' ve 'kara' roman olarak adlandırılan roman türlerinde şato olayların gerçekleştiği mekân olarak oluşturulur ve pekiştirilir.

Şato ilk kez Horace Walpole tarafından Otranto Şatosu'nda ve daha sonra ise Radcliffe, Monk Lewis ve diğerlerince kullanılmıştır. Şato, kelimenin dar anlamıyla tarihsel zamanla, yani tarihsel geçmişin zamanıyla doludur. Şato, feodal dönem lordlarının yaşadığı yerdir (dolayısıyla, geçmişin tarihsel figürlerinin mekânıdır); yüzyılların ve nesillerin izleri, mimarisinin çeşitli bölümleri olarak, mobilyalarda, silahlarda, ataların portrelerinin bulunduğu galerilerde, aile arşivlerinde ve hanedanlık imtiyazı ve hakların babadan oğula geçmesini içeren belirli insan ilişkilerinde gözle görünür biçimde düzenlenmiştir. Son olarak bir de, efsaneler ve gelenekler, şatonun her köşesini ve civarını geçmiş olayları sürekli hatırlatan nesnelere canlandırmaktadır. Şatolara için olan özel anlatı tipini doğuran ve daha sonra Gotik romanlarda işlenen de işte bu özgül niteliklidir. Şatonun zamanının

tarihselliği, şatonun tarihsel romanın gelişiminde bir hayli önemli bir rol oynamasını olanaklı kıldı. Şatonun kökleri uzak geçmişte yatmaktadır, yönelimi geçmişe doğrudur. Kabul edilmelidir ki, şatoda zamanın izleri bir ölçüde çok eski, müzevari bir nitelik taşır (Bahtin, 2020, s. 299).

Şato efsanelerin ve tarihsel figürlerin izleriyle doludur. Bu da şatonun zaman ve uzamda tarihselleşmesi demektir. Tarihsellik barındıran şato, tarihsel roman türünün gelişiminde de etkili olmuştur. Örneğin Stendhal ve Balzac'ın romanlarında olayların gerçekleştiği salon ve misafir odası yeni uzam alanlarıdır. Misafir ve salon uzamları romanlarda daha öncede kullanılmıştı ancak Stendhal ve Balzac romanlarında daha nitelikli bir hala gelmiştir. Türk romanında kullanılmayan şatoya eş değer olan konak, yalı ve köşk mekânları kullanılır. Nurullah Çetin'e göre "*Türk romanında özellikle yalı, köşk, konak, apartman, yazlık gibi kapalı mekânlar, genellikle sosyal değişimlerin, kültür farklılıklarının, ekonomik durumların simgesi olarak kullanılmış ve işlevsel unsurlar olarak işlenmiştir*" (Çetin, 2013, s. 135). Şato tarihsel unsurları bünyesinde barındırdığından anların ve yaşanmışlıkların muhafaza edildiği bir müze sayılabilir. Şatoda var olan bütün şeylerin zaman-uzamsal değer ve duygu anlamları vardır.

3.3.3. Misafir odası-salon kronotopu

Misafir odası-Salon kronotopu bir diğer önemli iç mekân kronotopudur. Odalar evin bir bölümü olarak görülse de bütüncü niteliğe sahiptir. Misafir odası ve salon kronotopu Stendhal ve Balzac'ın romanlarında yeni bir uzam olarak ortaya çıkar. Romansı olayların açılanmasında daha önce de bu uzam görülmüş ancak tüm önemini Stendhal ve Balzac metinlerde kazanır. Anlatısal ve kompozisyona dayalı bir bakış açısından, karşılaşmalar bu mekânda gerçekleşir. Misafir odaları ve salonlarda entrika ağları örülür, diyaloglar gerçekleştirilir ve buluşmalar gerçekleştirilir. Anlatı ve kompozisyon için önemli noktalar bu olaylar odalarda cereyan eder.

Restorasyon ve Temmuz Monarşisi döneminin misafir odaları ve salonlarında, politik hayat ve iş dünyasının basıncı hissedilir; politik, toplumsal, edebi dünyanın ve iş dünyasının şöhretleri buralarda yaratılır ve yıkılır, kariyerler başlar ve güme gider, yüksek politika ve yüksek finans dünyasının kaderi de, teklif edilen bir yasa tasarısının, bir kitabın, bir piyesin,

bir bakanın, bir sosyete orospusunun başarısı veya başarısızlığı da burada belirlenir; yeni toplumsal hiyerarşinin tüm kademeleri burada tam takım (yani, tek bir zamanda tek bir yerde bir araya getirilmiş bir şekilde) bulunmaktadır; bir de son olarak, somut ve görünür olan biçimler, hayatın yeni hükümdarı paranın yüce gücü burada sergilenir'' (Bahtin, 2020, s. 300).

Buradaki önemli nokta; tarihsel ve toplumsal-kamusal olayların hayatın son derece kişisel ve mahrem yönüyle yatak odasının gizleriyle birlikte ele almasıdır. Bireysel küçük sınırlar, finansal ve ticari entrikalarla iç içe geçer. Yatak odasındaki sınırlar ile devlet sınırları, biyografik ve gündelik sahnelerle tarihsel sahneler ete kemiğe bürünür. Çağın değerleri, paranın gücü, siyasi ve toplumsal hayat bu odalarda temsil edilir.

Büyük gerçekçi yazarlar, Stendhal ve Balzac için zamansal ve uzamsal sahnelerin tek kesişme yeri sadece misafir odaları ve salonlar değildir. Bunlar, bu tür kesişme noktalarından sadece birini temsil eder. Balzac'ın uzamda zamanı 'görme' becerisi olağanüstüdür. Bunu kanıtlamak için Balzac'ın somutlanmış tarih olarak yaptığı muhteşem ev betimlemelerini zaman ve tarih tarafından işlenmiş oldukları düzeyde betimlenen sokakları, kırları, kentleri hatırlamamız yeterli olacaktır'' (Holquist, 2002, s. 247).

3.3.4. Taşra-kasaba kronotopu

Zaman ve uzamın kesiştiği bir diğer nokta merkezin dışında kalan taşradır. Taşra kelimesi 'dış, dışarı, merkezin dışında' anlamına gelir. Merkezin dışında, nüfuzu az ve genellikle yerli halkın yaşadığı yer ise taşra kasabasıdır. Taşra kasabasında gündelik olaylar aksamadan gerçekleşir, olağan dışı herhangi bir şey gerçekleşmez ve sokaklar köpeklerle kalır. Taşrada entrikalar, çatışmalar ya da anlatının akışını değiştirecek olaylar olmaz.

Flaubert'in Madame Bovary'sinde taşra kasabası eylem mahalli işlevi görmektedir. Durgun yaşamıyla küçük burjuva taşra kasabası, on dokuzuncu yüzyıl romanları için (Flaubert'den hem önce hem de sonra) çok yaygın bir ortamdır. Böylesi kasabalar, çok önemli bir örnek olan (taşra romancılarının yapıtlarındaki) pastoral de dâhil olmak üzere birçok farklı anlatı çeşidinde boy gösterir. Biz yalnızca (kuşkusuz Flaubert'in kendisi tarafından yaratılmamış olan) Flaubertçi kategoriye değineceğiz. Bu tür kasabalar gündelik döngüsel zamanın mahalleridir. Burada hiçbir olaya rastlanmaz, yalnızca kendilerini sürekli yineleyen 'etkinlikler' bulunmaktadır. Zaman burada, ilerlemekte olan hiçbir tarihsel devrim barındırmaz; bunun yerine dar devirlerle ilerler: Günün, haftanın, ayın, bir kişinin yaşamının devri. Bir

gün bir gündür yalnızca, bir yıl bir yıldır; bir yaşam bir yaşamdır. Her gün durmadan, aynı etkinlikler döngüsü yinelenir, aynı konuşma konuları, aynı sözcükler vb. Bu tip bir zamanda insanlar yer, içer, uyur, karıları, metresleri (sıradan ilişkileri) olur, küçük entrikalar çevirir, dükkânlarında veya bürolarında oturur, kâğıt oynar, dedikodu yaparlar. Sıradan, alelade, döngüsel gündelik zamandır bu (Bahtin, 2017, s. 301).

Taşra kronotopunda stabil tek düze bir yaşam söz konusuysen zaman ve uzam aynı hızdadır. Taşrada ayrılmalar ya da kavuşmalar gerçekleşmez hayat hep aynı sadelikte akmaktadır. Zaman ve uzamda taşra erkekleri kahvehanelerde iskambil oynar üst üste sigara yakarken, kadınlar gündelik ev işleriyle ilgilenirler, bu kısır döngü bozulmaz.

Avhular sessiz; taşlıklarda, kilimler, yer minderlerine serilmiş uyuyan kadınlar. Sokakları uzatıp götüren toprak duvarlar. Toprak duvarlar sokaklar boyunca... Tuzu kızgın öğle güneşinde, öbek öbek at pislikleri. İri kara akrep sinekler uğultusunda dar sokaklar... Kadınlar rahat, gamsız, arsız yayılmışlar serin taşlıklara (Meriç, 2012, s. 198).

Taşra bazen geri dönülebilecek bir aile evi bazen de kendini bulmak ya da kabul ettirme işlevi görmektedir. Taşra kronotopu çoğu filmde şehir hayatından bunalan karakterin ilk doğdukları eve geleneklerine dönüşü temsil ederken bazen de şehir hayatının kalabalığında kaybolmuş kişinin kaçış ya da yeniden hayata geri dönebileceği bir yere ev sahipliği yapar.

Necip Tosun *Modern Öykü Kuramı* isimli kitabında taşradan şöyle söz eder;

Kasaba öykümüzün en verimli mekânlarından biridir. Özellikle taşralık bağlamında yoğun tartışmalara kaynaklık etmiştir. Taşralık; kimine göre, dünyaya açılmama, kendi kendine yeterlilik ve karşı dünyadan habersiz, sınırlı, ufku dar bir hayatı tanımlarken, kimine göre de büyük şehrin pisliğine bulaşmamış, korunmuş, bozulmamış, özüne sadık bir kitleyi simgeler (Tosun, 2011, s. 263).

Taşrada belirgin olan hareketsizlik zamanı da yavaşlatır. Bu zamanı romancılar ve sinemacılar döngüsel olmayan diğer zamansal sahnelerle kullanılabilecek yardımcı bir zaman olarak kullanır.

3.3.5. Eşik kronotopu

Eşik kronotopu yüksek ölçüde duygu ve değer taşıyan bir kronotoptur. Eşik yaşamdaki dönüm ve kopuş noktalarını temsil eder. İki yöne işaret eder aynı anda

birleştirir ve aynı anda ayırır. “Edebiyatta eşik kronotopu bazen açıkça ama daha sıklıkla da örtük bir biçimde daima eğretilmeli ve simgesel olarak kullanılır” (Holquist, 2002, s. 248).

Bahtin eşik kronotopunu şöyle açıklar;

“Büyük ölçüde duygu ve değer yüklü bir zaman-uzamdan daha söz edeceğiz: eşik kronotopu. Bu zaman-uzam karşılaşma motifiyle ilişkilendirilebilir ama en temel örneğine, yaşamdaki bir dönüm noktası ve kopuş kronotopu olarak rastlarız. "Eşik" sözcüğünün kendisi de (harfiyen anlamıyla birlikte) gündelik kullanımda zaten eğretilmeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararla (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşiğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılıdır. Edebiyatta eşik kronotopu bazen açıkça ama genellikle de örtük bir biçimde hep eğretilmeli ve simgeseldir. Örneğin, Dostoyevski'de eşik ve ilgili kronotoplar -merdiven, ön hol ve koridor kronotopları kadar bu uzamları açık havaya taşıyan sokak ve meydan kronotopları da – ana eylem mahalleridir; kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerin, kararların gerçekteşiği yerlerdir (Bahtin, 2017, s. 302).

Eşik kronotopu insanların kriz anlarını yaşadığı, hayati kararları aldıkları zaman ve uzamın kesiştiği yerdir. Eşik kronotopu sonraki zamanının bilinmezliğini, dönüşümleri içinde barındırdığı için anın açık uçluluğunu ve zamanın doğurganlığını içinde barındırır. Eşik çoğu zaman kahramanların korktukları bir yerdir. Karar alma ve krizlerin yaşandığı yer olması sebebiyle tehlikelidir. Merdiven, hol ve koridor eşik kronotopunun başlıca uzamlarıdır. Merdiven farklı uzamları birbirine bağlayan bir geçiş mekânıdır.

Uzamlar arası geçişi de sağladığı için merdivene bir geçiş mekânı ya da bir ara mekân demek mümkündür; bu merdivenin taşıdığı somut anlamdır. Edebî eserlerde ise merdiven zaman-uzamı çoğunlukla eğretilmeli olarak kullanılır; böylelikle merdiven bir de soyut anlam kazanmış olur (şimşek, 2019, s. 79).

Merdiven kurgunun akışının değiştiği ya da kahramanın hayati kararları aldığı bir yer olabilir. Eşikte zaman durağan ve yavaş ilerlerken merdivende zaman akışkandır her şey bir anda olup biter. Merdivenler kararsızlıktan çok kararlılık söz konusudur. Aşağı-yukarı olan merdivenler bir takım tercihlerin hızlı yapıldığı yerdir. Kahramanlar tarafından eşikte alınan kararlar merdivende uygulanır. Merdiven de boyut uzun olduğu için zaman anlık değildir.

İç mekânda karşımıza çıkan hol ve koridor ‘geçiş’ işlevi üstlenir. İç mekânın önemli parçası olan hol ve koridor sınırları çizilmiş, belli bir mesafesi olan bir geçiş yeridir.

Kapalı ve dar olan koridorlar kahramanların sıkışmışlıklarını ya da melankoliyi temsil eder. Koridor bazen de hikâyenin asıl yaşandığı yere giderken doruklara ulaştığı ve gerilimin yaşandığı yerdir.

Dış mekân olan sokak ve meydanlar insanların topluca bulunduğu bireyselliğin kaybolduğu mekânlardır. Meydanlar insanların kolektif bir şekilde toplandığı, siyasi ya da sosyal sebepler barındırır. “*Mekân, vakanın bir ögesi olarak, aksiyonun oluşmasına veya şekil almasına da etki eder. Bazı mekânlar şahısları 'engelleyen' veya onlara 'yardım eden' bir görev alabilirler. Mesela bir köprü, şahsın hedef objeye ulaşmasını sağlarken; bir nehir engelleyebilir. Mekânın sembolik bir işlevi de olabilir*” (Narlı, 2002, s. 99) Narlı'ya göre meydan kronotopu belli bir zamanda belli bir amaç için bir araya gelen insanlara yardım işlevi gören zaman-uzamdır.

3.3.6. Kapı kronotopu

Kapı iç ve dış mekânları birbirine bağlayan ve ayıran bir geçiş uzamıdır. “*Kapı sadece bir geçit şeklinde değil olumsuz açıdan bir sınır olarak da değerlendirilebilir. Sonuçta iki mekân arasında geçişi sağlar. Ancak onun oraya asıl konuluş sebebi, inşa amacı mekân parçalarının sınırlarını belirlemek, bir anlamda onları bölmektir*” (A.Demir, 2011, s. 415). Kapı engel özelliği ile dışarıdan gelebilecek tehlikelere karşı mahremiyeti koruma özelliğine sahiptir. Kapının açık ve kapalı olma halleri olumlu olumsuz değerler içerir. Kapalı kapılar girilmemesi gereken sınırlandırılmış mekânları ifade ederken açık kapılar girişlerin izin verildiği mekânları ifade eder.

Basit bir nesne bir kapı; duraksama, yasak olana duyulan eğilim, arzu, güvenlik, misafirperverlik, saygı hayalleri uyandırdığında, bir ruhun dünyasındaki her şey nasıl somutlaşıyor! Kapadığımız açtığımız tüm kapıların, yeniden açmak istediğimiz tüm kapıların öyküsünü anlatacak olsak tüm yaşamımızı anlatmış oluruz (Bachelard, 2018, s. 268).

Zaman ve uzamı birbirine bağlayan kapı örtük anlamlarla doludur. Kapı olayların gerçekleştiği mekânları birbirinden ayıran ve bağlayan sınır uzamlardır. İnsanı dünya ile etkileşime geçiren evin kabuğundan çıkıp dünyaya yaklaştıran zaman-uzam kapıdır. İçeriye ve dışarıyı birbirinden ayıran kapı yani varlığın sonsuz yuvarlağında, kişinin

sınırlarını belirleyen, bu sınırları çekip çevreleyen, açılıp kapanabilen bir çizgidir. Kapı her ne kadar kendi içinde anlamlar barındırsa da eşik kronotopuyla iç içe geçmiştir. Çünkü bütün ayrılmalar, krizler ve birleşmeler kapı önünde gerçekleşir. Kapı barındırdığı anlamlar sayesinde hikâyelerde geniş kullanım alanlarına sahiptir.

3.3.7. Köşe kronotopu

Duygu yoğunluğunun görüldüğü köşe kronotopu tek başlılığı ve diğer yerlerin dışında olmayı simgeler. Köşeler kahramanların kendi iç dünyalarına indikleri, hayal kurdukları ve yaşadıkları dünyayı temsil eder.

Köşe öncelikle, bize varlığa özgü değerlerin ilkini, hareketsizliği sağlayan bir sığınaktır. Varlığımın güvenli, yakın yeridir. Köşesinde dinginlik içinde olma bilincinden, deyim yerindeyse, bir hareketsizlik yayılır. Bu hareketsizlik ışın ışın yayılır. Bir köşeye sığındığımızda, kendini iyice gizlenmiş olarak duyumsayan bedenimizin çevresinde düşsel bir oda oluşur (Bachelard, 1996, s. 155).

Köşeler her insanın kendi üstüne kapanmakta hoşlandığı ve hayal gücü için bir yalnızlıktır. Yalnızlığı simgeleyen köşe üstü kapalı yaşam hatta sığınma alanlarıdır. Köşeler daima olumsuz duyguların yaşandığı sığınaklar olarak düşünülmelidir. Edebiyatta köşeler huzurun, dinginliğin ve sakin bir yaşamın kronotopu olarak işlenir. Köşe kronotopu insanların duygu ve düşünceleriyle şekil alabilen zaman-uzamdır. İnsanın zaman-uzama yüklediği değer ve olay örgüsü köşenin işlevini belirleyebilir. Köşeler insanların yalnız kalıp etraflarını gözlemleyebileceği, hayal kurmaya ve düşünmeye müsait alanlardır. “Bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın derttop olmaktan, kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı her kuytu, hayal gücü için bir yalnızlıktır yani bir odanın tohumu, bir evin tohumudur” (Bachelard, 2018, s. 71).

3.3.8. Pencere kronotopu

Mimari boyutta evi havalandırmak ve aydınlatmak gibi işlevler gören pencere kurgusal metinlerde farklı boyutlarda ele alınmaktadır. Pencere iç ve dış mekânı birbirine bağlayan

geçiş noktasıdır. Tıpkı kapı gibi geçiş görevi gören pencerede fiziksel geçiş söz konusu değildir. Kurgusal metinlerde taşıdığı duygu değerlerle farklı işlevler de görülebilir. Genel olarak pencere içeride olanın zaman ve uzamını temsil eder. Evin bir parçası olan pencere bir yaşam belirtisidir. Pencere krontopu çoğunlukla ‘düşünme’ edimi ile işlenir. Pencere kahramanın oturup akan hayatı gözlemlemesi aynı zamanda birçok şeyi düşündüğü bir uzamdır. Açık ya da kapalı olması da farklı boyutlar kazanır. Dışarıdaki zaman-uzama ile bağlantı açık olan pencere ile kurulur. Büyük bir mekân olmayan pencere olay ya da hikâyenin yavaşladığı yerdir. Pencere önlerinde zaman yavaş zihin hızlı akar. Zihnin aktif olduğu pencere krontopu düşünme ediminin dışında hayal kurma ve hatırlama işlevlerine de ev sahipliği yapar. Pencere zaman ve uzama duygusal değerlerin yüklendiği uzamdır. Mekândaki duygu ve değerler kahramanın belleğinde saklanır. Bachelard’a göre “*Geçmiş yalnızlıklarımızın tüm mekânları, içinde yalnızlık acısı çektiğimiz, yalnızlıkla uzlaştığımız mekânlar içimizde silinmeden kalır. Daha kesin söylersek, varlık bunları silip atmamak istemez*” (Bachelard, 2008, s.40)Pencere önünde zaman harekete geçer anılar canlanır ya da geçmiş izlenir. Geçmiş, şimdi ve gelecek pencere önünde iç içe geçecek şekilde tasarlanır. Zaman ve uzamda kişiye yalnızlığı hissettiren pencere krontopu uzama da duygusal anlamlar yüklemektedir. Pencere önündeki kişi aynı zamanda dışarıdan bağımsız değildir. Pencere dışarının gözlemlendiği haber alındığı bir noktadır. Pencere önünde gerçekleşen bütün eylemler evdeki yaşam hakkında bilgi verirken dışarıdaki zaman ve uzam ile iç içe geçer. Farklı zaman ve uzamları birleştiren pencere krontopu karakteri fiziksel ve duygusal yalnızlığı ile baş başa bırakan uzamdır.

3.3.9. Dolap-çekmece-sandık krontopu

Dolap, çekmece, sandık; Bachelard’a göre “*geçmişini saklayan içtenlik düşlerinin ulaşamaz birikimine sahiptir*” (Tek, 2013, s. 2594). Zamanın içinde barındırdığı duygu değerler zihinde belli bir süre muhafaza edilir ancak dolap, çekmece ve sandıklar bu duygu ve değerleri bir ömür saklayabilir ya da hapsedilebilir. Dolap, çekmece ve sandık maziyi barındırması bakımından dar ve sıkışık mekânlarda geniş bir zamanı

saklamaktadır. Mekânlarda bulunan eşyalar aslında o evin kimliği ve evin gerçek sahibidirler. Uzam ve uzamdaki nesnelere zamanın ruhu sinmektedir. ,

Dolap ve dolap rafları, çalışma masası ve çekmeceleri, sandık ve sandığın ikili zemini, gizli psikolojik yaşamın gerçek organlarıdır. Bu nesnelere ve bunlar kadar değerli kılınmış bazı başka nesnelere olmasaydı, içsel yaşamımız içsellik modelinden eksik kalırdı. Bunlar karma nesnelere, nesne-öznelerdir. Bizim gibi, bizimle, bizim için bir içsellik sahiptirler (Bachelard, 2017, s. 109-110).

Sandık ve çekmeceler Milozs'un dediği gibi 'sessiz anlar yağmıyla ağzına kadar doludur.' Özellikle çekmeceler istenilmeyen ya da korunmak istenen eşyaların atıldığı yerdir. Burada değer verilen eşyalar muhafaza edilmeye çalışılırken bir diğer taraftan unutulmak istenen şeyler orada saklanır. Çünkü insanın sürekli gördüğü şeyi unutmaya kolay değildir. Duygu ve değerlerle yüklü olan dolap, çekmece ve sandıklar geçmişini temsil eder.

Kronotop kavramı Bahtin'in kurgusal anlatılarda zaman ve mekân birlikteliğini ifade etmektedir. Bahtin için sanatsal bir yapıtın gerçeklikle ilişkisini belirleyen zaman ve uzam kavramları birbiriyle sıkı bir ilişki içerisinde. Klasik roman anlayışında ayrı işlenen mekân ve zaman kavramları Bahtin'in kronotop kavramı ile artık birbirinden ayrı düşünülemez. Kurgusal metnin temel unsurları olan özne, zaman ve mekân kronotoplarının anlamlandırılmaları sonucunda somut anlamlar kazanır. "Zaman-uzam anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir, onlara yaşam kazandırır. Bir olay iletilir hâle gelir, bilgiye dönüşür, kişi olayın geçtiği yer ve zamana dair kesin bilgi verebilir hâle gelir" (Bahtin, 2020, s. 304). Kronotop kavramı kurgusal metinlerde olay örgüsünü oluşturan, zaman ve mekân birbirine bağlayan, olay örgüsüne yön veren unsurlardır. Bahtin'in 'kronotop' adını verdiği zaman ve mekân birlikteliği metinlerde çeşitli şekillerde görülebilir. Yol-karşılaşma kronotopu, taşra kronotopu, eşik kronotopu (merdiven, hol, koridor), şato kronotopu, misafir odası-salon kronotopu, köşe kronotopu, kapı kronotopu, pencere kronotopu ve dolap-çekmece-sandık kronotopu Bahtin'in metinlerde belirlediği belli başlı zaman-uzamlardır. Bu zaman ve uzamlar birbirleriyle iç içe geçebilir kendi içinde sınırsız kronotoplar içerebilir. Ayrıca kurgusal olan metnin gerçek dünya ile bağlantısı kronotoplar sayesinde gerçekleşir. Bahtin'e göre kronotoplar metnin içerisindeki duygu, değerleri ve parçası oldukları toplumu temsil eder. Kronotop sayesinde metinler şekillenir, farklı anlamlar kazanır, zaman-mekân görünür hale gelir ve sınırsız anlamlar kazanabilir.

4. BÉLA TARR SİNEMASINDA KRONOTOPLAR

4.1. Béla Tarr Sineması

Macaristan sineması sosyo-politik ve tarihsel konularla beslenen bir sinema geleneğine sahiptir. Macaristan'ın Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarına tanıklık etmesi, Sosyalist, Faşist ve Nazi rejiminin altında 1956 ayaklanmalarını yaşaması sinemayı siyasal ve toplumsal olaylara duyarlı hale getirmiştir. Tolga Yalur *Yönetmenlerin İzinde Macar Sineması* adlı kitabında Macaristan'ın sinemaya yaklaşımını şöyle açıklamıştır; *“Tarihlerinin bilincindeki Macaristanlılar için sinema, o günün sosyo-politik gelişmelerinden, sıkıntılarından beslenen varoluşları için ders alınabilecek bir araçtır”* (Yalur, 2009, s. 30). Macaristan sineması geçmişten gelen toplumsal ve siyasal birikimin farklı yönetmenler tarafından farklı biçimlerde yorumlanması ile gelişim göstermiştir. Farklı rejim ve ideolojin etkisinde gelişme gösteren Macar sineması 1961 yılında kurulan Béla Balázs Stüdyosu'nun kurulması ile yeni bir döneme girer. Sándor Sára, István Szabó, Pál Gábor tarafından kurulan stüdyonun sinemacıların deneysel çalışmalarına katkı sağlaması amaçlanır. Stüdyo Macar sinemasının sanatsal ve estetik açıdan gelişmesine sebep olur. Béla Balázs Stüdyosu sinemaya yeni biçim ve anlayış kazandırarak yeni bir sinema dilinin gelişmesine sebep olur. Özellikle Miklós Jancsó ve István Szabó gibi önemli yönetmenler bu stüdyodan etkilenerek sinemaya yeni biçim ve dil kazandırır. Béla Balázs Stüdyosu'nda başlayan bu yeni sinema anlayışı 'Macar Yani Dalga' olarak adlandırılır. Zoltán Várkonyi, Péter Bacsó, János Rózsa, Pál Sándor, Ferenc Kósa, Ferenc Kardos, Gyula Maár, István Dárday, Zoltán Huszárık Péter Gothár, Imre Gyöngyössi, Zolt Kézdi-Kovács, Judit Elek, Márta Mészáros ve Béla Tarr Béla Balázs Stüdyosu'nda yetişen önemli yönetmenlerdir. Özellikle Macar sinemasına yeni bir bakış açısı getiren Béla Tarr sinemada daha önce değinilmemiş toplumsal sorunlara sıradan insanın yaşamı üzerinden yaklaşarak siyasi amaçlar içeren filmler yapar. Kovács Béla Tarr'ın sinemaya yaklaşımını şöyle açıklar; Tarr sinemacılığı olabildiğince ciddiye alır. Sinemacılık onun için 'geçim kaynağı' veya 'meslek' değildir. Sinema onun için sadece söyleyecek bir şeyi olduğu sürece önemlidir ve söylemesi gereken şey radikal olmak ve öyle görünmek zorundadır.

Béla Tarr'ın ilk dönem filmlerinin başlangıcı olarak kabul edilen Aile Yuvası (Családi tüzfeszek-1979) filmi Tarr henüz Béla Balázs stüdyosunda öğrenci iken çekilir. Film stüdyonun da desteği ile sosyalist rejimin konut politikalarını, küçük bir dairede yaşayan işçi ailenin yaşamı üzerinden eleştirir. Tarr toplumsal gerçekçi konuları sıradan insanların hayatlarındaki çatışmalarla basit bir anlatı üslubu ile anlatır. Aile Yuvası, askerden yeni gelen Laci ve eşi Irén'in evliliklerinde karşılaştıkları problemleri anlatır. Kocasının annesi ve babasıyla aynı evde yaşamak zorunda olan Irén mutsuz bir hayat sürmektedir. Kayınpederi ile sürekli tartışan Irén, Laci askerdeyken birtakım suçlamalara da maruz kalır. Kayınpederi gelin Irén'in, oğlu askerdeyken başkaları ile birlikte olduğunu öne sürer. Ancak sürekli aile onuru üzerinde duran baba kendi karısını aldatır ve Irén'i taciz eder. Askerden gelen Laci ve erkek kardeşi evlerine gelen Irén'in iş arkadaşını tecavüz ederler. Irén'in istediği tek şey askerden gelen kocasıyla ayrı bir evde huzurlu bir şekilde yaşamaktır. Sürekli olarak konut başvuruları yapan Irén yetkililer tarafından ikna edilir. Üç kişilik bir ailenin eve çıkması gereksiz görülür. Irén kayınpederiyle olan tartışmalarına kocası Laci'nin kayıtsız kalmasına dayanamaz ve evi terk ederek inşaat halindeki bir konutta yaşamaya başlar. Irén'in evi terk etmesine hane halkından herhangi bir tepki gelmez. Bu kayıtsızlık aile ilişkilerinin güvensiz bir toplumsal yapı oluşturduğunun göstergesidir. Film her ne kadar konut problemi yaşayan bir çiftte odaklansa da bu sorun üzerinde çok az konuşulur. Filmin geneli karakterlerin sürekli tartışmaları ve saygısızlıkları üstüne kuruludur. Béla Tarr'ın belgesel tarzda çektiği filmi toplumsal gerçekçiliği betimlerken muhalif karakterlerle toplumsal başkaldırı ortaya koyar. Tarr belgesel kurmaca okulunun ilkeleri olan filmde amatör oyuncular, doğaçlama konuşmalar ve yakın plan çekimler ile siyasi amaçlar gütmektedir. Tarr sinemasının önemli üslup özelliği olan yakın çekim film boyunca kullanılır. Filmdeki uzun çekim sadece lunapark sahnesinde kaydedilirken filmin geneli yakın plan yüz çekimlerine odaklanır. Filmde çok az kurgu vardır. Kamera genellikle bir karakterden diğerine geçmektedir. Yalın bir kurgu üslubu kullanan Béla Tarr hiçbir kesme yapmadan uzun çekimler yaparak yarı belgesel tarzda filmi tamamlamıştır.

Ranciére 'Béla Tarr, Ertesi Zaman' adlı kitabında Aile Yuvası filmini şöyle yorumlar;

Aile Yuvası, bir yandan, beyhude bir kendime ait ev düşüdü, öte yandan engereklerin boğucu yuvasıdır. Hakkında ne derse densin, sinema düşlere göre değildir. Ve Irén'in düşlediği yuva, beklenen gün ışığundan bahseden aptalca bir şarkı eşliğinde, bir dönme dolapta somutlaşır. Haliyle yönetmen

objektifini engerek yuvasının tam kalbine yerleştirmiştir. Çok kalabalık bir mēkan; Birbirine yaklaşan veya dış seslerin sürekliliği içinde bulunan bedenlerin; Kameranın yanal hareketlerle izlediği oklara dönüşen sözlerin; gitgide tırmanan gerilimin yansıdığı yakın plan yüzlerin mēkanı 'Konut sorunu'nu çıkmaz bir duruma, dolayısıyla da sinematografik bir duruma dönüştüren bir çerçevedir (Ranci re, 2016, s. 15).

Yabancı (Szabadgyalog-1982) B la Tarr'ın ikinci uzun metraj filmidir. B la Tarr bu filmde hayatı kaygısız ve amaçsız bir şekilde yaşıyan Beethoven lakaplı Andr s 'in yaşıamına odaklanır. Andr s akıl hastanesinde sağlık memuru olarak çalışmaktadır. Aynı zamanda m ziği seven Andr s bazı geceler restoranlarda keman alar. Filmin başında kız arkadaşının hamile olduğunu  ğrenen Andr s, sorumluluklarını yerine getirmediği için akıl hastanesindeki işinden kovulur ve lojmandan çıkarılır. Başka bir işe giren Andr s sonrasında evleneceği M ta ile tanışır. Bu sırada   yıldır g r şmediği kardeşi onu ziyarete gelir. Bu değişikliklerin hiçbiri Andr s için  nem taşımamaktadır. Evlenerek M ta'nın annesinin evinde yaşamaya başlayan Andr s için her Şey yolundadır. Ancak M ta yeteneklerine rağmen alışmayan Andr s ile s rekli tartışmaktadır. M ta gerçekleri g rebilen sorumlu bir karakter iken Andr s için hayat sadece g n birlik karmlarını doyumaktır. M ta ve Andr s arasındaki iletişimsizlik M ta'yı Andes'in kardeşiyle birlikte olamaya s r kler. Filmin sonunda Andr s askere çağırılır. Andr s Tarr'ın amaçsız karakterler tipolojisinin ilk  rneğidir. Toplumsal sorunları Andr s hayatı  zerinden ele alan B la Tarr'a g re Yabancı filmi d nemin toplumsal sorunlarına ve politikalarına bir başkaldır. Yabancı filmi B la Tarr sinematografisinde siyah-beyazdan ilk vazgeiştir. Tarr filmin daha profesyonel g stereceğini d şunerek renkli çekmiştir. Diğer renkli filmi Sonbahar Almanağı'ndan sonra B la Tarr siyah-beyazın kendi tarzı olduğunu belirleyerek bir daha hiçbir filmi renkli çekmemiştir. Aile Yuvası filminden farklı olarak Tarr Yabancı filminde yakın plan çekimlerin biçem değerini azaltır. Mek n ve karakter sayısı Aile Yuvası filminden farklıdır. Andr s birçok işe, birçok farklı mek nda, farklı karakterlerle sıradan gerilimsiz diyaloglar kurar. Tarr filmin genel atmosferine ve insanlara odaklandığı için bu filmde sahnelerin duygu değerlerini yoğunlaştırıcı kamera ve kurgu tekniği kullanmaz. Yabancı filminde kamera durağandır ve hareketli kamera çekimleri yoktur. Belgesel bir filmde ziyade kurmaca film  zelliği g sterir. Filmde diyaloglar genel olarak yakın çekimde gerçekleşir  zellikle birahanedeki ve restorandaki sahnelerde durağan ve birkaç uzak çekim kullanılmıştır. Bu filmde sonra

Béla Tarr'ın yakın plan çekimleri değişmeye başlar yerini uzun plan çekimler alır, toplumsal gerçekçi konular ise yerini karakter derinliğine bırakır.

Baraka İnsanları (Panelkapcsolat-1982) Béla Tarr'ın ilk dönem filmlerinin üçüncüsüdür. Film küçük bir taşrada toplu konutta yaşam sürdüren orta halli bir ailenin yaşamını anlatır. Film Robi'nin bavulunu alıp evden ayrılması ile başlar. Sonraki sahnede Robi ve Judit evlilik yıl dönümlerini kutlarlar. Judit fabrikada çalışan eşi Robi'ye sürekli olarak ona fabrikada iş bulmasını söyler. Eşinin bu isteklerini umursamayan Robi evinden ve yaşamından sıkıldığı için fabrikanın yurtdışına göndereceği işçilerden olmak ister. Ancak Judit eşinin iki yıl boyunca yurtdışına çıkmasını istemez. Robi'nin yurt dışında işe girme ve daha fazla para kazanma isteğinin dışında karısından uzaklaşma isteği söz konusudur. Robi ve Judit evlilik yıldönümü kutlamasında olsun beraber gittikleri havuzda olsun sürekli tartışır. Beraber uydukları yatakta bile birbirlerine dokunmadan uyurlar. Film tekrar Robi'nin bavulunu alıp evden ayrılmasını gösterir. Son sahnede karı-koca bir beyaz eşya mağazasından aldıkları çamaşır makinası ile kamyonet kasasında görülür. Kamyon kasasında oturan Robi ve Judit sosyal konutlarla dolu yollarda birbirleriyle konuşmadan, birbirlerine bakmadan depresif bir halde evlerine dönerler. Film diğer filmlerdeki kronolojik hikâye akışı yerine filmin son sahnesinde görülecek ayrılık sahnesi ile başlar. Tarr ilk kez *flashback* tekniğini Baraka İnsanları filminde kullanır. Belgesel-kurgu üslubundan farklı olarak dramatik yapısı yoğun olan bir kurmaca üslubu geçiş yapılıdır. Béla Tarr ilk filmlerinde doğaçlama ve amatör oyuncular kullanırken bu film de ilk kez profesyonel oyuncularla çalışır. Ayrıca ikinci dönem filmlerinin anlatı kalıbı olan çembersellik fikrinin ilk kez bu filmde ortaya çıktığı görülür. Yakın plan çekimler yerini daha uzun plan çekimlere bırakmıştır. Film genel olarak orta yakın çekimler ve diyalog sahnelerine dayalıdır. Bu filmin temelinde yatan konut sorunu diğer iki filmde çatışma konusudur. Tarr erken dönem filmleri olarak nitelendirilen Aile Yuvası, Yabancı ve Baraka İnsanları aynı zaman ve mekânda çekilmiş gibidir. Üç filmde de Macaristan'ın konut problemi sıradan insanların problemleri ile iç içe anlatılır. Filmlerdeki çatışma konuları çözüme kavuşturulmaz filmler sadece bu sorunların varlığından haberdar olmak için yapılmış gibidir.

Sonbahar Almanası (Öszi almanach-1984) filmi Béla Tarr'ın eski bir apartman dairesinde kalan beş kişinin umutsuzluklarını, çatışmalarını, kavgalarını anlatır. Aynı dairede sürekli kavga eden kahramanlar birbirlerinden nefret ederler aynı zamanda

tutunacakları başka kimseleri yoktur. Film diğer Tarr filmleri gibi konut sorunu ya da barınma sorunlarına değinmez. Umutsuzluk, yalnızlık, korkular ve arzular filmin merkezinde yer alan duygulardır.

Yaşadıkları konağın dışında ne olursa olsun-yıkama doğru giden sosyalist bir düzen ya da şiddet etrafında, ekonomik sosyal ve kültürel bağlamda sevgiyi bulanıklaştıran kapitalizm- içerdeki mahrem hayatlarını yaşayan beş kişilik bu küçük toplum örneğinin tek ihtiyacı sevgidir. Fakat dikizçilikler, ihanetler, umutsuzluklardan seksle kurtulma çabaları, nedensiz yakınlaşmaların yok oluşu ve aralarındaki şiddet ve sevgi tutkularını ellerinden alarak yerini zamanla baskıya yalnızlığa çöküntüye bırakır (Yalur, 2009, s. 135).

Sonbahar Almanığı filmi Béla Tarr'ın iki dönem arasındaki üslup ve biçim farklılıklarının görüldüğü filmidir. Kurmaca diyaloglar profesyonel oyuncular tarafından kurulur ve orta yakın çekimlerle sahnelenir. Kovâsc'a göre Sonbahar Almanığı filmi çağının filmiydi.1980'li yılların da post-modernizmin sinemaya geçmesi ile güçlü renkli ışıklandırma efektleri, dışavurumcu oyunculuk biçimi, yapay görünümlü abartılı dekorasyon ve değişik görsel biçimlerin derlemeci (eklektik) karışımları filmin temel özellikleri arasındadır (Kovács, 2015, s. 16). Béla Tarr'ın Sonbahar Almanığı filmi belgesel kurgu biçimini, yakın plan çekimlerini, amatör oyuncu kullanımını, ilerde tamamen bırakacağı gerçek mekân kullanımını terk ettiği filmidir. Film Tarr'ın sinema anlayışının değişikliğe uğradığı ve toplumsal gerçekçi konulardan ziyade kişisel birey üzerine odaklandığı filmlerin başlangıcıdır.

Béla Tarr Lanet (Kârhozat-1989) filminin senaryosunu daha sonra bütün filmlerinde çalışacağı László Krashnahorkai ile beraber yazar. İkili genel olarak sonraki filmlerde sıkıntılı süreçler yaşayan Macar toplumunun yalnızlığını, bitkinliği ve bozulan psikolojilerini betimlemeye çalışır. Lanet'in kahramanı Karrer bu yeni biçimin ilk örneği niteliğindedir. Film yağmur ve çamurun eksik olmadığı terk edilmeye yüz tutmuş bir kasabada geçer. Filmin kahramanı Karrer hayattan hiçbir beklentisi olmayan arzularını kaybetmiş bir adamdır. Arzuladığı tek şey evli olan şarkıcı sevgilisi ile birlikte yaşamaktır. Karrer'in ve kasaba halkının gittiği Titanik Bar'ın sahibi Karrer'e yasa dışı bir malî şehre sokması karşılığında %20'lik bir pay alacağı iş teklifinde bulunur. Bu fikir Karrer'e cazip karşılar ancak yasa dışı bir iş yapmak ona fazla gelir. Karrer bu teklifi kabul etmez ancak bar sahibine yapacak başka birini bulabileceğini söyler. Sevgilisiyle yalnız kalmak uğrana iş teklifini sevgilisinin kocasına yapar. Koca bu teklifi fırsat olarak görür ve kabul eder. Karrer sevgilisiyle yalnız kalma amacına ulaşmıştır. Ancak yalnız

kalan çift ruhsuz melankolik ve iletişimsiz bir beraberlik yaşar. Karrer aradığı hissi sevgilide bulamaz ve kendisinin de içinde olduğunu düşündüğü yasa dışı suçu ihbar etmeye polis karakoluna gider. Karakoldan döndüğünde Karrer'e siyah bir köpek saldırır. Karrer havlayan köpeğe dört ayak pozisyonuna geçerek havlayarak karşılık verir. Karrer hiçliğini köpekle oluş sürecine girerek gösterir. *"Filme insan doğasının temelya da dış kısal görünümünün yüceltilmesine bir çağrı oluşturacak şekilde 'oluş' süreci, sürekli bir dönüşümü ve aidiyetsizliği beraberinde getirecek olan 'hayvan oluşmak'la tamamlanmıştır"* (Nacar, 2018). Tarr'ın Lanet film ile karakterlerin maddi, sosyal problemlerinin yerini iç bunalımları, yalnızlıkları ve hissizlikleri alır. Artık Tarr evreninde yalnız, amaçsız, dolandırıcı, beyhude bireyler vardır. Bu filmde Tarr'ın diğer filmlerinde kullandığı uzun çekimler artık daha uzundur. Tartovski'nin uzun çekimlerin ruhsal bir etkiye sahip olduğu fikrine Béla Tarr da katılır ve Tarkovski'nin izinde gider. Diğer filmlerde olduğu gibi bu filmde de kaydırmalı kamera hareketleri ile öyküyü dramatikleştirmeye çalışır. Lanet filminde profesyonel oyuncular sürekli olarak konumlandırılan çerçeveye sonradan girer. Amatör oyunculara bırakılan doğaçlama diyaloglar terk edilir. Artık filmlerde doğaçlamaya yer verilmez. Lanet filmi ile görüntülerde kullanılan ses çeşitlenir akordeon, yağmur, rüzgâr, karakterlerin sesleri ve sessizlikleri aynı anda duyulur. Tarr'ın diğer filmleri gibi yaratılan uzam karakterin psikolojik ruhsal durumuyla aynı çöküntüye sahiptir. Uzam ve zaman sis ve yağmurla iç içedir. Kovâc'ın dediği gibi *"Tarr, insanın çaresizlik durumunu değiştirmesinin olanaksızlığına karşılık genel bir ümitsizlik duygusunu anlatmanın daha da güçlü bir yolunu arıyormuş gibidir"* (Kovács, 2015, s. 97).

Krasznahorkai'nin özgün romanı Şeytan Tangosu Béla Tarr tarafından aynı isimle filme uyarlanmıştır. Şeytan Tangosu (*Sátántangó-1994*) filmi roman ile aynı ağırlıkta ilerleyen film 12 ayrı hikâyenin çembersellik unsuru ile birleştirilmesinden oluşmaktadır. İki temel kısma ayrılan film altı başlık halinde düzenlenmiştir. Film 450 dakika boyunca çemberselliğin temel unsur olduğu en uzun Tarr filmidir. Kronolojik bir olay dizilimine sahip olmayan olay örgüsü paralel olarak aynı noktada anlamlandırılır. Filmin birinci kısmı anlaşılması güç zaman atlamaları ve yenilemeler içerirken, ikinci kısım anlatı yapısının basitleştiği olayların birbirine bağlandığı kısımdır. Geniş zaman diliminde içi boşalan zamana dair tek ayrıntı ise savaş sonrası bir dönem olduğudur. Filmin ilk kısmı köyde yaşayan insanların çıkar ilişkileri anlatılır. Hikâyenin asıl odağı köy halkını

kandıran ve öldüğü düşünölen kurtarıcı Irimiás 'ı bekleyen köylünün korkusu ve ahlaki çöküntüsüdür. İkinci kısım ise küçük bir kız çocuğunun biriktirdiğı parayı ormana gömmesi ve sonrasında yaşadığı yıkıcı süreç anlatılır. Birbirinden bağımsız bölümler birleştirildiğinde ortaya kronolojik yapıdaki öykü çıkmaktadır. Irmias ve Petrina baş komiser ile görüşmek için polis karakoluna giderler. Aynı gün köyde Estike, ağabeyi Sanyi ile beraber para ağacı çıksın diye ormana bir miktar para gömerler. Karakoldan dönen Irimiás ve Petrina'yı barda içki içerken Kelemen görür. Aynı süre zarfında Estike evin çatısında kedisine işkence ederek öldürecektir. Kelemen meyhaneye gelerek birahane de Irimiás ve Petrina'yı gördüğünü meyhaneciye anlatır. Meyhanede olan Halics bunu duyar ve orayı terk eder. Futaki sevgilisi Bayan Schmidt'in yatağında dır. Ancak Bayan Schmidt'in eşi eve beklenmedik bir şekilde erken döner. Odaya saklanan Futaki adamın dışarı çıkması ile evden çıkar. Meyhanede Irimiás ve Petrina'nın döndüğü haberini karısına yetiştirmeye çalışan Halics geçmektedir. Futaki tekrar evde görülür eve yeni girmiş gibi davranır. Schmidt ve Futaki köylülerden çalınan parayı bölüşebilmek için tartışmaktadırlar. Kapı Bayan Halics tarafından çalınır. Bayan Halics kocasının Irimias ve Petrina'yı meyhaneye yaklaştıkları haberini Bayan Schmidt'e verir. Bayan Schmidt soluğu meyhanede alır. Schmidt ve Futaki sonradan meyhaneye gideceklerdir. Tüm gününü pencere kenarında içki içerken köy halkını izleyerek geçirir. Bayan Kraner doktorun evine gelir ve bir daha ona yemek getirmeyeceğini bildirir. Yaşlı doktor bu duruma tepkisini Bayan Kraner'i evden kovarak gösterir. İçkinin bittiğini fark eden doktor evden dışarı içki satın almak için çıkar. Dönüş yolunda karşılaştığı iki fahişe ile birlikte olmak için hangara gider. Aynı zaman zarfında Irimiás ve Petrina'nın geleceğı haberi köy halkına verilmiştir. Köy halk ikiliyi karşılamak için meyhaneye toplanır. Öncesinde Futaki ve Schmidt çaldıkları paraları aralarında bölüşmüş bunu içki içerek kutlamaktadırlar. O sırada meyhaneye gelen Estike'nin annesi kızının kaybolduğunu söyler ancak içki içmeye başlar ve kızını unuttur. Doktor meyhanenin penceresinden içeriyi dikizlerken, Estike elindeki ölü kedi ile doktora bağırır ve koşmaya başlar. Doktor peşinden koşar ancak yetişemez kayarak yere düşer, düştüğü yerden kalkamaz. Sonraki gün doktoru yerde gören Kelemen at arabasına yüklemek için kaldırmaya çalışır. Irimiás ve Petrina'nın köy halkı tarafından karşılanması ve doktorun yetişmeye çalıştığı Estike'nin gece nerede kaldığı filmde gösterilmez. Estike hala kolunun altındaki kedi ile gösterilir sonrasında kendisini zehirler. Cesedinin kimin tarafından bulunup taşındığı gösterilmemektedir. Irimiás Estike'nin cansız bedeni etrafında toplanan köy halkına

konuşma yapmaktadır. Köy halkına gidecekleri malikâneyi tarif ederek, derhal eşyalarını toplamalarını yeni evlerine gitmeleri için yola çıkmalarını söyler. Estike'nin tabutu gömülmek üzere meyhanecinin aracına yüklenirken köy halkı eşyalarını toplamak için evlerine döner. Petrina, Irimiás 'a oynadıkları oyunu devam ettirmek istemediğini ve parayı alıp kaçmayı teklif eder. Irimiás köylülerin kandırıldıklarını fark etmemeleri için oyuna devam eder. Köy halkı Irimiás 'ın tarif ettiği malikâneye gelir ancak malikâne kapı, penceresi olmayan terk edilmiş bir binadan ibarettir. Köy halkı Irimiás 'a inandığı için geceyi binada geçirir. Irimiás ve Petrina ise geceyi geçirecekleri bir meyhane bulurlar. Irimiás meyhanede karşılaştığı arkadaşı Payer'den bir patlayıcı almak ister. Ertesi sabah köylüler arasında kavga çıkar çünkü Irimiás tarafından kandırıldıklarını anlamışlardır. Kısa süre sonra bekledikleri Irimiás ve Petrina projelerini gerçekleştiremeyeceklerini ve evlerine geri dönmeleri gerektiğini bildirir. Köy halkı karakola götürülerek kalacak yerleri belirlenir. Birkaç hafta hastanede kalan doktor evine geri döner ancak çalan çan sesi ile evi terk eder. Çanın bir deli tarafından çalındığı öğrenince evine geri döner ve evin pencerelerini tahtalarla kapatır. Şeytan Tangosu filminde yaratılan çembersel anlatı tarzı diğer Tarr filmlerinden daha karmaşıktır. *Baraka İnsanları* ve *Sonbahar Almanığı* filmlerinde var olan çembersel anlatı bu filmde daha uzun ve durağan bir anlatı tarzı ile kendini gösterir. Diğer filmlerin merkezinde olan umutsuz ve değişmeyen yaşam döngüsü uslanmayan köy halkı üzerinden anlatılır. İkinci dönem Tarr filmlerinin evrenini oluşturan yalnız, dolandırıcı ve umutsuz bireyler olay örgüsüne yön veren karakterlerdir. Tarr karakterlerin psikolojik süreçlerini farklı bölümlerde uzun çekimler ve dış sesler ile bütünleştirilerek göstermektedir. Kovács Şeytan Tangosu filminde anlatılanları örümcek ağı metaforuna benzetir. Ona göre bu ağı oluşturan ilk gerçek dünyanın kıvrılatılmaz ve değişmez doğasıdır. İkincisi, köylerini terk eden köy halkının nereye giderlerse gitsinler bu ağdan kopamayacaklarıdır. Üçüncü, gerçek örümcek ağının içerisinde bir şey hareket ettiğinde onu hemen fark eden bir gözetimin harekete geçtiğidir. Dördüncüsü bozulan ağın kendini yenilemesidir, esnek olan ağ karakterlerin durumlarına ve pozisyonlarına göre şekillenebilir. Şeytan Tangosu filminde polisin örümcek ağının görünmez ağı olduğu Irimiás 'ın bu ağı bozup yeni bir ağ yaratmaya çalışması söz konusudur. Köylüler başlangıçta ekonomik ve sosyal koşulların mahkûmlarıyken, artık Irimiás ve polisin ağına bağlanmışlardır. Irimiás ve polisin komplolarının parçası olan köylülerin örümcek ağından kurtulmaları imkânsızdır.

Béla Tarr'ın Şeytan Tangosu filminden sonra çektiği Karanlık Armoniler (*Werckmeister Harmoniak-2000*) filmi Krasznahorkai'nin '*Az Ellenállás Melankôliája (Direnişin Melankolisi)*' adlı romanının ikinci kısmından uyarlanmıştır. Film yıkımdan sonra ortaya çıkan zamansız şiddetin içsel çatışmasını taşraya getirilen bir sirk aracı üzerinden anlatır. Film kahramanı zekâ geriliği olan postacı János'tır. Mesleği gereği taşradaki birçok mekâna girip çıkan János aynı zamanda taşradaki besteci Bay Eszter ile ilgilenir. Tünde kasabanın alkolik polis şefi ile birlikte yaşamak için Eszter'i terk etmiştir. Taşra halkını harekete geçiren eylem balınayı taşıyan sirk aracı ve koruma görevlisi cüce Prens'tir. Taşrada sirk gittiği her yerde birtakım olumsuzluklar yarattığı ile ilgili söylemler yayılır. Taşrada güvensiz bir ortam oluşur ve tedirginlik içinde bir felaket beklenir. Aynı zamanda János devasa balınayı görmek için bindiği sirk aracından büyülenerek iner ve balınanın tanrının eşsiz bir yaratımı olduğunu düşünür. Saf ve deneyimsiz János taşra halkının tedirginliğini ve korkusunu anlamlandıramaz. Alkolik polis şefiyle yaşayan Tünde ise taşradaki tedirginliği ve yaşanacak kaosu hissederek terk ettiği eşi Eszter'e János ile bir mesaj yollar. Taşra halkının tedirginliğini yok etmezse eve tekrar döneceğini Jonas'a verdiği bavul ile bildirir. Bay Eszter Tünde'nin geri gelmesini istemez ve isteği kabul etmek zorunda kalır. János'la birlikte sirk alanına giden Eszter hiçbir şey yapmadan evine geri döner. János bir sonraki gün balınayı tekrar görmek için sirk alanına gider ancak gösterinin bir daha yapılmayacağı müdür tarafından anons edilir. Sonraki gün meydana giden János ortalığın karıştığını görür ve sirk aracına saklanır. Burada koruma görevlisi cüce Prens ve müdürün tartışmalarına tanıklık eder. Cücenin halkı kışkırtırması işe yaramıştır. O gece taşrada dükkanlar yağmalanır, hastanedeki hastalar linç edilir ve her yer ateşe verilir. Sonraki gün askerler polis şefi ve Tünde eşliğinde kasabayı işgal eder. János eve döndüğünde ev sahibi ona askerler tarafından arandığını ve adının listede yazdığını bildirerek taşradan kaçmasını söyler. János tren yolunda ilerledikçe gizemli bir helikopterin onu takip ettiğini ve üzerinde daireler çizdiğini görülür. Son sahnede János bir klinikte yatakta oturur vaziyette görülür. Bay Eszter onu ziyarete gelerek evine baskın yapıldığını, eşi Tünde'nin eve geri geleceğini ve piyanosunun eski akort sistemine geri döndüğünü bildirir.

Yalır *Yönetmenlerin İzinde Macar Sineması* adlı çalışmasında Karanlık Armoniler filmi şöyle değerlendirir;

Rusça konuşan Prens hem sosyalizmin başarısızlığını hem de kitleleri yıkma sürükleyen ideolojilere gönderilen bir taşlama bir bakıma... Lenin gibi sosyalist ideolojiye zarar vermeden uygulamak yerine, Stalin gibi tersini yapanlar için bir gönderme... Aynı zamanda Prens müritlerinin şiddeti, János gibi fazlaca saf dindarların fikirlerinin Tar evreni için ne kadar değersiz olduğunu da gösterir. Tarr'ın ele aldığı evrende ne 'kerim ve yeknesak' ahenge ne de Tanrı'ya yer yoktur János gibiler bununla yüzleştiklerinde sözlerini ve bilinçlerini yitirirler. Kim bilir, belki de Tarr için János, Tarkovsky'den başkası değildir. Eszter gibilerinin savundukları evrensel uyum ve sağ ideal kuramı ise yıkım, kargaşa ve felaketle sonuçlanmaya mecburdur (Yalur, 2009, s. 146).

Karanlık Armoniler filmi Tarr'ın uzun çekimlerinin bariz değişikliğe uğradığı filmidir. Şeytan Tangosu filminden yüzde 51 daha uzun olan çekim süresi Tarr'ın bütün filmleri arasında görülen en belirgin özelliklerinden bir tanesidir. Filmin en uzun çekim süresi 9 dakika 36 saniye ile János'un meyhanedekilere gösteri yaptığı açılış sahnesidir. Diğer filmlerinde takip ettiği karakterlerini bu filmde değişen uzamlardaki koreografisi ile kaydeder. Önceki filmlerinde sabit bir şekilde konumlandırılan kamera bu filmde karakter hareketlerine bağlıdır. Ancak ritim ve tempo yine Tarr stiline uygun bir şekilde düzenlenir. Hareketli kameraya karakterler sonradan girer ve çıkar. Tarr Lanet filmi ile benzer bir şekilde derin odaklı kompozisyonlar oluşturur. Öyküyü destekleyecek olan imgelerin dramatik gücü ön ve arka plan arasındaki kontrast ile yaratılır. Béla Tarr Karanlık Armoniler filminde toplumsal konular ya da konut probleminden ziyade ruhsal yıkımı yaşayan bireyin zihnindeki armonilerin peşine düşmektedir.

Kovács'a göre;

Karanlık Armoniler, Tarr biçeminin evriminde klasiğe dönüşü temsil eder. Bu biçemi modernizem hatta avangarda bağlayan pek çok etki ortadan kalkar: zıt unsurları yan yana koyma hattı karıştırma, bağımsız kamera hareketi, avangart sanata göndermeler veya alıntılar, karakterlerin toplumsal durumlarıyla şiirsel veya felsefi diyalogları arasında keskin kontrastlar. Sátántangó'dan sonra anlatının çizgisel kronolojisi geri döner ve anlatı tek karaktere odaklanır (Kovács, 2015, s. 115).

Béla Tarr film çekimine yedi yıl ara verdikten sonra 1934 yılında Belçikalı yazar Georges Simenon tarafından yazılan Londra'daki Adam (*The Man From London*) romanını filme uyarlamaya karar verir. Tarr romandan farklı bir anlatı yapısı geliştirilmiş olsa da aynı atmosferi yakalamak istemiştir. Tarr filmde umutsuz karakterlerin sancılarını *film-noir* üslubu ile anlatmaya çalışmıştır. Filmin yapım süresi Béla Tarr için oldukça zorlu geçmektedir. Öncelikle film çekimi için uygun mekânın bulunamaması ve parasal problemler karşılaşılan ilk zorluklardır. Tarr birkaç ay boyunca Avrupa'da demiryolu

bağlantılı olan bir liman arar. Nihayetinde Korsika'nın kuzeyinde Bastia limanının uygunluğuna karar verilir. Bastia'nın mekân seçilmesi büyük maliyete sebep olacaktır, çünkü Tarr'ın vazgeçmediği gözetleme kulesi Bastika'ya taşınacaktır. Tarr için film çekimi daha başlamadan talihsizlikler yaşanmaya başlanmıştır. Film yapımcısı Humbert Balsan girdiği ekonomik sıkıntılardan kurtulamaz ve canna kıyar, sürekli tartıştığı görüntü yönetmeni ise işi bırakır. Yaşanan olumsuzluklara rağmen Tarr film çekmeyi kafasına sokmuştur. Öğrencisi olan Fred Kelemen'i görüntü yönetmeni olarak işe çağırır ancak 'Londra'dan Gelen Adam' filmi Tarr'ın arkadaşının intihar etmesi, görüntü öğretmenin işi bırakması ve çalıştığı Macar ekibinin Korsikalı ekip ile uyuşmazlıkları çıkmaya girecektir. Tarr film çekimine bir yıl ara vermek zorunda kalır. Tarr için film çekmek oldukça zorlu hale gelmiş olsa da kararlılığı sayesinde Londra'dan Gelen Adam filmini tamamlanmıştır. Filmin yapım esnasında karşılaşılan parasal konular karakterlerin içinde oldukları durum ile benzerlik göstermektedir. Filmde kaybolan para dolu bir valizin karakterler üzerinde yarattığı çöküntü, esaret ve umut işlenmiştir. Film diğer Tarr filmlerinin ilk sahnelerindeki sadelikten farklıdır. İlk sahne filmdeki karakterlerin kader ağlarını ören içi para dolu valizin denize düşürülmesi ile başlar. Maloin gözetleme kulesinde tren trafiğini yöneten demiryolu şefidir. O gece de her gün yaptığı işi yapmak için oradadır. Maloin gözetleme kulesinde iken iki adamın ellerindeki valiz için kavga ettiklerini fark eder. Maloin adamlardan birinin elindeki valiz ile denize düştüğünü diğer adamı ise vapuru terk ettiğini izlemektedir. Kuleden inerek valizi denizden çıkarmayı başaran Maloin paraları görünce oldukça şaşırır. Ertesi sabah limanda valiz arayan Brown isimli adamla karşılaşacaktır. Maloin içi para dolu valizi bulduğunu Brown'a söylemez ve paraları saklamaya karar verir. Paraların varlığından kimseye söz etmeyen Maloin kızına kürk satın alarak işinden ayrılmasını ister. Karısı Maloin'un bu davranışlarına anlam veremez onunla sürekli tartışır. Maloin düzenli olarak sokakta Brown ile karşılaşacaktır. Brown paranın Maloin da olduğundan emindir ama bunu kanıtlayamaz. Maloin ise sokaklarda kalan Brown'a acır onu bu duruma kendisinin sürüklediğini düşecektir. Londra'dan gelen dedektif Brown'u sorgulamak istediğinde Brown ortalıktan kaybolur. Yakalanmamak için limandaki gözetleme kulesine girer. Bunu bilen Maloin ona yiyecek götürmek isteyecektir ancak Brown Maloin'un bu iyi niyetini anlayamaz ve ona saldırır. Kavga esnasında Maloin yanlışlıkla Brown'u öldürür. Aynı süre zarfında olanlardan habersiz görünen Brown'un karısı Londra'dan gelecektir. Maloin kulübe

gelen dedektife olanları anlatarak valizi verir. Dedektif ve Maloin ile iş birliği yaparak parayı bölüşecektir. İkili Brown'u kulübe de ölü bulduklarını polise bildireceklerdir.

Kovács Londra'dan Gelen Adam filmini Tarr'ın çağdaş Doğu Avrupa manzarası izi taşımayan filmi olarak nitelendirir. Filmin Tarr'ın klasikleştirilmiş biçiminin en iyi örneği olduğunu belirterek, kültürel referansların avangarttan klasik modernizme geçişini sağlayan küçük biçem değişikliğinden söz eder; Diyalogun radikal düzeyde azaltılmış olması sözlü iletişimi yok etmiştir. Karakterler film boyunca neredeyse hiç konuşmaz. Ana karakter Maloin bile diyalog esnasında sürekli sessiz kalmak ister. Bu film sözel iletişimin ileri derecede azaltıldığı Tarr filmidir. (Kovács, 2015, s. 117) Filmin biçimsellik bağlamında diğer filmlerden farklı olduğu uzun şiirsel diyalogların minimize edildiği görülmektedir. Tarr'ın yakın plan çekimlerini asla terk etmediği ve hikâyeye derinlik kattığı bir diğer önemli unsurdur. Uzun plan çekimler ise diğer filmlerle karşılaştırıldığında oldukça kısadır. Tarr filmlerinin merkezine yerleştirilen monolog diyaloglar artık olay örgüsünün kurucu unsuru değildir. Sözel iletişim ortadan kaldırılmış yerini derin sessizliklere bırakmıştır. Filmdeki en uzun çekim Maloin'un karısıyla tartıştığı akşam yemeği sahnedir. Artık mizansenin oluşturulması sözlü iletişime bağlı değil aksine iletişimsizlik yeni bir mizansen ortaya çıkarmıştır. Tarr filmde kötü bir ekonomiye sahip olan Maloin'un ve karakterlerin çöküntüleri ve yaşam mücadelelerini adalet süzgecinden geçirir. Kasvetli derin kontrastlı alanlarda iletişimden uzak yaşayan karakterlerin hep umutları vardır. Tarr Maloin'un derin psikolojisini filmde sade mekân kullanımını, uzun plan çekimler, akordeon sesiyle destekleyerek diğer karakterlerin gölgesinde bırakmamıştır. Filmin geçtiği mekânlar diğer Tarr filmlerinden farklılık gösterir. Burası savaş sonrası tek edilmiş yağmur ve çamura bulanmış bir taşra kasabasıdır ziyade daha kentsel bir kasabada geçer. Kovács'e göre '*Londra'dan Gelen Adam*' filmi diğer Tarr'ın filmlerinden farklı olarak olumlu duygular uyandıran mekânlar da geçmektedir. Mekânın güzelliği uzak kesimler ile kaydedilmiştir.

Béla Tarr Torino Atı filmini çekmeden önce dünyanın sonu hakkında bir film daha yapmak istediğini ve sonrasında film çekmeyi bırakacağını söylemiştir. Torino Atı filmi Béla Tarr kariyerinin kapanış filmidir. Krasznahorkai'nin 1990 yılında yayınladığı '*Legkesöbb Torinoban*' (At The Latest in Turin) isimli kısa makalenin üstüne kuruludur. Hikâye Friedrich Nietzsche'nin yaşamış olduğu gerçek bir olaydan beslenir. Nietzsche Torino sokaklarında sahibi tarafından kırbaçlanan ata sarılarak gözyaşı döker ve bu

olaydan sonra toparlanamaz. Olay Nietzsche'nin yaşamının dönüm noktası olarak kabul edilir çünkü bu Nietzsche'nin zihinsel çöküşüne sebep olmuştur. Tarr filmde Nietzsche ile ilgilenmez anlatının odağına sonu bilinmeyen atı yerleştirir. Film bir baba ve kızın günlerini altı ayrı bölüme ayırarak anlatır. Aslında hikâye yoksul bir baba ve kız altı gün süren rutin yaşamlarını ele almaktadır. Yatmak, kalmak, haşlanmış patates yemek ve pencereden dışarıyı izlemek baba ve kızın yaptıkları günlük eylemlerdir. Pencereden seyredilen ise dinmek bilmeyen rüzgâr ve doğadır. Şiddetli esen rüzgâr dışarıda yapılabilecek bütün eylemleri zorlaştıran bir unsur olarak gösterilir. Film boyunca evin içerisinde soba yakılır, patates yenir, bulaşık yıkanır ve günlük ihtiyaçlar karşılanır. Film boyunca baba ve kızın günlük işlerini sekteye uğratan iki olay gerçekleşecektir. İlki köyde alkölü biten komşunun alköl satın almak istemesi ve yaşanan yıkım hakkındaki baba ile olan konuşmasıdır. Diğer olay evin yakınında bulunan su kuyusuna su almaya gelen bir grup çingenedir. Baba elinde balta ile çingene grubunu kovmaya çalışırken içlerinden biri kıza bir kitap verecektir. Daha sonra kız verilen kitabı yüksek sesle okumaktadır. Anlatıdaki bu iki olay filmdeki tek ve en uzun monologlardır. İlerleyen zamanı atın ölümü ve hırçınlaşan rüzgâr temsil etmektedir. Üçüncü gün at arabayı çekmeyi bırakır ve artık yemek yemez. Sonraki gün kuyudan su gelmemektedir. Suyun olmadığı yerde yaşamamın imkânsız olduğunu bilen baba ve kız evden eşyalarını toplayarak uzaklaşmaya çalışırlar. Tepeye ilerledikçe rüzgâr şiddetini arttırmaktadır. Baba eve geri dönmeye karar verirler. Son gün at ölür, her şey kararır, sobadaki ateş bile söner.

Kovács Torino Atı filminde karakterlerle ilgili hiçbir ilerleme unsuru olmayışına dikkat çeker. Anlatının temeli olabilecek herhangi bir niyetleri, planları ve istekleri yoktur. Ona göre insanın bütünüyle güdülenme eksikliği Tarr sinemasında benzersizdir. Yabancı ve Karanlık Armoniler filmlerinde hedefsiz ve amaçsız karakterlerin benzerlik gösterdiğini belirtir. Yabancı filminde hayatta hiçbir beklentisi olmayan András'tır, Karanlık Armoniler filminde ise hiçbir şeyden haberi yokken olayların kurbanı olan János'tır. Torino Atı filminde karakterler olup biteni etkilemeye çalışır ne de eylemleri dünya üzerinde etkin bir rol oynar. Hayatta kalabilmeleri için hiçbir planları olmayan baba ve kız atın ölümü ve rüzgârın şiddeti karşısında çaresizdir. Yapmak istedikleri tek şey orayı terk etmektir ancak rüzgâr izin vermez. Film çaresizlikle pencere önünde oturan kızın rüzgârın şiddetini izlemesi bile sonlandırılır. Baba ve kızın yaptıkları tek girişim

başarısızlıkla sonuçlanmıştır ve bu sonuç doğa izin vermediği sürece değiştirilemez (Kovács, 2015, s. 187).

Film anlatı biçimi bakımından diğer filmlerinden farklıdır. Filmlerinde öyküyü destekleyen çembersellik unsuru bu filmde yoktur. Tarr ilk dönem filmlerinin durağan niteliğine dönüş yapar. Film anlatısı ilk dönem filmleri gibi anlaşılır ve basit bir üslupla oluşturulur. Bu filmde klasik Tarr filmlerindeki toplumsal gerçekçi konular, komplolar, umutsuzluklar, çaresizlikler ve ihanetler yoktur. Yaşanılan süreç insan eylemlerinin değil doğanın yarattığı bir süreçtir. Torino Atı insan ilişkilerinin yer verilmediği tek Tarr filmidir. Filmde sadece baba ve kız birbiri ile ilişkilendirilir diğer karakterlerin anlatı ve karakterler açısından bağlantıları yoktur. Alkol almak için gelen komşu adam bir takım söylemlerde bulunur ama baba karşılık bile vermeyecektir. Kuyudan su almaya gelen çingeneleer ile sözlü iletişim gerçekleşmez. Tarr filmlerinin merkez unsuru olan monologlara bu filmde yer verilmemiştir. Filmde hissedilmeyen diyalog eksikliği yerini sürekli duyulan rüzgâr ve müzik sesine bırakır. Filmde sürekli olarak farklı enstrümanlardan oluşturulan müzik sesi duyulur. Tarr bu filmin merkezine biten insan ilişkilerinin ardından yok olan doğayı almıştır. Filmde aynı zamanda insan eylemlerinin doğayı etkileme gücüne sahip olmadığı anlatılmak istenmiştir. İnsanlar sadece doğanın sunduklarını çaresizlikle yaşamak zorundadır.

Béla Tarr yirmi yıldan uzun süredir Macaristan sinemasını tek başına temsil etmektedir. İlk film çekime 22 yaşında başlayan Tarr bugün yönetmen Tarkovski'nin mirasçısı olarak kabul edilir. Yarattığı özgün sinema dili kendi sinema stilini ortaya çıkarmıştır. Filmlerinde kullandığı uzun çekimler Tarkovski'nin çekimlerine benzetilir. Kovács Tarkovski'nin uzun çekimlerinde doğayı ve nesnelere kullandığını, Tarr'ın ise uzun çekimlerinin merkezinde insan ve iç dünyası olduğunu belirtir (Kovács, 2015, s.74). Tarr bir röportajında Tarkovski ile benzer üslup sorusunu şöyle yanıtlar;

Aramızdaki temel farklılık Tarkovski'nin inanan birisi olmasına rağmen bizim (Tarr ve tüm filmlerinin editörlüğünü yapan eşi Ágnes Hranitzky'nin) olmamız... Onun her zaman bir umudu vardı; Tanrı'ya inanıyordu o bizden-benden- çok daha fazla masum. Hayır, biz onunki gibi bir film yapmak için çok fazla şey gördük. Bence onun stiline farklı olma sebeplerinden bir başka birisi de onun daha yumuşak ve nazik olması... Benim için fazlasıyla nazik... (Yalur, 2009, s. 134).

Tarr çekim tarzını benzetildiği Tarkovski için olayları ve karakterleri daha insancıl yaratmasının belirleyici fark olarak görür. Tarr stiline benzetildiği diğer isim ise Tarr'ın

hayranıyım dediği, kendi sinema dilini yaratan Macar yönetmen Miklós Jancsó'dur. Yarattığı derin karakterleri ve uzun çekimleri ile Tarr'ın sinema stilinin oluşmasında etkili olmuştur. Tarr sinemayı bir sanat olarak kabul eder. Ona göre sanat filmlerinin temel amacı yaşananların izleyiciye zaman ve uzam gerçekliğinde anlatmaktır. Tarr tam olarak bunu yapmaktadır; *“esas olan her zaman nasıl insanlara dokunabileceğin gerçek hayatta nasıl daha fazla yaklaşabileceğin, hayat hakkında nasıl bir şeyler anlayabileceğindir çünkü biz konuştuğça birçok başka şey meydana geliyor ”* (Yalur, 2009, s.128).

Tarr'ın ilk dönem ve ikinci dönem filmlerinin temaları farklılık gösterse de filmlerin değişmeyen karakteristik özellikleri vardır. İlk dönem toplumsal gerçekçi konulara, ikinci dönem ise toplumsal sıkıntıların arka planda olduğu bireyin iç dünyasını ve hapsediği hiçliği plana çıkarır. Filmlerinde karamsarlığın, melankolinin ve yoksulluğun hüküm sürdüğü bir dünya yaratsa da Tarr filmlerinin umut dolu olduğunu söyler. Tarr için film bittikten sonra edinilen deneyim ve his filmsel dünyanın yarattı güç sonucu edinilir. Tarr film yapmanın hazzedilmeyen şeylere tepki göstermek olduğunu belirtir. 34 yıl boyunca oluşturduğu sinema dilini ve filmlerin kafasında oluşan sorulara cevap vermediğini aksine yeni sorular yarattığını söyler. Film yapmak Tarr için endüstriyel bir eylemden ziyade bir sorumluluktur. Filmin evrenini toplumların yaşadıkları sıkıntılar ve insan zihnindeki yıkımlar oluşturur. Yaşadığı Macaristan devletinin sürekli olarak rejim değişikliğine uğraması ve yarattığı olumsuz sonuçlar Tarr filmlerinde etkili olmuştur. Filmlerindeki insanlık siyah-beyazın kasvetli doğası ile evrenselleşir. Ona göre siyah-beyaz film ile gerçeklik arasında mesafe koyabilir ve vurgulamak istediği şeyi ön plana çıkarma da kolaylık sağlayabilir. Bu sebeple filmlerini gri skalasının zenginliğine bırakmıştır. Tarr için gerçeklik herkes için farklıdır, gerçekliğin yaratılabilmesi için gerçekliğin içinde yer almak gerekir. Tarr *Şeytan Tangosu* romanını çekmeye karar verdikten sonra roman yazarı ile beraber romanda geçen mekânları gezmek ister ancak bu kırsal yerleri gezdiğinde etkileyici bir şey bulamaz. Tarr roman ile gerçeklik kurabilmek için bu kırsal yerlerde yaşamaya başlar insanları tanımaya çalışır. Tarr filmin gerçeklikle yaratıldığını yaşadığı bu deneyim ile destekler. Filmlerinin karakteristiğini oluşturan uzun monologları her geçen gün azalmaya başlamıştır. Filmde karakterlerin karşılıklı diyaloglarından ziyade uzun söylemler yer alır. Bu söylemler yakın plan çekimler ile yavaş sergilenen oyunculuk ile sahnelenir. İlk dönem filmlerinden ikinci dönem

filmlerine doğru değişin yakın plan çekim kullanımını yerine uzak çekimleri bırakır ancak çekim süresi kısalmaz. Filmlerde yer alan en kısa çekim süresi iki dakika fazladır. Torino Atı ve Şeytan Tangosu filminde diyalogsuz geçen dokuz dakikayı bulan uzun çekimlere yer verilir. Diyalog ve uzun çekim Tarr sinemasının belirleyici özellikleridir. Bir diğer belirleyici unsur ise filmlerin sessizliğidir. Yağmur ve çamurun bir araya getirdiği sessizlik siyah ve beyaz ile birleştirelince zaman ve uzamın birlikteliği sekteye uğratılır. İlk dönem filmlerinde yer alan doğaçlama diyalog sonraki filmlerinde azalmaya başlamıştır. Anlatının temel unsur olan senaryo ise küçük not kâğıtları ile oluşturulur. Tarr senaryo danışmanları ile çalışmaz çünkü farklı bir düşüncenin anlatmak istediği şeyi engelleyebileceğini düşünür. Tarr sürekli olarak aynı ekip ile çalışmak ister değişen ekibe kendisini ve istediklerini anlatmak zor gelir. Aynı zamanda filmdeki amatör ve profesyonel oyuncuların ‘oyunmaları’ yerine ‘olmalarını’ söyler. Başarısız olan oyuncular ile çalışmayı bırakır, Tarr başarılı bir *casting* ile çalışmanın film çekiminin tamamlanmasını kolaylaştırdığını belirtir. Tarr dünya hakkında evrensel bir şey yapmak istediğinizde bunu zaman ve uzamdan ayıramazsınız der. Filmlerde yer alan uzun çekimlerin temel amacı budur. Tarr benimsediği uzun çekim tekniği kurgu kullanımını azaltmıştır. Filmlerde kurgu ile sürekli kesilen sahneler ve diyaloglardan ziyade arka arkaya dizilmiş uzun çekimler sıralanır. Bu yöntem Tarr’ın kurguya zaman ayırmasına gerek kalmaz.

Tarr’ın filmlerinde kullandığı müzik vazgeçilmez bir diğer özelliktir. Filmlerinde diyalog yer almaşa da hikâyenin evlerine uygun müzik kullanımı ile gerçekliği boyutlandırır. Tarr karakterlerin sıradanlığı, günlük rutinleri, çaresizlikleri ve ahlaki çöküntülerini yağın yağmur ve bitmeyen müzik eşliğinde ortaya çıkartmıştır. Yaratılan karakterler derin ruhsal çöküntüler sosyo-ekonomik sıkıntılar, dışlanmış, amaçsız ve umutsuz bireylerdir. Karakterler doğa ve evren ne sunarsa onu kabul ederler. Bu durumu değiştirmek gibi herhangi bir çabaları yoktur. Karanlık Armoniler filmindeki János, Yabancı filmindeki András ve Aile Yuvası filmindeki Robi başlarına gelebilecekleri her şeye kayıtsız kalan, bu durumu değiştirmek için herhangi bir eylemde bulunmayan karakterlerdir. Yaptıkları tek şey sürekli sigara içmek, çoklu ilişkiler kurmak ve pencere kenarında oturarak dışarıdaki rüzgârı, yağmuru, sokak köpeklerini bazen de bir teleferik istasyonunu seyretmektir. Yaşadıkları dünyayı anlamlandırabilecek bir eylem söz konusu değildir. Karakterler için tek anlam pencereden izledikleri dış dünyadır. Tarr filmlerinde yarattığı

bu anlamsız dünyanın izleyici tarafından anlamlandırılmasını ister. İzleyici bu konuda zorlansa da sonunda karakterler ve izleyici fikir birliğine ulaşır. Filmlerde kurgusal olan öyküler kendine yer bulmaz. Tarr için doğa var olan amaçsız insanların küçük ilişkilerini zaman-mekân birliğinde sergilemektedir. Filmlerinin vazgeçilmez unsuru olan müzik, içki, sigara, doğa ve zaman-mekân insan ruhu ile iç içedir. Tarr geniş sinema evrenini sosyo-ekonomik konuları işlediği Aile Yuvası, Yabancı ve Prefabrik İnsanlar filmleri ile gösterir. Bireyin karamsarlığına, ahlaki çöküntüleri ve iç bunalımlarına ise Lanet, Karanlık Armoniler, Şeytan Tangosu ve son filmi Torino Atı filmi ile gösterir. Benimsediği Sanat Sineması anlayışı ile filmlerinde kendi sinema dilini yaratmıştır.

Béla Tarr için önemli olan bir diğer unsur mekândır. Tarr'ın Londra'dan Gelen Adam ve Torino Atı filmlerinde beraber çalıştığı film tasarımcı László Rajk mekânın Tarr için önemine şöyle açıklar;

Béla Tarr filmlerinde uzam gerçekte olduğu gibidir mekânlar organiktir ve sahnede bir aktör gibi yer alırlar. Bununla birlikte uzamlar arasındaki ilişki de kendine özgüdür. Örneğin, birlikte çalıştığımız iki filmde mekânları üç boyutludur. İnsanların her hareketi sadece ön plan ve arka plan arasında değildir; aktörler mekânı üç boyutlu kullanabilecek şekilde konumlandırılırlar. Kimileri yukarda kimleri aşağıdadır. Aralarında görsel bir bağlantı vardır. Yani mekân iki boyutlu bir labirent şeklinde tasarlanmamıştır; aksine gerçek anlamıyla bir puzzle'dır. Bu bakımdan Béla Tarr'ın film mekânını üç boyutlu bir labirent olarak gördüğünü söyleyebilirim '' (Çakalkurt, 2018)

Tarr filmlerinde mekân hayati öneme sahiptir. Stüdyo çekimleri kullanmayan Tarr gerçek mekânlarda film çekmiştir. Tarr için mekân sadece bir apartman dairesi, kasaba sokağı manzara niteliği taşımaz. Mekânda bulunan bütün ayrıntılar öykü atmosferini destekleyen belli başlı niteliklerdir. Manzaranın kurgusal veya doğal olmasının önemi yoktur, her ikisi de anlatıyı desteklemektedir. Tarr seyirciyi gerçekliği inandırmak için manzara değişikliğinde ayrıntıların gerçekliğini değiştirmez. Yapay stüdyoda çektiği tek film Sonbahar Almanası filmidir. Londra'dan Gelen Adam filmi için aylarca aradığı mekânı Korsika'da bulmuştur. Buradaki Bastia limanına yerleştirdiği gözetleme kulesi ise yapaydır. Torino Atı filminin çekildiği çiflik ise hikâye için gerçek bir mekânın bulunamaması sonucunda inşa edilmiştir. Tarr filmlerinde kullanılan yıkık dökük evler, yağmur ve çamura bulanmış kasabalar filmin gerçek atmosferini yaratan unsurlardır (Kovács, 2015, s.27). Kovács'ın üzerinde durduğu 'çembersel dramatik biçim geleneksel olarak kahramanların verili çevreyi bir çözüm arayarak keşfetmesine dayalıdır' (Kovács,

2015, s. 152). Birçok olay yaşayan karakterlerin başlangıçtaki sorunlara çözüm bulamadığı öyküleri nitelemektedir. Filmin başlangıcında bir dizi olay yaşayan karakter film ilerledikçe sorunları çözüme kavuşturma amacını kaybeder. Filmin sonunda karakterler kendilerini daha beter bir durumda bulacaklardır. İlk dönem filmlerinde yaygın olan bu anlatı tarzı ikinci dönem filmlerinde azalmaktadır. Fiziksel çevrenin karakterler üzerinde hiçbir etkisi yoktur. Karakterler dış çevreden insanlarla görüşmez ve arkadaş çevreleri kısıtlıdır. Filmin karakterleri dar ve küçük evlerinde amaçsız bir şekilde ruhsal bunalımlarını yaşarlar dahası çözüme kavuşturacakları bir eylem bile bulamaz kapana kısırlar. İkinci dönem filmlerinde tekli kahramanların yaşantıları sergilenir, filmlerdeki tematik farklılıklar ile çembersellik unsuru karmaşıklaşır. İlk dönem filmlerinde izlenen basit olay örüntüleri ikinci dönem filmlerinde çıkmaza girer (Kovács, 2015, s. 151-154).

Tarr'ın sinema evreninin parçası olan hayvanlar Lanet filmi ile ortaya çıkar. Filmde Karrer köpek ile birlikte havlayıp aynı su birikintilerinden su içmesi insanın sınırlarıyla yüzleşmesini temsil eder. Şeytan Tangosu filminde Estike'nin kucagından indirmediği kedi, filmin açılış sahnesinde on dakika boyunca ilerleyen inekler ve mezarlıktan kaçan atlar; Karanlık Armoniler filminde kasabaya felaketi getiren dev balina Tarr filmlerinin evreninde anlatıyı destekleyen parçalardır. Evrensel bir sinema anlayışına sahip olan Tarr için doğadaki her şey birbiri ile bağlantılıdır. Çektiği bütün filmleri gerçekliğe en uygun biçimde belgesel tarzda tamamlayan Tarr, aykırı sinema anlayışı ile isminden sürekli olarak söz ettirmektedir. İsmi bugün dünyanın en iyi yönetmeler listesinde ismi yer almaktadır. Macar Sineması dendiğinde akıllara Miklós Jancsó, István Szabó 'dan önce özgün ve insancıl sinema anlayışı ile Béla Tarr gelir. Son filmi 'Torino Atı' düzenlenen 'Berlin Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülünü' alan Béla Tarr henüz 55 yaşında iken sinema kariyerini sonlandırmıştır. Tarr sinemayı erken bir zamanda bırakmasının sebebini 'kendimi tekrarlamak istemedim' diyerek açıklamıştır.

5. BELA TARR FİMLERİNİN BAHTİN'İN KRONOTOP KAVRAMI İLE ÇÖZÜMLENMESİ

5.1. Aile Yuvası (*Csalâdi tüzfészek-1979*)

Aile Yuvası filmi Béla Balázs Stüdyosu'nda öğrenci olan Béla Tarr'a Macaristan'da uzun metrajlı filmi gösterime giren en genç yönetmeni unvanını kazandırır. Henüz 22 yaşında iken 1979 yılında düzenlenen Mannheim Uluslararası Film Festivali'nde aldığı büyük ödül Béla Tarr'a uluslararası ün kazandırır. Film küçük bir dairede kayıpederi ve kaynanasıyla yaşayan Irén'in yaşamına odaklanır. Ailenin rutin hayatı Irén'in eşi Laci'nin askerden dönmesi ile hareketlenir. Hane halkı Laci'nin gelişinin bir şeyleri değiştireceğini düşünecektir ancak kimsenin beklentisi gerçekleşmez. Irén'in, başka bir daireye taşınma isteği hayal olur. Evde sürekli kayıpederinin sözel hakaretlerine uğrayan Irén eşi Laci'nin bu duruma kayıtsız kalmasına dayanamayıp evi terk edecektir. Film Irén'in umutsuzluğuna ve o zamanlar büyük bir sorun olan konut sıkıntısına değinir. Film toplumsal gerçekçi bir bakış açısı ile belgesel üslupta çekilmiştir. Filmin olay örgüsü kronolojik bir anlatı yapısına sahiptir. Küçük bir taşrada tek göz bir dairede başlayan film inşaat halindeki başka bir evde son bulur. Film genel olarak aile fertlerinin sürekli olarak tartıştıkları, günlük rutinlerini aksatmadıkları iki ya da üç günlük zaman diliminde geçer. Filmde karakterlerin birbirleriyle olan kavgaları, ihanetleri ve kayıtsızlıkları film boyunca devam edecektir. Film taşra ya da köy olarak nitelendirilecek bir yerde dolaşan tavukların görüntüsü ile açılır. Kadraja giren Irén yakın ve orta planda filmin en uzun çekimini başlatacaktır. Siyah-beyaz çekilen film karakterlerin yakın plan yüz çekimleri belgesel biçimi desteklemektedir. Aile Yuvası filmi konut sorununun arka planda tutulduğu karakterlerin sürekli olarak birbirleri ile tartışmalarına odaklanır. Film aynı dairede yaşamak zorunda kalan karakterlerin sözlü kavgalarına ve saygısızlıklarına odaklanır. Bahtin'e göre zaman-mekân anlatıda gerçekleşen eylemleri bir araya getirerek anlatıyı farklı şekillerde boyutlandırır. Mekân ise olayların gerçekleştiği kapalı bir boyut olmanın dışında zamana katılarak geçmiş ve geleceği biçimlendirir. *“Filmde zaman, mekân ile sıkı sıkıya bağlıdır. Zamanın değişimi mekânda olan bir değişmeye bağlıdır. Bu zaman ilişkilerine hemen hemen mekânsal bir nitelik kazandırır. Mekânda doğal olarak zamana ilişkin özellikler üstlenir”* (Demir, 1994, s. 7-8). Sinemada yaratılan zaman-uzamın

birlikteliği öykünün uygunluğuna göre kendisine ait bir zaman yaratır. Esnek olan zaman ileriye ya da geriye gidebilir, yavaşlatılabilir, genişletilebilir ve sıkıştırılabilir. İzleyicinin filmi anlayabilmesi için yeni bir zaman yaratılır. Filmde zaman kolaylıkla değiştirilebilir ve zamanda sıçramalar yaratılabilir. Nihayetindeki zaman gerçekliğini uzam ile birleşerek kaybeder ve uzamda yeni bir zaman oluşmuş olur.

Betül Coşkun “Halide Nusret Zorlutuna’nın Romanlarını Kronotopik Okuma” adlı çalışmasında şunları söyler;

Zamanın mekânsal değerinin veya mekânın zamansal değerinin ortaya koyulması, toplum içindeki kompleks ilişkilerin ve çatışmaların anlaşılmasını sağlar. Yani olayların gösterilebilirliği, temsil edilebilirliği için gerekli zemini hazırlayan zaman uzamdır. Bu sayede zamanın daha görünür olarak sosyal yapıdaki izlerini sürmek mümkündür. Dolayısıyla kronotopik okuma, romanın zaman, mekân unsurları kadar olaylarının da dokunulur hâle gelmesini sağlar” (Coşkun, 2011).

Zaman ve mekân bir araya gelerek yeni duygu değerleri ortaya çıkarır. Zaman ve mekân birlikteliğini ifade eden kronotoplar sayesinde olaylar cisimleşerek anlamlandırılması kolaylaşır. Filmde askıda kalan bütün eylemler zaman-uzam sayesinde somutlaşarak hayat bulur.

Aile Yuvası filminde Bahtin’in zaman ve uzamın kesiştiği misafir odası-salon kronotopu, yatak odası kronotopu, dolap-çekmece-sandık kronotopuna rastlanmaktadır. İç mekânın içsel değerleri üstüne yapılan fenomenolojik bir çalışma için kuşkusuz ev ayrıcalıklı bir varlıktır; elbette evi hem birliği hem de karmaşıklığı içinde ele almak ve böylece onun sahip olduğu tikel değerlerin tümünü temel bir değerde bütünleştirmek koşuluyla. Ev bize, hem dağınık hayaller hem de bir hayaller bütünü sunar. Her iki durumda da, hayal gücünün gerçekliğin değerlerini artırdığını kanıtlayacağız. Hayaller bir tür çekim gücüyle, evin çevresinde toplanır. Başımızı soktuğumuz bütün evlerden kalan anıları geride bırakarak, oturmayı düşlediğimiz tüm evlerin ötesinde, bütün korunmuş içsellik hayallerimizin özel değerinin doğrulanması olacak içsel ve somut bir öz bulabilir miyiz? İşte, temel mesele bu. (Bachelard, 2014, s.33) Zaman ve uzamın kesiştiği bu noktalar karakterlerin yaşamlarının, anılarının ve geçmiş duygularının izlerini taşıma özelliği gösterir.



Görsel 4.1 Salon-Misafir odası kronotopu

Filmin ana kronotopu olarak belirlenen misafir odası-salon karakterlerin bir araya gelerek etkileşime girmelerinde önemli bir rol üstlenmektedir. Misafir odası ve salon anlatınının gerçekleştiği mekân görevi görürken zaman ve uzamı bir araya getirerek anlatı birleştirme ve ayırma görevi üstlenir. Evin canlı bölümü olan misafir odası ve salon hane halkı ile dışarıdan gelen yabancıların bir araya gelebildiği ilk mekânlardır. Walter Benjamin'e göre "iç mekân bir mahfazadır" ve "bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmaktır" (Benjamin, 2011, s. 98). Aile Yuvası filminde zaman ve uzamın birleştiği iç mekân olan salon karakterlerin iç dünyalarının, diğer dünyalarla karşılaştığı bir düello alanı niteliğindedir. Salon bütün karakterleri bir araya getiren iletişimselliği yüksek bir uzamdır. Kayınpeder ve Irén filmin başlangıç sahnesi olan Laci'nin eve gelmesinden, Irén'in evi terk edeceği son sahneye kadar sürekli olarak tartışacaklardır. Yabancılar ile ev halkının ilk düzlemde iletişime geçtikleri salon bazen de ayrılmalara tanıklık edecektir. Filmde anlatılanların kurgulandığı salon karakterlerin sıkışıp kaldıkları dört duvardan ibaret bir yer değildir. Dış dünyada pasif olan karakterlerin iç dünyalarını harekete geçiren, iletişimine kazandıran bir uzamdır. Filmde dış dünyayla bağlantısı olmayan, evde sadece torununa bakmakla yükümlü olan kaynana sadece hane halkıyla yemek yerken görülür, sosyal bir yaşama sahip olmayan kadın salonun iletişimsellik niteliği ile dışarıdan gelen insanlarla kaynaşabilmektedir. Bahtin için misafir odaları ve salonlar anlatıdaki entrikaların örüldüğü, büyük çatışmaların yaşandığı ve diyalogların sık

rastlandığı uzamlardır. Filmin kopuş noktası olan İren'in evi tekme sahnesi aynı zamanda çatışmanın doruğa çıktığı sahnedir.

Baba (karısına): Yemeğin tuzu az.

Anne: Tuzunu sen dök sevgilim. Çok şey mi? Çok tuzlu olacağını az tuzlu olsun.

Laci: Doğru. Tuzsuz yemeye sonradan tuz döküyorsun ama tuzu fazla olsa öyle mi?

Baba: Ya et?

Anne: Ona da biraz tuz dök.

Anne: Onu bana öyle vermeyi kes.

Laci (kızına): Ortalıkta oynayıp durma.

Kız: Bana ne...

Baba: Sen yokken benimle her şeyi yiyordu.

Laci: Onu dövmemi mi istiyorsun?

İren (kızına): Yemeğini tuzladın mı? Babaaanne tuz dökmeyi unutmuş. Babaaanne pişirmeyi öğren de.

Anne: Bence yeterince tuzlu.

Kız: Ne?

Anne: Patates

İren: Ama etin tuzunu unuttun.

Anne: Onu da tuzladım.

Baba (İren'e): Yiyeceklerle oynuyor. Velede her şeyi yapmasına, su sıçratmasına, eliyle yüzünü gözünü buluşturmasına sen izin veriyorsun

İren: Bırakın istediğini yapsın. Öyle kilo alacak.

Baba: Sen gerçekten çocuk nasıl yetiştirilir, biliyor musun?

İren: Sen de çocukların yediğinde mutlu oluyordun.

Baba: Bana eskileri anlatma. Şimdi soframda ne olduğunu konuşuyoruz!

İren: O da senin sofranda oluyordu.

Baba: Şunun tuzu var ne yaptığına bak hele! Her şeyi şu çocuğun eline vermeyin. Ben üç çocuğumu nasıl yetiştirdiysem onu da öyle yetiştirin.

Irén: (kızına): Tuzla oynama, büyükbaba kızıyor.

Baba ve Irén tartışmaları bu konuşmadan sonra yükselmeye başlar. Irén daha fazla dayanamaz ve masadan kızını alarak evi terk eder.



Görsel 4.2 Yemek masası kronotopu

Yemek sofraları genellikle salon kronotopu gibi ev halkı ve dışarıdan gelen yabancıları birleştirici duygu değeri yüksek bir kronotop iken Irén'in evi terk etmesi ile filmde birleştirici gücünü kaybetmiştir. Filmde yemek masası tartışmaları ve ayrılmalara destekleyen bir unsur olarak görmektedir. Bahtin için misafir odaları ve salonlar dış dünyadan içeriye taşınan iş ve siyasi yaşam hakkında sohbetlerin gerçekleştiği yerdir. Filme sürekli olarak Irén çalıştığı fabrikada başından geçen olayları ve arkadaş çevresini salonun zaman ve uzamında kesişmektedir. Filmde çok kısa bir süre görülen yatak odası ise zaman ve uzamın mahremiyetin içi çe geçtiği bir uzamdır. Laci ve kardeşi taciz ettikleri çingene kız ile gittikleri birahaneden gece vakti döner. Yatağa Irén 'in yanına girmek soyunan Laci gösterilir. Bahtin yatak odalarını gizli devlet işlerinin konuşulduğu, iş hayatının, paranın ve entrikalar örüldüğü gizli mahremiyeti güçlü uzam olarak tanımlamıştır. Ancak filmde bu mahremiyet ve gizlilik askıda kalır. Irén yanına sokulan kocası ile hiçbir konuşma gerçekleştirmez. Yatak odasının mahremiyeti küçük bir dairede

kalan insanlar için aşılmış bir durum olarak sergilenir çünkü anne-baba- ve çocukta bu odada uyumaktadır. Filmde ev dışında karakterlin görüldüğü bir diğer yer lunaparktır.



Görsel 4.3 Lunapark kronotopu

Lunapark karı-kocanın aile problemini geride bıraktığı zaman ve uzamın yeniden boyutlandırıldığı bir yerdir. Kızlarından daha fazla eğlenen Laci ve Irén'in farklı uzamda birlikteliklerini yaşamaları keyifli görünmektedir. Irén'in farklı bir eve taşınma istediği bu sebeptendir. Her mekân ve zaman insan psikolojisi ile iç içedir. Çocuklar için düzenlenen lunapark Laci ve Irén'in duygularının açığa çıktığı olumlu bir iletişim mekânı olarak tasvir edilir. Filmde dikkat çeken bir diğer kronotop ise yakın plan çekimlere giren dolaplardır.

Bachelard'e göre;

Dolap ve dolap rafları çalışma masası ve çekmeceleri sandık ve sandığın ikili zemini, gizli psikolojik yaşamın gerçek organlarıdır. Bu 'nesnelere' ve bunlar kadar değerli kılınmış bazı başka nesnelere olmasaydı, içsel yaşamımız içsellik modelinden yoksun kalırdı. Bunlar karma nesnelere, nesne-öznelerdir. Bizim gibi bizim için bir içsellik sahiptirler''(Bachelard, 2020, s.110).

Tarr evrende var olan bütün nesne ve canlıların birlikteliğini filmlerde bir arada kullandığı rüzgâr, sis, yağmur, çamur, hayvanlar, insanlar ile birleştirerek boyutlandırmıştır. Bahtin içinde mekânda yer alan nesne ve cisimler öykünün anlamlandırılması ve cisimleştirilmesi ile bağlantılıdır. Mekân ve uzamda her şey iç içedir, bağımsız hiçbir öge yoktur. Salon ve misafir odasında yer alan dolap, çekmece ve sandıklar salondaki

karakterlerin iç dünyaları ve geçmişteki duygu ve değerleri destekleyen kronotoplardır. Dolabı insanların hafızalarıyla bir tutan filozof Milosz için “*dolap, dilsiz anılar yığınyla ağzına kadar doludur*” (Bachelard, 2020, s.111). Dolap mobilya olmanın dışında zaman-uzamda duygu ve değerler taşırken bu anılar her gün kullanılan bir dolap gibi açılıp kapanmaz. Dolaplar üzerinde anahtarı olmayan bir kalbe benzetilir.



Görsel 4. 4 Dolap-Çekmece kronotopu

Filmde salon uzamı ile bağlantılı olan dolap yemek yiyen ev halkının arkasında konumlandırılmıştır. Dolabın tamamen camdan kaplanmış olmaması içerisine konulan her şeyi görünür kılar. Cam ile kaplanmış dolabın içerisinde yer alan aile fotoğrafı, sürekli olarak saygısızlığın ve tartışmalar yaşayan aile bireylerinin askıya alınmış iyi günlerini temsil etmektedir. Geride bırakılan günlerde kayınpeder bu kadar sınırlı, Laci bu kadar kayıtsız ve Irén bu kadar tahammülsüz değildir. Dolapta saklanan fotoğraf daha önce iyi bir aile saadetinin olduğunu, ailenin bir araya gelerek beraber bir anı dondurma istediğinden çok duygu geçmişinin izlerini taşır. Zaman ve uzam da olan bütün eşyalara zamanın ruhu siner. Eşyadaki zaman nesneye duygu ve değerler katar. Mekânda bulunan eşyalar insanların yaşadıkları zaman ve mekânın dışında iç dünyalarını ve anıları hakkında bilgi verir. Bahtin’in salon kronotopu ile bir araya gelen aile üyeleri ve dış dünyadaki bireylerin temas içine girdikleri uzam yaratır. Baba, anne, Laci, Irén ve çocukları salondaki zaman ve uzam ile farklı duygu deneyimleri yaşarlar. Nihayetinde bütün karakterlerin bir araya gelerek yeni bir zaman-uzam yarattığı kaçınılmaz hale gelir.

5.2. Yabancı (*Szabadgyalog*-1982)

Béla Tarr'ın ilk dönem filmlerinden biri olan Yabancı akıl hastanesinde çalışan ve hayata karşı hiçbir sorumluluk duygusu taşımayan Andás'ın hikâyesini anlatır. Film kalabalık bir hastane odasında hastalara yemek yediren Andás'ın sonrasında hastalara keman çalması ile açılır. András hamile sevgilisine karşı sorumluluklarını getirmeyen ve hastalarla kavga ettikten sonra kovulan kaygısız biridir. Müziğe olan tutkusu sebebiyle bazı akşamlar restoranlarda keman çalar. Bu restoran kendisi gibi insanların dolup taşıdığı, kavgaların eksik olmadığı ucube bir yerdir. András hamile bıraktığı sevgilisine karşı sorumluluklarını yerine getirmeyen sonrasında Máta isimli biri ile evlenecektir. Filmin sonunda ise isteği dışında zorunlu olarak askere çağırılacaktır. Film mekân bakımından değerlendirildiğinde çeşitli mekânlarda çekilmiştir. Akıl hastanesi, işinden kovulduğu doktor odası, keman çaldığı restoran ve karısı Máta'nın annesinin evi ve arkadaşlarıyla şarkılar söylediği stüdyo sık rastlanılan mekânlardır. Filmde çok azda olsa birahane ve düğünün yapıldığı bir meyhane mekân olarak kullanılır. Filmin başında görülen akıl hastanesi, doktor odası ve terk ettiği lojman bir daha rastlanmaz. Filmin anlatısı restoran, Máta'nın annesini evi ve müzik stüdyosunda şekillenir. Tarr bu filmle mekân yerine karakterler üzerine odaklanmıştır. Daha önceki filmde işlenen konut ve toplumsal gerçekçi konulardan ziyade bu filmde András ile toplumsal sorunların yarattığı amaçsız, ruhsuz ve çaresiz bireyler tasvir edilmek istenmiştir. Kronolojik bir anlatı yapısına sahip olan film hastane odasında başlayıp müzik stüdyosunda sonlanır. Filmde Bahtin'in zaman- uzamsal çerçevesinde değerlendirildiğinde anlatıdaki duygu değeri yüksek olan yatak odası ve bütün karakterlerin bir araya geldiği restoran değerlendirilebilir uzamlardır.



Görsel 4.5 Restoran kronotopu

Tarr'ın Yabancı filminde sürekli olarak yakın plan ve uzun diyaloglara yer vermesi filmin evreni açısından kısıtlayıcı bir unsur olmuştur. Sinemada kullanılan yakın plan anlatının geçtiği zaman ve uzamın üstünü kapatır. Yakın planların mekânın bütünlüğünü yok etmesinin yanında biricikleştirilerek izleyicinin sahneye sıkışmasına ve yeni mekânsal sorunların ortaya çıkmayasına sebep olur. Arnheim yakın plan çekimlerin mekân üzerindeki etkisini şöyle açıklar;

Her şeye karşın yakın planın ciddi bir sakıncası vardır. Nesnenin içinde bulunduğu ortam ya da nesnenin üstlendiği rol açısından izleyicinin kafasını kolaylıkla karıştırabilir... Yakın planların çok fazla olması izleyicinin sıkıcı bir belirsizlik ve konumsuzluk duygusuna kapılmasına yol açar kolayca. Bu nedenle öğretmen yakın planları yalnız kullanmaması gerektiğini, genel duruma ilişkin gerekli bilgi verecek olan genel çekimlerle bir arada kullanmak zorunda olduğunu anlayacaktır (Arnheim, 2010, s. 70).

İlk dönem filmlerinde henüz bir sinema stiline sahip olmayan Tarr deneysel kamera çekimleri ile kendi tarzını aramıştır. Bu filmde de sıklıkla yer verdiği yakın çekimler filmin eksenindeki zaman ve mekânın anlaşılabilirliğini kısıtlamıştır. Filmde kurgu yöntemi ile yaratılan yeni mekânlar ise Tarr'ın yakın ve uzun çekimleri sebebiyle azalmaktadır. Tarr uzun çekimler yaparak kurgu mesaisinden kurtulmuştur. Filmlerinin çoğunu uzun planlarla çektiği için kurguya pek ihtiyaç duymamıştır. Kurgu yetersizliği ve yakın plan kullanımlarını yeni zaman ve uzamın oluşmasını kısıtlamıştır. Sinemada

mekân görüntülerin kurgu aracılığıyla yeniden düzenlenmesi sonucu oluşturulmaktadır. Mekânın sahip olduğu gerçeklik bozularak yeni bir gerçeklik inşa edilir. Bu gerçekliğin kartezyen açıdan ele geçirilebilir ve değiştirilebilir olması sinemanın kurgulanmasıyla ilgili bir olgudur (Al, 2021, s.198).



Görsel 4. 6 Yatak odası kronotopu

İç mekân kronotopu olan yatak odasına Yabancı filmde sık sık rastlanmaktadır. Andrés sorumluluklardan kaçarak başka bir kızla tanışır. Bu ilerde evleneceği Máta'dır. Andrés'ın yatak odasında birkaç kişiyle olduğu görülür. Bu yatak odasının dış dünyadan saklandığı bütün karakterlerin gerçek benliklerini buldukları yerdir. Karakterlerin karşılıklı diyaloglarından ziyade içsel monologlarının ortaya çıktığı bir uzamdır. Evin diğer bölümlerinde görülen iletişimsellik bu kronotopta görülmez içe dönük bir uzama sahiptir. Yatak odası insanların kendilerini dış dünyadan soyutladıkları, içsel hesaplaşmaların benlikleriyle yüzleştikleri yerdir. Bireysel duyguların hâkim olduğu bu uzamda zaman da bireysel nitelik kazanır. Andrés'ın sürekli olarak uzun monologları yatak odasındaki içsel hesaplaşma filmin birçok sahnesinde rastlanılır. Bahtin'in devlet sırlarının, parasal ve siyasi entrikaların iç içe geçtiği yer olarak gördüğü yatak odası, kamusal ve toplumsal hiyerarşinin bir araya geldiği uzamdır. Andrés'ın yatak odasındaki uzun monologları ruhunu betimlerken Máta uzun monologlar kurmaz. Máta içsel

yüzleşmesini başka bir adam ile birlikte olarak gerçekleştirir. Yatak odasındaki ihanetler, içsel yüzleşmeler ve soyut düşünceler zaman ve uzamda anlamlandırılır.

5.3. Baraka İnsanları (*Panelkapcsolat*-1982)

Baraka İnsanları filmi Béla Tarr filmi ilk dönem filmlerinin sonuncusudur. Film küçük bir kasabada konut problemi yaşayan karı-kocanın hayatına odaklanır. Film fabrikada çalışan Robi ve her şeyden şikâyet eden Judit'in konut sorunu ile başlayan ruhsal sıkıntılarını ve psikolojik süreçlerini yansıtır. Bu film Béla Tarr *flashback* tekniğini kullandığı ilk filmidir. Film sürekli tartışan karı kocanın ayrılık sahnesi ile başlar ancak bu filmin son sahnesidir. O sahneden sonra Judit ve Robi aynı odada evlilik yıldönümlerini kutlarken görülür. Judit sürekli kocasıyla tartışır, her şeyden şikâyet eder ve kocasından kendisine fabrikada iş bulmasını ister. Robi ise karısından ve her şeyden sıkılmış, evden kaçmanın yollarını arar. Robi'nin çalıştığı fabrika yurtdışı programı ile işçileri iki yıl alacakları başka bir ülkeye gönderir. Evden ve karısından bunalan Robi gitmek isteyecektir ancak karısı iki yıl boyunca onun yokluğuna dayanamayacağını ağlayarak “*iki yılda tramvayın altında kalabilirim*” der. Film kısır döngüye girmiştir tekrar filmin açılış sahnesi olan ayrılık sahnesi gösterilir. Son sahnede bir beyaz eşya dükkânında görülen karı-koca aldıkları çamaşır makinasını kamyon arkasına yükleyip beraber evlerine dönerler. Judit ve kocası konuşmadan hatta birbirlerine bakmadan yeni konutların yapıldığı caddelerden evlerine doğru gideceklerdir. Karı-kocanın birbirine yabancılaştığı hiç konuşmamalarından anlaşılmaktadır. Diğer iki filmde kronolojik bir anlatı yapısına sahip olan anlatı yapısı bu filmde değişmiştir. Hikâyede filmin doruğa çıktığı ayrılık sahnesi sonrasında bu ayrılığa sebep olan eylemler son bulur. Baraka İnsanları filmi *Aile Yuvası* filmi gibi konut problemi yaşayan bireylerin içsel sıkıntılarını ve umutsuzluklarını ele almaktadır. Baraka İnsanları filmi Bahtin'in zaman ve uzam birlikteliğine göre değerlendirecek olursak; film mekân çeşitliliği açısından oldukça zayıftır. İkilin yaşamlarını sürdürdükleri küçük oda, Judit'in tatil hayallerini anlattığı kuaför salonu ve bitmeyen tartışmaların devam ettiği plajdır. Filmde zaman ve uzam salon ve misafir odası kronotopunda ve kapı kronotopunda cisimleşecektir. Bu filmde salon kronotopu yabancı insanların karşılandığı diyalogun geliştirildiği bir uzam

özelliği taşımaz. Daha çok iki karakterin bütün sorunlarını yaşadığı, yiyip içtikleri, uydukları ve ruhsal sancılara ev sahipliği yapar. Tarr'ın yakın plan çekimlerinde yer verdiği uzun monologların yerini karakterlerin sözlü iletişimsizliği alır. Yaşamından ve eşinden memnun olmayan Judit sürekli olarak kocasına yakınmaktadır.

Judit: Çok içki içiyorsun.

Robi: Çok konuşuyorsun.

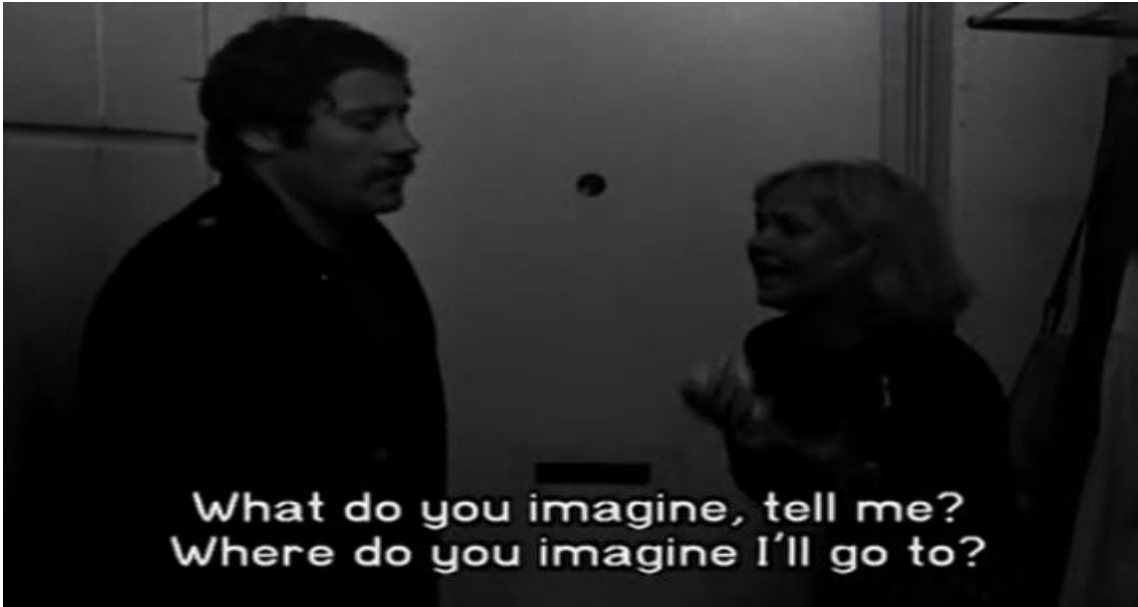
Filmde geçen bu küçük diyalog bile karakterlerin içinde buldukları durumu göstermektedir. Judit sürekli konuşur Robi ise bu durumdan artık bıkmıştır. Zaman ve uzamın keşiştiği salon bu filmde karakterlerin toplu yemeklerine, poker oyunlarına, yabancı insanlarla geliştirilen ilişkilerde uzamlaşmaz.



Görsel 4.7 Salon-Misafir odası kronotopu

Filmin ana mekânı olan salon karakterlerin ruh hallerini anlamada önemli bir yer oynar. Salona sıkıştırılmış bütün eşyalar karakterlerin iç ruhlarını anlatır niteliktedir. Açılan koltuk yatağa dönüştüğünde oda da herhangi bir yer olmayacaktır. Aynı dolaba konulan şarap kadehleri ve yastık-yorganlar karakterlerin zihinlerinin yansıması gibidir. Mekândaki her şey iç içe geçmiş karmaşık bir zihin gibidir. Küçük daire bulunan bu küçük uzamlar manevi değerler taşımaktadır. Filmde rastlanılan bir diğer kronotop kapı kronotopudur. Robi evi terk etmek istediğinde Judit buna engel olmak için kapının önüne geçecektir. Kapı içeri ve dışarıyı birbirine bağlayan bir uzamdır. Aynı zamanda

ayrılıkların gerçekleştiği kötü duygu ve değerler barındıran bir kronotoptur Meral Oralış, “Yalnızlığın Mekânsal Topoğrafyası” adlı makalesinde kapının uzamsal değerini söyle ifade etmiştir; *“Kapı bulunduğu mekânı farklı özellikleriyle anlamlandırarak, kendisini ifade eden, kimi gerçeklikleri sergileyen, kimilerini örten bir öge olarak çıkar pek çok yazınsal yapıtta karşımıza. Fark edilmemiş olanı, ayırıcı özelliğiyle görünür kılar. Söz konusu Franz Kafka’nın yapıtlarıysa eğer, kapının öykülemelerde mekânsal bir öge olmanın ötesinde, anlam oluşturu bir yapı taşı ya da bir figür işlevi gördüğü bile olur.”*(Oralış, 2006, s.66) Birçok farklı anlam barındıran kapı uzamı filmde Judit’in kocasının gidişini ve gelmeyişini temsil eder. Judit kapıyı açarsa kocasını kaybedeceğinin farkında olarak bunu yapmak istemez. Filmde kapı aynı zamanda dış dünya ile içerinin sınır çizgisi olarak uzamlaşır. Ayrıca kapı dışarıdan gelebilecek herhangi bir tehlikeyi önleme evdeki bireyleri koruma altına alma işlevi görür. *“Dışarı ve içerisi, bir tür parçalara ayırma diyalektiği oluşturur ve bu diyalektikte açıkça belli olan geometri, onu metaforun alanına taşıdığımız anda körleşmemize neden olur”* (Bachelard, 2017, s. 255). Bachelard kapıyı iç ve dış dünyaların sınırı olarak nitelendirir. Kapı zaman uzamsal devamlılıkta karakterin sınırlarını belirleyen bir uzamdır. Kapının bir diğer işlevi ile iki yönlü uzamlaşmasıdır. Kapı içeri ve dışarının farklı uzamları arasında bilgilerin sağlandığı köprü işlevi görür.



Görsel 4.8 Kapı kronotopu

Filmde kapı kronotopu Robi'nin evi terk edeceği algısının olduğu filmde gerilim yaratan zaman-uzamdır. Kapının açık veya kapalı olması anlatıyı farklı zaman ve uzamlarda birleştirir. Açık olan kapalı bilgi akışını, ayrılış ve birleşmelerin izin verildiği bir uzam yaratırken kapalı kapılar sınırların çizildiği ayrılıkların ya da birleşmelerin netleştiği bir anlam içerir. Filmde Judit kapıyı açmayarak kocasının evde kalmasına sebep olmuştur. Kapı filmin karakterlerini birleştirici bir zaman ve uzam yaratmıştır. Kapı bu özelliği ile eşik kronotopuna benzetilmektedir. Eşik kronotopunda hayati kararların alınması ve kopuşların yaşanılması kaçınılmazdır. Fiziksel eylemin gerçekleştiği kapı uzamı bu işlevi ile eşik kronotopuyla benzerlik göstermektedir.

5.4. Sonbahar Almanası (Özsi almanach-1984)

Sonbahar Almanası filmi Béla Tarr'ın renkli olarak çektiği ilk ve tek filmidir. Film virane bir apartman dairesinde yaşayamaya çalışan beş kişinin ruhsal çöküntülerini, iç hesaplaşmalarını, yalnızlıklarını ve korkularını anlatır. Filmdeki bu insanlar birbirleriyle sürekli olarak çatışır, kavga ederler, yalan söylerler ve birbirlerini aldatırlar ama yine de bir arada yaşarlar. Bu filmde toplumsal bir sorun yoktur. Dış dünya bile yoktur. Film yapay bir stüdyoda yaratılan bir dairede geçer. Metaforik bir anlatı yapısına sahip olan filmin tek bir mekân da geçmesi filmin zaman-uzam çeşitliliğini azaltır. Tarr'ın önceki filmlerindeki yakın çekimler filmdeki uzamların algılanmasını güçleştirirken Sonbahar Almanası filmi orta ve geniş plan kamera çekimleri ile zaman ve uzamları görünür kılmıştır. Stüdyoda yaratılan daire düzenlenmiş yapay bir uzamın varlığını gösterir. Tarr'ın önceki filmlerindeki gerçek zaman ve uzamlar bu filmde yapay bir niteliktedir. Tarr mekâna soyut anlamlar yüklemek için dairede birbirine bağlanan birden fazla kapı yapmıştır. Aynı zamanda bu çoklu kapılar karakterlerin sınırlarını belirlemiştir. Sonbahar Almanası filminde zaman tam olarak belli değildir. Film dış dünya ile bağlantısız yapma bir mekânda geçer. Filmin mekânı duvarları yıpranmış şekilde tasarlanan, her an yıkılmaya müsait bir apartman dairesidir. Dış dünyanın varlığı sadece filmin açılış sahnesinde pencereden içeri giren rüzgâr ile hissettirilir. Filmde Hédi'nin oğlu János ve öğretmeni Tibor'un, iğne yapan hemşire Anna ile sevgilisi Miklós'un ortak amacı Hédi'den para koparmaktır. Sonbahar Almanası filmi karakterleri dış dünyadan izole

edilmiş, soyutlanmış, kimsesiz bireylerdir. Ahlaki çöküntüdeki karakterlerin çaresizlikleri ve umutsuz ruh halleri dağınık yıkık dökük uzamlarla desteklenmiştir. Tarr her şeyin odaya saçıldığı, perdelerin uçtuğu odayı, birbiri içine geçmiş camlı kapılarla bağlayarak karakterlerin dünyalarının bitişikliğini ve birbirlerine olan mecburiyetini boyutlandırmıştır.

Sonbahar Almanya filmi Bahtin'in kronotop kavramı ile değerlendirildiğinde ilk karşılaşılan kronotop yatak odası-salon kronotopudur. Hédi birbiri içine geçmiş kapılardan geçerek yatak odasına gelir. Yatak odası kronotopu ihanetlerin, entrika ağlarının, parasal konularının hatta aile sırlarının ifşa edildiği zaman ve uzamdır. Bu zaman ve uzamda yakın planda uzun monologlar duyulur.



Görsel 4.9 Yatak odası kronotopu

Yatak odası monologlar ile iç içe geçerek karakterin içsel yolculuğuna eşlik eder. Zaman ve uzam burada içe dönüktür. Yatak odaları karakterlerin arındıkları, ruhsal yolculuğu çıktıkları kendi köşeleri olarak değerlendirilebilir. Karakterlerin zaman ve uzamdaki konumları pencereden içeri giren ışık ile aydınlatılır. Oda karakterlerin ruhları gibi karanlık ve belli-belirsiz bir sokak ışığı ile aydınlatılır. Sonraki sahne salonda dağınık halı ve uçan perdeler arasından Miklós'un Anna'nın odasına gittiği sahnedir. Miklós düşünceli bir şekilde yerde dağınık duran halı ve cisimlere basarak parmak uçlarında ilerlemektedir. Yerde dağınık halde duran nesnelere karakterin zihinlerindeki karmaşık

dünyayı yansıtır niteliktedir. Bu karmaşıklık yaşadıkları dairenin düzensizliği ile gösterilir. Miklós sessiz bir şekilde kapıyı kapatır. Gündüz birbirleri ile sürekli tartışan, fiziksel güç kullanan karakterler, gece yatak odalarında bir araya gelmektedir. Yatak odasında zaman ve uzam bu kez Anna'nın monoloğu ile kesişecektir. Filmde zamansallık belirgin değildir. Sürekli olarak gerçekleşen bu eylemler karakterlerin kapana sıkılmış ruhlarını zaman ve uzam değerlerle ortaya koymaktadır.



Görsel 4.10 Salon-Misafir odası kronotopu

Salon kronotopu ise karşılaşılan bir diğer kronotoptur. Beş karakteri bir araya getirerek zaman ve uzamda anlam kazanır. Birleştirici ve iletişimsellik değere sahip olan salon odalarına çekilen karakterlerin bir araya gelerek kozlarını paylaştıkları uzamdır. Bu uzam her koşulda birleştirici işlev gösterir. Karakterler içsel yolculuklarını, entrikalarını, parasal ve tutarsızlıklarını yatak odası uzamında gerçekleştirir. Salon ise karakterlerin hesaplaşmalarını, fiziksel kavgalarını, akşam yemeklerini yedikleri iletişimsellik işlevi ile dışa dönük bir zaman-uzam yaratır.

5.5. Lanet (*Karhozat-1988*)

Lanet filmi hayatını beyhude, amaçsız bir şekilde sürdüren Karrer'in ruhsal çöküntüsünü anlatır. Tarr'ın ikinci dönem filmlerinde toplumsal konulardan ziyade bireysel konular işlemeye başlamıştır. Karrer Tarr sinemasının ruhsal çöküntülerini yaşayan ilk karakteridir. Hayatta hiçbir amacı olmayan, sorumluklardan kaçan Karrer'in tek amacı evli olan şarkı sevgilisiyle bir beraber yaşamaktır. Karrer'in evli sevgilisi aynı zamanda barın sahibi ile birliktelik yaşamaktadır. Karrer bir gün bar sahibinden bir iş teklifi alır. Bu iş yasa dışı bir malı %20'lik bir pay ile ülkeye sokmaktır. Karrer bar sahibine sürekli olarak buradan gitmek istediğini söylemektedir ancak bu iş onun için fazla tehlikeli gelmiştir. Karrer işi kabul edeceği birini bulacağını söyler bar sahibine. Bu iş teklifini şarkıcı sevgilisinin kocasına yapar. Koca bu durumdan işkillenmez ve bunu fırsat bilerek kabul eder. Karrer bu şekilde sevgilisiyle birlikte olma şansı bulacaktır ve öylede olur. Karrer filmde sürekli olarak vestiyerde duran kadından ilahi söylemler duyar ve şarkıcı kadının onun için uygun bir kız olmadığına dair uyarılar alır. Karrer kadını önemsemez aksine sevgilisi ile sürekli olarak bir araya gelmek ister. Koca kabul ettiği iş teklifi için evden ayrılır ve Karrer sevgilisinin evine gelir. Ruhsuz, zorunlu bir hissi ile birliktelik yaşarlar ve hiç konuşmazlar Karrer aradığı duygu veya hissin bu olmadığı fikrine kapılır. Evden ayrılan Karrer vicdanına yenik düşer ve kendisini de suçlu bulur polis karakoluna giderek yapılan yasa dışı işi ihbar eder. Karrer polis karakolundan döndüğünde ona havlayan köpeğe karşılık vererek oluş süreci yaşar. Karrer ahlaki ve ruhsal çöküntüsü onu bilinmezliğe ve hiçliğe götürür.

Filmde karşılaşılan ilk kronotop pencere kronotopudur. Filmin ilk sahnesi maden ocağına doğru ilerleyen teleferikleri pencereden seyreden Karrer'in uzun monologları ile açılır. Dışarıdaki akışkan hayatı pencereden izleyen Karrer için yaşam sıradandır. Bu sıradanlığı izlediği teleferikler bozmaktadır. Filmde yakın plan çekimdeki kamere uzak plana döndükçe evi aydınlatan ışığın tek kaynağının pencere olduğu anlaşılır. Pencere zaman uzamsal bağlamda kapı kronotopu ile aynı duygu değerleri taşırlar. Pencere kapılar gibi iç ve dış dünya arasında geçiş işlevi vardır. Kapıda gerçekleşen fiziksel giriş ve çıkışlar pencerede gerçekleşmez.



Görsel 4.11 Pencere kronotopu

Pencereler içerinin zaman-uzamın şekillendirir. Dışarının zaman ve uzamsallığı ile birleşerek yeni zaman-uzamını yaratır. Tarr filmlerinde sıklıkla rastlanılan pencere kronotopu anlatı için önemlidir ve her filmde farklı zaman-uzamsal değerler alır. Pencerenin mimari bir yapı olmasının dışında açık ve kapalı olma durumu kapı kronotopu ile benzer anlamlar taşımaktadır. Açık pencere içerideki yaşamın varlığından haber verirken, kapalı pencere yaşamın noksanlığını nitelemektedir. Tarr filmlerinde karakterler genellikle pencere kenarında yalnız ve düşünceli bir haldedirler. Dar bir mekân ve geniş zamanının kesişme noktası olan pencere, sigara ve içki için yalnız karakterlerin dışarıyı gözlemlediği ve düşselliğin fazla olduğu mekânlardır. Bu yönü ile köşe kronotopuna benzemektedir. Köşe kronotopunda kendi kabuğuna çekilen kişi kendisini dış dünyadan izole ederek düşsel yaşamına girer.



Görsel 4.12 Köşe kronotopu

Köşe kronotopunda karakter kendisi ve dış dünya arasına bir paravan koymuş gibidir. Köşesine kapanan karakterler zihinsel bir faaliyetin içine girerler. Filmin Karrer'in sıklıkla kendi köşesine çekildiği gösterilir. Barda herkes oyun oynayp alkol alırken Karrer kendi dünyasında olanlara kayıtsız kalarak içsel yolculuğunu çıkmıştır. Köşesine çekilmiş olan Karrer aynı zamanda yalnızlığa mahkûm edilir. Mekânda sınırlı bir yer kaplayan köşe, yalnız kalmış kişi aynı zamanda etrafında olan biten her şeyi gözlemleme özgürlüğüne sahip olur. Filmde karşılaşılan bir diğer kronotop yol-karşılaşma kronotopudur. Bahtin için karşılaşmalar yolda gerçekleştiği için ikisi bir arada zaman ve uzam yaratır. Bahtin'in yol-karşılaşma kronotopu Béla Tarr filminde sıklıkla rastlanılan zaman-uzamlardır. Filmde genellikle yolda köpekler vardır. Karrer yolda sürekli olarak yalnızdır sanki kasaba da ondan başka kimse yoktur. Yollar sürekli aynı sokaklara bağlanır, kimse gelmez ve gitmez. Yol bağlamındaki tek hareketlilik iş teklifini kabul eden kocanın aracına binerek kasabadan uzaklaşmasıdır.



Görsel 4.13 Yol-Karşılaşma kronotopu

Filmde yolun karşılaşma ile ortaya çıkardığı uzam ise Karrer'in sevgilisi ile evinin önünde karşılaşmasıdır. Diğer karşılaşmanın ise barda çalışan vestiyer görevlisi kadının yağın yağmur altında köpeklerin arasından gelişi ile Karrer'e uzun monologlar dizdiği sahnedir. Yol-karşılaşma kronotopunun etkileşim gücü yüksek bir kronotoptur. Yolda daha önce tanışılan ya da dışarıdan gelen biri ile hemen etkileşim sağlanabilir. Yol-karşılaşma kronotopu filme zaman ve mekânsal değerler kazandırarak anlatıyı farklı şekillere sokar. Filmde karakterler hem kendi dünyalarına dönerler hem de yeni arayışlara yönelirler. Yol-karşılaşma anlatıya geniz zaman ve uzamlar yaratırken Karrer için yol-karşılaşmalar kısa süreli zaman-uzamlar yaratır. Yağmur ve çamura bulanmış yollar Karrer için birer hesaplaşma noktasıdır. Karşılaştığı sevgilisi onu yerine kocası ve kızını seçti bu onun için olumsuz bir uzam yaratmıştır. Diğer karşılaşma vestiyer görevlisi kadımla gerçekleşir.



Görsel 4.14 Yol-Karşılaşma kronotopu

Bu karşılaşma kadının Karrer'e verdiği uzun öğütler sayesinde daha derin bir zaman ve uzam yaratır. Yollar Karrer için iç hesaplaşmanın ve yok oluşu simgeler son sahnede yolda karşılaştığı köpeğe havlayarak karşılık veren Karrer için filmini derinleştiren zaman ve uzam yaratılmıştır.



Görsel 4.15 Karrer'in köpeğe karşılık verdiği görüntü

Evrin Nacar "*Yağmur Altında Sentetik Münasebetler*" isimli çalışmasında Karrer için şunları söyler;

Schopenhauer hayatı hiçliğin mutlu sessizliğinde nafile yere rahatsız edilen bir dilim olarak addeder. Kerrer'in hayatı da böyledir; nafile olduğunu bildiği kaçma çabaları ve yanılımlar karakteri rahatsız eder. Nesnelere sahip olduğu pençenin altında kalan irade hiçliğini bilir. Nesnelere olguların çaresizliğini bırakmayı reddeder. Filmde dile geldi getirdiği gibi 'pencerenin dışındaki pis köpeğin kurşunu gökyüzünün altında delicesine yağın yağmurda su içişine bakmayı' reddeder. Köpek de dâhil kimsenin acıklı çabasını izlemek istemez. İnsanın hayvansılığı, hayvansı 'kötülüğün' yalınlığı eşdeğerdir (Nacar, 2018).

5.6. Şeytan Tangosu (Sátántangó-1994)

Şeytan Tangosu filmi Béla Tarr'ın 12 ayrı kısa öyküden oluşmaktadır. Birbirinden bağımsız görünen hikâyeler temelde bir öykü üzerine kuruludur. Filmin ilk dört saati seyircinin anlamlandıramadığı, köyde yaşayan karakterlerin farklı telaşlarını anlatırken geri kalan zaman zarfında olaylar sonuca kavuşturulmuştur. 450 dakika süren film zaman ve uzamsal değerler açısından çeşitlilik göstermektedir. Çembersel bir anlatı tarzıyla birbirine bağlanan hikâyeler farklı zaman ve uzamsal değerler kazanır. Birbirinden bağımsız görünen hikâyeler sıralandığında hikâye ve olaylar anlamlı hale gelir. Film köy halkının Irimiás ve Petrina isimli iki dolandırıcının köye geldiklerini gören Keleme'nin bu haberi birahanesine sahibine vermesi esnasında orada olan Halics bu haberi herkese duyuracaktır. Aynı zaman zarfında Estike evinin çatısında kedini öldürüp evden kaçacaktır. Bay Schmidt ve Futaki köylülerden çaldıkları parayı bölüşmeye çalışacaklardır. Köylüye Irimiás ve Petrina'nın gelişini duyuran Halics'mın karısı kapıyı çalarak haberi Bayan Schmidt'e verir. Köy halkı daha önce öldüğü haberini aldıkları Irimiás ve Petrina'yı görmek için birahaneye gider. Köyün yaşlı doktoru alkol almaktan dönerken elinde ölü kediyle Estike ile karşılaşır. Kız koşmaya başlar doktor yetişmek istese de başaramaz ve yere düşen doktor sonraki gün hastaneye yatırılır. Sonraki gün Estike kendisini zehirlenmiş olarak bulunur. Irimiás ölü kızın başında toplanan köylülere eşyalarını toplamalarını onlar için uygun malikâneler bulunduğunu duyurur. Köylüyü daha öncede kandıran Irimiás 'a tekrar inanırlar. Verilen adreslere gitmek için evlerini terk eden köylüler verilen adrese vardıklarında kapısı ve pençesi bile olmayan terk edilmiş bir bina ile karşılaşır. Köy halkı tekrar Irimiás ve Petrina tarafından kandırılmış paraları alınmıştır. Son bir umutla bekleyen köylüler geceyi boş daire geçirdikten sonra kavga

etmeye başlarlar. Irimiás tarafından tekrar kandırıldıklarını anlamışlardır. Petrina, Irimiás'a kaçmalarını önerse Irimiás kabul etmeyecektir. Irimiás boş malikâneye gelerek vaatlerini yerine getiremeyeceğini köy halkından binayı terk etmelerini ister. Köy halkı karakola ordan da onlar için ayarlanan yerler götürülmek üzere binadan ayrılırlar. Hastaneden çıkan doktor ise filmin sonunda köyü izlediği pencerelere tahta çakacaktır.



Görsel 4.16 Taşra kronotopu

Filmde büyük bir öneme sahip olan taşra kronotopu duygu değerleri yüksek olan bir kronotoptur. Taşra sakinliğinin, monotonluğun ve gündelik işler aksamadan yapıldığı yerdir. Béla Tarr filmlerini toplumsal gerçekçiliği yansıttığı mekân olarak taşrayı seçer. Taşrada geçen hayatın gerçek bir hayat olduğunu söyleyen Tarr, anlatının destekleyici bir unsuru olmanın dışında gerçekliği ile kullanır. Zaman-uzamın yağmur ve çamurla kesiştiği taşra da günlük hayat hep aynıdır. İnsanlar hayvanlarına bakar, soba yakar, tüm zamanlarını kâğıt oynayarak geçirirler. Eylemlerin gerçekleşmediği dingin taşra kasabası Irimiás ve Petrina'nın gelişi ile bozulur. Entrikaların, çatışmaları ve hayatın sıradanlığı bu şekilde bozulur. Tarr filmlerinde karakterlerini ve anlatının genel atmosferini sürekli yağın yağmur ve rüzgâr ile destekler. Taşrada zaman kısır döngüsünü dışarıdan gelenler sayesinde kaybeder. Taşrada huzursuzluk ve korku ve endişe başlar. Irimiás ve Petriene uzun süre ortadan kaybolmaları köye gelmeleri ile bozulacaktır. Taşradaki sıradan hayat zamansallığı da ortadan kaldırır. Tarr filmlerinde sürekli olarak rastlanılan eski bakımsız evleri, çamurlaşan yolları kasvetli havayı kullanarak filmdeki zamansallığa yeni zamanlar

ekler. Tarr'ın dış dünyanın durağanlığını sürekli olarak yağın yağmur ve şiddetli esen rüzgâr birleştirerek filme yeni bir duyum kazandırmıştır. Taşra kronotopu bazen eve dönüşü bazen de kaçıışı simgeleyen bir uzamdır. Irimiás ve Petriene yıllar önce taşrayı terk etmişlerdir. Şimdi eve dönüşü temsil ederler. Taşra bazen de büyük şehirlerde kaybolan karakterlerin aile evine dönerek kendilerini tekrar buldukları yer olarak nitelendirilir. Filmde rastlanılan diğer kronotop yatak odası kronotopudur. Futaki ve Bayan Schmidt yatak odasındaki birlikteliği kocasının gelmesi ile sonlandırılır. Yatak odaları Tarr filmlerinde sıklıkla rastladığımız iç mekân kronotopudur. Filmde Futaki yakalanmamak için kapı arkasına saklanır ve yatak odasında zaman ve uzaman kesişir.

Bay Schmidt: Sana dediklerimi yap. Toplanmaya başla. Çabuk! Bu gece gidiyoruz. Bavulu hazırla. Çizmeleri, ceketleri, radyoyu her şeyi. Bu gece toz olmamız lazım anlıyor musun? Anladın mı?

Bayan Schmidt: Sen delisin neden bahsediyorsun?

Bay Schmidt: Kraner'le konuştum bu gece paralarla beraber gidiyoruz. Parayı sekize bölersek buradan asla kurt alamayız.

Bayan Schmidt: Diğerlerinin buna izin vereceğini mi zannediyorsun? Halics, öğretmen, Futaki.

Bay Schmidt: Sen dediğimi yap! Bütün yıl sağa sola saçmak için çalışmadım. Onları cehenneme yollayacağım. Ama hiçbir şey anlamayacaklar bile. Nihayet bir çiftlik alabiliriz.

Bayan Schmidt: Delirmişsin. Sen ne diyorsun be?

Yatak odası kronotopu Tarr'ın ikinci dönem filmlerinde ve Bahtin'in kronotop uzamında biçimlenir. İlk dönem filmlerinde genellikle yakın plan çekimlerde uzun monologlar duyulurdu şimdi ise taşrada örülen entrikalara ev sahipliği yapar.



Görsel 4.17 Yatak odası kronotopu

Taşrada yatak odaları köy halkının ihanetleri, başka kollarda aranılan umutlar, mecburi birlikteliklere tanıklık eder. Bu oda dış dünyanın değerlendirildiği, içsel hesaplaşmaların yaşandığı içsel ve dışsal monologların geçtiği yerlerdir. Filmde yer alan birahane ise köy halkını bir araya getiren etkileşim özelliği yüksek bir alandır.



Görsel 4.18 Birahane kronotopu

Filmde önemli bir unsura sahip olan birahane bütün karakterlerin bir araya gelerek kaynaştığı bir salon niteliğindedir. Salonlar dışarıdan içeriye gelen insanların karşılandığı, diyalogları geliştirme işlevi görür. Bu filmde Tarr bu zaman ve uzamı bara yüklemiştir. Uzun süredir köye gelmeyen Irimiás ve Petriene köy halkı tarafından birahane de karşılanırlar. Bahtin'in salon kronotopuna yüklediği sosyalleşme niteliği bu alanda gerçekleşir. Köy halkı buraya gelerek dışarıdan gelen insanlarla sosyalleşirler. Yeni arkadaşlıklar ve dostluklar yenilen yemek ve içilen içki ile anlamlandırılır. Bahtin'in için duygu değeri yüksek olan kronotop eşik kronotopudur. Filmde annesi köylülerden biriyle birlikte olmak için Estike'yı içeri almaz.



Görsel 4.19 Eşik kronotopu

Eşik sinemada karakterin hayati kararları verdiği, kriz noktalarının, değişim ve dönüşümün yaşandığı yer olarak tanımlanır. Eşik filmde Estike'nin hayatı üzerinde hayatı öneme sahip olan kedinin öldürüldüğü yerdir. Eşikte karakter içsel bir yolculuk sonucunda yaşamını iyi-kötü yönlü etkileyecek kararlar verecektir. Estike ise eşikte hissettiği yalnızlık ve bunalım sonrası oynadığı kedisini zehirleyecektir. Estike, annesi tarafından hayatla yüzleşeceği ve hayatın en korkunç yeri olan eşığe yalnız başına bırakılmıştır. *“Eşik, bir adım sonrası bambaşka durumlar ve şartlar getiren bu sebeple zaman-uzamın insan hayatında en çok etkili olduğu mekânlardandır”* (Dalkılıç, 2019). Filmde rastlanılan yol kronotopu ise zaman ve uzamı karşılaşmalarda ortaya çıkarma

özelliğinden ziyade karakterlerin çaresizlikleri sonucunda verdikleri kararları düşündükleri, ruhlarını dinledikleri uzun yürüyüşler sonucu sonuçlanmayan uzam işlevindedir.

Bir olay örgüsünde mekân olarak yol, mesafe ile birlikte zamanın da aktığını gösterir. Yol aktıkça yani varlık ilerledikçe zaman da olay örgüsünde akar, ilerler ve değişir. Yol kronotopunu en önemli işlevi ise karşılaşmalara imkân sağlamasıdır. Özel mekânlarda bir araya gelemeyen insanlar yolda karşılaşarak tek bir zamansal mekânsal noktada birleşebilirler” (Gezeroğlu, 2015).



Görsel 4.20 Yol-Karşılaşma kronotopu

Bahtin'in yol kronotopu karakterlerin uzun düşünceler daldığı, zamanın mekânla kaynaşarak birlikte akması, zaman geçtikçe yollarda kat edilmektedir. Karakter uzun içsel ve fiziksel yolculukta zaman akışıyla birlikte düşüncelere dalmaktadır. Irimiás ve Petrina ıssız çamurlu taşra yolunda ucu belirsiz görünen yolu birbirleriyle tek kelime etmeden yürürler. Şeytan Tangosu filminde yol-karşılaşma kronotopu Bahtin'in belirttiği yolun karşılaşmalar sonucu farklı insanları birleştirdiği, karakterin bütün olayları yaşadıkları yerin dışında farklı uzamlar yaratır.



Görsel 4.21 Yol-Karşılaşma kronotopu

Filmde yol karşılaşmalar, yeni tanışmalar yaşanmaz ve hikâyenin tamamı da yolda geçmemektedir. Yol bu filmde karakterlerin içsel süreci yaşadıkları iç hesaplaşmalarına tanıklık edecek bir zaman-uzam yaratmıştır. Pencere rastlanılan son krontoptur. Doktor pencere kenarında içki ve sigarası eşliğinde pencereden dışarıdaki hayatı gözlemlemektedir. Pencere bu filmde sürekli olarak her şey den ve herkesten haberdar olan bir izleyicinin varlığından söz eder. Kendi dünyasında yaşayan doktor için pencere iç ve dış dünyanın geçiş noktasıdır. Pencere sayesinde dış dünyadan haberler alınabilir. Düşünme edimiyle pencere önünde oturan doktor sürekli olarak köyü gözlemekte ve onlar hakkında notlar almaktadır. Dar bir alana sahip olan pencere önü yaşlı doktorun ağır yaşamı ile zamanı daha fazla yavaşlatır. Evdeki dinginlik doktorun sürekli olarak düşünme faaliyeti gerçekleştirmesine olanak sağlar. Pencere önündeki doktor için hayal kurma ve geçmişini hatırlama edimiyle birleştirilerek kendi uzamını yaratır.



Görsel 4.22 Pencere kronotopu

Pencerenin iç ve dış dünya ile geçiş işlevi olması kapı kronotopuyla benzerlik gösterir. Kapıda söz konusu olan fiziksel geçiş pencerede geçerli değildir. Pencerenin kapı gibi açık ve kapalı olma durumu farklı anlamlar barındırır. Açık olan pencerede doktorun hayatta olduğu ve içeride yaşamını sürdürdüğü bilgisi verirken son sahnede pencereleri tahtalar kapatmış olsa içeride yaşamın olmadığı bilgisini verir. Doktor pencere kenarında gözlemlediği köylü halkının bütün entrikalarına şahitlik ettiği için içsel bir süreç yaşar. Ahlaki çöküntüdeki karakterleri, dolandırıcıları, entrikaları, umutsuz bireyleri görmek artık onun için güç bir durumdur. Doktor dışarıdaki kötü dünyaya duyarsız kalmasını pencereleri kapatarak gösterir.



Görsel 4.23 Pencere kronotopu

5.7. Karanlık Armoniler (*Werckmeister Harmoniak*-2000)

Film zekâ geriliği olan dünyadan dışlanmış János'un karşılaştığı olaylar sonrasındaki zihinsel sürecini ele alır. Film aynı zamanda kasabaya getirilen bir sirk gösterisinin kasaba insanlarının üzerinde bıraktığı yıkım ve nedensiz şiddetin içsel çatışmasını anlatır. Hikâye saf János'un meyhanedekilere yaptığı uzun dünya ve ay gösterisiyle başlar ve kaosun olduğu tımarhanede son bulur. Film birçok farklı mekânda geçtiği için zam-uzamsal açıdan zengindir.



Görsel 4.24 Yol-Karşılaşma kronotopu

Film Béla Tarr'ın bütün kahramanlarının içsel yolculuğunu yaşadığı yol karşılaşılan ilk kronotopdur. János sürekli olarak yoldadır. Yol János'un içsel yolculuğunun ve düşsel eylemlerini gerçekleştirdiği bir uzamdır. Filmde János'tan başka kimse yoktur. János yolda sadece dev balina aracını gördüğü karşı karşıya gelir. Anlamlandıramadığı bu aracın ne olduğunu gittiği postane binasında öğrenir. Filmde dış zamandan izler yoktur. Kaotik bir havanın olduğu filmde zaman János ve kasaba halkının kasabada yaşadıkları farklı deneyimler ile oluşur. Filmin ana mekânı olan taşra dışarıdan getirilen bir balina sayesinde değişik sürece girecektir. Taşrada dışarıdan gelen kişiler genellikle anlatının seyrini değiştirmektedir. Bu filmde dışarıdan gelen cüce güvenlik görevlisi Prens ve balina taşradaki tekdüze hayatın değişmesinde kilit noktası olacaktır. Dışarıdan gelen insan tarafından geliştirilen sosyal ilişkiler bu filmde tamamen bozulur. Kasaba halkının düzeni cüce Prens'in şu söylevi ile karışacaktır;

Prens: Ne kurdularsa ve kuracaklarsa (...) ne yaptılarsa ve yapacaklarsa, düş kırıklığı ve yalandır. Ne düşündülerse ve düşüneceklerse gülünçtür. Düşünüyorlar çünkü korkuyorlar ve korkan, hiçbir şey bilmiyor. Her şeyin, diyor, harabe olmasını istiyorum. Harabeler bütün yapıları içerir, böylece düş kırıklığı ve yalanlar buzdaki hava gibidir, tam böyledir. Yapıda her şey yarı ölçüde içirilir; harabede her şey bir bütün olur.

Prens bu söylemleri ile kasaba halkını yıkıma davet etmektedir. Halk dışarıdan gelen Prens'in kışkırtmalarına kolaylıkla gelecektir. Prens Bahtin'in kuramında açıkladığı

sosyalliği pekiştirme eyleminin aksine dışarıdan gelenler kaosa sebep olur. Diğer karşılaşılan kronotop ise meydan kronotopudur.



Görsel 4.25 Meydan kronotopu

Meydanlar farklı türden amaçlara ev sahipliği yapan uzamdır. Filmde sirk alanına toplanan halkın kuşkucu ve korkmuş yüz ifadelerinden farklı düşünceleri hissedilmektedir. Prens'in köy halkını kaosa sürüklemek istemesi aynı zamanda sirk müdürünün bu fikri onaylamaması farklı uzamların bir kronotopu kesişmesine sebep olur. Meydan sayesinde köy veya kasaba halkı farklı amaçlar çerçevesinde bir alanda toplanabilmiştir. Meydanlar siyasi ve sosyal sebeplerin amaçları çerçevesinde insanları birleştirirken, filmde Prens'in yaratacağı kaos ve yıkımın oluşturulduğu uzam işlevindedir. İletişim ve sosyalliğin ağır bastığı meydan kronotopu kasaba halkı için olumsuz sonuçlar doğuracak, kaosu beslediği yer uzam ve zaman olarak tasvir edilmiştir. Filmde meydan köy halkının tek bir yerde bir araya gelebildiği buluşması amacıyla kullanılır. Meydan kronotopu tüm köy halkının yaşamını değiştirecek ve yeni bir dönüm noktasının oluşacağı zamanı ortaya çıkaracaktır. Siyasi veya sosyal bir amaç için birleştirici gücü olumlu sonuçlanan meydan kronotopu bu filmde kaosu ve şiddeti yaratarak olumsuz ayırıcı bir başkaldırı doğuracaktır.

5.8. Londra'daki Adam (*A Londoni Férfi*-2007)

Filmin konusu gözetleme kulesinde çalışan bir güvenlik şefi Maloin'un bulduğu para ile istemeyerek işlediği cinayeti anlatır. Maloin kulede gözetleme şefidir limanda iki insanın ellerinde bulunan valiz için itiştiklerini izler. Kavgada adamlardan biri valiz ile birlikte denize düşecek bir süre valizi arayan diğer adam bulamayınca limanı terk edecektir. Maloin gözetleme kulesinden inerek valizi alacaktır. Ertesi gün limanda valizi aradığını anlayan Brown ile karşılaştığında Brown valizi Maloin'in aldığına kanaat getirerek Maloin'i takip edecektir. Aynı zamanda Londra'dan gönderilen dedektifi öğrenen Brown limanda Maloin'in odasında saklanır. Odada saklanan Brown ve Maloin arasında kargaşa yaşanacak ve Brown tarafından istemeyerek öldürülecektir. Filmde pencere kronotopu işlevi gören gözetleme kulesi dış hayatın gözlemlendiği ve bilgilerin alınarak yeni bir zamanın yaratıldığı yer olarak işlenir. Umutsuz ve ailesine bakan Maloin'un düşüncelere daldığı gözetleme kulesi zaman ve uzamın sık kesiştiği bir uzamdır. Béla Tarr filmlerinin çoğunda karşılaşılan bir ilahi ya da gizli gözlemci burada Maloin, Şeytan Tangosunda ise yaşlı doktordur. Maloin gözetleme kulesinde işini yaparken aynı zamanda kendi köşesine çekilmiş iç hesaplaşmalarıyla yüzleşen biridir. Gözetleme kulesi dış dünya ile geçiş işlevi gören pencere kronotopunun yanında köşe kronotopuna benzetilmektedir.



Görsel 4.26 Gözetleme kulesi kronotopu

Dış dünyadan kendisini izole etmiş olan Maloin kendi iç dünyasında geçiş, şimdi ve gelecek düşlerini yaşamaktadır. Köşe kronotopunun belirgin özelliği olan gözlemciliğe fazlaca rastlanılır. Olanlardan kayıtsız kalan karakter kendi köşesinde yaşam ile kendi içsel dünyasına bir duvar örmüştür. Tarr filmlerinde rastlanılan pencere karakterlerin ahlaki çöküntülerini, melankolik duygularını yaşadıkları içki ve sigara içerek demlendikleri kendi zamanını yaratan bir uzamdır. Diğer filmlerde pencere kronotopunda fiziksel geçiş yokken bu filmde gözetleme kulesi ile dış dünya arasında fiziksel geçiş vardır. Pencerenin bu işlevi kapı kronotopu ile aynı düzlemde dir. Kapı kronotopunda da fiziksel geçişler gerçekleşerek dış dünya ile bağlantılar kurulur. Filmdeki diğer kronotop ise yol-karşılaşma kronotopudur. Zaman ve uzamı liman yolunda bir araya getiren Maloin yolun düşsel eylemlerini gerçekleştirir. Film boyunca yolda yeni insanlarla karşılaşmaz. Yol bu filmde kısa ve nihai sonuçların arandığı bir dizi düşünceye yoldaşlık eden bir uzamdır. Maloin kendisine ait olmayan içi para dolu valizi vicdanı ile karşı karşıya getirir. Brown ise patronundan çaldığı parayı kaybetmenin ve yakalanması sonucunda başına neler gelebileceği hesaplaşmaları ile yürüdüğü uzun yolda karşılaşacaktır. Mekân bakımından sınırlı olan Londra'dan Gelen Adam filmi Béla Tarr'ın daha çok karakterlere odaklandığı filmidir. Sorunlu, umutsuz, çaresiz karakterler ruhsal yolculuklarını karşılaştıkları mekânlarda yaşarlar.



Görsel 4.27 Liman kronotopu

Böylece her mekân bu duygu değerlerle zamansallaşır. Zaman ve uzamın sürekli karşılaştığı liman filmde yeni bir uzam olarak değerlendirilebilir. Yasa dışı işlerin görüldüğü zihinde bir kaçış mekânı olarak yer eden liman bu filmde birbirini tanımayan insanların ortak paydalarda buluşacakları zaman ve uzamları meydana getirecektir. Maloin ve Brown birbirlerini hayatta hiç görmeyen insanlardı ancak liman sayesinde ve ortak nokta olan para sayesinde bulacaklardır. Liman burada iletişimsellik yüklenen birahane ve yol-karşılaşma kronotopu ile ortak işlevler göstermektedir. Liman Brown ve diğer adam, Maloin ve Brown, dedektif ile Maloin, Brown ile dedektifin buluşmalarında farklı şekillerde zaman ve uzamlar yaratacaktır.

5.9. Torino Atı (*The Turin Hourse*-2011)

Torino Atı filmi Béla Tarr'ın sinemayı bırakmadan önce çektiği son filmidir. Film terk edilmiş bir köyde yaşayan baba ve kızın altı gün sürecek hikâyelerine odaklanır. Tarr altı gün olarak işleyeceği hikâyeyi altı günün sonunda atın ölümü ile noktalayacaktır. İncil'de altı günde yaratılan dünya Tarr'ın film evreninde 6 günde ters bir biçimde ölüm ile sonuçlandırılacaktır. Filmde baba ve kızın atı ölür, kuyu kurur ve yiyecekleri patates tükenir. Kozmik evren baba ve kız tarafından tüketilerek yok olmaya başlanır. Tarr'ın filozof Nietzsche'nin yolda sahibi tarafından kamçılanan ata sarılarak ağlaması sonucunda girdiği kötü zihinsel süreç ile yok oluşu filmin zeminine yerleştirilmiştir. Tarr'ın filmde Nietzsche'nin ağlayarak sarıldığı sonu belli olmayan atın, yaşadığı duygusal ve dramatik durumunu Deleuzyen bir bakış açısıyla işlemeye çalışır. Torino Atı filmi rüzgârın dinmediği kurak bir Macar ovasında geçmektedir. İssız bir yerin ortasında konumlandırılan çiftlikte hayatlarını günlük eylemlerle geçiren bir baba ve kızın hikâyesidir Torino Atı filmi. Hiçbir eylemin gerçekleşmediği bir köyde karşılaşılan ilk kronotop taşra kronotopudur. Filmde zamanın akışı yalnızca dışarıda esen rüzgârın şiddetinde hissedilir. Bahtın taşra kronotopunun olay mahalli işlevi gördüğünü, döngüsel güzel yaşamın somutlaştığı, farklı devinimleri içinde barındırmayan yavaş devinimli bir

yer olarak ele alır. Taşra da yıl ve gün süreleri aynı yaşanır. İnsanlar sürekli olarak aynı rutinleri gerçekleştirir. Kadınlar evde ev işleri ile ilgilenirken, erkekler günlerinin tamamını dükkânlarda ve kahve evlerinde kâğıt oynayarak içki içerek geçirirler. Taşrada zaman belirsiz bir durumdadır. Dışarıdan biri gelmediği ya da biri ayrılmadığı sürece bir hareketlilik yaşanmaz. Mekân genişliğinde zaman taşrada ağır geçer. Taşra şehirden uzak kültürsüz ve cahil insanların bir arada zaman geçirdiği bir zaman ve uzama sahiptir (Bahtin, 2020, s. 301). Diğer filmlerde hane sayısının fazla olduğu taşra burada tek bir haneyi içerir. Torino Atı filminde “taşra, sıkıntının, kasvetinin, özentinin, dar görüşlülüğün, yoksulluğun ve yoksunluğun” mekânı olarak tasvir edilir (Erişen, 2015). Filmde terk edilmiş bir baba ve kızın eylemleri aynı düzlemde sürekli olarak tekrarlanır. Bu anlamda Bahtin’in açıkladığı taşra kronotopuna benzemektedir. Ancak farklı haneden insanların olmadığı için zaman tek bir uzamda ağır bir biçimde kesişir. Karakterlerin iletişimsiz sürdürdükleri hayatları filmi ağırlaştırıran bir diğer unsurdur. Filmde baba ve kız asla konuşmazlar hayatın varlığına rüzgârın ve sobanın sesi ile tanıklık ederiz. Baba ve kız konuşmadan sürekli olarak patates yer, uyur, uyanır, atı besler, soba yakar ve pencere kenarında dışarıdaki dünyayı seyreder. Diyalogun sınırlı olan filmde alkol satın almaya gelen komşunun uzun monoloğu ve kuyuya su almak için gelen çingenelerin kıza söylediği tek cümle den başka diyaloga rastlanmaz. Taşra kronotopu bu filmde bilinmez bir bekleyişte olan baba ve kızın monotonluğuna ev sahipliği yapar. Tek bir mekânda geçen filmde zaman ve uzam mekân yerine nesnelere ve eylemler üzerinden uzamsallaşır. Filmde bütün eylemlerin zaman ve uzamı tek bir evde kesişir. Bachelard evin, insanın düşüncelerini anılarını ve düşlerini birleştirici güce sahip bir yer olarak tanımlar. Ona göre bu bütünleşmenin başlıca ilkesi düşlemedir. Birbiri içine giren ve kimi zaman çatışan kimi zaman ise birbirini uyaran dinamikler geçmiş şimdi ve gelecekte farklılaşır. Ev insandaki olumlu olma durumunu savuştururken sürekli olarak öğütler verir. Ev insanı olumsuz doğa koşullarına karşı korur ve yaşamdaki tehlikelerden sakınır. İnsanın dünyaya fırlatılmadan önce evin beşinde yer aldığını belirtir. Evde anılar tavan arasına, koridora, köşe buçuğa saklanacağı birçok farklı yer bulur. Ev insanın doğasındaki ilk evrendir. Ev dünya içinde var olan gerçek bir kozmozdur. Evin insana düşlemeyi sunar düşlerini ise korur. Ev bir anne gibi insanı kucaklar. İnsanların olumsuzluklardan kaçarak saklandıkları sığınaklardır. Ev sayesinde hayaller ve anılar düşlere dönüşerek somutlaşır. Ev insan varlığının ilk dünyası, bedeni ve ruhudur (Bachelard, 2017, s. 34-37). Bachelard’ın tanımladığı ev anıların zaman ve uzaman bağlamında kesiştiği noktalarıdır.

Evin insanın kişiliğinin oluşumu üzerinde büyük bir öne sahip olduğu ve iç dünyalarını yansıttığı belirtilir. Filmde baba ve kızın yaşadığı ev anıların ya da bu denli büyük duyguların hissedildiği bir ev değildir. Bu evde baba ve kız sadece bilinmez bir bekleyiş içerisinde. Buradaki ev dört tarafı duvarlarla kaplı anılardan ve hislerden yoksun bir evdir. Odaları bulunmayan evin köşeleri farklı amaçlara hizmet eder. Bir tarafta yemek yiyen baba aynı yerde yatağına uzanabilir, yıkanabilir ve pencereden dışarıyı izleyebilir.



Görsel 4.28 Pencere kronotopu

Pencere ev ile bağlantılı olan iç mekân kronotopudur. Kaotik çıkmazdaki baba-kız dışarıdaki zamanın varlığına sadece pencere kenarında izleyerek tanıklık ederler. Diğer filmlerde de sıklıkla rastlanılan pencereler iç mekânın zamanı ile ilgilendir. Dışarıdaki zaman pencere kenarında düşüncelere dalan karakterlerin zihinlerine ve benliklerine işleyerek yeni zamansal değerler kazanabilir. Baba ve kızın dönüşümlü olarak oturdukları pencere kenarı iki karakterinde dış dünya ile kurdukları tek temas noktasıdır. Pencere kenarında oturan baba ve kız dışarıdaki tabiat hakkında bilgi alırken içinde buldukları dünyaları da dışarıya yansıtır.



Görsel 4.29 Pencere kronotopu

Tarr'ın sinema stilinin bir parçalı olan mekân diğer filmlerinde olduğu gibi farklı değer uzamlar taşır.

Kürşat Saygılı 'Bel Tarr'ın Saf İçkin Yaşamı' isimli çalışmasında Torino Atı filmindeki mekânı farklı bir bakış açısı ile değerlendirir.

Ve mekân tamamen karakterlerin kronolojik olmayan zamanda savunmalarına hizmet edecek şekilde döngüsel bir yapıya sahiptir. Mekânın kurulumu filmde, uzun plan-seanslara imkân tanıdığı gibi yakın planlar ve alan derinliği içinde kusursuz bir mizansene sahiptir. Bu mekân, tam olarak Deleuze'un mefhumuyla açıklayacak olursak, 'herhangi bir mekân'dır. 'Herhangi bir mekân tüm zamanlardaki ve tüm yerlerdeki soyut bir evrensel değildir. Bu kusursuzca tekil, yalnızca homojenliğini kaybetmiş bir mekândır; homojenliğini kaybetmek demek metrik ilişkilerinin ilkesini veya kendi parçalarının bağlantısını kaybetmiş olmak demek tir ki böylece uyuşmalar sorunsuz şekilde gerçekleşebilir.' Torino Atı'nın metaforik mecazi evrensel bir anlatı olduğu iddiası burada boşa çıkar. Film tam anlamıyla zaman ve mekânın açısından tikeldir. Bu da Tarr'ın materyalist felsefenin güçlü bir anlatıcısı olduğunu kanıtlar. Torino Atı Deleuzecü bir ifadeyle, duygulanımsal filmidir. Duygulanımsal filmin duygulanım-imgesi tıpkı algılanım-imgesindeki gibi olacaktır. Bunu da sağlayacak unsurlardan biri mekânın herhangi bir mekâna dönüştürülmesidir. Deleuze'e göre 'herhangi mekân duygulanım-ingenin genetik unsuru'dur (Saygılı, 2018).

Torino Atı filmde zaman ve uzamın bütünleştirici gücü ile birlikte var olan yeni zaman-uzamlara da rastlanır. İlki yaşama dair canlılığın bilgisini veren soba ve gaz lambasıdır. Filmde ve edebiyatta önemi olan gaz lambasının ateşi söndüğünde yaşamdaki umutlar da sönmektedir. Aynı zamanda evde yanan sobanın da sönmesi yaşamın tükenmeye başladığının göstergesidir. Soba ve gaz lambasından yansıyan ışık filmde yaşam ve ölümü betimlemiştir.



Görsel 4.30 Gaz lambası kronotopu

Filmin sonunda soba ve gazı olan lamba söner etraf karanlığa bularır. Anlatıyı biçimlendiren bir diğer uzam ise yaşamının kaynağı olan suyun çıkarıldığı kuyudur. Filmde kuyu hayat için önemli olan suyu hane halkına tahsis eden bir yapıdır. İnsanlar geçmişten beri hayatlarını evlerini dere, akarsu ve kuyu kenarlarına kurmuştur. Birçok filmde yeniden dönüşü simgeleyen kuyu bu filmde karakterlerin yaşam kaynağını ve canlılığı simgeler.



Görsel 4.31 Kuyu kronotopu

Kuyuda var olduğu sürece yaşam devam ettirilir ancak kuyudan su gelmediğinde yaşam durur ve tasvir edilen ölüm gerçekleşir. *Torino Atı* filminde de kız kuyudan su almaya gittiğinde su bitmiştir. Bu ölümün yaklaştığının habercisidir. Nitekim filmin sonunda kuyu kurur, at ölür ve yiyecekler biter. Böylece tabiat bir baba, kızın ve atın bilinmezliğinde tükenişe doğru yol alır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

‘Bahtin’in Kronotopu Ekseninde Béla Tarr Sineması’ isimli bu çalışmada Béla Tarr’a ait olan Aile Yuvası, Yabancı, Baraka İnsanları, Sonbahar Almanığı, Lanet, Şeytan Tangosu, Karanlık Armoniler, Londra’dan Gelen Adam ve Torino Atı adlı filmler, Bahtin’in kronotop kavramı ile incelenmeye çalışılmıştır. İncelenen filmlerdeki yol-karşılaşma kronotopu, şato (köşk-konak-yalı) kronotopu, misafir odası-salon kronotopu, taşra kronotopu, eşik kronotopu, kapı kronotopu, köşe kronotopu, pencere kronotopu ve dolap-çekmece-sandık kronotopu zaman ve mekân birlikteliği ekseninde Béla Tarr filmlerinde irdelenmiştir. Tezin ilk bölümünde kronotop kavramının iki temel unsuru olan zaman ve mekân kavramları açıklanmıştır. İkinci bölümünde Bahtin’in terminolojisi açıklanmış ve kronotop kavramı incelenmiştir. Üçüncü bölümde Béla Tarr Sineması hakkında genel bir değerlendirme yapılarak filmleri analiz yöntemi ile incelenmiş çeşitli bulgular saptanmıştır.

Zaman ve mekân birlikteliği olarak tanımlanan kronotop kavramı Bahtin’in roman türünde açıklamaya çalıştığı bir kavram olarak bugünkü yerini almıştır. Bahtin’in roman yazarının bulunduğu zaman ve mekânı romana yansıttığını ve bu zamanın da anlatıda yeni bir uzam yarattığını söylemiştir. Anlatıyı oluşturan zaman ve mekân roman anlatısında başlangıçta ayrı değerlendirilirken günümüzde birbirinden bağımsız olarak düşünülemez. Bahtin için zaman ve uzam birbirine sınıksız bir şekilde bağlıdır. Anlatı yapılarındaki zaman ve mekân birlikleri sinema sanatı içinde birbirinden ayrı düşünülemez. Sinema sanatında zaman ve mekânın birlikteliği roman tiyatro ve diğer plastik sanatlardan farklı olarak ele alınmaktadır. Sinemanın zaman ve uzamı ona aittir. Roman türünde kronolojik olarak işlenen zaman ve uzamlar sinemada kurgu yöntemiyle yok edilir. Sinema sanatı roman türü gibi zaman ve uzamın birlikteliğinde yeni zaman ve uzamlar üretir.

Bu çalışmada ele alınan Béla Tarr filmleri zaman ve uzamsal açıdan oldukça sağlam temeller üzerine inşa edilmiştir. Zaman ve mekân Béla Tarr filmlerinin vazgeçilmez unsurlarıdır. Béla Tarr karakterlerini sınırlı mekânlar da gösterir ancak zaman uzamsal açıdan kapsamlı anlamlar yaratır. Bu zaman ve uzamlara ilk dönem Tarr filmlerinde içeride rastlanırken, ikinci dönem filmlerinde dışarıda rastlanır. Zaman ve uzamda kesişen

kronotoplar Tarr filmlerinde çeşitli şekillerde görülür. Tar filmlerinde genel olarak anlatıyı bir zaman ve mekâna oturtur. Öykülerindeki zaman ise genel olarak askıda tutulur. İzleyicinin hikâyenin zamanını oluşturması istenir. Tarr mekân ve zamanın tasvirinde dikkatli davranır. Zaman ve mekâm filmin bütün atmosferinin belirleyici unsuru olarak düzenler ve karakterler bu zaman-uzamlarda farklı anlamlar kazanır. Tarr için mekânda varolan her şeyin bir anlamı vardır. Çünkü ona göre evrenin akışı çok sayıda değişkene bağlıdır. Filmdeki bütün nesnelere yaratılan evrende bir anlamı vardır. Tarr yaratmak istediği evrene zaman ve mekâm dâhil ederek başka evrenlerin oluşmasına izin vermiştir. Bu tez kronotop kavramı ekseninde Béla Tarr filmlerindeki zaman ve uzamları saptayarak filmlerdeki konumlarını incelemiştir.

Zaman ve mekânın birleştiği yol-karşılaşma kronotopu birleşmelere ve ayrılmalara gebe dir. İkinci dönem Tarr filmlerinde daha çok rastlanılan karşılaşmalar kimi zaman planlanarak ortaya çıkar kimi zamanda rastlantısal bir durumda ortaya çıkmaktadır. Yağmur ve çamurla tasvir edilen yollar Tarr sinemanın temel zaman ve uzamıdır. Karakterler yolda yürür ancak onlardan başka kimse yoktur. Yollarda Bela Tar kahramanları ve köpeklerden başka kimse görülmez. Bahtin'in karşılaşma olarak karakterize ettiği yol kronotopunu Tarr yalnızlık ve çaresizlik olarak karakterize eder. Bunu genellikle ilk dönem filmlerinde görülür. Aynı zamanda Bahtin'in yol-karşılaşma kronotopu etkileşimsel özelliği sahiptir. Yolda karşılaşma, birleşme ve ayrılma gibi iletişimselliği zorunlu kılan eylemler doğurur. Yollardan gelen insanları sosyal bir ortam yaratır. Tarr filminde Irimiás ve Petrina'nın uzun yoldan gelmesiyle köydeki insanların onları görmek için birahaneye gitmesini ve burada hiç karşılaşmayan görüşmeyen insanların arasında diyalog gelişmesini ister.

Taşra kronotopun da ise zaman ve uzam gündelik döngüsel olayların etrafında şekillenir. Bahtin taşrayı entrikalara kapalı bir yer olarak tasvir eder. Burada sıradan hayatın dışında başka bir eylem gerçekleşmez. Her şey monoton bir düzlemedir. Hayvanlar otlar, kadınlar ev işi yapar, erkekler ise içki içip poker oynarlar. Tarr 'ın Şeytan Tangosu filminde durum farklıdır. Taşra halkı birbirinden farklı olaylar yaşar. Birbirini aldatan evli çiftler, dolandırıcılar, ölümler, eğlenceler filmin merkezindedir. Taşta Tarr filmlerinin ruhunu bulduğu yerdir. Tasarlanan kötü tabiat koşullarıyla taşra halkının ruh halleri aynı özellikler göstermektedir. Ahlakî çöküntüler yaşayan, umutsuz, melankolik ve çaresiz karakterler taşrada geçmeyen zamana devinim kazandırır. Ve aynı zaman-

uzamların var olmasına sebep olur. Taşra kronotopu Tarr sinemasının gerçekliğini simgeleyen aynı zamanda metaforik anlamlar barındıran bir uzamdır. Bahtin'in anıların yuvası olarak geçmişî değerlere sahip olan şato-köşk-yalı kronotopuna Tarr sinemasında rastlanmaz. Çünkü Tarr sineması içinde var olduğu Macar toplumunun yaşadığı sıkıntıları sıradan insanların hayatlarını anlatmanın derindedir. Filmlerde karşılaşılan yıkık-dökük evler bu uzam ile benzer işlevler gösterebilir. Yıkık-dökük binaların insanların geçmişte büyük siyasi ve toplumsal süreçlerden geldiği uzamında birleşir. Bu binalardaki çöküntüler karakterlerin geçmişteki kötü anılarını ve kayıplarını simgeleyen olumsuz hisler birer yansımasıdır. Tarr sinemasının karakterleri köşk, konak, yalı gibi huzurun hissedildiği evlerde büyümeyizler burası zenginliğin betimlendiği uzamlardır. Onlar Tarr'm gerçeklik dediği taşranın yıkık-harabe toprak evlerinden gelir. Şato kronotopu Tarr sinemasında pek yer verilmeyen bir kronotoptur.

Tarr karakterlerinin devamlı olarak yan yana geldiği misafir odası ve salonlar ilk dönem filmlerinin belirgin uzamlarıdır. Burada dışarıdan izole edilen bireyler hane halkı ve yine dışarıdan gelenlere iletişime geçer. Salon ve misafir odaları evin bir bölümü olarak karakterlerin birleştiği ortak alan olarak tasvir edilir. Aile bireyleri bu küçük odalarda sıkışık halde yemek yer, içki içer ve kâğıt oynarlar. İlk dönem filmlerinde daha sık rastlanılan bu kronotop ikinci dönem filmlerinde yerini dış mekânlara bırakacaktır. Bahtin'in duygu değeri ve etkileşimi yüksek salon ve misafir odaları Tarr filmlerinde dar bir mekânda geniş uzamlar doğurur.

Estike'nin başka bir karaktere dönüştüğü yer ise eşik uzamı büyük krizlerin gidiş ve gelişlerin, dirilişlerin, ayrılma ve birleşmelerin yaşandığı yerdir. Çeşitli duygu değerlerine sahip olan eşik kronotopu Tarr filmlerinde ara ara kullanılmaktadır. Belirgin olarak kediyle oynan Estike'nin ruhsal ve dünyadan kopuşunu bu uzamda betimler. Eşik iç ve dışarının geçişi olarak işlev görür. Bazen bir kapı eşiği bile aynı uzam değerleri meydana getirebilir. Eşikte yaşanan kriz noktaları ve hayati kararlar filmin doruk noktasının yaşandığı sahneler olarak düzenlenir. Eşik fiziksel bir uzamdan ziyade psikolojik duygular yaratan bir kronotoptur. Tarr filminde dev balinanın köye getirilmesi ile insanların bir araya gelmelerine sebep olan meydan kronotopu Tarr filmlerinde nadiren görülür. Toplumsal ve siyasal amaçlar için olumlu duygular barındıran bu kronotop Karanlık Armoniler filminde köyün yıkım sürecine girmesine sebep olacak olumsuz

duyguların ortaya çıktığı uzam olarak tasvir edilir. Bahtin'in olumlu duygular etrafında birleştirdiği bireyler Tarr filminde olumsuz yıkıcı duygular ile var olacaktır.

Kapı kronotopu işe filmlerde geçiş ve karar mercileri olarak tasarlanmaz. Tarr kapıları karakterlerin dikizcilik eylemleri ile birleştirir. Bir iç mekân uzamı olan kapı kronotopu *Sonbahar Almanası* filminde bariz bir biçimde kullanılmıştır. Tarr birbirleri ile sürekli kavga eden insanları bu açık kapılar sayesinde tekrar bir araya getirir. Tek salona açılan birçok kapı karakterlerin ruh halleri olarak değerlendirilir. Gün içerisinde sürekli kavga eden bireyler açık olan kapılar sayesinde birbirlerini daima dinlerler. Kimse kavga ettiği diğer bireye tamamen kapanmaz. Dışarıdan gelebilecek tehlikelerden koruma özelliğine sahip kapı uzamı bazen de eşik kronotopu yerine kullanılmaktadır.

İç mekân filmlerinde sıklıkla rastlanılan bir diğer uzam dolap-çekmece- sandık kronotopudur. Karakterlerin gizlemek istedikleri geçmiş anıları, korkuları, tutkuları bu kronotopla gizlenmektedir. Psikolojik duyguların yoğun yaşandığı bu kronotop Tarr sinemasında devamlı görülür. Dolap içlerinde saklanan fotoğraflar, herkesten gizlenen bilgi ve anılar bu nesnelere zaman-uzamlarda birleşir.

Pencere uzamı filmlerin ana uzamlarındandır. Karakterlerin dış dünyadan haber aldıkları bu uzamın duygu değeri yüksektir. Düşsellik ediminin gerçekleştiği bu uzam kapı ve köşe uzamlarını doğurur. İçerideki zaman ve uzam arasında fiziksel geçiş işlevine sahip olan kapı kronotopu bu işlevi ile pencere kronotopuna benzetilir. Ancak penceredeki geçiş fiziksel değil, soyuttur. Karakterlerin iç hesaplaşmalarını yaşadıkları bu uzamda bu anlamda köşe kronotopu ile benzerlik gösterir. Karakter pencere önünde içerideki uzamdan uzaklaşarak kendi uzamını yaratır. İçki ve sigara içen karakter kendi köşesine çekilerek pencereden olanları gözlemlemektedir. Pencere kronotopu Tarr filmlerinde karakterlerin ruhsal süreçlerini yaşadıkları ve dışarıdaki hayatı gözlemledikleri zaman ve uzamın sürekli olarak anlamlar kazandığı bir uzamdır.

Bahtin'in açıkladığı bu kronotopların dışında Tarr filmlerinde zaman ve uzamın kesiştiği birçok uzam belirlenebilir. Filmlerde sürekli olarak içilen sigaranın karakterlerin sıkıntılı bir yaşam sürdüğünün belirtisi olarak gösterilir. Yaşamdaki canlılığı ifade eden kuyu suyunun bitmesi, gaz lambası ve sobadaki ateşin sönmesiyle bu canlılığa son verilir.

Zaman ve Uzamın Kesiştiği Noktalar	Gerçek Anlamı	Temsil Anlamı
Salon-Misafir Odası	Evin bölmesi	Yabancı insanların etkileşime geçtiği, politik ve ekonomik sorunların hissedildiği, entrikaların örüldüğü, fikir ve tutkuların ifşa edildiği uzam
Yemek Masası	Araç	Ev halkı ve dışardan insanların birleştiği, alkol eşliğinde iskambil oyunlarının oynandığı, iletişimselliğin ve duygu değerinin yüksek olduğu uzam
Lunapark	Mekân	Kişisel ve toplumsal sorunların geride bırakıldığı, gündelik yaşamın devam ettiği, iletişimselliğin yüksek olduğu uzam
Dolap-Çekmece-Sandık	Araç	Gizli psikolojik yaşamın saklandığı, geçmiş anı ve hatıraların sindiği uzam
Restoran	Mekân	Birleştirici ve duygu değeri yüksek olan uzam
Yatak Odası	Evin bölmesi	Devlet sınırlarının gündelik sınırlarla iç içe geçtiği, entrikaların örüldüğü uzam
Kapı	Araç	Ayrılıkların ve birleşmelerin yaşandığı, hayati kararların alındığı uzam
Pencere	Araç	İç ve dış dünya arasında geçiş işlevi gören, kahramanların iç hesaplaşmalarını yaşadıkları uzam
Köşe	Mekân	Dış dünyanın reddedildiği, yalnızlıkların ve hayalgücünün hissedildiği, kahramanların sığındıkları uzam
Yol	Mekân	Kahramanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımladıkları, farklı zümreden insanların rastlantısal olarak biraraya geldiği ve toplumsal mesafelerin kaybolduğu uzam
Taşra	Mekân	Tarihsel devrim barındırmayan, olayların yaşanmadığı, zamanın asılı kaldığı ve sürekli aynı etkinlikleri barındıran uzam
Birahane	Mekân	Yabancı insanların biraraya geldiği, yeni diyalogların ana merkezi ve iletişimselliğin yüksek olduğu uzam
Eşik	Mekân	Kahramanın yaşamını belirleyen düşüşlerin, tecellilerin, kararların, krizlerin yaşandığı ve sürenin yok olduğu uzam
Meydan	Mekân	Birleştirici gücü yüksek, toplumsal sorunların dile getirildiği uzam

Gözetleme Kulesi	Mekân	İç ve dış dünyanın bağlantı noktası, kahramanın iç hesaplaşmasını yaşadığı uzam
Liman	Mekân	Birleştirici gücü yüksek, sırların ifşa olduğu uzam
Gaz Lambası	Araç	Yaşam ve ölümü simgeleyen uzam
Kuyu	Araç	Yaşam, ölüm ve olağan akışı simgeleyen uzam

Tablo 1: Béla Tarr filmlerindeki zaman ve uzamın kesişme noktalarında yeniden anlamlandırılması

EKLER

AÍLE YUVASI (Csaladi Tűzfeszek)

Yönetmen: Béla Tarr **Senaryo:** Béla Tarr **Görüntü Yönetmeni:** Ferenc Pap **Kurgu:** Anna Kornis **Stüdyo:** Balázs Béla Stúdió **Müzik:** Mihály Móricz, János Bródy, Szabolcz Szörényi, Béla Tolcsvay, László Tolcsvay **Oyuncular:** László Horvath, Gábor Kún, Irén Rácz, László Horvath, József Korn, János Szekeres, Krisztina Horvath, János Oláh, Adrienn Kádár **Yapım Yılı:**1979 **Süre:** 108 dakika **Dil:** Macarca **Ülke:** Macaristan

YABANCI (Szabadgyalog)

Yönetmen: Béla Tarr **Senaryo:** Béla Tarr **Görüntü Yönetmeni:** Barna Mihók, Ferenc Pap **Kurgu:** Ágnes Hranitzky **Stüdyo:** Mafilm **Müzik:** András Szabó, Hobo Blues Band, Minerva, Neoton Familia, Tünder Bar, Ipoly **Kostüm Tasarımı:** Zsuzsa Pártényi **Editör:** Ágnes Hranitzky **Sinematografi:** Barna Mihók, Ferenc Pap **Oyuncular:** Jolán Fodor, András Szabó, Laszlo Kurucz, Janos Gyoker, László Kistamás, Janos Geczi, Imre Donkó, Ferenc Janossy, Katalin Dr. Bacsik, Gézáne Makai, Istvan Bolla **Yapım Yılı:**1981 **Süre:** 122 dakika **Dil:** Macarca **Ülke:** Macaristan

BARAKA İNSANLARI (Panelkapcsolat)

Yönetmen: Béla Tarr **Senaryo:** Béla Tarr **Görüntü Yönetmeni:** Ferenc Pap, Barna Mihók **Stüdyo:** Malif Társulás Studio **Sinematografi:** Barna Mihók, Ferenc Pap **Kurgu:** Ágnes Hranitzky **Oyuncular:** Róbert Koltai, Judit Pogány, Kyri Ambrus, Janosne Brada, Janos Fabian, Tivadar Gal, Gábor P. Koltai, Barna Mihók **Yapım Yılı:**1982 **Süre:** 102 dakika **Dil:** Macarca **Ülke:** Macaristan

SONBAHAR ALMANAĞI (Öszi Almanach)

Yönetmen: Béla Tarr **Senaryo:** Béla Tarr **Yardımcı Yönetmen:** Ágnes Hranitzky
Görüntü Yönetmeni: Sandor Kardos, Ferenc Pap, Buda Gulyás **Stüdyo:** Malif Társulás
Studio **Sinematografi:** Buda Gulyás, Sandor Kardos, Ferenc Pap **Kurgu:** Ágnes
Hranitzky **Müzik:** Mihály Vig **Set ve Kostüm:** Gyula Pauer **Oyuncular:** Hédi Temessy,
Erika Bodnár, Miklós B. Székely, Pál Hetényi, János Derzsi **Yapım Yılı:**1984 **Süre:** 115
dakika **Dil:** Macarca **Ülke:** Macaristan

LANET (Karhozat)

Yönetmen: Béla Tarr **Senaryo:** Béla Tarr, Laszlo Krasznahorkai **Yardımcı Yönetmen:**
Ágnes Hranitzky **Görüntü Yönetmeni:** Gábor Medvigy **Kurgu:** Ágnes Hranitzky
Müzik: Mihály Vig **Set ve Kostüm:** Gyula Pauer **Oyuncular:** Miklós B. Székely, Vali
Kerekes, Hédi Temessy, Gyula Pauer, György Cserhalmi, Péter Breznyik Berg **Yapım**
Yılı:1988 **Süre:** 122 dakika **Dil:** Macarca **Ülke:** Macaristan

ŞEYTAN TAN TANGOSU (Sátántángó)

Yönetmen: Béla Tarr **Yapımcılar:** Béla Tarr, György Fehér , Ruth
Waldburger , Joachim Von Vietinghoff **Yapım Şirketi:** Joachim von Vietinghoff
Filmproduction, Mozgokep Innovációs Társulás **Senaryo:** Laszlo Krasznahorkai, Béla
Tar (Laszlo Krasznahorka'ni yazdığı 'Sátántángó' adlı romana ithaf) **Yardımcı**
Yönetmen: Ágnes Hranitzky **Görüntü Yönetmeni:** Gábor Medvigy **Kurgu:** Ágnes
Hranitzky **Müzik:** MihályVig **Set Tasarımı:** Sándor Kállay **Kostüm:** Gyula Pauer, János
Breckl **Oyuncular:** Mihály Vig, Dr.Putyi Horváth, Lászlo Lugossy, Miklós B. Székely,

Éva Almasy Albert, János Derzsi, İren Szajki, Alfréd Járαι, Erzsebet Gaál, Erika Bók, György Barkó, Peter Berling, András Bodnár, Peter Dobai, Ica Bojár, Gyula Pauer, Mihály Ráday, Barna Mihók, Zoltán Kamondi, István Juhász **Yapım Yılı:**1994 **Süre:** 432 dakika **Dil:** Macarca **Ülke:** Macaristan, İsviçre,

KARANLIK ARMONİLER (Werckmeister Harmoniak)

Yönetmen: Béla Tarr **Yapımcılar:** Miklós Szita, Joachim von Vietinghoff, Franz Goess, Paul Saadoun **Yapım Şirketi:** Von Vientinghoff Filmproduction, Goess Film, 13 Production **Senaryo:** Laszlo Krasznahorkai, Béla Tar (Laszlo Krasznahorka'nin '*Az ellenállás melankóliája*' adlı romana ithaf) **Görüntü Yönetmeni:** Gábor Medvigy, Patrick de Rander, Jörg Widmer, Miklós Gurban, Rob Tregenza, Erwin Lanzensberg, Emil Novák **Kurgu:** Ágnes Hranitzky **Müzik:** MihályVig **Kostüm:** János Breckl, Gyula Pauer **Oyuncular:** Lars Rudolph, Hanna Schygulla, Peter Fritz, Alfréd Járαι Peter Dobai, Frenc Kállai, Dr.Putyi Hovárth, İren Szajki, Gyula Pauer **Yapım Yılı:** 2000 **Süre:** 145 dakika **Dil:** Macarca **Ülke:** Macaristan

LONDRA'DAKİ ADAM (A Londoni Férfi)

Yönetmen: Béla Tarr, Ágnes Hranitzky **Yapımcılar:** Humbert Balsou, Gabor Teni, Paul Saadoun, Cristoph Hahnheiser, Joachim von Vietinghoff, Paul Saadoun, Miriam Zachar **Yapım Şirketi:** T.T. Filmmühely, Von Vientinghoff Filmproduction, Black Forest Film 13 Production, Cinema Soleil **Senaryo:** Georges Simenon, Laszlo Krasznahorkai, Béla Tar (Laszlo Krasznahorka'nin '*L'homme de Loondres*'adlı romana ithaf) **Görüntü Yönetmeni:** Fred Kelemen **Kurgu:** Ágnes Hranitzky **Müzik:** MihályVig **Set Tasarımı:** Ágnes Hranitzky, Laszlo Rajk, Jean Paul Chalard **Oyuncular:** Tilda Swinton, Miroslav Krobot, Ági Szirtes, János Derzsi, Erika Bók, Gyula Pauer, Istvárn Lénárrt, Kati Lázár

Yapım Yılı: 2007 **Süre:** 132 dakika **Dil:** İngilizce, Fransızca **Ülke:** Macaristan, Fransa, İtalya, Almanya

TORİNO ATI (A Torinói Ló)

Yönetmen: Béla Tarr, Ágnes Hranitzky **Yapımcılar:** Gabor Teni, Christine Waker, Ruth Waldburger, Elisabeth Redleaf, Martin Hagemann, Marie-Pierre Macia **Yapım Şirketi:** T.T. Filmmühely, Zero Fiction Film, MoviePartners (Motion Film) **Senaryo:** Laszlo Krasznahorkai, Béla Tar (Laszlo Krasznahorka'nin '*Legkésőbb Torinóban, Megjött Ezsaiás, Járás egy áldás nélküli térben ve Megy a világ*' adlı metinlerinden esinlenerek yazılmıştır) **Görüntü Yönetmeni:** Fred Kelemen **Kurgu:** Ágnes Hranitzky **Müzik:** MihályVig **Oyuncular:** János Derzsi, Mihály Kormos, Erika Bók, Ricsi (at), Mihály Ráday **Yapım Yılı:** 2011 **Süre:** 146 dakika **Dil:** Macarca **Ülke:** Macaristan.

KAYNAKÇA

Araştırma Eserler (Kitap, Makale, Lisansüstü Tezler)

- Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.
- Akerson, F. E. (2012). *Edebiyat ve Kuramlar* (2. b.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Al, E. (2021). *Sinemada Zaman-Mekan Tecrübesi*. Ankara: İlem Yayınları.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema* (2. b.). (R. Ü. Tamdoğan, Çev.) İstanbul: Hil Yayınları.
- Arpaslan, B. (2019). Marksizim ve Dil Felsefesi: Psikoloji Çerçevesinde Bir İnceleme. *Muhakeme Dergisi*, 2(1), 34-38. doi:2636-8749
- Aslanyürek, S. (1998). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık .
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası* (6. b.). (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bahtin, M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (2. b.). (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bahtin, M. (2016). *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*. (O. N. Çiftçi, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bahtin, M. (2019). *Rabelais ve Dünyası* (2. b.). (Ç. Öztekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bahtin, M. (2019). *Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler* (2. b.). (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Bahtin, M. (2020). *Karnavalın Romanı: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (4. b.). (S. Irzık, Dü., & C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bora, T. (Dü.). (2005). *Taşraya Bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Brandist, C. (2011). *Bahtin ve Çevresi: Felsefe, Kültür ve Politika*. (C. Soydemir, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Büker, S. (1996). *Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- Büker, S., & Topçu, Y. (Dü.). (2010). *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Coşkun, B. (2011). Halide Nusret Zorlutuna'nın Romanlarını Kronotopik Okuma. *Turkish Studies*, 6/1, 861.
- Çakalkurt, F. (2018). Béla Tarr İle Çalışmak. *Rabarba Şenlik*(11), 38-39. doi:2548-1118
- Çakır, S. (2019). Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış. *Sinefilozofi Dergisi*(Özel Sayı), 437-452. doi:10.31122.
- Çalık, K. (2019). *Oğuz Atay'ın anlatılarında kronotop (Zaman-Uzam)*. Yüksek Lisans Tezi, Mutla Sıktı Kocaman Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Muğla.
- Çam, A. (2016). Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlemesi. *Sinecine Dergisi*, 7(2), 7-37. doi:10.32001
- Çetin, N. (2013). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Yayınları.
- Dalkılıç, T. (2019). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur romanlarında kronotop*. Yüksek Lisans Tezi, Bolu İzzet Abant Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.

- Değirmen, B. S. (2018). İnsan Doğasına Dair Bir Bêla Tarr Senfonisi. *Rabarba Şenlik* (11), 57-60. doi:2548-1118
- Değirmen, F. (2018, Ocak). Erken Dönem Bêla Tarr Sineması:Yaşamak Yeterince Gerçekçidir. *Rabarba Şenlik* (11), 41-43. doi:2548-1118
- Demir, A. (2011). *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Demir, G. K. (2018). Dede Korkut Kitabı'nın Kronotop Bağlamında İncelenmesi, *Asia Minor Studies*, Cilt 6, Sayı 11, 213-231.
- Demir, Y. (1994). *Filmde Zaman ve Mekan Üzerine*. Eskişehir: Turkuaz Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilimine Giriş* (2. b.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2014). *Film Kuramı*. (B. Soner, & B. Yıldırım, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Erişen, B. A. (2015). *Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Bahtin'in Kronotop Kavramı ile İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ersümer, A. O. (2015). *Sinema Neyi Anlatır*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Esen, H. (2000, Temmuz). Anayurt Otelinde Zaman Ve Mekân. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, Cilt 1, Sayı 3, 4.
- Eşli, M. Ö. (2016). Deleuze: Oluş ve Zaman Felsefesi Olarak Sinema. Z. Özarslan içinde, *Sinema Kurumları-2 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 270/280). İstanbul, Zeytinburnu, Türkiye: Su Yayınevi.
- Eyüp Al. (2021). *sinemada zaman mekan tecrübesi*. Ankara: İlem yayınları.
- Gezeroğlu, S. (2015). *Nezihe Meriç'in Öykülerinde Kronotop (Zaman ve Uzam)*. Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Nevşehir.
- Gök, G. (2018). Bêla Tarr'a Özgü Bir Film-Noir. *Rabarba Şenlik*, Sayı 11, 61-63.
- Gökçe, İ. (2018). *Kronotop*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı*. (Y. Gölönü, Çev.) Ankara: Deniz Kitabevi.
- Holquist, M. (2002). *Dialogism Bakhtin and His World* (2. b.). Londra, New York: Routledge.
- İlim, F. (2017). *Bakhtin, Diyoloji, Karnaval ve Politika*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kahveci, K. (2017). Varlık-Yokluk Arasında: Mekân Üzerine Bir Değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 59, 101-108.
- Kahvecioğlu, H. (2005). "Mekânın Üreticisi veya Tüketicisi Olarak Zaman", *Zaman-Mekân*. (A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, & F. Uz Sömez, Dü) İstanbul: Yem yayınları.
- Karadoğan, A. (Dü.). (2010). *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. Ankara: De Ki Basım.
- Karnavalın Romana*. (2020). İstanbul: Ayrıntı.
- Koç, Y. (2017). Edebiyat Teorisi: Rabelais ve Dünyası. *Söylem Filoloji Dergisi*, Sayı 3, 135-138.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış; Çağdaş Uluslararası Sinema*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım.
- Kovâcs, A. B. (2015). *Bela Tarr Sineması Çember Kapanır*. (M. İbiş, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Köprü, M. (2018). *Görünmeyen sinema: Eksilti ve alan dışının film anlatısı ve estetiğindeki yeri*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Koroğlu, S. A. (2015). Literatür Taraması Üzerine Notlar Ve Bir Tarama Tekniği. *Gidb*, Sayı 1, 61-69.
- Küçük, Ö. (2011). *Mihail Bahtin'in sosyal ontolojisi*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Madran, C. Y. (2012). *Modern İngiliz Romanında Mikhail Bahtin*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Nacar, E. (2018). Yağmur Altında Sentetik Münasebetler. *Rabarba Şenlik* Sayı 11, 50-51.
- Narlı, M. (2002). Romanda Zaman ve Mekân Kavramları. *Balıkesir Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 5, Sayı 7, 70.
- Nehize, M. (2012). *Toplu Öyküleri 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oralış, M., & Karakuş, M. (2006). *Bellek-Mekan-İmge / Prof. Dr. Nilüfer Kuruyazıcı'ya Armağan*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Öktem, Ü. (2000). Descartes, Kant, Bergson ve Husserl'de Sezgi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 40(1-2), 159-186.
- Özarslan, Z. (Dü.). (2016). *Sinema Kuramları 2; Perdeyi Aydınlatan Kuramlar* (2. b.). İstanbul: Su Yayınevi.
- Özarslan, Z. (2019). *Sinema Kuramları 1; Perdeyi Aydınlatan Kuramlar* (3. b.). İstanbul: Su Yayınevi.
- Özbek, D. A. (2015). Şiirsel İmgelem Olarak Mekânı Düşlemek: Gaston Bachelard'ın Mekân Düşüncesi. 4. *İç Mimarlık Sempozyumu*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Özçınar, M., & Şahin Güven, A. (Dü.). (2020). *Sinemaya Taşradan Bakmak*. İstanbul: Su Yayınları.
- Öztürk, S. (2012). *Mekân ve İktidar; Filmlerle İletişim Mekanlarının Altropolitikası*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Posteki, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Ranciére, J. (2018). Béla Tarr Sineması Üzerine Notlar ve Sonbahar Almanası. (T. Begeç, Dü.) *Rabarba Şenlik* (11), 45-48.
- Ranciére, J. (2020). *Béla Tarr, Ertesi Zaman*. (E. Karakaya, Çev.) İstanbul: Lemis Yayın.
- Savaş, H. (2003). *Sinema ve Varoluşçuluk*. İstanbul: Altı Kırkbeş Yayın.
- Saygılı, K. (2018). Béla Tarr'ın Saf İçkin Yaşamı. *Rabarba Şenlik*, Sayı 11, 65-67.
- Schick, I. C. (2000). *Batının Cinsel Kıyısı Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekansallık*. (S. Kılıç, & G. Sarı, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tek, Z. (2013). Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinin Kronotop Bağlamında İncelenmesi. *Turkish Studies*, Cilt 8, Sayı 1, 25-45.
- Tekeli, İ. (2008). *Mekânsal ve Toplumsal Olanın Bilgibilim Yazıları-Toplu Eserler-10*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tekin, M. (2006). *Roman Sanatı I Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tiken, S. (2013). Zaman ve Mekân Birlikteliği Açısından Yakup Kadri Karsosmanoğlu'nun Ankara Romanı Üzerine Bir İnceleme. *Turkish Studies*, Cilt 8, Sayı 13, 1551-1560.
- Todorov, T. (2017). *Eleştirinin Eleştirisi* (2. b.). (M. Rifat, ve S. Rifat, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Topcu, A. D. (1999). *Filmsel Zamanın Oluşmasında Kullanılan Zaman Atlamalarının Geleneksel ve Çağdaş Anlatı Sinemasında Anlatısal Yapı İle İlişkileri*. Anadolu Üniversitesi, Sinema Televizyon. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Toprak, İ. (2017). *Bakhtin'in Diyaloji ve Heteroglossia Kavramları Haftalar Alev Alatlının Orda Kimse Var mı? Roman Dizisinde Çokseslilik*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tosun, N. (2011). *Modern Öykü Romanı*. Ankara : Hece Yayınları .
- Voloşinov, V. N. (2022). *Marksizm ve Dil Felsefesi*. (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Yalur, T. (2009). *Devrimden Sonra Birinci Yüzyıl Yönetmenlerin İzinde Macar Sineması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Yılmaz, M., & Candan, F. (2018). Psikanalitik Bir Kavrayış ile “Kelebek Etkisi” Serisi: Dissosiyasyon Dehlizlerinde Dolaşan Ana/Vaka Karakterlerin Çekici Öyküsü. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 22, Sayı 4, 2407-2431.
- Yoca, B. (2019). *Edebiyatta ve Sinematografik Uyarlamalarda Orhan Kemal Karakterlerinin Kronotopik Yapısı*. Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Adana.
- Zehra, E. (2018). *Bakhtin'in Diyaloji Kuramı Çerçevesi Modern Türk Romanına Bir Yaklaşım*. Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.

ÖZGEÇMİŞ	
Adı Soyadı	Rukiye KOÇ
Yabancı Dili	
Orcid Numarası	0009-0000-6521-05333
Ulusal Tez Merkezi Referans Numarası	10551997
Lise	Şehit Koray Akoğuz Lisesi
Lisans	Van/Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi/ Sinema ve Televizyon Bölümü
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı
Mesleki Deneyim	Zor Bir Karar Filmi/ Reji/ Van, 2017
Akademik Çalışmalar	1. 2.

