

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

2000 YILINDAN SONRA TÜRK SİNEMASINDAKİ YOL
FİLMLERİNİN MİKHAİL BAKHTİN'İN KRONOTOP
KAVRAMI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

ÖMÜR YILDIRIM

DANIŞMAN
DOÇ. UFUK UĞUR

YÜKSEK LİSANS

ORDU 2021

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum “2000 Yılından Sonra Türk Sinemasındaki Yol Filmlerinin Mikhail Bakhtin’in Kronotop Kavramı Bağlamında İncelenmesi” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadañ yazdığımı ve yararlandığımı kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

14 / 01 / 2021

ÖMÜR YILDIRIM
17530600009

ÖNSÖZ

Zaman ve mekân kavramı ilkçağ filozoflarından itibaren tartışılan bir kavramdır. Zaman ve mekân kavramları felsefe, edebiyat, sinema ve diğer alanlarda hem ayrı ayrı hem de bir arada incelenmiştir. Bu durumun sonucunda bu iki kavram hakkında birçok görüş ayrılığı ve birlikteliği ortaya çıkmıştır. Zaman ve mekânı bir arada görerek onu Einstein'ın 'görecelik' kuramından edebiyata kazandıran Mikhail Bakhtin'dir. Onun çabaları sonucunda kavram edebiyata yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Edebiyat ve sinema bir biriyle ilişkili iki alandır. Henüz edebiyat için bile yeni sayılacak kronotop kavramı sinemaya da uyarlanmıştır. Zaman ve mekânın birlikteliğinden oluşan kronotop kavramı Türk sinemasına nasıl yansımaktadır? Bu sorunun cevabı bu tezin ortaya çıkış amacıdır.

Tez çalışmam boyunca ilk olarak bana bu çalışmayı yapmam gerektiği telkininde bulunan sevgili arkadaşım ve hocam Mümin Barış'a, beni yönlendiren vaktini ayırarak desteğini hiç esirgemeyen çok kıymetli danışmanım Doç. Ufuk Uğur'a, yol göstericiliği ile örnek aldığım bir kişilik olan Sinema TV bölüm başkanı Prof. Dr. Mehmet Yılmaz'a, derslerindeki öğreticiliği ve azimli olmayı bana aktaran sevgili öğretmenim Doç. Dr. Şermin Tağ Kalafatoğlu'na ve lisans döneminde üzerimde eğemi olan tüm hocalarıma içtenlikle ve samimiyetle teşekkür ederim.

Tüm hayatım boyunca yanımdan ayırmadığım bana rehber olarak, kişilik ve karakterimi etkileyen kitaplarım sayesinde bu tezi tamamladığımı belirtmek isterim. Tez boyunca yaşamın zor şartlarıyla mücadele içinde olduğum sırada beni motive eden canım annem, babam ve öz kardeşlerim Ergin, Ersoy, Nihal, Necla, Leyla, Nermin, Özlem, Ali, Zafer, Yeliz Yıldırım'a çok teşekkür ederim. Tez dönemi boyunca beni yalnız bırakmayan, maddi manevi destek olan arkadaşlarım Mehmet Zeki Sancar, Ali Şahinbay, Gizem Özbek, Kürşat Taşçı, Duygu Merve Bulut'a ve isimlerini buraya yazamadığım tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ	vi
GİRİŞ	1
PROBLEM.....	6
AMAÇ	7
ÖNEM.....	8
SAPTAMALAR VE VARSAYIMLAR	8
SINIRLILIKLAR.....	9
YÖNTEM	10
BİRİNCİ BÖLÜM	12
1. ZAMAN VE MEKÂN NEDİR?.....	12
1.1 ZAMAN.....	12
1.2 MEKÂN.....	21
1.3 ZAMANIN VE MEKÂNIN BİRLİKTELİĞİ	25
İKİNCİ BÖLÜM.....	31
2.1. MİKHAİL BAKHTİN'İN KURAMSAL YAPISININ GENEL GÖRÜNÜMÜ 31	
2.2. KRONOTOP.....	40
2.2.1. Sinemada Kronotop.....	43
2.2.2. Yol-Karşılaşma Kronotopu	49
2.2.3. Şato (Konak-Köşk-Yalı) Kronotopu	51
2.2.4. Misafir Odası-Salon Kronotopu.....	53
2.2.5. Taşra-Kasaba Kronotopu	54
2.2.6. Eşik Kronotopu	56
2.2.7. Kapı Kronotopu.....	58
2.2.8. Köşe Kronotopu	59
2.2.9. Dolap - Çekmece - Sandık Kronotopu	61

2.2.10. Kronotop Sonuçları.....	62
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	64
3.1. BİR TÜR OLARAK YOL FİLMLERİ.....	64
3.2. 2000 YILINDAN SONRAKİ TÜRK SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ ...	74
3.2.1 Türk Sinemasında Yol Filmlerine Genel Bir Bakış	80
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	84
4. FİLMLEİN KRONOTOP KAVRAMI BAĞLAMINDA ANALİZİ.....	84
4.1. BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA	84
4.2. KOSMOS	94
4.3. YUMURTA	105
4.4. PANDORA 'NİN KUTUSU.....	118
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	130
KAYNAKÇA	145
EKLER.....	153
EK-1: İNCELENEN FİLMLEİNİN KÜNYELERİ	153
YUMURTA (2007).....	153
PANDORA 'NİN KUTUSU (2008).....	153
KOSMOS (2010)	154
BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA (2011).....	154
ÖZGEÇMİŞ	156

ÖZET

2000 Yılından Sonra Türk Sinemasındaki Yol Filmlerinin Mikhail Bakhtin'in Kronotop Kavramı Bağlamında İncelenmesi

Zaman ve mekân kavramları felsefe tarihi boyunca çeşitli görüş farklılıkları ile tartışılmıştır. Zaman ve mekânın birlikteliğinde oluşan Kronotop kavramı Bakhtin tarafından görecelik teorisinin yardımıyla edebiyat alanına aktarılmıştır. Kronotop kavramı anlatı türleri için yeni bir araştırma alanı yaratır. Sinema da roman gibi anlatı türüne dayalı bir sanat dalıdır. Bu doğrultuda içerisinde Bakhtin'in kavramsal olarak açıkladığı kronotop öğelerini barındırabilir. Bir tür olarak yol filmleri ise Bakhtin'in bahsettiği kronotopların görünür olması için yeterli bir alana sahiptir. Bütün büyük olaylar yolda başlar ve kahramanın yolculuğu sırasında olaylar ortaya çıkar. Ayrıca yol kavramı sadece edebiyat için değil sinema sanatı için de önemlidir. Kahramanlar kendilerini yol boyunca keşfeder ve değişimleri yolda olur. Yola çıkmış bir kahraman artık eskisi gibi olmayacağını farkındadır. Yol ile birlikte zaman ve mekân bir araya gelerek kendilerini görünür kılar.

1996 yılından sonra Türk sineması bireysel bir değişim içerisine girmiştir. Bu dönemden itibaren yeni yönetmenler ilk filmlerini yaparak bağımsız bir biçimde filmlerini Türk sinemasına kazandırmaya başlamıştır. Bu filmler, Türk sinemasının dünya sinemasında festivallerden aldıkları başarılı sonuçlar ile görünür olmasına katkı sağlamıştır. Özellikle 2000 yılından sonra yeni filmlerini yapan yönetmenler yeni Türk Sinemasının temelini oluşturarak Türk sinemasına belirli bir kimlik kazandırmaktadır. Yeni Türk sinemasında karakterlerin yolculukları, bireysel yalnızlıkları, varoluş çabaları, taşra ve taşra insanı gibi konular bu yeni Türk sinemasında sıkça işlenmeye başlamıştır. Türk sinemasında bugüne kadar yol temasına uygun kaç adet film üretildiği belli değildir. Fakat seçilen dört film ile mikro düzeyde, Türk sinemasında karakterlerin yolculuğuna odaklanmış ve yol türüne uygun filmler mevcuttur. 2000 yılı sonrası Türk sinemasında yol filmi temasının işlendiği *Yumurta* (2007), *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Kosmos* (2010), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmlerinde bulunan kronotopların durumları, Bakhtin'in tespit etmiş olduğu yol-karşılaşma, misafir odası-salon, şato (konak-köşk-yalı), taşra kasabası ve eşik kronotopları doğrultusunda irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Mikhail Bakhtin, Kronotop, Yol Filmleri, Türk Sineması,*

Zaman-Mekân

ABSTRACT

Investigating the Turkish Road Movies at 21st Century in the Context of Mikhail Bakhtin's Chronotope

Throughout history of philosophy, time, and space concepts have been discussed with differences of opinions. The term Chronotope which is the idea of unity in time and space is introduced to the literature field by Bakhtin with the help of relativity theory. Referred Chronotope notion creates new research areas for new fiction types. Cinema is an art field dependent on the narrative genre like novels. Chronotope elements that Bakhtin explains conceptually, can be found in the cinema as well. In addition to that, road films as a genre have enough space to bring into view Bakhtin's notion. All the "major" events begin on the road and events starting to occur during the protagonist's journey. The idea of the road is important in the cinema as much as it is for literature. Protagonists discover themselves along the way and above all their change happens during the road. A protagonist on the road aware of the knowledge that it will no longer be the same. As the story goes along the road, time and space come together and become visible through the chronotope. After 1996, Turkish cinema "has been" going through a transformation phase for individual change. From this period, it has brought new films to Turkish cinema that newcomer directors made their debut feature films. These films have been made Turkish cinema much more visible and recognizable in the world cinema as a result of the successful results that they have from the festival runs. Especially with the new millennium, iconoclastic directors who make their new feature films gave Turkish cinema a certain identity by forming the new basis. New wave Turkish Cinema takes hero's; journey, their individual loneliness, existence efforts, and characters of rural areas as a subject more often. It is not clear to obtain how many films have been produced in the Turkish Cinema with a road theme to this date. In this study, with the help of selected four movies, we are focused on the character's journey at the micro-level according to the clearly visible road theme. The chronotope notion will be examined carefully in the context of road themed films which has been produced after 2000. Bakhtin's identified chronotope thesaurus such as road-encounter, guest room - living room, castle (mansion, pavilion, villa), rural towns and chronotope thresholds, will be studied in the context of referring movies which is; Egg (2007), Pandora's Box (2008), Kosmos (2010), Once Upon a Time in Anatolia (2011).

Keywords: *Mikhail Bakhtin, Chronotope, Road Films, Turkish Cinema, Time-Space*

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

Akt.	: Aktaran
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Doç.	: Doçent
Dr.	: Doktor
Ed.	: Editör
Prof.	: Profesör
S.	: Sayfa
Vb.	: Ve benzeri
YY.	: Yüzyıl
AAFF	: Antalya Altın Portakal Film Festivali
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
İFF	: İstanbul Film Festivali
CFE	: Cannes Film Festivali
SUFF	: Seul Uluslararası Film Festivali
SİYAD	: Sinema Yazarları Derneği

GİRİŞ

Tez, giriş bölümü ve üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde zaman ve mekân kavramının eski Yunan döneminden itibaren İslam felsefesi ve dünyada nasıl ifade edildiği ve hangi anlamlarda kullanıldığı araştırılmıştır. Araştırma sonucunda zaman ve mekân kavramının birleşiminden oluşan kronotop kavramının temeli oluşturulmuştur. Kronotop kavramının temelini oluşturan zaman ve mekân, tarih boyunca doğu ve batı düşünürleri tarafından farklı düşüncelere ve formlara sokulmuştur. Zaman ve mekân kavramları kimi düşünürler tarafından bir arada incelenmiş kimileri tarafından ise ayrı bir şekilde ele alınarak değerlendirilmiştir. Özellikle zaman, somut bir olgu olmadığı hâlde insanların ve doğanın durumunu doğrudan etkilemektedir. Mekân ise zamanı içerisinde barındırarak onu bir boyutta tutmaya yarayan nesne görevini üstlenmektedir. Bir filmin temel yapısını oluşturan zaman-mekân, olay örgüsü ve kişiler ise zaman ve mekân kavramlarının sinemaya yansımaları ifade etmektedir.

İkinci bölümde Bakhtin'in kişisel kimliği ve yaptığı çalışmalar hakkında genel bir araştırma yapılmıştır. Literatür araştırması ile kronotop kavramının oluşum süreci ve yapısı hakkında bilgi edinilmiştir. Üçüncü bölümde yol sinemasının ne olduğu açıklanmaya çalışılarak Türk sinemasının 1990 yılından sonraki süreçte mevcut durumu hakkında yapılan incelemelere yer verilmiştir. 2000 yılı sonrası Türk sinemasında yol filmi temasının işlendiği *Yumurta* (2007), *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Kosmos* (2010), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmlerinde bulunan kronotopların durumları, Bakhtin'in tespit etmiş olduğu yol-karşılaşma, misafir odası-salon, şato (konak-köşk-yalı), taşra kasabası ve eşik kronotopları doğrultusunda irdelenmiştir. Filmler; temel olarak yol, taşra temalarını barındırmaları ve bağımsız film örnekleri olmaları sebebiyle seçilmiştir. Çekilen filmlerin yerli ve yabancı birçok festivalde ödüle layık görülmesi filmlerin seçilmesindeki diğer önemli etkenler arasındadır. Filmlerin her birisinin Türkiye'nin farklı bir mekânında çekilmiş olması ve her filmin yönetmeninin farklı olması, Türk sinemasında 2000 yılından sonra zaman-uzam kavramının nasıl algılandığı, daha geniş bir perspektiften nasıl görüldüğü anlaşılmasına çalışılmaktadır. İncelenen dört film ile kronotop ve diğer kavramlar hakkında bilgiler verilerek kavramların görünürlüğünü artırmak için farklı

görüşlere ve düşüncelere yer verilmiş, bu doğrultuda filmlerde bulunan kronotoplar hakkında daha doğru analizler yapılmaya çalışılmıştır. Metnin içeriğini oluşturan dört film, zaman ve mekân kavramına dair çok katmanlı bir yapıda olmaları sebebi ile analiz edilmelerini zaruri kılmaktadır.

Edebiyat kuramı olarak ortaya çıkan kronotop, zaman ve mekânı görünür kılarak anlatı metinlerini sınıflandırmaya yarar. Sinemada ise zamanı ve mekânı görünür kılar ve filmin anlaşılmasına katkı sağlar. Sinema, gerçeklik ile arasında yeniden yaratma formunu barındırmasından dolayı organik bir bağ kurar. Sinema ile izleyici birçok açıdan doğrudan filmin düşüncesiyle karşı karşıya kalır. Sinema, içerisinde barındığı zaman-mekân hareketi ile yeni bir evren yaratır. Sinema, diğer sanatları içerisinde barındıran yapısı ile kendine has bir görme gücü ortaya çıkarır. Bu görme gücü sonucunda yaratılan yeni evrende zaman ve mekân kavramları da organik olarak kurulmuş ise seyirci filmin gerçekliğine kapılır. Anlatı metni olan bir film, hem yaratıcısının hem de ortaya koyulduğu kültürün bakış açısından etkilenebilir. Araştırmanın konusunu oluşturan dört film de kuşkusuz kendi kültürlerinin izlerini taşımaktadır. Bu doğrultuda dört farklı yönetmen tarafından ortaya koyulmuş, Türkiye'nin dört farklı mekânında geçen bu filmlerin bağımsız film eserleri olması ve mekân olarak hepsinin taşrada geçmesi önemli bir durumdur.

Türk sineması 1970'li yıllarda en üretken olduğu dönemin ardından 1980 darbesi ile birlikte gerilemeye başlamıştır. 12 Eylül darbesi sonucunda toplumda ekonomik, kültürel değişimlerin yaşanması sinemayı da etkilemiştir. 1996 yılına kadar Türk sineması seyircisiz bir dönem geçirmiştir fakat Yavuz Turgul'un *Eşkîya* (1996) isimli filmi ile Türk seyircisi sinema salonlarına yeniden dönüş sağlamıştır.

1990'lar, darbe ortamının kaotik ve paranoyak atmosferinden görece uzaklaştığı, ancak ülke içinde "terör" ya da "Kürt sorunu" olarak telaffuz edilen yeni sorunlarının ortaya çıktığı, Türk sineması adına yeni denemelerin yapıldığı yıllar olur. Türk sineması, 70'lerin ikinci yarısında kaybettiği izleyici kitlesini, *Eşkîya* başta olmak üzere kimi popüler filmlerle yeniden kazanmaya başlar (Akbulut, 2012, s. 113).

1990'lı yılların sonlarına doğru ise Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Ümit Ünal, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim ve Fatih Akın gibi yönetmenler ile Türk sinemasında "Yeni Türk Sineması" olarak adlandırılan yeni bir dönemin başladığı görülür. Belirtilen yönetmenlerin ortak özellikleri, klasik

anlatı filmleri yerine sanat sineması olarak tanımlanan bağımsız sinema ürünleri yapmalarıdır. Hikâye anlatımından çok duruma odaklanan, sıradan insanların yaşamlarını ayrıntılı biçimde gösteren, minimal bütçe ve ekipler ile çekimleri gerçekleştirilen bu filmler, yeni dönem Türk sinemasında sanat sinemasının önemli örnekleri arasında gösterilir. Yeni dönemde çekilen bu filmler gişe kaygısı gütmeden üretilmiş açık anlatı yapısına sahip, yıldız oyuncu barındırmayan filmlerdir. Çalışmanın içeriğini oluşturan dört yol film de yeni Türk sineması olarak değerlendirilen dönemin ürünleridir. Dört filmin diğer bir ortak özelliği ise Kovacs'ın belirttiği gibi karakterlerin yaşadıkları olaylara değil de karakterlerde doğal olarak bulunan genel insanlık durumlarını yansıtan filmler olmalarıdır. ‘‘Modern sinemada karakterlere yoğunlaşma psikolojik karakterleştirmeyi içermez. Modern sanat filmlerinin ilgi odağı özel bir karakterin özel bir çevreyle karşılaşmasından ziyade karakterlerin genel ‘insani’ durumudur’’ (Kovács, 2010, s. 68).

Yol, insanın kaderi olarak düşünülebilir. Yol; varmak, bir durumdan başka bir duruma geçmek, eylemde bulunmak gibi birden çok anlamdadır. Yol kavramı Türk kültürü içinde önemli bir yer tutar.

Yolun, dilimizde ne denli yer tuttuğunu anlamak için TDK sözlüğünde yol maddesinin kapladığı hacme bakmak yeterlidir. Sadece yol maddesi beş sütun; atasözü, deyim ve ifadeler ise toplam sekiz sütun, yani dört sayfa tutuyor. Yol, yolcu ve yolculuğa ilişkin iki yüzün üzerinde deyim-ifade ve atasözüyle karşılaşırız (Şahin & Depe, 2018, s. 27).

Jasper'e göre Felsefe yolda olmak ile ilişkilidir. Jasper'e göre yolda olmak var olmanın varlığın özünü ifade etmektedir. Yol bir sürecin, bir noktadan başka bir noktaya geçişin ifadesidir. Yol, aynı zamanda zamanı ve mekânı birlikte algılayarak yaşamın bir temsilini oluşturur. Yol, arzu edilene ulaşmak için çıkılan mekânın ifadesidir. Buradaki yolculukta amaç bir noktaya varmak değil, yola çıkmış olmaktır. Çünkü yol Jasper'in de belirttiği gibi var olmanın kanıtı gibidir. Yolda olduğunu kavrayan insan yaşamı tecrübe eder ve var olduğu hatırlar. Yol kavramı masallardan itibaren sanat dallarında sürekli olarak karşılaşılan bir konudur.

En eski masal/destan metinlerinden başlayarak günümüze gelinceye kadar yaratılmış hemen her türlü tahkiyeli edebi eserde, en çok karşımıza çıkan motiflerden birisi yol/yolculuk olmuştur. Batı edebiyatı temel metinleri Homeros destanlarından, Doğu edebiyatının temel metinleri olan Binbir Gece Masalları'na, Türk destan, masal ve halk hikâyelerine kadar birçok eserde yol/yolculuk işlenmiştir (Şahin & Depe, 2018, s. 247).

Bu durumda şöyle de düşünülebilir; yol, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi edebi eserlerin de önemli bir parçasıdır. Sinemada yol kavramı genellikle bir anlatı üzerine kuruludur. Bir karakter yol ile yeni bir arayış içerisine girer ve yol ile yenedünyalar keşfetmeye başlar. Filmin hikâyesi ile karakterler yolculuklarını sürdürmeye devam eder. Yol kavramı karakterin bir yere varması veya yeni bir yer keşfetmesinin dışında, bulunduğu yerden kaçmasını ya da terk etme durumunu da temsil eder. Karakterler, bazı hikâyelerde bir yere gitmekten uzaktır ve oldukları yerleri terk etmeden kendi çevrelerinin gelişimiyle ve değişimiyle yeni bir yolculuğa çıkarlar. Yol filmlerinin içsel yolculuk kavramlarıyla oluşmuş yapısını Kovacs şöyle açıklar ve örneklendirir:

İlk filmlerinde Truffaut özellikle bu türe hevesliydi: 400 Darbe'deki (1959) kahraman her zaman hareket hâlinindedir ve film Antoine'ın kaçışıyla biter. Godard bu türde iki önemli film yaptı: Ferdinand'ın kendi küçük burjuva ailesinden kaçtığı Çılgın Pierrot ve bir cinayet işlemeyi isteyerek yola çıkan bir çiftin, bir hafta sonunun kâbusundan kaçma noktasına vardıkları Hafta Sonu. Tarkovsky'nin başyapıtı Andrei Rublev de, filmde bir yerden bir yere gerçekten fiziksel gidiş gösterilmese de, bu türe aittir. Ancak daha sonraki Tarkovsky filmlerinde yolculuk temasının varlığı daha açıktır. Yedi filminden dördü - Andrei Rublev, Solaris (Solyaris, 1972), Stalker (1979) ve Nostalji (Nostalghia, 1983) - gezinme ya da yolculuk türünde yapıldı (Kovács, 2010, s. 108).

Yol sinemasının 1960'lı yıllarda Amerikan sinemasının yeniden ayağa kalkmasına yardımcı olduğu bilinir. Yol sineması bir tür olarak Amerikan sinemasında; uzun mesafelerin motorlarla veya arabayla gidildiği, özgür ve bağımsız bir yaşam mücadelesi içerisinde olan karakterlerin öykülerinin anlatıldığı filmler olarak görülür. Amerikan yol filmleri tür olarak bütün Avrupa sinemasını da etkisi altına almıştır. Bunun sonucunda Avrupa'da ortaya çıkan yol filmleri de Amerikan sinemasındaki filmlere benzemeye başlamıştır.

Avrupa modernizminin son evresinde yolculuk türü, Wim Wenders'in Alice Kentlerde (Alice in den Städten [Alice in the Cities], 1974), Yanlış Hareket (1975) ve Zamanın Akışında (Im Lauf der Zeit [Kings of the Road], 1976) ya da Antonioni'nin Yolcu (Professione: reporter, 1975) filmlerinde olduğu gibi, artık neredeyse tamamen Amerikan yol filmlerinin etkisi altındaydı (Kovács, 2010, s. 108).

Tolstoy'a göre "Tüm muhteşem hikâyeler iki şekilde başlar; ya bir insan bir yolculuğa çıkar ya da şehre bir yabancı gelir." Yolculuk kavramının görünen anlamı bulunduğu yerden başka bir yere gitme, yer değiştirmedir. 21. yy. ile birlikte modern dünyada yolculuk kavramı eğriltilerek yeni anlamlar içermeye başlar. Marcel Proust ve James Joyce, edebiyatta bu durumu bilinç akışı yöntemi ile açıklar. Bu durum temel olarak kısa olan bir zamanı katmanlaştırarak o zamanı genişletmek üzerine kuruludur. Bu anlatı yapısında zaman ve mekân birbiriyle

ilişkili gibi görünse de anlatı metni motifler, tema ve karakterler üzerinden birbirine bağlıdır. Hiroşima Sevgilim (1959), zihinsel yolculuk kavramını açıklamak için etkili bir örnektir. Zamanın belirsizliği ve geçmiş ile gelecek zamanın birbiri içerisinde yaşanan durumu filmin içerisinde seyirciyi zihinsel bir yolculuğa çıkarır. Kadın başkarakter Hiroşima, olayların içerisinde bulunmadan filmin içerisinde zihinsel bir yolculuk ile bu olayları yaşar. Bu çalışmanın konusuna uygun olarak seçilen dört film hem fiziksel bir yolculuk yer almakta hem de karakterler zihinsel olarak bir yolculuk yaşamaktadır. 2000 yılı sonrası çekilmiş olan dört filmin ortak noktası, karakterlerin yolculuğunu anlatan filmler olmasıdır. Karakterler film boyunca zihinsel yolculuklarına devam ederek yol kavramını tekdüze olmaktan kurtarır. Filmde işlenen zaman, genellikle belirli bir zamanı anlatmak yerine karakterlerin içsel zamanlarını ve mekânlarını görünür kılmaya çalışır. Yol filmlerinde karakterler birbirinden farklı kaderleri yaşayabilir, kaderler yolda başka karakterler ile çarpışabilir ve bazı durumlarda iç içe geçebilir. Seçilen dört film için karakter yolculuklarının diğer önemli noktası da bu yaklaşımdır. Karakterler, yol filmi türünün ilk örneği olarak kabul edilen Easy Rider'daki (1969) örnekleme olduğu gibi büyük maceraların peşinde koşan ve motorla yolculuk yapan karakterler değildir. Ancak hepsi içsel olarak hareket hâlinindedir ve bu hareket onları yolculuğa sürüklemektedir. Yol filmi kabul edilerek seçilen dört film ile kronotop kavramının 2000 yılı sonrası Türk sinemasında bulunan yol filmlerindeki durumu araştırılmaya çalışılacaktır.

Araştırmada problem, amaç, önem, varsayımlar, sınırlılıklar ve yöntem giriş bölümünde detaylı işlenen esaslar göz önünde bulundurularak belirlenmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde zaman ve mekân kavramının geçmişten itibaren nasıl algılandığı incelenerek kronotop kavramının zemini oluşturulmuştur. İkinci bölümde Bakhtin'in yaşamı ve çalışmaları genel yapısıyla incelenerek kronotop kavramına yoğunlaştırılmıştır. Üçüncü bölümde yol sinemasına genel bir bakışa ek olarak Türk sinemasının durumu ve yol sinemasının Türk sinemasındaki örnekleri genel bir bakış yapılmıştır. Dördüncü bölümde Türk sinemasına ait dört yol filmi, Bakhtin'in kronotop kavramı çerçevesinde üretim yılı göz önünde bulundurulmadan çözümlenmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise yapılan araştırmalar ve analizler neticesinde sonuç bölümü oluşturularak ortaya çıkan durumlar hakkında değerlendirmeler yapılmıştır.

PROBLEM

Zaman ve mekân olgusu antik Yunan filozoflarından itibaren tartışılan bir konudur. Zaman ve mekân eski çağlardan itibaren insanlık tarafından hem ayrı anlamlandırılmış hem de bir arada kullanılarak açıklanmaya çalışılmıştır. Kronotop kavramı Mikhail Bakhtin tarafından edebiyat disiplinine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Soyut bir kavram olan 'zaman' kronotoplar aracılığıyla işlenir ve somutlaştırılır; mekân da kronotoplar sayesinde zaman ve tarih ile birlikte canlılık kazanır, olayları ve zamanı içinde barındıran bir anlama bürünür. Sinema ve edebiyatta zaman ve mekân kavramları birbirinden ayrılamayan başat kavramlardır. Kronotoplar da içerisinde duyguları, anları, değişimleri ve tarihselliğin izlerini taşıyan ögelerdir. Kronotoplar her zaman duygu ve değerler ile doludur. Film hikâyeleri veya edebi anlatılar toplumsal, kişisel, tarihsel koşullarla etkileşimdedir. Bakhtin'e göre kronotoplar imgesel olan hayat formlarını şekillendirir ve somutlaştırır. Kronotop kavramı romanda ya da filmde yalnız olduğu gibi birlikte veya iç içe geçmiş durumda da bulunabilir. Kronotoplar değişince romanın ve filmin yapısında da değişimler meydana gelir. Edebiyat kuramı olarak ortaya çıkan kronotop kavramı zaman içerisinde disiplinler arası kullanılarak sinema sanatına da dâhil olmuştur. Sinema da zaman ve mekânları birlikte kullanan, romanlar gibi kendi gerçekliğini ve zamanını üretebilen bir sanat formudur.

Sinema sanatı, kurmaca ve belgesel olarak iki türe ayrılmıştır. Sinemanın yüz yıllık geçmişinden itibaren bu iki tür kendi içinde çeşitli alt türlere bölünmüştür. Bu alt türler ile birlikte sinema sanatının alanı da genişlemiştir. Burada unutulmaması gereken konu, bu türlerin kendi içlerinde ayrımları ve örneklendirilmesi araştırmacının öznel bakış açısına göre şekillenmektedir. Bir tür olarak yol filmleri, zaman ve mekânın farklı şekillere bürünebildiği, geniş bir alana yayılan bir yapıya sahiptir. Yol filmlerinin mekânsal ve zamansal olarak geniş bir alana sahip olması kronotopun filmin içerisindeki önemini artırmaktadır. Yol filmlerinde karakter yol boyunca birbirinden farklı mekânlar içerisinde bulunur. Bunun sonucunda da kronotopların film içerisindeki durumları ve konumu, mekâna ve zamanın durumuna göre değişkenlik gösterebilir. Dağınık bir sinema kültürü içerisinde bulunan Türk sineması, dönemsel olarak değişimler yaşamaya devam etmektedir. 1980'lerden itibaren kısır bir döngüye giren Türk

sineması 1990'lı yılların sonundan itibaren bağımsız filmler ile yeni bir döneme geçiş yapmıştır. Bu dönem, "Yeni Türk Sineması" olarak adlandırılmıştır. Yeni Türk sineması düşük bütçeli, yıldız oyuncu kullanmayan yönetmenleriyle ön plana çıkan ve yaratımından itibaren yönetmenin bir parçası olan işleri barındırır. Yeni Türk sineması; popüler olarak tanımlanan ve yüksek bütçe, reklam ve dağıtım sorunu olmayan filmler karşısında duran ancak yerli yabancı festivallerden aldıkları ödüller ile prestijli bir hâl alan sanat sineması olarak tanımlanabilir. Çalışmadaki filmlerin ortak özellikleri; bağımsız filmler olması, belirli bir estetik değer ve üslup barındırmaları, sıradan insanların hayatları etrafında dönen karakterlerin yolculukları üzerine kurulmasıdır. Bu çalışmada Mikhail Bakhtin'in kronotop kavramı doğrultusunda 2000 yılı sonrası Türk sinemasında bulunan *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2016), *Kosmos* (2009), *Yumurta* (2007), *Pandora'nın Kutusu* (2009) filmleri kuramsal olarak incelenerek analiz edilmiştir. Yapılan analiz sonucunda genellikle taşrada geçen bu hikâyelerin yol temasını işleyiş biçimleri, ortaya çıkan kronotopların kullanım şekli, ortak yönleri ve karakterler üzerindeki etki durumları araştırılacak ve kronotop kavramının Türk sinemasındaki durumu hakkında genel bir fikir oluşturulmaya çalışılacaktır.

AMAÇ

Bu çalışmada, Mikhail Bakhtin'in kronotop kavramı doğrultusunda 2000 yılı sonrası Türk sinemasında bulunan *Yumurta* (2007), *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Kosmos* (2009), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2016) isimli yol filmleri incelenecek ve filmlerin özgün kronotopları saptanacaktır. Belirlenen kronotopların Türk sinemasındaki durumunu incelenerek dört filme kronotopun nasıl etki ettiği araştırılacaktır. Araştırmada 2000 yılı sonrası çekilmiş filmlerin alınmasının sebebi, dönemin yeni Türk sineması içerisinde yer almasıdır. 2000 yılı sonrası karakterlerin yolculuğu üzerine kurulu olan bu dört film ile filmlerde örtük olarak bulunan kronotoplar ortaya çıkarılarak benzerlikleri ve durumları hakkında bir sonuç ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

Bu bağlamda araştırmada aşağıdaki sorulara yanıtlar aranacaktır:

1. Zaman ve mekân kavramlarının geçmişten bugüne anlamlandırılmasında farklı görüşler var mıdır?
2. Kronotop kavramı nedir?

3. Kronotop kavramı sinemada nasıl kullanılmıştır?
4. Yol filmi nedir?
5. Yeni Türk sinemasının genel özellikleri nelerdir?
6. Kronotop kavramı yeni Türk sinemasındaki yol filmlerinde kullanılmakta mıdır? Kullanılmışsa bu kronotoplar Bakhtin'in tanımladığı kronotoplar ile benzer bir yapıda mıdır?

ÖNEM

Zaman kavramını somutlaştırmak için bir mekâna ihtiyaç duyulur. Bu çalışmada yer alan her film farklı bir mekânda ve zamanda geçmektedir. *Yumurta* (2007) filminde taşrada zamanın nasıl inşa edildiği araştırılırken, *Pandora'nın Kutusu* (2008) filminde İstanbul'da zamanın mekân ile nasıl değiştiği görülmekte, *Kosmos* (2010) filminde ise zamansızlığın içinde yer alan Kars'ta zamanın, mekân içerisinde evirilişi gözlenmekte, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminde ise zamanın ve mekânın yol ile olan durumu, zaman ve mekân birliğinden oluşan kronotop kavramı ile açıklanabilmektedir. Mikhail Bakhtin'in özellikle roman için kullandığı kronotop kavramı sinemada yeni bir araştırma alanı yaratmıştır. Yapılan bu çalışma dışında kronotop kavramının sinemadaki durumunu araştıran incelemeler mevcuttur ancak bu çalışma, 2000 yılı sonrası Türk sinemasındaki dört yol filminde kronotop kavramının durumlarını araştırması, filmlerde bulunan kronotopların yeni Türk sinemasında nasıl görünür olduğunu incelemesi yönüyle diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. Araştırmanın temelini oluşturan dört filmin zaman ve mekân kavramına dair çok katmanlı bir yapıda bulunması, araştırmanın içeriğini zenginleştirmekte ve önemini artırmaktadır. Çalışmanın kronotop kavramının romandan sinemaya geçiş sürecini içermesi ve Türkiye'de son yirmi yıl içerisinde üretilen bağımsız yol filmlerinin kronotoplarının araştırılması ve incelenmesini içermesi sebebiyle ilerleyen süreçlerde yapılacak benzer çalışmalara bir yol haritası çizebileceği öngörülmektedir.

SAPTAMALAR VE VARSAYIMLAR

Zaman ve uzam sinema ve edebiyat alanı için önemli iki unsurdur. Kronotop Bakhtin'in tanımıyla "Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığına" (Bakhtin, 2020b, s. 296) denir. Sinema

kendi içerisinde kendi zamanını ve mekânını oluşturarak yeni bir evren yaratır. Filmler farklı türlerde ve yapılarda da olsa zaman ve uzam kavramlarını içerir. Bir karakterin herhangi bir noktadan başka bir noktaya, bir araçla veya araçsız olarak yaptığı yolculuğu anlatan filmlere ‘yol filmi’ denir. Bir tür olarak yol filmleri de çok katmanlı bir zaman ve uzam barındırır. Yol filmlerinde zaman ve mekân geniş bir alana yayılması ve karakterin içsel yolculuğuyla birlikte zaman ve uzamın algılanışında farklılıklar meydana gelir. Yol filminin bu çok katmanlı özelliğinden ötürü doğruluğu kabul edilen aşağıdaki önermeler rehberliğinde çalışma yürütülmüştür.

1. Tez sınırlılığı dâhilinde incelenen 2000 yılı sonrası Türk sinemasındaki yol filmlerinde Kovacs’ın belirttiği gibi karakterler birbirinden farklı kaderleri yaşayabilir, bu kaderler yolda başka karakterler ile çarpışabilir ve bazı durumlarda iç içe geçebilir.
2. Yeni Türk sinemasındaki filmlerde Mikhail Bakhtin’in ortaya koyduğu kronotop kavramı görünür olabilir. Kronotopların görünür olma durumları filmlerin zaman, mekân, olay örgüsü, karakter durumlarına göre farklılık gösterebilir.
3. Stam’ın ortaya koyduğu gibi Türk sinemasındaki yol filmlerinde kronotoplar görünür olarak filmlerin anlaşılması güç alt metinlerinin açıklanmasına yardımcı olabilir.
4. Yeni Türk sinemasından seçilen dört film karakterlerin bir noktadan başka noktaya seyahatlerini içeren, Kovacs’ın ifade ettiği karakterin içsel yolculuğu tanımına uyan özgün ve ayırt edici özelliklere sahip eserlerdir.

SINIRLILIKLAR

Araştırma, aşağıda verilen sınırlılıklar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

1. Zaman ve mekân kavramı isimli bölümde yapılan literatür taramasındaki kaynaklardan ulaşılan veriler doğrultusunda zaman ve mekan kavramı ifade edilmiştir.
2. Kronotop kavramı Bakhtin’in yaptığı çalışmalar ve yazılı kaynaklarda bulunan diğer çalışmaların çıkarımları doğrultusunda açıklanmıştır.

3. ‘Yol filmi nedir?’ isimli bölümde yol filmi kavramı kaynak taraması sonucunda elde edilen veriler ile izah edilmiştir.
4. Bu araştırma, 2000 yılı sonrası Türk sinemasında bulunan ‘yol filmi’ türündeki dört filmler ile sınırlıdır.
5. 2000 yılı sonrası Türk sinemasında yol filmi türüne ait kaç adet film üretildiği kesin olarak bilinmemektedir.
6. Bu çalışmada seçilen Türk sinemasındaki yol filmleri araştırmacının yaptığı taramalar ile sınırlıdır. Seçilen filmler, 2000 yılından sonra çekilmiş olması, yeni Türk sinemasındaki farklı yönetmenlerin filmleri olması, farklı zaman-mekânlarda geçmesi ve bağımsız film türünde olması sebebiyle seçilmiştir.
7. Yeni Türk sinemasında sanat sineması içerisinde üretilen yol filmi türünde kabul edilmiş olan dört film, Bakhtin’in açıkladığı kronotop kavramı bağlamında incelenmiştir.

YÖNTEM

Bu çalışmada yer alan kavramların konusuyla ilgili olarak literatür taramaları yapılarak araştırmanın temeli oluşturulmuştur. İlgili konuya dair geçmişte yapılan çalışmaları içeren literatür taraması, araştırmanın temelini oluşturmaktadır. “Literatür taraması genel tanımıyla alanda yeni bir inceleme konusuna ulaşabilmeyi, daha sonra yapılacak çalışmalara temel oluşturmayı ve daha önce ortaya konulan fakat artık işlevini yitirmiş metotları elemek için yapılan bir yöntem olarak açıklanır” (Koroğlu, 2015, s. 61). Zaman ve mekân kavramlarını içeren verilere odaklanarak kronotop kavramı çözümlenmeye çalışılmıştır. Araştırma örneğinde belirtilen sınırlılıklar doğrultusunda Mikhail Bakhtin’in kronotop kavramı ve yol sinemasının genel durumu hakkında kaynak taraması yapılmış ve edinilen veriler rehberliğinde kavramlar açıklanmıştır. “Araştırmaya konu olan durum kendi koşulları içerisinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılmaktadır” (Karasar, 2017, s. 77). Çalışmanın dokusuna uygun olarak seçilen filmlerin analizleri ile verilerin anlaşılabilirliği desteklenmiştir. Yol filmleri kapsamında Türk sinemasına ait, 2000 yılı sonrası dört adet film nitel araştırma yöntemlerinden örneklem ile seçilmiştir. Seçilen yöntem ile benzer örneklemeler doğrultusunda çalışmada belirgin bir alt grup oluşturulması

hedeflenmiştir. “Platon’a göre (1987) amaçlı örnekleme, zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak vermektedir. Bu anlamda, amaçlı örnekleme yöntemleri pek çok durumda, olgu ve olayların keşfedilmesinde ve açıklanmasında yararlı olur” (Yıldırım & Şimşek, 2018, s. 118). Türk sinemasında üretilen yol filmlerinin sayısı net olarak bilinmediği için araştırmanın evreni 2000 yılı sonrası ile sınırlandırılmıştır. Karakter yolculuklarına odaklanan yapıları ile çalışmanın evreni daraltılarak, bağımsız filmlerden *Yumurta* (2007), *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Kosmos* (2010), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmleri seçilmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın içeriğini oluşturan filmlerin tema, içerik, olay örgüsü, zaman, mekân ve karakter durumları irdelenmiş ve romana özgü olan kronotopların varlığı tespit edilerek içerik analizi yöntemiyle filmler analiz edilmiştir. İçerik analizi kullanılmasıdaki amaç, elde edilecek verileri açıklayabilecek kavramlara ulaşmak içindir. Toplanacak veriler bu doğrultuda kavramsallaştırılarak sonuç bölümünde bulgularının ortaya koyulmasını kolaylaştırır. “İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır” (Yıldırım & Şimşek, 2018, s. 242). İçerik analizinde verilen belirli bir düzende sınıflandırılarak birbiriyle olan ilişkileri ortaya koyulur. Bu doğrultuda bulunan kronotopların filmlerdeki durumu ve benzerlikleri incelenerek değerlendirilmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise kavram olarak romandan alınan kronotopun Türk sinemasındaki yol filmleri özelinde kullanım amacı ve mevcut durumu aktarılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ZAMAN VE MEKÂN NEDİR?

1.1 ZAMAN

Geçdi gün ferdâyı ko sâ'at bu sâ'at dem bu dem

ŞEYH GALİB

‘Zaman nedir?’ sorusu tarih boyunca sorgulanmaktadır. Zaman, sözcük anlamı olarak

1- Ölçülebilir nicelik olarak düşünülen süre, 2- Bütün olayların art arda geldiği ortam, 3- Bir dizi oluşturacak şekilde ortaya çıktığı geçmiş, şimdi ya da gelecek gibi zaman dilimlerinin, kendisinin parçaları olduğu sürekli bütün, 4- Sonsuzca geri ve sürekli ileriye akan çizgi: 5- Parçalan önce ve sonra, başlangıç ve son gibi ilişki bildiren ifadelerle bütün, 6: Oluş, gelip geçiş, değişme ve süreklilik, 7- Dönüşü olmayan bir doğrultuda gitme (Sarıkavak, 1997, s. 53).

Kavramsal olarak zaman her düşünüre göre farklılık göstermektedir. Zaman için ortak olarak söylenen durumlar ölçülebilir olması ve içinde hareket barındırmasıdır. Aristo’ya göre "Zaman, içinde olayların geçtiği şeydir" (Aristoteles, Heidegger, & Augustinus, 1996, s. 63). Ancak sadece bu cevaba bakarak zaman kavramını değerlendirmek yanlış olacaktır. Zaman kavramı insanın bir uzvu gibidir.

İlk çağdan itibaren zaman kavramı üzerine çeşitli görüşler ortaya atılarak açıklanmaya çalışılmıştır. Medeniyetler arasında da zaman kavramı farklı şekillerde algılanmış ve yorumlanmıştır. Uzak doğu medeniyetinde zaman algılayışına bakıldığında döngüsel bir zaman anlayışına rastlanır fakat Batı medeniyetinde çizgisel bir zaman anlayışı vardır. ‘‘Hint ve Çin medeniyetlerinde döngüsel zaman, Avrupa medeniyetinde ise çizgisel zaman anlayışı hâkimdir. Döngüsel zaman anlayışına göre zaman sürekli tekrarlanarak, tekrar başa dönerek hareket eder. Çizgisel zaman anlayışında ise tekrar söz konusu değildir, zaman sonsuza doğru akar gider’’ (Yuva, 2009, s. 1655). Türkiye’nin de içinde bulunduğu İslam medeniyetlerinde zamanı algılama durumunda ise hem Doğu’nun hem de Batı’nın zaman algılayışına yakın düşünceler bulunmaktadır. İslam medeniyeti bir kültür birleşim alanı olduğu gibi zamanın da sarmal olarak algılandığı bir yer hâline geldiği söylenebilir. Bunun sonucunda da Türk kültürü ve İslam medeniyeti zaman algılayışını bakımından kendine özgü bir yapı oluşturmuştur. ‘‘Türk kültür ve edebiyat geleneği, temelde İslam medeniyeti

çerçevesinde teşekkül ederek geliştiği için, İslam medeniyetindeki zaman anlayışının kendine özgü bir biçimini yansıtmaktadır ‘ (Yuva, 2009, s. 1655).Eski Yunan uygarlıklarına bakıldığında zaman bir tanrı olarak görülmektedir. Khroros Yunan mitolojisinde yer alan yer (Gai) ve gök (Uranus) tanrılarının çocuğu olmakla birlikte aynı zamanda Zeus’un da babasıdır. İslam medeniyetinde de zaman Allah’ın isimlerinden birisi olarak zikredilmektedir. Zaman kavramı bu yüzden tüm insanlığın hem dini hem de bilimsel ve felsefi olarak fazlaca üzerinde durduğu bir kavramdır. Zaman kavramı felsefenin içerisinde görülmeye başlandığında ise daha farklı görüşler ortaya çıktığı görülür.

Zaman ve mekân kavramları Antik Yunan’dan itibaren tartışılmıştır. Kimi düşünürler bu kavramları ayrı ayrı inceleyerek yorumlamış, Bakhtin gibi kuramcılar ise zaman ve mekân kavramının ancak bir arada düşünülebileceğini belirtmiştir. Zamanı incelemeye Aristo’dan başlanırsa zamanın hareketle ilişkili olduğu görülür. Aristo için bir şeyin zaman olarak adlandırılması için hareketin bulunduğu nesnel bir yapı gereklidir. ‘Aristoteles’e göre hareket, zamanın koşuludur: Hareket olmadan zaman olamaz’(Z. Demir, 2019, s. 4). Aristo aynı zamanda zamanın ölçülebilir olduğunu savunarak zamanı somutlaştırmaya çalışır. Aristo, bir ortamda canlılık yoksa oradan zamandan söz etmenin faydasız olacağını belirtir. ‘Öteki nesnelere için de ‘zaman içinde olmak’ ile onların varlığının ölçülmesi aynı şey’(Aristoteles vd., 1996, s. 25) diyerek bu durumu vurgular. Ruh, zamanı ortaya çıkaran bir kudret olmasa da zaman; insanlara sınırlar çizen, onun etrafını saran ve insana hükmedendir. Canlılık ve hareket, zamanın bir parçasıdır. İbn-i Sina da Aristo gibi zamanın hareketle ilişkili olduğunu belirtir. ‘Görülüyor ki zamandan önce zaman bulunmaktadır. Zaman ise hareketin sayısıdır. Hareketin süresidir. Hareket ise cismin yer değiştirmesi ile meydana gelir. Cisim ise âlemin bir parçasıdır. O hâlde zaman, hareket ve cisim birbirine iç içe bağlıdır’ (Çubukçu, 1986, s. 105). İbn-i Sina’ya göre zaman hareketin ölçüsüdür. İbn-i Sina’nın bu görüşü Aristo’nun zaman görüşüyle benzerlik göstermektedir. Aristo ve İbn-i Sina zamandan bir ölçü olarak bahsederler. Bu durum onların zaman görüşünde ortak olduklarını gösteren başka bir durumdur. El-Bağdadi de zamanı ölçü olarak nitelendirir ve bu ölçü, zamanın varlığıdır diye ekler. ‘El- Bağdadi, zamanın ne olduğunu varlıkla irtibatlandırarak cevaplar. Nitekim o, ‘Zaman nedir?’ sorusuna cevap ararken şunları

söylemektedir: ... Zaman, ölçü ile ilgilidir... Zaman; varlığın ölçüsüdür hatta zaman, durağanlığı (sükûn) bile ölçer..." (Sarıkavak, 1997, s. 58). İslam felsefesinin bir başka düşünürü Yunus Emre'ye göre insan zamanın bir parçasıdır. İnsan, zamanın içerisinde varlığını keşfeder ve zamanını tamamlayarak bu dünyadaki varlığı öz olan ruhta devam eder. Yunus Emre'ye göre bu dünyadaki zaman sonlu ve sınırlıdır. "İnsanın bedensel yönü için zaman sonludur" (Çubukçu, 1986, s. 160). Yunus Emre'ye göre bu dünyada var olan zaman insanın sınırları içerisinde. Bu dünyada var olan ve geçmekte olan her şeyin bir sınırı vardır ve gerçek olay, her şey ölümden sonra olan tarafa aittir. Zaman da bu dünyada sınırlı ve sonsuz değildir.

Zamanın, Aristo'dan itibaren içerisine hareketin katıldığı ve bir ölçü olarak görüldüğü düşünülebilir. Bunlar genellikle zamanın soyut düşünce yapısının dışındadır. Bu düşünceler zaman formunu belirli sınırlar çizerek onu sınırlandırmaya ve somut bir hâle getirmeye yönelik düşüncelerdir. Zaman konusunu hareket ile ilişkilendirip onun hakkında düşünceler ortaya atan ilk düşünürlerden birisi Aristo'dur. Aristo'nun zaman anlayışının İslam düşünürleri üzerinde de etkili olduğu görülür. Ancak bu etkileşim bir taklitçilikten ziyade zaman kavramını kendi kültür ve düşünce sistemlerine göre yorumlamadır.

Augustinus ise Aristo'nun düşüncesine karşı çıkar ve zamanın hareketin bir parçası olmadığı ve öznel olduğunu belirtir. Augustinus zamanın ne olduğunu sorgular. "Eğer geçmiş artık yoksa gelecek henüz olmamışsa, şimdi de hep şimdi değilse, bu durumda zaman nasıl var olabilir ki?" (Ricœur, 2007, s. 40). Augustinus'a göre zamanın kaynağında bilinç bulunmaktadır ve bu bilincin kavrayışı öznel bir yapıdadır. Zaman, öznel ve nesnel zaman olarak düşünülürse; öznel zaman insanın yaşamıyla ilişkilendirilebilir, nesnel zaman ise içerisinde lineer bir yapıda bulunan ve ölçütlerle sınırlandırılmış olan zaman olarak düşünülebilir. Augustinus'a göre zaman soyut bir kavram olduğu için akılla kavranması zordur. Augustinus'a göre zaman; geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman olarak birbirinden ayrılır. Bu üç zaman anımsayış, bakış, bekleyiştir. Anımsayış geçmiş zamanı, bakış şimdiki zamanı, bekleyiş geleceğin imgeleridir. "Geçmişin anlatısı, anımsayıştır; şimdikiye ilişkin şimdiki zaman doğrudan görüştür, bakıştır (contuitus [ileride distentio ile karşıtlığı daha iyi vurgulayacak olan attentio terimi kullanılacaktır]), geleceğe ilişkin şimdiki zaman ise bekleyiştir" (Ricœur, 2007, s.

39). Geçmiş, geleceğe doğru akış içerisinde. Geçmiş, yaşanmış bitmiş olanı ifade eder ve şimdiki zamanı şekillendirir. Geçmişte yaşanan her şey şimdiki zamanda insan belleğinde durur ve gelecek zaman da şimdiki zamanın içerisinde alınır. “Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman anı, şimdikiyle ilişkin şimdiki zaman bir anlık görü, gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman da beklenti olarak vardır” (Aristoteles vd., 1996, s. 55). Agustinus, Aristo'nun düşüncesine katkıları sağlayarak ruhun zamanla olan durumuna kalıcı çözümler ürettiği görülür. Zamanın hareketle açıklanmayacak kadar büyük bir olgu olduğunu düşünen Agustinus, bu durumu şöyle ifade eder: "Eğitilmiş bir insana güneşin ve ayın hareketlerinin zamanı oluşturduğunun söylendiğini işittim ve ben bunu kabul etmedim" (Ricœur, 2013, s. 22). Aristo aslında Agustinus'tan önce zamanın bir hareket olmadığını belirtir. Zamanın ne olduğu kesin bir anlamda değildir fakat zaman ne harekettir nede hareketsizliktir. Ancak yine bazı düşüncelerinde de hareketin zamanın temel işlevi olduğu görüşünü yineler. "Önce ve sonra harekettir ve sayılabilir olma niteliği taşımalarıyla zamanı oluştururlar" (Ricœur, 2013, s. 29). Aristo zamanı hareketle açıklamış olsa da yaşamı boyunca bu konu hakkında düşüncelerini genişletmeyi sürdürmüştür. Fakat Aristocu düşünceye göre zaman hareketle ilişkili bir durumdur. “Bu noktada yine zaman ‘harekete ilişkin bir şey’dir. Şüphesiz, saymak için bir ruh gerekir ancak sayılabilir olan öncelikle harekette bulunur” (Ricœur, 2013, s. 99).

Heidegger, Agustinus'un üçlü zaman içerisinde bulunan şimdiki zaman düşüncesinden farklı bir düşünce biçimine sahiptir. Heidegger'de gelecek zaman diğer zaman dilimleri içerisinde farklı bir yapıdadır. Gelecek zaman geçmiş zamanı içermektedir. Bu düşünce sistemi ile Agustinus'un düşünce merkezinde yer alan geçmiş ve gelecek zamanın şimdiki zamanda bulunma düşüncesini geri plana atmaktadır. Gelecek zamanın şimdiki zamanı içerisinde barındırarak olanları geleceğe doğru getirdiğini belirtmektedir. “Gelecekte geçmişe geçiş artık dışsal bir geçiş değildir, çünkü gel-ecek, gel-ecek oldu'yu çağırıyor, bir anlamda içeriyor gibidir” (Ricœur, 2013, s. 121). Geçmişte yapılan eylemler sonucunda geleceğin durumu şekillenir. Şimdiki zaman ise geçmiş ve geleceği yaratan bir form değil zamanın sadece bir biçimidir.

Agustinus'un söylediğinin tersine, geleceğin şimdiye olan üstünlüğünü ve bu geleceğin bir iç sınırla her türlü bekleyişe ve tasarıya kapalılığını benimsettiren de ölüme doğru varlıktır. Heidegger, daha sonra tarihsellik terimini hemen bitişiğindeki sapa düzeyi için

kullanır. Burada da iki özellik vurgulanmıştır: zamanın doğum ile ölüm arasındaki yayılımı ve gelecek üstüne yapılmış vurgunun geçmiş üstüne taşınması. Heidegger bütün tarihsel bilim dallarını bu düzeye bağlamaya çalışır (Ricœur, 2007, s. 124).

Deleuze zamanın Antik Çağ filozoflarında görünen harekete olan bağımlılığı savunmaz. Zaman, Deleuze için art arda gelmesi mümkün olmayan bir kavramdır. Zaman art arda gelse bile aynı zamanın içerisinde bu durum meydana gelir. Zaman; içerisinde hareket ve değişimi barındırır fakat değişen zaman değildir, zaman değişmez bir formdur. Zaman, içerisinde gizemi barındırır. Deleuze bu durumu Kant'ın Eleştirel Felsefesi isimli kitabında şöyle ifade eder:

Zamanın çivisi çıkmıştır; çünkü zaman menteşelerinden kopmuştur. Menteşeler, kapının çevresinde kaldığı sürece harekete tâbidir: Zaman hareketin ölçüsüdür. Bu antik felsefenin görüşüydü. Fakat çivisinden çıkmış zaman, hareket-zaman bağıntısının tersine çevrilmesi anlamına gelir. Şimdi zamana tâbi olan, harekettir. Hareket de dâhil olmak üzere her şey değişir. Bir labirentten bir diğerine geçiyoruz. Bu labirent, artık kendisinin karmaşık dolambaçlarını anlaşılır kılacak bir daire veya bir spiral değildir; fakat bir iplik, bir düz çizgidir; basit, içinden çıkılmaz olduğu için daha da gizemlidir (Deleuze, 1995, s. 55).

Zaman; geçmiş, şimdi, gelecek olarak üç durumda algılanır. Bu üç zaman diliminin ortak buluşma noktaları insan zihinleridir. İnsan aklında geçmişe dair anılar mekânlarla birlikte açığa çıkar ve zihin onu şimdide yaşıyormuş algısına kapılır. Deleuze ise bu durumun tam karşısından bir görüş belirterek zamanın lineer bir kronolojide sıralanmasına karşı çıkar. Deleuze'ye göre zaman hareketle meydana gelir ve kronolojik değildir. Buradaki hareket somut bir hareket değil, zihinde olan harekettir. Şimdi yaşanan an, yaşandığı andan itibaren geçmişte kalmıştır ve bu durumda onun kronolojik bir algıda görülmesini Deleuze'ye göre imkânsız kılmaktadır.

Zaman kavramsal olarak açıklanması zor bir kavramdır. Bu sebepten ötürü de insanlık tarihi boyunca birçok tartışmanın konusu olmuştur. Geçmiş, şimdi ve gelecek kavramları zamanın lineer yapısında ortaya çıkan kavramlardır. Bergson'a bakıldığında bu görüş onun için eksik kalmaktadır. Bergson'a göre zaman bir yaratıcının gücüyle açıklanmalıdır. "Bergson ise, zamanı bambaşka bir biçimde ele aldı, onu insani yaratım gücünün bir eseri olarak kavradı. 'Zaman'ın bu yeniden kavranışı radikal bir değişimin ifadesidir" (Özkan, 2012, s. 258). Bergson zamanı *duree* "süre" olarak inceler. *Duree* hem lineer bir zaman kavramını hem de içsel zaman kavramını temsil etmektedir. Ölçülebilir olarak algılanan zaman, sıradan olan bir algılayış gerektirir. Zaman ölçülebilir hâle getirilerek onu insan evrenselleştirmiş olur. Zamanı insan bu sayede algılayabilir

ve anlamlandırılabilir hâle getirir. Zamanı yönlendirme yetisi olmayan insan, zamanı ancak sezgi yoluyla kavrayabilir. Bergson'a göre zekânın dışında sezgi de bir bilgi öğrenme yöntemidir. Sezgi, hayatı doğrudan etkileyen bir eylemdir. Mutlak bilgi Bergson'a göre sezgiyle kavranabilir. Bergson sezgiyi insanı tamamlayan bir yapı olarak tanımlar. Sezgi sayesinde süre bir bütün olarak kavranır. "Süre; bir varlığa gelişir, bir varoluştur. Sayıyla sayılamaz, ölçüyle ölçülemez; o, durmayan bir akıştır" (Öktem, 2000, s. 173). Bergson'a göre süre ancak sezgi yoluyla anlamlandırılır. Bergson sezginin akıldan var olmadığını içgüdüsel olduğunu belirtir. Ölçülür olan zaman sabit, sezgi ile kavranan zaman yani duree ise hareketlidir. Duree kavramı hayatın kendisini ifade ederek ölçülen zamandan farklıdır. Çünkü Bergson'a göre duree kavramı insan iradesinin bir temsilidir ve "Süre, aletle ölçülemez ancak kendi içine eğilmesini bilen her insanın nüfuz edebileceği bir hâl"(Bergson, 2016, s. 27). Bergson sezgiyle kavranabilen süreyi parçalanamaz bir biçimde anların temsili olarak görür. Ölçülebilen zamanın kavranabilmesi için bir mekâna ihtiyacı vardır, oysa sürenin kavranabilmesi için bir mekâna ihtiyacı yoktur. Onun var olması için kendisi yeterlidir. Bergson dış dünyadaki zamanın zekâ ile içsel zamanın ise sezgiyle kavranabileceğini söyler. "İnsan kendi içindeki sürenin dışında kalan varlığın gerçek bilgisine, özüne zekâyla değil; iç sezginin bir fonksiyonu olan saf algı ve sempaticiden oluşan iki aşamalı bir süreçle ulaşır." (Demir, 2019, s. 8). Bergson zamanın sezgi ile kavranabileceğini belirtir. Bergson sezgiyi, gerçek olanı hiçbir aracı olmadan doğrudan kavrayabilmek olarak ifade eder. Sezgi olmadan hiçbir şeyi kavramak mümkün değildir ve sezgi insanda doğuştan olan bir yetenektir. Bergson'un sezgi anlayışı Kant'ın görüşünden farklı olarak beş duyu ile ortaya çıkarılamaz ve insan hayatının içindeki süreleri ortaya çıkaracak tek şey sezgidir. Sezgi, duyu ile anlamlandırılacak kadar basit bir form değil bir düşünce biçimidir. Bergson'da zaman ya da duree kavramı bilinçte kavranan sezgiye bağlıdır.

Sezgi Bergsonculuğun yöntemidir. Sezgi bir duygu, bir esinleniş ya da belirsiz bir duygudaşlık değildir. O, gelişmiş bir yöntemdir hatta felsefenin en gelişmiş yöntemlerinden biridir. Bu yöntemin Bergson'un felsefede 'kesinlik' dediği şeyi oluşturan kendine ait katı kuralları vardır. Öte yandan Bergson'un yöntem olarak anlaşılan sezginin süreyi zaten gerektirdiğini ısrarla vurguladığı da doğrudur (Deleuze, 2010, s. 53).

Bergson'da duree kavramı onun zaman kavramının temelini oluşturduğu söylenebilir. Bergson'un zaman hakkındaki bu çalışmaları ilerleyen dönemlerde

başka düşünürleri de etkilemiştir. Bergson'un zaman kavramı hakkındaki çalışmaları sinemada da görülür. Jean Epstein, Dziga Vertov, Bela Balazs Bergson'un zaman anlayışı ile sinemanın diğer sanat dallarından farklı bir yapıda olduğu fikrini savunmuşlardır.

Vertov'a göre bilimsel sosyalist dünya görüşü gerçekçiliğin betimlenmiş hâlidir. İnsani görme gücü sınırlı olduğundan bu gerçekliği olduğu gibi algılayamamaktadır. Film, insani görme gücünün algılayamadığı bu gerçeklikleri zamanı ve mekânı manipüle ederek bir araya getirir ve insan için algılanabilir kılar... Vertov da tıpkı Epstein gibi sinemanın zamanın kontrolünde eşi görülmemiş bir araç olduğunu düşünür. Sıradan insani algı şu anda gerçekleşen pek çok fenomeni yakalayamaz. Fenomenolojik dünyanın standart algısal deneyiminde şu anda olanların hepsinin algılanabilmesi olanaksızdır. Sinema, zamanı kontrol ederek farklı zaman ve mekânları bir araya getirir (Özkan, 2012, s. 264).

Zaman kavramı tarihsellikle düşünüldüğünde sürekli olarak değişim gösterir. Zaman kavramı insanın kavrayışından bağımsızdır. Zaman felsefe ile tartışılmaya başlanmış fakat belirli bir görüş birliğine varılamamış bir kavramdır. Zaman insanüstü olarak bireyden bireye, toplumdaki topluma farklılaşarak, medeniyetten medeniyete farklı düşüncelere sahip olmuştur. Zaman kavramı insan düşüncesinde kapladığı düşünce alanı bu yüzden oldukça geniştir.

Kimilerine göre kişinin zihninde üretilen ve insan algısıyla şekillenen bir kavram olan zaman, kimilerine göre ise insandan bağımsız ve mutlak bir nesnedir... Örneğin; Abdülhak Şinasi Hisar'a göre "zaman zihnimizin mesafesi" iken Ronald Barthes'e göre zaman "kendi başına bir biçim"dir. Mircea Eliade'ye göre zamanın, varlığı yutan ve yok eden bir özelliği vardır: "Büyük zaman akışı içinde, her varoluş geçici, uçucu ve yanlısamadır." Gaston Bachelard'a göre ise zaman "onun hakkında bildiğimizdir. (Gezeroğlu, 2015, s. 12).

Zamanın kavramsal olarak değişiminin sanat dallarına da yansıdığı görülür. Roman ve sinema içerisinde zaman, mekân, karakterler, duygular barındıran yani bir evren yaratan sanat dallarıdır. Toplumlar için ortak izler ve sosyolojik, kentsel durumları, toplumların yaşayışları, kültürleri zaman ve mekânla birlikte edebi metinleri içlerinde yaşamayı sürdürür. "Roman, bir zaman sanatıdır ve geniş bir zamana yayılan olay, durum, olgu, yaşantı, duygu, hayal ve düşünce unsurlarının sergilenmesidir"(Çetin, 2019, s. 128). Anlatı metinlerinden olan roman, kendi zamansal gerçekliğini yaratarak romanın anlatısında yeni bir evren kurar. Burada bulunan gerçeklik veya gerçek olana benzeme durumu da zamanın önemini ortaya koyar. Çünkü ister sinema olsun ister roman bir eseri özel kılan durumu gerçeklikle olan bağıdır. Bu türlerde gerçeklik kavramı zaman ile ilişkilidir. Zaman kavramının gerçeğe indirgenmesi ise zamanın mekânları içerisine sokabilmesidir. Mekânların, zamanı görünür kılarak eserleri gerçekliğe

yaklaştırdığı söylenebilir. “Romanın diğer türlerden en büyük farkının anlamak ve anlatmak olduğu belirtilmişti. Bu sebeple roman yazarı, bir kahramanın hayatı için en önemli öğelerden biri olan zamanı geçiştiremez. Zamanı bilhassa kahramana ne şekilde etki ettiyse o yönden irdelemek zorundadır” (Dalkılıç, 2019, s. 16). Romanın içerik durumu yazıldığı dönemin şartlarına, kuramlarına, dönemin düşünce yapısına ve zaman algılayışlarına göre farklılık gösterdiği görülür. Zaman kavramı klasik dönem romanlarında farklı, Orta Çağ ve modern romanlarda farklı yapılarda eserlere yansımaktadır. Örneğin; bir paradoks olarak ortaya çıkan ve Orta Çağ şövalye romanlarının eğritilmesi ile ortaya çıkan Don Kişot’un klasik dönem olan ve zamanı sadece bir araç olarak kullanırken, Dostoyevski’nin romanlarında mekân ile birlikte eserin odak noktasını oluşturduğu görülür. Anlatı metinlerinde zaman kavramı kronolojik bir biçimde olmak zorunda değildir. Anlatı metinlerinde zamanın gerçek yaşamdakinden farklı bir biçimde aktığı görülebilir. Örneğin; geri dönüşlerle veya zamanda sıçramalar yaparak kurgusal bir geçeklik ortaya çıkarılabilir. Buradaki önemli nokta geçeklik boyutunu zedelemeyen geçişlerin yapılmasıdır.

Proust’un izinden giden yazarların, anlatı metinlerinde zamanı geri plana atarak mekân üzerinde daha fazla durdukları görülür. Modernist bir yazar olan Proust’da da zaman önemli bir kavramdır fakat mekân, olayları anlamak ve kavramak için daha ön plandadır. Bu yüzden modernist yazarlar tek koşul olarak zaman kavramına odaklanmazlar. Modernist yazarlar zamanı bölerek zamanda geriye ve ileriye sıçramalar yaratır ve öznel zamanları ortaya çıkarırlar. "Modernist kurmaca öznel zamanı, saatlerin ve takvimlerin parçalayıp uzamsal olarak kaydettiği zamandan sık sık ayırır; Proust, Woolf, Ford, Faulkner ve Joyce gibi yenilikçilerin eserlerinde zaman geri çevrilebilir, akışkan ve öznel olabilir" (MacKay, 2019, s. 209). Modernist romanın en büyük özelliği olarak, klasik romanın aksine kronolojik zaman algılayışı yerine bireyin içinde bulunduğu durumu etkileyen olaylara göre zaman kurgusu yapmaları gösterilebilir. Modernist romanlarda toplumsal bir dünyanın portreleri değil sanayi devrimi ile bireysel bir yapının ön plana çıktığı ‘ben’ kavramlı kişilerin kendi zamanları vardır.

Edebiyatta zaman kavramı gerçek hayattan farklı olarak zamanı bölerek metinlerin içerisinde onu yeniden şekillendirebilir. Edebi metinlerde yazar güncel zamanın aksine zamanı özgün bir biçimde kullanabilmektedir. ‘Kurmaca zaman

ve tarihsel zaman karşıtlığının en görünür ancak zorunlu biçimde en belirleyici olmayan özelliği; yazarla karıştırmaktan özenle kaçındığımız anlatıcuyu, kendisini tarihçiye dayatan yükümlülükten, yani yaşanmış zamanın kozmik zamana yeniden kaydoluşuna özgü bağlayıcılara riayet etme yükümlülüğünden kurtarmasıdır” (Ricœur, 2013, s. 215). Geçmiş ve gelecek zamanı, içerisinde yeniden kesiştirerek onları şimdiki zaman içerisinde yaşanıyormuş hissi yaratabilir. Anlatı metinleri yazarın elinde bir yığın olarak bulunur. Bu yığınları yazar zamanlarına müdahale ederek yığınların odak noktalarını bir araya toplar. Destanlardan romanlara kadar uzanan dönemde yaşanan dünyanın, zamanı edebi metinlere taşınması bir zorunluluk değildir. İçerisinde oluşturduğu kurmaca zaman ile metnin kendine ait bir dünyası oluşur ve bu dünyalarda oluşan zaman da tıpkı metnin kendisi gibi tekil ve kendine has bir yapıdadır. Bunların sonucunda doğru kurgulanan zaman ve gerçeklik ile anlatı metinleri, yeni bir dünyayı içerisinde yaşatmaya başlar. Bu kurgusalılıkta belirli bir aksiyon olma zorunluluğu yoktur. Sıradan insanların deneyimleri de gerçekçi zaman kurgusuyla okurun ilgisini çeker. “Yazar, çoğu zaman sıradan insanın özellikleri ve yaşamıyla örtüşen kahramanının tekdüze öyküsünü anlatmayı yeğlemez. Zaten okur da farklı deneyimler peşindedir. Bu farklılıktan kasıt, illa aksiyon ve gerilim yüklü maceralar dizisi değildir. Heyecanı düşük deneyimler de oldukça dikkat çekici olabilirler” (A. Demir, 2011, s. 343).

Zaman kavramı eski Yunan filozoflarından itibaren farklı bakış açılarıyla incelenmiştir. Zaman din temelli bir düşünceden sonra felsefi olarak Batı’da Aristo Doğu’da İbn-i Sina’dan itibaren farklı düşünceleri içerir. Edebiyatta da zaman, kronolojik ve bireyin tutumları ile incelendiği ve sonuç olarak anlatı metinlerinin de önemli bir yapısı olduğu görülmekte ve zaman kavramı anlatı yoluyla yeniden biçimlendirilmektedir. Zaman Deleuze’nin tabiri ile farklı ve aynı süreler biçimine bürünebilir. Zaman, birbirinden bağımsız olan anların veya sürelerin bir araya gelerek oluşturduğu somut olarak ortada bulunmayan soyut bir gerçekliktir denilebilir. Dünyada yaşayan her kültür ve düşünce biçiminde tarihin her döneminde felsefe ve bilim yardımı ile zaman kavramı nesneleştirilmeye çalışılmıştır. Nesneleştirme sonucu olarak zaman çeşitli bölümlere ve formlara indirgenmiştir. Gündelik dünyada hayatı lineer olarak algılayan insan zaman akışını da bu doğrultuda değerlendirir. Zaman bundan çok daha güçlü bir formdur. Zaman formunun gücü anlatı sanatlarında ortaya çıkar, lineer bir biçimde veya

birbiri içerisine geçmiş bir durumda da ortaya çıkabilir. Sinema da zamanı yeniden üreterek zaman hakkında düşünülmesini sağlayan bir sanat dalıdır. Deleuze'ye sinema da zamanı hareket ile açıklar. Hareket ile beraber zaman algılanabilir bir hâl alır. Zaman sinemanın içerisinde duygular ve algıları yeniden oluşturur. Zaman, duyguları ve algıları belirli mekânlar aracılığıyla sunar. Zaman, mekân aracılığıyla somutlaşır ve mekânın içerisinde bir forma dönüşür. Mekân, zamanın algılanış biçiminde farklı yorumlar yapılmasını sağlar. Mekân tanımı zaman gibi geçmişten günümüze çeşitli görüşler ile açıklanmıştır.

1.2 MEKÂN

Zaman ve mekân kavramları birbirine sıkı sıkıya bağlı iki kavram olarak görülür. Uzam yani mekân anlamsal olarak bir nesnenin uzayda kapladığı alan olarak ifade edilir. Mekân, içerisinde varlık barındıran, sınırsız genişliği, derinliği olan hacim ve boyuta sahip olan yere verilen isimdir. "Kavram olarak mekân, bütün var olanların içinde bulunduğu şeydir. Ayrıca sonsuz büyük kap; sınırsız ortam; en, boy, derinlik gibi üç boyuta sahip olan hacme de mekân denmektedir" (Sarıkavak, 1997, s. 61). İngilizcede ve Latincece space, place olarak adlandırılan mekân veya uzam Türkçedeki karşılığı olan 'yer' kelimesidir. Akbal Sualp ise mekânı "İngilizcedeki space sözcüğünün karşılığı olan ve Türkçe metinlerde zaman zaman, uzam ve uzay olarak kullanılan ve her iki kavramı da kapsayan anlamıyla" (Şengül, 2010, s. 528) ifade eder. Mekân kavramına Erişen, farklı bir yorum getirir. Onun tanımıyla "Mekân, beden ve zamanla olan ilişkisini toplumla devam ettiren; bu ilişkinin içine kültür, sanat, politika, ideoloji, ekonomi de katan çok katmanlı bir kavramdır" (Erişen, 2015, ss. 5-6). Aristo mekânı "hareket ile hareket kazanan cisim" olarak tanımlar. İbn-i Sina ise mekânı birbirini kapsayan öğelere benzetir. Bu görüş Gazali'nin görüşüyle aynıdır. Gazali mekânı "kapsanan cismin dış yüzeyine değen, kapsayan cevherin iç yüzeyidir" (Sarıkavak, 1997, s. 62) olarak tanımlar. Mekân kavramı, zaman kavramı gibi pek çok disiplin tarafından incelenmiş ve farklı görüşleri içerisinde barındırmaktadır.

İnsan meydana geldiği mekânla anlam kazanır. Mekân insanın özelliklerinin oluşmasında önemli bir unsurdur ve insanın bir yere ait olma duygusunun simgesidir. Kişiler kendilerini belirli mekânlara ait olarak görürler ve mekândan beslenirler, aslında insan bulunduğu mekânların birer yansımasıdır denilebilir. Bu durumda mekân için insanın psikolojik ve sosyolojik yapısı

hakkında bilgi taşıyan bir yapıya sahip olduğu da düşünülebilir. Mekân zamanı içerisinde barındırır ve zamanı burada dondurarak zaman ve mekânı birbirinden ayıramaz konuma gelir. Zaman kavramı mekânın içerisinde bulunan eşyalara da dâhil olur. Onların içerisinde anılar ile yaşamaya devam eder. Eşyalar içerisinde belirli zaman süreçlerini dondurarak, zamanı kendi içlerine sıkıştırır. Bu zamanın harekete geçmesi, kişilerin bu nesnelere ve mekâna temas etmesi ile gerçekleşir. Mekânın önemini Ayşe Demir şöyle ifade eder:

Mekân ya da nesnelere günlük hayatımızda, konuşmalarımızda birer meta olarak yerini sıklıkla alır. Onları alır, satar, düzenlemeye ya da tamamen ortadan kaldırmaya çalışırız. Onların duygusal ya da maddi olmayan cephelerine yöneldiğimiz kadar hatta bundan daha fazla onlardan birer ‘şey’ olarak da söz ederiz. Bu bakımdan nesnelere oluşturduğu evrenin incelenmesi de mekânı belirlemeyi amaç edinen bir çalışma için kaçınılmazdır (A. Demir, 2011, s. 25).

Mekân kavramı edebiyat için de önemli bir kavramdır. Romanda mekâna bakıldığında mekân; romanın çatısını oluşturan olay örgüsü, karakterler, zaman kadar önemli bir etkiye sahiptir. "Mekân, romana özgü olay ya da olayların ve roman kişilerinin hareketlerine ayrılmış bir sahne olan yerdir"(Çetin, 2019, s. 135). Anlatı metinlerinde mekânlar yazarların anlatmak istedikleri ve göstermek istedikleri duruma göre şekil alırlar. Örneğin; mekânlar birçok olayı içerisinde barındırırlar. Mekânlar genellikle geniş bir mizansen içerisinde yansıtılırken, psikolojik yönünün öne çıkarılmasının ağır bastığı eserlerde mekân, karakterin yapısına uygun bir şekilde daralır ve bunun sonucunda romanın kişilerine derinlik kazandırılmaya çalışılır. Mekânın böyle inşa edilmesi ile karakterlerin içsel dünyalarına girmeye çalışılır. Ayrıca mekânlar, içerisinde barındırdıkları karakterleri şekillendiren ve onun hakkında bilgi veren imgelerle çevrilidir. ‘‘Dolayısıyla insan, tamamen yaşadığı mekânla özdeşleşerek ve onun bir ürünü olarak karşımıza çıkar... Roman kişinin baktığı, bulunduğu yer ve gördüğü nesnelere, kişinin ve kişinin bulunduğu toplum hakkında doğrulayıcı bir bilgi kaynağı olarak görülmektedir’’ (Şengül, 2010, s. 56). Romanlarda mekânlar; romanın yapısına göre açık, kapalı, dar, karakterlerin soyut olarak betimlediği mekânlar, iç ve dış mekânlar olarak çeşitlilik gösterirler. Romanlarda veya kişinin düşüncesinde yer alan her tasvir ve yapı, belirli bir mekâna aittir. Coğrafya, mekânların oluşumunda etkili olduğu gibi mekânlar da kişilerin yapısında, sosyolojisinde, düşüncesinde etkilidir.

İnsanın ve zamanın konumlandığı her olgu, mekânla sınırlanmak durumundadır. Düşünmek, uyumak, konuşmak gibi yaptığımız tüm eylem ve içinde bulunduğumuz

durumlarımızın karşılık gelmek zorunda olduğu iki şeyden ilki zamansa, öteki de mekândır. Bireysel ve toplumsal farklılıkların oluşum süreci, tamamen mekânla ilgili bir olgudur (Şengül, 2010, s. 536).

Bachelard Mekânın Poetikası'nda, mekânı sadece fiziksel bir yapı olarak değil insanın iç dünyasını da şekillendiren bir yapı olarak incelemektedir. Mekân kavramına bakıldığında modern romanlarda karakterlerin iç dünyasını şekillendirdikleri görülür. Mekânlar aracılığıyla karakterler eşikleri aşarlar, yeni yollara çıkarlar buradan da Bakhtin'in bahsettiği kronotop kavramlarının ön plana çıktığı söylenebilir. Örneğin; ilk roman olarak kabul edilen Don Kişot'ta ana karakter evden ayrılarak yola çıkar ve aslında kendi eşiğini geçer ve yolda başına yeni olaylar gelir ve yol kronotopu devreye girmiş olur. MacKay'e göre mekânlar romanın tarzına uygun olarak şekillenir. Bachelard Mekânın Poetikası'nda mekânı; karakteri var eden, yönlendiren bir yapı olarak vurgular. "Çünkü evimiz bizim dünya köşemizdir. Bizim -sık sık yinelendiği gibi - ilk evrenimizdir"(Bachelard, 2018, s. 34). Mekân, zamanı kendi içerisinde süzerek zamanı içinde sıkıştırır. Mekân bir anlamda her şeydir fakat içerisinde bir süre barındırmaz. Mekânda anılar var olmaya devam eder fakat anılar mekânların içerisinde hareketsiz bir biçimdedir. Anıların saklanması için mekân şart bir yerdir, anılar mekâna ihtiyaç duyarlar. Bachelard 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. Miladı 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).

Mekân, anıları yeniden ortaya çıkararak anıları yeniden şimdiki zamana çağırır. İnsan belleğinde hareketsiz olarak duran anılar mekânlarla birleşerek, zamansal bir anlam kazanır. İnsan akli zamanın saklanması ancak bellek yoluyla gerçekleştirir. Bellek sayesinde anılar saklanır ve zaman, geçmiş zamanın belirtisi olarak bellekte durur. Ancak yığınların çoğalmasıyla bellekteki anılar zaman gibi ortadan kaybolmaya başlar. Anıların yeniden ortaya çıkması için bir mekâna ihtiyaç duyar. Bellek bu mekânla temas hâline geçerek zamanı yeniden soyut bir biçimde tekrar etmiş olur. "Bir mekânın tarihe mal olması, zamanın o mekân içerisinde donması, kalıplaşması demektir" (A. Demir, 2011, s. 412) . Zaman soyut, mekân ise somut bir unsur olarak görülür. Boyut kavramı her iki kavramın

içerisinde de farklılık gösterir. Ancak hayat için, zaman ve mekân kavramları bir arada bulunması gereken iki ögedir. Bunun sonucunda da Mikhail Bakhtin tarafından bir arada değerlendirilerek kronotop kavramı ile açıklanmaya çalışılmıştır. Zamanın somutlaştırılması için belirli bir mekâna veya belirli nesnelere gereksinim duyar, mekânlarda içlerinde zamanı tutabildikleri sürece var olabilir ve yaşamı devam ettirebilirler denilebilir.

Anlatı metinlerinde yazar, metni zaman-mekân, kişiler, olay örgüsü ile ortaya çıkarır. Bu ögeler anlatı metinlerinde kurgunun temel yapı taşlarıdır. Kurguyu oluşturan bu ögelerin hepsinin içerisinde zaman kavramı bulunur. Zaman kavramını ortaya koyabilmek için ise bu ögeler mekânlarla birlikte hareket eder. Mekân sayesinde anlatının kurgusu ve gerçekliği artırılır. Anlatı metinlerinde mekânlar rastgele seçilen yerler değildir; mekânlarda olayların ayrıntıları gizlenir veya açığa çıkar, karakterlerin ruhsal durumları ve olay örgüsü mekânın durumuna göre şekillenebilir. Mekânın buradaki temel diğer işlevi, anlatı metinlerini gerçeklikten koparmamaktır. Mekânlar sayesinde anlatı metinleri kendi içlerinde yeni bir dünya ortaya çıkarırlar ve kendi gerçekliklerini bozmadan metni işlerler.

Mekânın kullanımı da kurgunun oluşturduğu dünya için gerekli ana şartlardan birisidir. Gerçek yaşamla paralel bir hayat kurgulanacaksa mekân ve nesnelere de kurgunun kadrosuna dâhil edilmelidir. Mekân, eserlerde olay örgüsüne göre şekil alır. Olaylar ne şekilde ve hangi zaman diliminde gerçekleşecekse sahne de ona göre belirlenir. Bu anlamda mekân, tablonun temel ve tamamlayıcı ögelerinden biridir. Kurmacanın iç gerçekliğini ve tutarlılığını da o sağlar (A. Demir, 2011, s. 448).

Bir anlatı metninde okuyucunun merak duygusunu kaybetmesi hâlinde metinden kopar. Okuyucu, eseri merak ederek eserin dünyasına kendini bırakır bunun gerçekleşebilmesi için yazar eseri doğru zaman-mekânlar ile ilişkilendirmelidir. Mekânlar zamanı, insanları ve olay örgüsünü bir araya getiren temel unsurdur. Bu yüzden anlatı metinlerinde mekân önemli bir kavram olarak görülebilir. Mekân, roman ve sinemada anlatı yaratmanın önemli bir unsurudur. Edebiyatta mekân ve zaman belirsizlik ortamı oluşturmak için kullanılır. Yazarlar aynı zamanda mekânlar aracılığıyla karakterlerin içsel yapılarını şekillendirir. “Örneğin; yurtsuzluk, evsizlik, sürgünlük ve yabancılık gibi olumsuz çağrışım yapan kavramlar, arzu edilen mekâna olan uzaklığın bir sonucu olarak ortaya çıkan, bu yüzden mekân unsuru ile doğrudan ilişkilendirilebilecek psikolojik durumlardır”(Şimşek, 2019, s. 1). 19. yy. realist yazarları için mekânlar bireyi

anlatır. Realistlere göre fiziki çevre, kişiliği var eden bir unsurdur çünkü karakteri fiziki çevre ile tanımlamaya çalışırlar. Fiziki çevrenin buradaki amacı bireyin anlaşılmasını sağlamaktır. “Realistlerin fiziki çevreye önem vermelerinin temelinde yatan gerçek, fiziki çevreyi hakkıyla yansıtmaktan çok, bireysel ve toplumsal serüveni, çevreye bağlı olarak ve çevrenin etkisiyle değişen bireyi anlatmaktır. Çünkü onlar, insanın ancak fiziki çevreyle birlikte tanımlanabileceğine inanıyorlardı” (Tekin, 2010, s. 149). Tekin, mekânın romandaki en önemli unsur olduğunu söyler. Tekin mekânı “a) olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, b) roman kahramanlarını çizmek, c) toplumu yansıtmak, d) atmosfer yaratmak” (Tekin, 2010, s. 143) olarak dört başlıkta sınıflandırır.

Mekânın romandan önceki anlatı metinlerinde de var olduğu görülür. Fakat burada varlık amaçları romandaki durumlarından farklıdır. Burada mekânlar genellikle, sadece olayın geçtiği yerler olarak gösterilir ve belirli bir zaman algılanmasına engeldir. Olaylar herhangi bir zamanda bir mekânda gerçekleşir. Romanlarla birlikte mekânlar da belirginleşir ve kendi zamanlarını yaratırlar. Roman kurgusal bir anlatı olmasına rağmen gerçekliğini mekân ve zaman birlikteliğinden almaktadır. Zaman, mekânın içerisinden sızan bal petekleri gibi mekâna nüfuz ederek romanda bulunan gerçekliği artırır. Buradaki zaman, gerçek zamanla örtüşmek zorunda değildir. Ancak gerçekliğin örülmesinde ve okuyucuyu olaylara ikna etmekte önemli bir unsurdur.

1.3 ZAMANIN VE MEKÂNIN BİRLİKTELİĞİ

Görecelik kuramı (Theory of Relativity) Albert Einstein’ın 1905 tarihinde ortaya atılmasıyla zaman ve mekân kavramında yeni bir tartışma boyutu açılmıştır. Zaman ve mekânın birlikteliği konusu İslam felsefesinde önemli bir yere sahiptir. İbn-i Sina âlemin varlığının ancak bir mekânda olacağını belirterek zaman ve mekân birlikteliği üzerine şöyle söyler: “Âlemin varlığı mümkün olunca var olabilmesi için bir mekâna ihtiyacı vardır.” (Çubukçu, 1986, s. 105). Zaman ve mekân birlikteliği sadece İslam felsefesi düşünürü olan İbn-i Sina’ya özgü değildir. Kant’ın da zaman ve mekân kavramı üzerinde çeşitli görüşleri vardır. Kant’a göre zihinde zaman ve mekân algısı doğuştan bulunmaktadır. Zihinde bulunan, sezgi yoluyla ortaya çıkan bu zaman ve mekân algısını ortaya koyan da matematiktir. Matematik bir bilim dalı olmanın yanında sezgisel olarak ortaya konulan zamanı sayılarla sınırlandırarak süre kavramı içerisine yerleştirir.

‘‘Kant'a göre, zaman ve mekân a priori formlar olmaları dolayısıyla, zihinden meydana geldiklerinin en kesin delilini veren matematiktir. Matematik; birbirini kovalayan anların, sayıyı teşkil eden sürenin bilimidir’’ (ktem, 2000, s. 169). Kant ve Hegel, zaman ve uzam kavramları üzerine farklı düşüncelere sahiptir. Kant, zaman ve mekânın önsel durumlarının yanında sezgisel olduğunu Hegel ise zaman kavramının aslında insanla var olduğunu belirtir ve insanın olmadığı yerde zamanın da bir öneminin olmadığını söyler. ‘‘Hegel ise ‘insansal zaman’dan söz eder. Kozmik zaman yoktur ya da olsa bile insansal zamanla bir ilgisi olamaz. İnsanın dışında zaman mevcut değildir. Hegel’e göre; insansal zamanda gelecek belirleyicidir.’’ (Yoca, 2019, s. 7). Hegel’e göre zaman sonlu Şeylerin süreçlerinden ibarettir ve insan olgusu zamanın varlığını simgeler. Zaman ve mekândan Őüphe etmez ve bunları hakikatin bir gerçeği olarak görür. Kant’a göre insan her Şeyi mekânda yaşar ve her Şeyin idrakine zamanda varır. Ancak tüm bunlara rağmen Kant’a göre idrak edilmeyi sağlayan temel ge zamandır. Zaman olmaz ise aklın bir geçerliliği kalmaz çünkü akıl çelişmezlik ilkesi ortadan kalkar. Bunun sonucunda bir Şeyi var eden zaman var olan Şeyin başka bir Şey olamamasının dayanağını durumu olan çelişmezlik durumunu yitirir. Ayrıca Kant diğer düşünürlerin aksine zamanı nesnelere bağlamaz ve mutlak bir gerçekliği olduğu düşüncesine katılmaz. ‘‘Ona göre, zamanın ve mekânın duyularımızı açan. transandant bir idealitesi vardır. Bu demektir ki, sezginin ya da duyulur görünün sübjektif Őartları olan zaman ve mekân, ne bir töz ne de bir ilinek olarak nesnelere yklenemezler.’’ (ktem, 2000, s. 170).

Mekânın zamanla birlikte olduğu düşüncesi Till tarafından 1996 yılında ‘‘Mimarlıkta Mekân-Zaman’’ ismi ile bahsedilmiştir. Till zaman kavramını modernist düşünceye göre okumanın ancak mekânla birlikte olacağı görüşünü belirtmiştir. Till’e göre deneyimlerimiz mekânlara aittir ve deneyimler zamana yaslanarak belleklere yerleşir. Harvey’e göre ise postmodern olarak adlandırılan bu dönemde mekânın sınırları ve sınırlandırılması ortadan kalktığı için mekân, zamanın içerisindeki değerini kaybetmeye başlamıştır. Postmodern dönemde yer ile ilişkisini koparan mekân, zamansız ve meknsız bir yapıya dönüşmüştür. Sınır kavramı bu çağda ortadan kalkmaya başladığı için eskiden uzak olan yerler de yakınlaşmış, hız kavramı değişmiştir. Hız kavramının değişmesi sonucunda farklı kültürler aynı mekânlar içinde bir araya gelmeye başlamışlardır. Bir mekânın

içerisinde farklı kültürlerin buluşması sonucunda ise o mekânın tekilliği ve özneliliği yani tarihsel olma durumu da ortadan kalmış olmaktadır. Mekân ve zaman ilişkisinin bu durumu şöyle açıklanabilir:

Yer olmayan mekânların zamanla kurduğu ilişkilerden biri de zamanın mekâna kattığı tarihi değer biçimidir. Yok-yer mekânları tarihselleşemez ancak zamanla eskiyebilir. Çünkü yok-yer mekânlarda zaman şu anlıktır. An kavramı mekânla zaman ilişkisi kurmaz ve mekâna tarihi değer katmaz. Yok-yer mekânlara geçicilik, ayrılık, aidiyetsizlik gibi ortak özellikleri olan yapıları (süpermarket, havaalanı gibi) örnek olarak vermek mümkündür. Zaman ve mekân bağlamını koparan bu yapılar, postmodern çağın yersiz mekânlarını oluştururlar. Bu yersiz mekânlarda zamansal döngü, postmodern öncesi zaman algısına göre farklıdır. Yerle bağını koparan, dış dünyadan ve dış dünyanın yere özgü değerlerinden izole edilen mekân, kendi zaman döngüsünü oluşturur. Yok-yer mekânlarda zaman hep aynıdır, aynılığın getirdiği belirsizlik zamansızlığa sebep olur (Erdoğan & Yıldız, 2018, s. 6).

Zaman ve mekânın birlikte kullanımını görecelik kuramı ile yeniden ortaya çıkmış olsa da edebiyat alanına girmesi Bakhtin aracılığı ile olmuştur. Mikhail Bakhtin “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel” adlı makalesinde zamanın ve mekânın bir arada kullanılmasını kronotop kavramı üzerinden açıklar. Modern roman olarak adlandırılan dönemde romanın ortaya çıkışı ile birlikte zaman ve mekân kavramının anlatı metinleri içerisinde romanı oluşturan başlıca unsurlardan olduğu ifade edilmeye başlanmıştır.

Romanın gelişimiyle birlikte türe getirilen yeni yaklaşımlar arasında zaman ve mekâna yönelik dikkatler önemli yer tutar. Modern romanın ortaya çıkışıyla da mekân ve özellikle de zaman, romanın temel unsurları içinde ayırt edici bir işlev üstlenir. Eleştirmenlerin türe yönelik yaklaşımlarında söz konusu unsurların romandaki etkin yapısına ve belirleyici özelliğine vurgu yapılır (Tiken, 2013, s. 1552).

Modern dönemde bu farklı bakış açısına en bariz örnek Bakhtin’in kronotop kavramı gösterilebilir. Kronotop kavramı yazarın eserinde yarattığı evreni okura aktarmakta yardımcı olur. Türkçedeki kelime karşılığı ‘zaman-mekân’ olan kronotop kavramı ile eserin içerisinde bulunan tarihe, mekâna-zamana ve görünmeyen noktalara ulaşılabilir. ‘‘Bakhtin’in yol-karşılaşma, taşra-idillik, eşik, salon, şato şeklinde sınırlamaya çalıştığı bu kronotoplar, klasik anlatıda hem olay örgüsünün işleyişi hem de karakterlerin anlatı içinde tavır ve tutumları ile ilgili okuyucuya birtakım ipuçları verirler. Kronotop, yazarın dünyasını okura aktarmakta yardımcı olur’’ (Erişen, 2015, s. 6). Bakhtin’e göre yazarın içinde bulunduğu zaman ve mekân metine de yansır. Aynı durum okur için de geçerlidir; okurun metni okurken bulunduğu zaman ve mekân da metni anlamlandırmasında önemli bir etkidir. Bu yüzden hem yazar hem de okur için zaman ve mekân kavramları eseri tamamlayan öğelerdir. Zaman ve mekân, hem bütünlük sağlar

hem de metnin anlam evrenini genişletir. Soyut biçimde bulunan zaman, somut durumdaki mekânla birleşerek ortaya kronotop kavramını çıkarır. Mekân, içerisinde birden fazla zaman algısını barındırabilir. Fakat mekân zamandan bağımsız bir durumda değil, iç içe geçmiş bir durumdadır. Mekân ve zaman kavramı insanın yapısını da etkiler. İnsan zihninde canlandırdığı her zamanı bir mekân içerisinde sınırlayarak belleğine kaydeder. İnsan yaşadığı mekânla bir bağ kurar ve onun bir nesnesi hâline gelir. Toplumun veya bireyin içerisinde bulunduğu farklılıkların temel sebebi mekândır.

İnsanın ve zamanın konumlandığı her olgu, mekânla sınırlanmak durumundadır. Düşünmek, uyumak, konuşmak gibi yaptığımız tüm eylem ve içinde bulunduğumuz durumlarımızın karşılık gelmek zorunda olduğu iki şeyden ilki zamansa, öteki de mekândır. Bireysel ve toplumsal farklılıkların oluşum süreci, tamamen mekânla ilgili bir olgudur. Coğrafya, insanın dilini, rengini, milliyetini kısmen de hayata bakışını yansıtır. Yani insanın sonradan değiştirmeye gücünün yetmediği veya müdahalede bulunamadığı kimi olgular, mekânla beraber anlam kazanan ve şekillenen değerlerdir (Şengül, 2010, s. 536).

Burada önemli olan nokta mekânın tekil yapısı değildir. Mekân, olguların anlam kazanmasına yardımcı olur fakat zamandan ayrılamaz bir durumdadır. Zaman da mekânın sınırlandırılmasında ve oluşmasında önemli bir yere sahiptir.

Gerçek zaman ile romanın içinde bulunduğu zaman birbiriyle tam olarak örtüşmez. Edebi eserler alternatif bir zaman yapısına sahiptir. Romanlar yazarın kişisel özellikleri, toplumsal durumu, düşünceleri ve hayatı algılayışlarından etkilenir. Roman belirli bir mekânda ilerler ancak romanda bulunan zaman, gerçek zamanla aynı olmak zorunda değildir. Romanın temel yapısını oluşturan mekân ‘roman kişilerinin kişiliklerinin belirlenmesinde, dönemin ve roman kişilerinin kültürel ve ekonomik yapısını yansıtmada, yazarın sanattan beklentileriyle ve sanatsal gücüyle ilgili olarak kendisini belli eder. Aslında mekân, roman kişileri üzerinde fiziksel, toplumsal ve psikolojik olarak fazlasıyla etkilidir’ (Şengül, 2010, s. 531). Romanda bulunan mekânlar sadece olayın geçtiği yerleri değil, yazarın kafasındaki dünyanın yansımalarını, sosyal ve kültürel yapıları, değişimleri ve atmosferi belirleyen zamanla birlikte en önemli unsurdur. Romanda yansıtılan dünya öylece oluşturulan bir yapı değildir. Oluşturulan dünyanın içerisinde bir bilinç ve yazarın iradesi bulunur.

Romanın dünyayı ve insan deneyimini öylece yansıtması imkânsızdır çünkü roman, bilinçli ve iradi bir biçim verme çabasının ürünüdür; başka bir deyişle bir deneyimle bu deneyimin öznel yorumu arasında her zaman bir mesafe olacaktır ve romanın başarısı da

bu mesafenin yok sayılmasına değil, ustaca ("hesaplı ve zevkli bir biçimde") işletilmesine bağlıdır (Lukács, 2014, s. 16).

Romanda yazar içsel bir yolculuğa çıkar, kendi zamanını romanın içinde yeniden yorumlar. Zaman, mekânın da etkisiyle romanın temel yapısını şekillendirir. "Zaman insanların hayatlarının kaosuna bir düzen getirir ve kendiliğinden çiçeklenen organik bir varlık görünüşü kazandırır; görünüşte hiçbir anlam taşımayan karakterler ortaya çıkar, birbirleriyle ilişki kurar, bu ilişkileri yıkar, ortaya çıktıkları gibi anlamsızca tekrar kaybolurlar"(Lukács, 2014, s. 128). Roman, içsel bir serüvenin anlatıldığı, yazarın veya okurun kendini bularak, ruhun yeni bir zaman ve mekân evreni oluşturduğu, belirli sınırları ve dünyası olan bir yapıdır. Kişiler romanda belirli mekânlara sabitlenerek oranın zamanında yaşarlar. Romanlarda zamanın durumu mekânlar üzerinden belirlenir. Olay örgülerinin şekillenmesi için belirli bir mekâna ihtiyaç duyulur. Mekân zamanı şekillendirerek gerçeklik etkisi yaratır. "Edebi yapının fiili bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğü, zaman-uzamıyla tanımlanır" (Bakhtin, 2020b, s. 296). Bakhtin'e göre zaman ve mekân edebi metnin yapısının oluşturulmasında, yönlendirilmesinde ve meydana gelmesinde önemli bir etkidir. "Romanın temel anlatısal olaylarını örgütleyen merkezdir bu zaman-uzamlar. Zaman-uzam, anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerdir. Anlatıyı biçimlendiren anlamın bu zaman-uzamlara ait olduğu, hiçbir çekince ilave edilmeksizin söylenebilir" (Bakhtin, 2020b, s. 303). Mekânın ve zamanın ayrılmaz durumu sinema sanatı için de önemlidir.

Sinemada zaman ve mekâna bakıldığından; zaman, mekânı şekillendirirken mekân da filmlerin kurgu yapısını şekillendirmektedir. Bunun sonucunda zaman ve mekân bir araya gelerek filmin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. İçerisinde farklı sanat dallarını barındırması ve bir anlatı sanatı olduğunu kabul etmesi koşuluyla zaman ve mekân kavramları sinemada önemli iki unsurdur. Anlatı sanatı olan sinema içinde barındırdığı mekânları yeniden yorumlar ve bu mekânları filmin dünyasına göre şekillendirir. Sinema sadece mekân tasarımları sonucunda meydana gelmiş ürünlerdir demek eksik bir önermedir. Bir sinema filminde mekân tasarımlarının yanında filmin zamanı da tasarlanmaktadır. Bir mekânda oluşan değişimler, zamanı etkilediği gibi zaman da durumu, mekânı, filmin içyapısını etkiler. Kişiye göre değişen mekân algısı, zamana göre de farklılıklar gösterebilir. Zaman akış hâlinde olan ve geçmekte olan bir kavramdır, mekânlar ise sabit bir biçimde algılanır ve durağan bir yapıdadır. Mekân zamanla

birlikte olarak fiziksel bir hareket barındırmasa da yaşayan bir hâl alır. İçerisinde zamanı süzer ve zamanla birlikte hareket eder. Bu yüzden mekânın belirli bir kimliğe sahip olabilmesi için zamanla birlikte hareket etmesi gerekir. ‘‘Mekânın fiziksel sınırlarını yitirip, kimlik kazanması ve zihinde bir imaja dönüşmesi o mekânda zaman geçirmekle, farklı zamanlarda o mekânda deneyimler elde etmekle ilişkilidir. Bu nedenle mekânı tanımlayabilmek ve anlayabilmek için zaman kavramını okuyabilmek gerekir. ‘’ (Erdoğan & Yıldız, 2018, s. 4). Zaman ve mekân birbiri içine geçmiş iki kavramdır. Zaman ve mekân, sanatçının içinde bulunduğu gerçeklik ile şekillenir. Bu yapının sonucunda ortaya çıkan zaman ve mekân kavramının durumunu toplum, çevre ve sanatçının kişisel durumu belirler. Bunun sonucunda bazı durumlarda mekânın tasviri ve yapısı zaman kavramının etkisini azaltırken bazı durumlarda ise zaman bizzat bir mekân hâline gelir ve mekânın üzerinde etkin bir hâl alır.

Bakhtin’in kronotop kavramını doğrudan sinema için ortaya koymamıştır. Stam *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film* adlı eserinde Bakhtin edebiyat kuramı olarak ortaya koyduğu kronotop, zaman ve mekân kavramlarını birlikte kullanarak sinema alanına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Sinema doğal olarak zaman-mekânı içinde barındırarak insanı anlatan ve yansıtan bir sanat dalıdır. Sinema için zaman ve mekân oluşturma sanatıdır denilebilir. Bakhtin, kronotop kavramı dışında dialogism (çok seslilik), heteroglossia, polifoni (çok seslilik), karnaval ve karnavalesk kavramları hakkında da çalışmalar yürütmüştür. Bakhtin’in kuramsal olarak ortaya koyduğu çalışmalarının birçoğu sinema alanına, Bakhtin’in ölümünden sonra başka kuramcılar tarafından aktarılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. MİKHAİL BAKHTİN'İN KURAMSAL YAPISININ GENEL GÖRÜNÜMÜ

Mikhail Bakhtin 20. yy.da yaşamış dil felsefesi ve roman kuramları üzerine çalışmalar yürütmüştür. Siyasi düşünceleri yüzünden SSCB Devleti tarafından uzun yıllar boyunca sürgünde bir hayat yaşamıştır. Jakobson, Tinianov, Tomaşevski gibi Rus biçimcilerinden etkilenerek, edebiyat alanında çalışmalar yapmaya başlamıştır. Bakhtin'in bilinen ilk önemli çalışması Dostoyevski Poetikasının Sorunları isimli çalışmasıdır. Bakhtin bu çalışmasını ülkesindeki mevcut iktidara karşı geldiği için uzun yıllar sonra yayınlamıştır. Sürgün ve cezalar sonucunda 1975 yılında Moskova'da yaşlılar evinde hayatı son bulmuştur. Bakhtin yaşamı boyunca ancak iki eserini kendi ismiyle yayınlatabilmiştir. Bunun dışında yayınlanan eserleri Medvedev ve Voloşinov takma ismiyle yayınladığı düşünülmektedir. Bakhtin dil felsefesi ile yakından ilgilenen bir kuramcıdır. Bir cümlede bulunan tek bir sözcüğün dahi farklı anlamları içerisinde barındırma durumunu 'söylem' kavramı ile ortaya koyar. "Söylem, dilin somut yaşayan bir bütün olarak anlaşılmasıdır" (İrzık, 2020, s. 15). Söylem kavramı hem dilin çok sesliliğini ifade eder hem de romanın biçimsel yapısını, içeriklerini bir araya getirir. Bakhtin'e göre biçim, içerikten ayrı düşünülemez; çünkü biçim, değerler sisteminin aktarılmasında en etkin yoldur. Biçim, toplumsallıkla yüklüdür. Dolayısıyla ona göre romanda kullanılan dil; farklı bakış açılarına, farklı dünya görüşlerine veya farklı bir toplumsal gerçekliğe gönderme yapar. Bakhtin için birey tek başına bir anlam ifade etmemektedir. Birey kendiyle birlikte ötekinin de varlığını tanımlaması gerekir. Dil, hiç kimse için yaşamı boyunca her türlü kullanıma açık olarak ve dil bilgisi kurallarına bağlı kalarak oluşturulabilecek bir yığın değildir. Foucault gibi Bakhtin de 'her dönemin, her toplumsal durumun neyin söylenmesi gerektiğini değil fakat neyin söylenebilir olduğunu belirleme gücü vardır' (İrzık, 2020, s. 16) diye belirtir. Bakhtin için olmak kavramı iletişimde bulunmak demektir, diyalog ortadan kalkarsa her şey de son bulur. Bakhtin için dil; bulunduğu kültürden etkilenir, onun geleneklerini ve tarihsel durumunu içerisinde barındırır.

Bakhtin'in kuramsal çalışmalarını incelemek için Dostoyevski Poetikasının Sorunları'nı inceleyerek başlamak gerekir. Bu çalışmada Dostoyevski çok sesli (polifonik) bir sanat eseri meydana getirerek, romanın dünya edebiyatında değişime uğradığından bahseder. Bakhtin bu eserinde monolojik bir yapıt olarak yazarın kesin görüşlerine dayalı geleneksel roman düşüncesinin tersine, Dostoyevski'nin eserlerinin çok sesli bir yapıya sahip olduğunu söyler. “Dostoyevski için önemli olan, kahramanın dünyada nasıl görüldüğü değil; her şeyden öncelikli olarak dünyanın kahramana nasıl görüldüğü ve kahramanın kendisine nasıl görüldüğüdür” (Irzık, 2020, s. 13). Dostoyevski'nin roman karakterleri, sadece yazarının söylemlerinin nesnesi değil, doğrudan doğruya romanın karakterinin kendi öznesidirler. “Açıkça ifade etmek gerekirse roman karakterinin sesi yazarın sesinden bağımsızdır. Çok sesli romanın bu karakterlerine polifonik karakter denir” (Vice, 1997, s. 114)¹.

Bakhtin iyi bir romanın çok sesli olması gerektiğini söyler. Romanı sadece bir söylem unsuru olarak görmez, onun aynı zamanda bir söylemin temsili olduğunu açıklar. Romanda söylemi Bakhtin dilin somut olarak ele alınmasını sağlayan bir yapı olarak açıklar. Romanlar birbirleriyle etkileşim içerisinde bulunur, söylemler sadece bir başka söylemin içerisinde var olmaz doğrudan olarak onları ortaya çıkarır ve söylem, temsil edilenin kendisi olur. Burada yazar, anlatıcı ve karakterin konuşmalarının dışında kalan bir olaydan bahsetmektedir. Romanın şiirden farklı olarak monolojik bir yapıda değil diyalojik bir biçimde olduğunu vurgular. Bakhtin araştırmalarında Turgenyev ve Tolstoy'un eserlerinin monolojik olduğunu belirtmiş bu yüzden de Dostoyevski'nin eserlerinden daha az romansı olduklarını belirtmiştir. Bakhtin'e göre bir edebi metnin iyi olması için yaşamın içinde bulunduğu çok sesliliği yansıtabilmelidir. Romanlar da bu çok sesliliği yansıtan bir anlatı aracıdır. “İyi edebiyat, yaşamdaki ve dildeki diyalojinin, çok sesliliğinin hakkını veren edebiyattır. Roman tam da bunu yapabilmek üzere oluşmuş bir edebi biçimdir. Romanın bu gücü en yetkin anlatımı Dostoyevski'nin yapıtlarında bulur” (Irzık, 2020, s. 22). Bakhtin söylem kavramının ideolojik ve biçimsel farklılıkların ortadan kaldırılması için söylem yapısına en fazla sahip olan roman aracılığıyla aktarılacağını söyler. Çünkü söylem anda ortaya çıkar ve bir kez gerçekleşen bir durumdur. Söylem o andan

¹ İngilizcesinden Türkçeye araştırmacı tarafından çevrilmiştir.

itibaren bir daha bir araya gelemeyecek olan koşullar ile (tarih, sosyal durum, karakter yapıları) heteroglossiayı meydana getirir. Söylemler, içerisinde barındırdığı tarihsel ve sosyal etkilerden dolayı ortaya çıkan diğer söylemlerle de diyalojik bir ilişki kurar. ‘‘Roman kendine özgü bir söyleme sahip olduğu kadar farklı söylemlerin de karşılaştığı bir yapıyı sağlamaktadır. Birbirleriyle etkileşime giren söylemleri içeren roman bu nedenle çok seslidir ve her zaman toplumsallıkla yüklüdür’’ (Yoca, 2019, s. 4). Todorov, Bakhtin’in görüşlerinin tam tersi yönde düşünmektedir. Romanın hızla popüler olmasının nedenini 17 ile 18. yy.da görülen ulusal bir dil oluşturma çabasına bağlar. Todorov’a göre romanın amacı dil çokluğunu ortadan kaldırarak tek bir dil üzerinden bütünleştirmektir. Hatta şiirin roman gibi olmaya başladığı andan itibaren kendi edebi kimliğini kaybedeceğini söyler. Bu durum da Bakhtin’in romanı bir türün içerisine dâhil etmemesinden kaynaklanmaktadır. Ancak roman diğer türler gibi değildir. İçerisinde diğer türleri sindirerek roman olma özelliğini korumayı sürdürür. ‘‘Roman diğer türleri içerip, sindirip, yutup yine de roman olma konumunu koruyabilir; ama diğer türler epik şiir ya da başka bir sabit tür olarak kimliklerine zarar vermeden romansı öğeler içeremezler’’ (Irzık, 2020, s. 21).

Bakhtin’in edebiyat alanında yaptığı çalışmalar uzun yıllar boyunca gizli kalmıştır. 1970’li yıllar ile birlikte batı dünyasında karnaval kuramı ile tanınır hâle gelir. Karnaval, diyaloji, çok seslilik kavramları Bakhtin’in kuramsal yapısında birbirini tamamlayıcı yapıya sahiptirler. Karnaval kavramının durumunu incelemek için Rebalis ve Dünyası üzerine inceleme yapar. Holquist’a göre Bakhtin kitapta ‘‘kendini kozmolojiler arasında benzer bir uçurumda bulanlara yardım etmek amacıyla kavramsal kategoriler sağlamak için kendi devrim deneyimleri üzerinde çalışır... İkisi de özel bir tür açık metin yaratmışlar, bu metni kendilerini yaşadıkları zamana nakşetmenin bir aracı olarak keşfetmişlerdir’’(Bakhtin, 2019, ss. 16-17). Rebalis’i edebiyat dünyasının en zor klasik yazarı olarak tanımlar. Bu durumu şöyle açıklar;

Onu anlamak için sanatsal ve ideolojik algımızın tamamını esaslı bir şekilde yeniden kurmamız, edebi zevkin çok derinlere kök salmış pek çok talebini terk etmemiz ve pek çok kavramı gözden geçirmemiz gerekir. Her şeyden öte Rabelais’i anlamak şu ana kadar çok az bir bölümü, o da yüzeysel bir şekilde incelenmiş bir alanın, yani halk mizah geleneğinin derinlemesine keşfini gerektirir. Rebalis zordur. Ancak onun eseri, doğru anlaşıldığında bu bin yıllık halk mizah kültürünün gelişmesine geriye dönük ışık tutar (Bahtin, 2019, s. 29).

Rebalis ve Dünyası eseri Bakhtin tarafından halk mizahının kilit metni olarak tanımlanır. Rebalis ve Dünyası isimli eserde sadece karnaval kuramının tanımına katkı sağlamaz. Bu eser Bakhtin'in diğer kuramlarının temelini de oluşturur. Bakhtin, Rebalis'in dil yapısını açıklarken grotesk imgelerin çokluğundan söz eder. Grotesk kavramını Bakhtin'de karnaval kavramını açıklamada kullanılır. Grotesk aşırılık, bayağılık, idealize edilmemiş yaşantının tanımıdır. Grotesk kavramı resmi ideolojinin dışında kalarak resmi olanı karikatürize eder. Grotesk kavramında görünür olan maddi bedensellik kavramı vardır. Maddi bedensellik ile ifade edilen bedenin oto mekanizmalarıdır; yeme, içme, dışkılama, cinsellik öğelerini içerir. "Maddi bedensellik ilkesinde yukarı ve aşağının topoğrafik anlamı vurgulanır. Yukarı semayı, yüz ve kafayı; aşağı dünyayı, üreme organlarını, karın ve kaba etleri temsil eder" (Koç, 2017, s. 137). Bakhtin grotesk anlayışını modernist ve gerçekçi grotesk olarak ikiye ayırır.

Genel anlamda söylersek iki ana gelişim hattı vardır. Bunlardan birincisi modernist hattır (Alfred Jarry); bu hat çeşitli düzeylerde romantik gelenekle ilişkilidir ve varoluşçuluk etkisi altında evrimleşmiştir. İkinci hat ise "gerçekçi grotesktir" (Thomass Mann, Bertold Brecht Pablo Neruda ve diğerleri); bu hat gerçekçilik geleneği ve halk kültürüyle ilişkilidir, kimi zaman karnaval biçimlerinin doğrudan etkisini yansıtır, Neruda'nın eserlerinde olduğu gibi (Bahtin, 2019, s. 71).

Rebalis ve Dünyası (1940) kitabını Bakhtin çeşitli sebeplerden ötürü 1965 yılında bastırılmıştır. Orta Çağ romancısı olan François Rebalais'in eserlerindeki halk mizahının durumunu araştırarak; karnaval, gülme ve grotesk gerçeklik gibi kavramları inceler. Hayat ve insan diyalojik bir doğaya sahiptir. Karnaval ile çok farklı sesler bir araya gelir, eşit bir şekilde var olur. Bahtin bu görüşü ile çoğulcu bir yapıyı savunur, teorik olan, tekil, mutlak ve otoriter söylemlerin karşısında bir görüş benimser. Bahtin, dilin çok sesliliğini ve diyalojik yapısını en iyi yansıtan dönem olarak Orta Çağ'ın baskıcı düzeninin kısmi olarak kesintiye uğradığı karnavallarda arar. Karnaval "tek biçimli ve otoriter yapılanmaları eleştirme ve bunları yıkmaya yönelik bir kavramdır" (Fıncioğulları, 2016, s. 11). Karnavallarda hiyerarşik yapı ortadan kalkar ve insanlar arasında bulunan görünmez sosyal mesafeler yerini kaynaşma ve herkesin birbiriyle iletişim kurduğu bir yapıya bırakır. "Karnaval, resmi ideoloji ve resmi dilin alaya alındığı bir alandır. Dolayısıyla resmi ideolojinin mutlak gördüğü hiyerarşi ve kurallar bu alanda askıya alınır" (Fıncioğulları, 2016, s. 446). Karnavallar zaman içerisinde yasaklara maruz kalsa da kilise tarafından yılda bir kere izin verilerek kutlanır.

Karnavalda oluşan özgürlük ortamındaki dil yapısına Bahtin ‘karnavalesk’ ismini verir. Roman dili epik yapıdaki eserlerden farklı bir yapıya sahip olduğu için de ‘karnavalesk’ bir yapıdadır. Devlet ya da din tarafından dayatılan kültür ve otorite baskısına karşı durularak karnaval aracılığıyla gerçeği ortaya çıkarır. Karnaval kavramı da romanda bulunan çok seslilik ve diyaloji kavramları ile yakından ilişkilidir. Bakhtin çalışmalarında monolojik olan yapılara karşı çıkararak sanat ve edebiyat eserlerini diyaloji ile ilişkilendirmiştir. Karnaval kavramının tarih kökenine bakıldığında bir Orta Çağ terimi olduğu görülür. Orta Çağ etkinliği olan karnavallarda her sosyal sınıftan insanlar bir araya gelerek birbirleriyle bir statü olmaksızın etkileşime girerler. Karnavallar toplumların kendini dışa vurduğu birer ruhsal arınma günü olarak görülebilir.

Karnaval zamanında tüm hiyerarşik önceliklerin askıya alınmasının özel bir önemi vardı. Resmi bayramlarda rütbe özellikle öne çıkan bir şeydi; bu bayramlarda herkesten sınıfına, rütbesine ve niteliklerine göre tamamen belli kurallar içinde hareket etmeleri beklenirdi, herkesin yeri belliydi. Bu bayramlar eşitsizliğin takdis edilmesiydi. Hâlbuki karnavalda her şey birbirine eşit kabul edilirdi. Normalde kast, mülkiyet, meslek, yaş bariyerleriyle birbirinden ayrılan insanlar arasında karnaval zamanı bu etkinliğe has özgür ve dostane bir ilişki biçimi egemen olurdu (Koç, 2017, s. 126).

Karnaval kavramının edebiyata taşınması romanlar ile olmuştur. Bakhtin romanın sınırlarının belirlenemediğini ve farklı türleri içerisinde barındırdığını belirtir. ‘‘Karnavalesk kavramı, karnavalın egemen düzene karşı güçlü bir karşı koyma için getirdiği alaya alma ya da tersine çevirme gibi niteliklerini roman düzlemine taşınmasını içerir; çoğu zaman parodi ya da tonların karışımıyla türleri de aynı anda hem sorgulayan hem de alaya alan biçimlere bezenir’’(Sözen, 2009, s. 70). Bakhtin karnaval kavramını incelerken gülme edimini de inceler. Gülmenin Orta Çağ’dan itibaren tek boyutlu olarak mutluluk ile ilişkilendirildiğini belirtir. Ancak karnavallarda gerçekleşen gülme ediminin toplumsal bir tepki olduğunu ve belirsizlik (neşeli olma, alaycı olma, taklitçilik vb.) içerdiğini belirtir. Karnavallarda oluşan gülme Bakhtin’in açıklamasıyla halkın gülüşüdür. Buradaki gülüş evrensellik içerir. ‘‘Rönesans’ın gülme anlayışının felsefi bir anlamı vardır. Gülmenin insanın hakikat biçimlerinden biri olduğunu ifade eder. Hipokratik romanda gülme şifa verici gücü ile öne çıkar. Aristoteles ise gülmenin tüm varlıklar arasında yalnızca insana bahşedildiğini ve insanın tinsel ayrıcalığı olduğunu ifade eder’’ (Koç, 2017, s. 139). Gülme edimi Orta Çağ ile birlikte resmi alanlardan soyutlanır ve ciddi bir üslup Orta Çağ kültürünün etrafını sarar.

Orta Çağ'da gülme, ideolojinin tüm resmi alanlarının ve toplumsal ilişkilerin tüm resmi, katı biçimlerinin dışında kalmıştı. Gülme dinsel kültürden, feodal törenler ve devlet törenlerinden, adabı muaşeretten ve tüm yüksek spekülasyon türlerinden dışlanmıştı. Hoşgörüsüz, tek yanlı bir ciddiyet havası, resmi Orta Çağ kültürünün tipik özelliği idi. Orta Çağ ideolojisinin içerdikleri çilecilik, kasvetli kadercilik, günah, ceza, ıstırap baskıcılığı ve sindiriciliğiyle feodal rejimin karakteri ciddiyet havasını belirlemiştir. Doğruyu, iyiyi, temel ve anlamlı olan her şeyi ifade etmeye uygun yegâne havanın bu olduğu sanılıyordu. Bu ciddiyetin öğeleri ise korku, korkuyla karışık dinsel saygı ve alçakgönüllülüktü (Bahtin, 2019, s. 98).

Bakhtin'in bir diğer önemli eseri de ilk dönemlerinde yazdığı denemelerinin toplandığı Sanat ve Sorumluluk eseridir. Bu eserde daha sonra tekrar işleyeceği yazar ve kahraman ilişkisine değinir. Bu eserde ben ve öteki kavramlarına değinilerek yazarın kahramanı ile estetik algı oluşturmada kurduğu ilişkiye değinir. Bakhtin'e göre eserin yaratımı tamamlandığında kahraman ve yazar, buldukları dünyalarda bağımsız bir biçimde yaşamlarını sürdürebilirler. Bakhtin, düşüncelerinde metinlerin birbirleri ile olan durumlarına odaklanır. Çok seslilik için başkalarının seslerini yansıtan anlar önemlidir. Bakhtin'in karnaval, çok seslilik, kronotop gibi kavramlarını en iyi olarak romanlar yansıtır. Roman içsel olarak bir dünya oluşturur ve bu dünyada olaylar, olgular birbirlerinin karşısına çıkarlar, karşılaşma sonucunda çok seslilik ortaya çıkar. Burada yazar George Lukacs'ın her şeyi önceden bilen durumu yerine anlatıcının çok sesli özellikleri üzerinde durur. Romanın yazarı ya da anlatıcısı bu sayede metinle iletişime geçer, diyalojik romanı oluşturur. Bakhtin'in bir diğer kavramı olan Karnavalesk ya da karnaval da çok seslilik ve diyalojizm ile ilişkilidir. Karnavalın içinde barındırdığı tüm normları ve sınıfları geçici olarak ortadan kaldırma durumundan esinlenilmiştir. Bu kavram da geleneksel romanın okumalarının nasıl tersine çevrildiğini gösterir.

Bakhtin birçok düşünürün aksine zaman ve uzam kavramlarını bir arada değerlendirmektedir. Mekân kavramı insanın kişiliğinin bir yansıması gibidir. İlk mekânımız olan evimiz bizi dünyadan koruyan, saklayan ve zamanın içine hapseden bir yapıdadır. "Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırmış olarak tutar. Mekân buna yarar" (Bachelard, 2018, s. 39). Bachelard'ın da belirttiği gibi zaman ve mekân kavramları iç içe geçmiş bir yapıdadır. Mekân zamanı içine hapsederek onu görünür kılmakta ve zaman da mekânın her bir yanında var olmaktadır. Buradan şu ifade çıkarılabilir: Zaman, mekânın olduğu her yerdedir; mekânlar zaman olmadan var olamaz, zaman da kendisini mekân

olmadan somut hâle taşıyamaz. ‘‘Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar.’’ (Bachelard, 2018, s. 39).

Zaman kavramı mekân ile derinlik kazanır. Bu derinlik durumu onu çok katmanlı bir yapıya büründürür ve mekânın her noktasına nüfuz ederek mekânı ele geçirir. Mekân kavramı zamanı somut bir hâle getirir. Zaman ve mekân kavramları anlatı metinlerine gerçeklik kazandıran iki önemli unsurdur. Anlatı metinlerinin içerisinde geçen olayların inandırıcılığı zaman ve mekânı doğru bir biçimde metne yansıtarak gerçeklik boyutu kazandırması ile oluşur. ‘‘Zaman ve mekân, kurgunun adeta gerçeklik çerçevesidir. Olaylar ne kadar ilgi çekici ve sağlam ilerlese ilerlesin, bu çerçeve çizilmeden ve kurmaca bunun içerisine yerleştirilmeden ait olduğu yeri bulamaz. Bu durum tüm kurmacalar için geçerlidir.’’ (A. Demir, 2011, s. 354). Anlatı metinleri oluşturdukları zaman ve mekânla metinde bir evren yaratırlar. Anlatı metinlerindeki karakterlerin, belirli bir zaman ve mekâna sahip olmaları metnin gerçekliğini artırmaya yardımcı olur. Roman karakterleri eserin içerisinde kendi dünyaları ve zamanları içindedir. Roman karakterlerinin durumları kronotoplar için de önemlidir çünkü kronotopları ortaya çıkaran karakterlerdir. İster gerçek dünya olsun isterse anlatı metinlerinin yarattığı evren olsun olaylar, çatışmalar, zaman ve mekân karakterlerin etrafında kurulur. ‘‘Zamanla mekânın bütünleştiği sahneler kurgusal açıdan önemlerini burada gerçekleşen tarihsel olaylardan, diyaloglardan ve çatışmalardan almaktadırlar. Bunların merkez noktasında birey vardır. Yani kronotop önemini dolaylı olarak şahıs kadrosunun kurgu içerisindeki eylemlerine borçludur’’(Dalkılıç, 2019, s. 19)

M. Bakhtin zaman ve mekânın birlikteliğinden oluşan kronotop kavramını romana kazandırarak roman çalışmalarına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bakhtin’den önce Aleksei Ukhtomski kronotop kavramını Einstein’ın görelilik teorisinden ilham alarak ortaya çıkarsa da Bakhtin, kronotop kavramını edebiyat alanında kuramsallaştıran kişidir. Kronotop kavramı chronos (zaman) ve topos (yer-uzam) kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır. Vice’ye göre kronotop kavramı karmaşık bir yapıdadır çünkü her yerde varmış gibi algılanabilen kronotop bazen aşırı görünür olurken bazense hiç görünmez (Vice, 1997, s. 201). "Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar" makalesinde Bakhtin kronotop kavramını inceler. Matematik ve görelilik

teorisinde kullanılan bu terimin edebiyattaki kullanımını farklı bir biçimdedir. Kronotop kavramı metnin olaylarının bağlayıcısı ve gerçek dünya ile metnin dünyasını birbirine yaklaştıran bir kavramdır. Kronotop kavramı temel ifade olarak bir anlatı metninin anlaşılmasını sağlayan öğelerden biridir. Bakhtin kronotop kavramının önemini şöyle vurgular: ‘‘Bizim açımızdan taşıdığı önemse, uzam ve (uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılmazlığını ifade ediyor olması. Kısacası, zaman-uzama edebiyatın biçimsel olarak kurucu kategorisi anlamını atfediyoruz; kültürün diğer alanlardaki zaman-uzamla hiçbir ilgimiz yok’’ (Bakhtin, 2020b, s. 296) Anlatı metinleri bir olay etrafında şekillenmektedir. Roman da bir anlatı metni olduğu için olay gerçeklik kavramı üzerine inşa edilmelidir. Gerçekliği yakalayamayan romanlar okuyucunun ilgisini kaybederler. Gerçeklik kavramını meydana getiren, olayların geçtiği zaman ve mekândır. Zaman ve mekân birbiriyle kesişerek romandaki konuyu birbirine bağlar ve olayları biçimlendirir. "Zaman-uzam, anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerdir. Anlatıyı biçimlendiren anlamın bu zaman-uzamlara ait olduğu hiçbir çekince ilave edilmeksizin söylenebilir" (Bakhtin, 2020b, s. 303) Zaman ve uzam, olayların temsil edilmesinde ve ortaya çıkarılmasında gerekli olan alt yapıyı sağlar ve olayların canlılık kazanmasını sağlar. ‘‘Zaman-uzam anlatıdaki olayları somutlaştırır, cisimleştirir, onlara yaşam kazandırır’’ (Bakhtin, 2020b, s. 304). Romanın düşüncelerinin, fikirlerinin, olaylarının, karakterlerinin sürekli olarak zaman-uzamın etkisi altında kaldığı düşünülebilir.

Zaman ve mekân kavramlarının tarih boyunca farklı bakış açılarıyla değerlendirildiği giriş bölümünde ayrıntılı bir biçimde ifade edilmiştir. Bakhtin zaman ve mekân kavramlarını bir arada ilk kez Lessing'de gördüğünü ifade eder. ‘‘Edebi imgede zaman uzamsallık ilkesini kesin bir biçimde öne çıkaran ilk kişi, Lessing olmuştur. Lessing Laocoön'de edebi imgenin zamansal niteliğini saptamıştır’’ (Bakhtin, 2020b, s. 305). Lessing zaman-uzam kavramlarını bir arada kullanmış olsa da kavramları teknik bir sistemde ele aldığı için Bakhtin tarafından eksik görülmüştür. Bakhtin Lessing'den farklı olarak kronotopları duygu ve değerlerin kesiştiği bir alan olarak ifade etmektedir. "Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılamaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır. ... Sanat ve edebiyat çeşitli derece ve kapsamlarda zaman-

uzamsal değerlerle doludur. Sanatsal yapıtın her motifi ayrı ayrı yönü ile değer taşır’’(Bakhtin, 2020b, s. 296).

Zaman ve mekân kavramı anlatı metinlerinde metnin kurgulanmasında önemli iki ögedir. Bu iki öge bir arada bulunmasının yanında anlatı metinlerinde bazı durumlarda iç içe geçmiş olarak da bulunabilir. Bu iç içe geçme durumu kronotopları ortaya çıkarmaktadır. Bakhtin zaman-uzam kavramının felsefede birbirinden ayrı olarak bulunabileceğini belirtir fakat bunun edebi eserlerde mümkün olmadığını söyler. Zaman ve mekânı ayrı olarak incelemek bu iki kavramın içerisindeki ayrıntıları gözden kaçırmak olarak yorumlar. Zaman ve mekân kavramlarının bir araya gelmesiyle oluşan kronotop, anlatı metinlerinde yeni anlamlar ortaya çıkarır. Anlatı metninin doğru analizlerinin yapılması için zaman ve mekân kavramları Bakhtin’e göre bir arada incelenmelidir. Çünkü kronotop kavramı ancak bu iki kavramın birbiriyle kesişmesi sonucunda meydana gelmektedir.

Edebî bir yapıtın fiili bir gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğü, zaman-uzamıyla tanımlanır. Bu nedenle, bir yapıttaki zaman-uzam sanatsal zaman-uzamın bütününden yalnızca soyut analiz düzeyinde yalıtılabilecek bir değerlendirme boyutu içerir. Edebiyatta ve bizzat sanatta, zamansal ve uzamsal belirlenimler birbirinden ayrılamaz ve daima duyguların ve değerlerin izini taşır. Elbette soyut düşünce, zaman ve uzamı kendilikler olarak kavrayıp onlara iliştirilen duygular ve değerlerden ayrı şeyler olarak algılayabilir. Ama (elbette düşünce içeren ama soyut düşünce içermeyen) canlı sanatsal algılama böylesi ayrımlar yapmaz ve bu tür bir parçalamaya müsamaha göstermez. Zaman-uzamı eksiksiz bütünlüğünde ve tamlığında kavrar. Sanat ve edebiyat, çeşitli derece ve kapsamlarda zaman-uzamsal değerlerle doludur. Sanatsal yapıtın her motifi, ayrı ayrı her yönü değer taşır (Bakhtin, 2020b, s. 296).

Bir romana ya da bir filme farklı türden yaklaşımlarda bulunulabilir. Seçilen biçim ne kadar değişirse metnin, romanın ya da filmin okunma biçimi de aynı şekilde değişmektedir. Farklı okuma biçimleri ile anlatı metninin her ele alınış biçiminde farklı şeyleri ortaya çıkarmasına olanak sağlamaktadır. Sanat eserleri veya edebiyat metinleri içerisinde örtük anlamlar da taşıyabilir. Bu örtük anlamların ortaya çıkarılması için metinsel okuma biçimlerine gerek duyulur. ‘‘Okumak, aslında yavaş yavaş metnin değişik anlamlarını oluşturmaktır. Bunun için bazı gerekçelere gereksinim vardır: sözceme/sözce; yazar/anlatıcı; okur/dinleyici; kurmaca/öyküleme; zaman/uzam; kahramanların adlarını gösteren gereçler. Bunlarla bir anlatının kişilerinin/kahramanlarının uzam/zamanının keşfedilmesini sağlayan yollar, yaklaşımlar oluşturulur’’ (Kıran & Kıran, 2011, s. 16). Zaman ve uzam kavramlarının bir arada kullanılması ile oluşturulan kronotop

kavramı da anlatı metinlerinin okunmasında ve metnin anlam genişliğinin ortaya çıkarılmasında önemli bir kavramdır. Bu doğrultuda araştırmanın temel yapısını oluşturan kronotop kavramı detaylıca incelenmelidir.

2.2. KRONOTOP

Bakhtin, Einstein'ın görelilik teorisinden yararlanarak ortaya çıkardığı zaman ve uzam ilişkilerinin birbiriyle olan durumunu kronotop kavramı ile açıklar. Bakhtin kronotop kavramının uzamdaki zamanı ortaya çıkardığını belirterek, kronotopu bağlayıcı bir nesne olarak gördüğü söylenebilir. Kronotop kavramı, mekânların içerisinde barındırdığı tarihselliği, değişimleri ve karakterlerin psikolojik durumlarının değişimlerini ve dönüşümlerini aktarmak için kullanılmaktadır. Bakhtin için kronotop karakterin dönüşümlerini gerçekleştiren bir araçtır. Karakterin romandaki değişimi ile birlikte zaman da değişmeye başlar. Değişimin oluşmasını Bakhtin mekân kavramından ayrı tutmaz. Mekânlar da karakterin değişiminden etkilenir. Bu yüzden Bakhtin'in deyimiyile insanın görüntüsü daima içsel olarak kronotopiktir. Bakhtin kronotop kavramının önemini şöyle ifade eder:

Böylece, uzamdaki zamanı maddileştirmek için birincil araç işlevini gören zaman-uzam, temsili somutlaştırma merkezi olarak tüm romana vücut veren bir güç olarak ortaya çıkar. Romanın tüm soyut öğeleri -felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler, neden-sonuç analizleri zaman-uzamın çekimine kapılır, zaman-uzam aracılığıyla kan ve can bulup sanatın imgeleme gücünün işini yapmasına izin verir. Zaman-uzamın temsil açısından önemi işte böyle bir şeydir (Bakhtin, 2020b, s. 304).

Vice ise Kronotop kavramının yazarın konuyu ele alma biçimi ve işleyişine göre değişiklikler gösterebileceğini ve okur merkezli bir kavram olarak ifade eder (Vice, 1997, s. 208).

Anlatı metinlerinde olay örgüsü belirli mekân ve zamanlarda gerçekleşir. Mekânlar, içlerinde zamanı somutlaştırır ve olay örgüsünü gerçekliğe uygun olarak zaman ve mekân birlikteliği ile sağlar. Olayların gerçekliği zaman ve mekânın doğru kullanımı ile gerçekleşir. Yazar, metni okuyucunun zihninde zaman algısını belirli mekânlarla birleştirerek anlatır. Zaman gerçeklikten uzak olarak aktarıldığı takdirde okur tarafından okunmaya müsait bir eser olmaktan uzaklaşır. Anlatı metinlerinde bulunan karakterler ve diğer öğeler de belirli bir mekâna ve zamana ait olarak metnin kurgusunun doğru bir şekilde kurulmasına yardımcı olur. Kronotoplar metnin karakterleriyle bütünleşerek eserin içerisinde

aktif bir duruma geçer. Bunun sonucunda anlatı metinlerinde kronotoplar görünür olur ve eserin analizine farklı bir bakış getirir. Zaman ve mekân birlikteliği kronotop kavramının temelini oluşturmakla birlikte, kronotopların meydana gelmesi için de içerisinde duygu ve değerler barındırması gerekmektedir. “ Zaman, mekân, duygu ve değer birlikteliği esasen her eserin özü mahiyetindedir. Her eserde duygu değerinin en yüksek olduğu sahneler bu niteliği zaman ve mekânın birlikteliğine borçludurlar” (Dalkılıç, 2019, s. 29). Bir anlatıda yazar önemli bir faktördür. Gerçek zamanda ve mekânda eserini ortaya çıkarır. Eserde kendi toplumsal yapısını ve kişisel görüşlerini yansıtarak kurmaca bir zaman-mekân yaratır. Bakhtin romanda belirlediği kronotoplar dışında sonsuz sayıda kronotopların da olabileceğini belirtir. Kronotopların birbirleriyle olan etkileşimi sonucunda anlatı metinlerindeki yapıda değişimler meydana gelir. “Kronotopu dinamik yapan onun farklı krontoplar ve dünya görüşleriyle olan etkileşimidir. Eğer Bakhtin’in herhangi belli bir kronotop okuması yakından incelenecek olursa birçok zamanlılık vurgusu görülür. Metindeki zaman ve mekânsal biçimlerin etkileşimi, çakışması birbirine zıt dünya görüşlerinin diyalojik bir zeminini sağlar”(Kahraman, 2019, s. 41).

Bakhtin’e göre karşılaşmalar yolda gerçekleşir. Yol hem yeni bir başlangıcın habercisi hem de olayların bittiği yerdir. İçerisinde duygu değerlerini barındırdığı için de yol-karşılaşma Bakhtin’in kronotoplarından birisidir. Bakhtin, Balzac ve Stendhal’in romanlarında yaptığı araştırmalarından yola çıkarak salon-misafir odası kronotopundan bahseder. Sosyal ilişkilerin kurulduğu ve yeni olayların meydana geldiği bu alanlar romanın karakterlerinin fikirlerinin ve duygularının ortaya çıktığı yerlerdir. Bakhtin, Madam Bovary adlı eserden yola çıkarak taşra kronotopunu açıklar. Kasaba kronotopunda “hiçbir olaya rastlanmaz yalnızca kendilerini sürekli yineleyen etkinlikler bulunmaktadır... Bir gün bir gündür yalnızca, bir yıl bir yıldır, bir yaşam bir yaşamdır” (Bakhtin, 2020b, s. 301). Bakhtin’in çalışmalarında bahsettiği bir diğer kronotop eşik kronotopudur. Eşik kelime anlamı eğritilerek kullanılmaktadır. Eşik bir dönüm noktasının ifadesi ve karar alma yerleridir. Dostoyevski romanları eşik kronotopu ile çevrelenmiş gibidir. Eşik kronotopu karşılaşma kronotopu ile ilişkilidir. “Yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşğin ötesine adım atma

orkusuyla) bağlantılıdır” (Bakhtin, 2020b, s. 302). Bakhtin’e göre Dostoyevski’nin romanlarında eşik kronotopu merdiven, ön hol ve koridorlarda onları dışarıya bağlayan meydan ve sokaklarda ana eylem mekânlarıdır. Bu mekânlar “kriz olaylarının bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilmelerin, tecellilerin, kararların gerçekleştiği yerlerdir” (Bakhtin, 2020b, s. 302). Bunların dışında Bakhtin anlatı metinlerinde kapı, köşe, dolap-çekmece-sandık kronotoplarından da bahseder. Bakhtin’in ortaya koyduğu kronotoplar ayrı ayrı ortaya çıkabilecekleri gibi bir arada veya birbirleri yerine de kullanılabilirler. Bakhtin bu durumu şöyle açıklar; "Zaman-uzamlar karşılıklı olarak kapsayıcıdır; bir arada var olur, iç içe geçebilir, birbirlerinin yerini alabilir ya da birbirlerine ters düşebilirler; birbirleriyle çelişir, çatışır veya kendilerini daha da karmaşık etkileşimler içinde bulabilirler" (Bakhtin, 2020b, s. 306). Bakhtin ayrıca bu kronotopların yanına yeni kronotopların da eklenebileceğini belirtir. Bu yeni kronotoplar anlatı metinlerinin içlerinde bulunan zaman ve mekânlar ile değişkenlik gösterebilirler. Bütün kronotopların genel durumu içlerinde barındırdıkları ilişkilerle alakalıdır. Anlatı metinlerinde bulunan zaman ve mekân kavramının her birisi kendi içerisinde de birçok zaman ve mekân barındırabilir ancak bunların hepsinin ayrı özellikleri olduğu unutulmamalıdır. “Ama bu tür zaman-uzamların her biri, kendi içinde sınırsız sayıda küçük zaman-uzamlar barındırabilir; aslında, daha önce belirttiğimiz üzere herhangi bir motif, kendine ait özel bir zaman-uzama da sahip olabilir" (Bakhtin, 2020b, s. 305).

Bakhtin kronotop kavramını ortaya koyarken sinemada kullanımından söz etmemiştir. Sinema da tıpkı roman gibi anlatı tabanlı görsel ve işitsel bir sanat dalıdır. Sinema -romanda olduğu gibi- içerisinde diğer alanları (edebiyat, plastik sanatlar, müzik) barındırmaktadır. Kronotop kavramı mekânda zamanı hapsederek görünür kılar ve eserin dünyasını yeniden şekillendirir. Robert Stam zaman, mekân kavramlarının birleşiminden oluşan kronotop kavramını sinema alanında sistematik bir hâle getirerek kullanan ilk kişi olarak bilinmektedir. Stam’ın dışında Vivian Sobchack, Margaret Morse, Paul Willemsen, Kobena Mercer de Bakhtin’in kronotop kavramını sinemada kullanarak toplumsal söylemler dünyası ile metnin dünyası arasında homojen bir bağ oluşturmaya çalıştılar (Stam, Burgoyne, & Flitterman-Lewis, 2005, s. 221)². Stam ve diğer yazarlar Bakhtin’in

² İngilizcesinden Türkçeye araştırmacı tarafından çevrilmiştir.

kronotop kavramının, zamanın yoğunlaştığı ve görünür olduğu yer, mekânın hikâyenin hareketlerine duyarları olan bir yer olarak edebiyattan daha çok sinema için uygun olduğunu belirtirler (Stam vd., 2005, s. 217). Bunun dışında kronotop kavramını Vivian Sobhac kara filmler (film noir) üzerinden kronotop kavramını inceleyerek kronotopun sadece zamansal ve mekânsal bir fon oluşturmanın yanında karakterleri de etkileyen bir durum olduğunu belirtir (Stam vd., 2005, s. 222). Stam'a göre sinema için kronotop kavramı ‘uzama ve zamana ait göstergelerin somut bir yapı içerisinde geçirgenleştiği bir ortamdır’ (Stam, 1996, s. 190)³. Kronotop aracılığıyla edebiyatta zaman ve mekân somutlaşır, yaşamın ve dünyanın bir simülasyonu oluşturulur. Bu durum sinema için de geçerlidir. Zaman ve mekân aracılığıyla sinemada yeni bir dünya, dünyanın içerisinde de kendi zaman ve mekânı bulunur. Sinema zaman odaklı bir yapıya sahiptir. Bahtin için de zaman birincil yaratıcı unsurdur. ‘Zaman, bir koza gibi alanı kuşatır ve yeni bir an yaratır. Zaman uzaydan ayrılamaz ama zamanın önceliği vardır’ (Bayrak, 2019, s. 21). Ancak zamanın gerçekliği ve algılanabilirliği mekân aracılığıyla olmaktadır. Burada zaman ve mekânın baskınlığı ile kronotopların çeşitliliği ve işlevselliği farklılaşır. Sinemanın içerisinde kronotop kavramının yapısına detaylıca bakıldığında, roman alanındaki kullanımı ile benzerlikler olduğu görülür. Sinemada kronotoplar aracılığıyla filmler farklı şekillerde ele alınabilir ve filmlerin analizinde alternatif bir bakış açısı sunar.

2.2.1. Sinemada Kronotop

Bakhtin'in disiplinler arası olarak çalışmaları gerçekleştirmiş ve bunun sonucunda sanat ve edebiyat alanına yeni yaklaşımlar kazandırmıştır. Kronotop kavramı Bakhtin'in gerçekleştirdiği çalışmalar sonucunda roman yapısını incelemek üzere ortaya çıkmıştır. Bakhtin'e göre gerçek dünyada zaman-uzam kavramları bir arada bulunur ve ayrılamazlar. Bu ortaklı durumu edebiyat alanında, romanda da vardır. Bir romanda mekânın içerisinde olaylar meydana gelir. Zaman ve mekân burada ayrılmaz bir bütün oluştururlar. Zamanın ve mekânın birlikteliğiyle oluşan olaylar birbiri ile ilişkilidir. Oluşan olaylar eylemleri tetikleyerek mekânın ve zamanın bir parçası hâline gelerek kronotopu oluştururlar. Sinemadaki kronotop kavramı da romandaki gibi gerçekliğin zaman-

³ İngilizcesinden Türkçeye araştırmacı tarafından çevrilmiştir.

mekân uyumu ile ilişkilidir. Bakhtin, kendisi için romanı bu kadar önemli kılan şeyin; onun diğer türlerin aksine gelişimini sürdürmesi ve diğer anlatı metinlerini de içerisinde barındırarak, onların yapısını bozmadan hareket edebilmesi olarak ifade eder. Bakhtin romanın merkezine zaman ve uzam kavramlarını yerleştirir. Olaylar zaman ve uzamın içerisinde gerçekleşir, düğümler burada birbirine bağlanır ve çözülür. Zaman, uzamla girdiği durumla görünür kılınır ve soyut bir zamandan somut bir yapıya bürünür.

Böylece uzamdaki zamanı maddileştirmek için birincil araç işlevini gören zaman-uzam, temsili somutlaştırma merkezi olarak, tüm romana vücut veren bir güç olarak ortaya çıkar. Romanın tüm soyut öğeleri –felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler, neden-sonuç analizleri– zaman-uzamın çekimine kapılır, zaman-uzam aracılığıyla kan ve can bulup sanatın imgeleme gücünün işini yapmasına izin verir (Bakhtin, 2020b, s. 304).

Bakhtin için kronotoplar birer temsil araçlarıdır. Olayları, anları, karakterleri temsil ederek onları ortaya çıkarır ve görünür hâle getirir. Zaman ve mekânlar sürekli olarak içlerinde farklı kronotoplar üretebilir. Aynı anda görünür olabilirler ve birbirlerini temsil de edebilirler. Ancak gerçek dünyanın temsili yapıttakinden farklıdır. Bakhtin'e göre yazar, bu iki dünyanın birbirine kesişmediği noktada bulunur. Bu kesişme sinema için de geçerlidir. Romanın ya da filmin bir üretim sonucunda meydana geldiği unutulmamalıdır. Romanlar ya da filmler, bir yaratıcı tarafından tasarlanarak ortaya koyulmuştur. Ancak bu yapılar içerisinde kendi zamansal ve mekânsal durumlarını barındırırlar. Sinema bir yaratım sürecinden geçerek üretilmekte ve gerçekle kozmik olarak bağlanarak kendi içinde zaman ve mekânı yeniden oluşturmaktadır.

Roman ve sinema farklı teknikler üzerine kurulu yapılar olsa da ikisi de anlatı temellidir. Sinema bir sanat dalı olarak çok eski bir geçmişe sahip değildir. Fakat kısa zamanda kendi teknik unsurlarını geliştirmiş ve kendi anlatı dilini ortaya çıkarmayı başarmıştır. Deleuze'ye göre sinema "hareketi herhangi bir anın yani bir süreklilik izlenimi oluşturacak şekilde seçilmiş eşit aralıklı anların işlevi olarak yeniden oluşturan bir sistemdir" (Deleuze, 2014, s. 16). Sinema, bulunduğu ilk yıllarda bir anlatım aracı olarak değil bir belgeleme aracı olarak kullanıldı. Gündelik yaşamda doğal olarak görünen olayları makineye kaydederek zamanı içerisinden yeniden yarattı. Ancak burada sinemanın belirli bir dil yapısına sahip olduğu söylenemez. Sinema ilerleyen yıllarla birlikte kendine özgü bir dil yapısı geliştirerek yeni bir sanat formu hâline dönüştü. George Melies ve Griffith gibi yönetmenler ile birlikte sinema, kurmaca alanında kendine özgü bir anlatım dili

oluşturdu. Sinema Melies ile birlikte zaman-uzamı yeniden yaratarak bir anlatı yapısı hâline getirdi. Sinemada zaman ve mekân kavramları birbiriyle bağlantılıdır. Mekânlarda oluşan değişimler zamanın da yapısını etkiler. Sinema sanatı tıpkı roman gibidir. Resim, heykel veya fotoğrafın aksine bu sinema zamanı ve mekânı durdurmaz kendi içinde yeniden şekillendirir. Sözen'e göre sinema "romandan eksiltme anlatısının yapı taşlarını oluşturan özellikleri alarak, süreç içinde bu teknikleri geliştirmiş ve böylece kendi dilini (gramerini) oluşturmuştur. Örneğin olaylar, olayların yinelenmesi, olay örgüsü, kişiler ve kişileştirme gibi unsurlar her iki kurmaca yapıda benzerlik taşımaktadır" (Sözen, 2008, s. 92). Sinema içerisinde zaman-uzamı çekimlere bölerek onları kurgu yardımıyla yeniden bir araya getirir. "Pudovkin'in dediği gibi film gerçeğin öğelerini kurgulayarak onlardan kendine uygun yeni bir gerçek oluşturur" (Y. Demir, t.y., s. 123). Sinema, zaman ve mekânı kendi koşullarına göre düzenleyebilen bir sanat dalıdır. Kronotop kavramı bu durumda sinemanın belirleyici öğelerinden birisidir denilebilir. "Sinema görsel ontolojiye dayandığı için yer-olay-zamanı birlikte dokur ve bundan dolayı da sinemada kronotop, öykünün belirleyici unsurlarının başında gelir" (Sözen, 2008, s. 97). Sinema içinde bulunduğu toplumla bütünleşiktir. Bir filmde yaratılan karakterler, içerisinde bulunduğu toplumun özelliklerini barındırır. Toplumsal özellikler de filmlerin zaman ve mekân yapılarını etkiler. Sinemada atmosfer oluşturmak ve filmin gerçekliğine seyirciyi inandırmak için zaman ve mekânın doğru biçimde kurgulanması gerekir.

Herhangi bir filmsel öyküde yaratılan insan; duyguları, davranışları, acıları, tutkuları ve zaaflarıyla kendi zamanının, kendi mekânının ve tarih ve toplumun ürünü olmak zorundadır. Bir başka deyişle sinemada yer, mekân, zaman kavramı anlatının atmosferini yaratmada öylesine baskın ve gereklidir ki hiçbir yönetmen bunların birinden vazgeçemez (Sözen, 2008, s. 97).

Sinemada mekân kavramına bakıldığında birincil anlamı, olay akışının meydana geldiği yerdir. Yan anlamı ise karakterlerin ruh hâllerini yansıtan, karakteri şekillendiren bir yapıya sahiptir. Mekânın bu anlamları diğer anlatı metinlerinde de bulunmaktadır; "Bütün bunların dışında uzam, kahramanların düşüncelerinin, duygularının dolaylı olarak anlaşılmasına da yardımcı olur" (Kıran & Kıran, 2011, s. 261). Zaman da tıpkı mekân gibi sinemanın anlatı unsurlarının temel yapısını oluşturur. Sinemada eğer zaman ve mekân kurgusu birbirini taşıyorsa film gerçeklik kavramından uzaklaşır. Stam Bakhtin'in kronotop kavramının sinemaya daha uygun olduğunu söyler. Stam kronotopun

sinemadaki zaman ve mekân sorununu ortadan kaldırmak için bir fırsat olduğunu belirtir çünkü zamansal ve uzamsal göstergeler filmin öğelerini birbirine kaynaştırmaktadır (Stam, 1996, s. 41). Bakhtin için kronotop, anlatının düğümlerinin bağlandığı ve çözüldüğü yer ve metnin kendi dünyası ile gerçek dünya arasında bir köprü kurulmasına, metnin içerisinde yeni bir evren yaratılmasına olanak sağlar. Kronotop kavramının film çözümlerinde kullanımı azdır. M. Montgomery 40'lı yıllarda çekilen Hollywood filmlerini Bakhtin'in kronotop kavramı bağlamında inceleyerek kuramın ilk sinema denemelerini gerçekleştirmiştir. Montgomery bu çalışmasının sonucunda da kronotopların sadece Bakhtin'in ortaya koyduğu kronotoplar ile sınırlı kalmaması gerektiğini ve filmlerin yapısına göre yeni kronotopların da eklenmesi gerektiğini belirtir. Montgomery Bakhtin'in kronotoplarını modern ve klasik olarak iki gruba ayırarak inceler. "Montgomery, Bakhtin'in sonradan ürettiği yol, eşik, kale gibi kronotopların temelinde de aslında bu antikroman 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 (Akt. Erişen, 2015, s. 22).

Yol kronotopu roman türünde en çok karşılaşılan kronotoplardan birisidir. İlk roman olarak kabul edilen Don Kişot'ta da yol kronotopunun özellikleri ile karşılaşılır. Karakter yolculuğa çıkar ve zaman ve mekân, yol ile birlikte hareket eder. Olaylar yol boyunca meydana gelir ve karakterin karşılaşmaları yolda gerçekleşir. Yol kronotopunun yansımaları Western filmlerinde de görülür. Klasik anlatı sinemasına uygun olarak işlenen bu filmlerde karakterler yolculuğa çıkarlar ve yol kronotopu etkin bir biçimde film boyunca kendini hissettirmektedir. "Western türünün bir taşıyıcısı olarak yol filmlerinde de bu durumun sürdüğü söylenebilir. Karakterler bir at veya tren yerine motor ve arabaları ile yolculuğa çıkar" (Kovács, 2010). Zaman ve mekânın bir arada bulunması yol-karşılaşma kronotopunu ortaya çıkarır. Frank Capra'nın Miami'de bir otobüs içinde başlayarak New York'ta son bulan yolculuk filmi *It Happened One Day* (1934) klasik anlatının önemli yol filmlerinden birisidir. Karakterlerin film boyunca başında geçen tüm önemli olaylar yolda meydana gelmiştir. Dennis Hopper'in uyuşturucu satarak geçinen iki Amerikalı hippinin motor aracılığıyla

Amerikan rüyasının gerçek yüzünün anlatıldığı *Easy Rider* (1969) bir diğer önemli yol filmidir. Bu filmde de yol kronotopu filmin önemli bir bileşeni konumundadır. *Alice in the Cities* (1974), *King of the Road* (1976), *Rain Man* (1989) Kovacs'ın tanımlamasına uygun yol filmleridir. Bu filmlerde zaman ve mekânın bir araya gelmesi yine yol-karşılaşma kronotopu ile ilişkilidir. Bu filmlerde genel olarak önemli olayların çoğu yolda gerçekleşmektedir.

Sinemada kronotop kavramına bakıldığında Bakhtin'in ortaya koyduğu kronotopların genel olarak yansımalarını bulmak mümkündür. Orsen Welles'in yönettiği *Yurttaş Kane* (1941) filmi şato kronotopu için örnek olarak verilebilir. Şato, tarihsel geçmişi ve zamanı bizzat kendiliğinden ortaya koyar (Erişen, 2015, s. 23). Filmin ana mekânı olan ana karakterin malikânesi tıpkı şato gibidir. Bakhtin'in bahsettiği şato kronotopunun tüm özelliklerini içerisinde barındırmaktadır. İçerisinde ayrı bir gizem ve tarih taşıyan bu evde yüksek soyluya eşdeğer olarak zengin birisi yaşamaktadır. Şato kronotopunun özelliklerini barındıran önemli bir film de Tim Burton tarafından yönetilen *Scissor Hands* (1990) filmidir. Filmde ana karakter Edward bir malikâne de tek başına yaşamaktadır. Filmin ana olay örgüsü içerisinde zaman ve mekânın bir araya geldiği önemli mekânlardan birisi bu malikânedir.

Bakhtin'in çalışmalarında ortaya koyduğu yol-karşılaşma, eşik-salon, kapı, şato, taşra kronotopları bir anlatı yapısına sahip olan filmlerde de bulunmaktadır. Salon kronotopu Bakhtin'in açıklaması ile buluşma ve sosyalleşme yerleridir. Bu durumun barındırdığı yapı sinema sanatında da devam etmektedir. Seyfi Teoman'ın *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2011) filmi salon kronotopunun film boyunca görüldüğü bir filmidir. İki arkadaşın evine gelen Nihal karakteri ile olan iletişim ilk kez salonda kurulmaktadır. Filmin üç önemli karakteri salon aracılığıyla bir araya gelmekte ve sosyalleşmektedirler. Zeki Demirkubuz'un *Bulantı* (2015) filminde de ana mekân olarak evin salonu kullanılmaktadır. Karakterlerin tartışmaları, ayrılıkları, olayların temel mekânı salondur. Bakhtin'in bahsettiği salon kronotopunun özelliklerinin bu filmlerde görüldüğü söylenebilir.

Sinemada görülen bir diğer önemli kronotop eşik kronotopudur. Eşik kronotopu yaşamdaki dönüm ve kopuş noktalarının temsili gibidir. Eşik kronotopunun içine merdivenler, hol, koridorlar da dâhildir. "Bahtin için buralar hikâyenin içinde belli bir çözülmenin, kırılmanın başka bir şekilde söylemek

gerekirse bir krizin ortaya çıktığı yerlerdir” (Erişen, 2015, s. 24). Darren Aronofsky'nin *Black Swan* (2011) filmi eşik kronotopuna örnek olarak işlenebilir. Film, anne otoritesi altında ezilen ana karakterin değişim hikâyesini anlatmaktadır. Filmin ana karakteri film boyunca kırılmalar yaşayarak değişimi yavaş yavaş sürdürmekte ve eşikleri geçmeye çalışmaktadır. Karakterin evindeki odası, dans tiyatrosunun salonu, ara sokaklar, soyunma odaları gibi mekânlar da karakterin değişmesinde ve eşikleri aşmasındaki önemli mekânlardır.

Taşra kronotopunun sinemaya yansması klasik anlatı sinemasında yeniden eve dönüş, içsel yönelim ve arayış, kendini keşfetme olarak ortaya çıkar. Eve dönüş durumu sinemada insanların doğup büyüdüğü mekânlara dönüşleridir. “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). Taşra konusu özellikle Türk sinemasında 2000 yılından sonra sıkça işlenen bir film konusudur. Özellikle Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Özcan Alper, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenler taşraya yönelerek taşrayı anlatan filmler üretmeye başlamıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) doğrudan taşrada geçen hayatların işlendiği ve karakterlerin içsel yönelişlerini işleyen filmlerdir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014), *Ahlat Ağacı* (2018) filmleri de taşra konularını işleyen önemli filmlerdir. Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999), *Pandora'nın Kutusu* (2008) filmleri İstanbul'dan taşraya uzanan geri dönüş hikâyelerinin ve kendini keşfetmeye çalışan karakterlerin anlatıldığı filmlerdir. Bu filmlerin ek olarak *Sonbahar* (2008), *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010), *Beş Vakit* (2006), *Kosmos* (2010) filmleri de taşra kronotopunun görülebileceği filmlerdir.

Kronotop zamana dokunarak mekânı “gerçek” kılar. Romandaki anlatı olaylarını somut bir hale getirerek, olayların zaman ve mekân içerisinde geçişini sağlar. Bu sayede zaman-mekânın içerisinde kronotoplar görünebilir bir hâle gelir. Bu durum sinema sanatı için de geçerlidir. Çünkü “anlamlar alanına her giriş ancak ve ancak kronotop kapısından geçerek başarılı” (İlim, 2017, s. 120). Anlamları ifade edebilmek için bir gösterge biçimine bürünmesi gerekir. Bakhtin de bunu kronotoplar aracılığıyla yapmaya çalışmıştır. Vice her metnin hem kendi

içerisinde hem de başka metinler ile etkileşim içinde olabileceğini söyler. Bu yüzden Vice'ye göre bazı metinler kronotop kavramı için ele alınmaya daha uygundur (Vice, 1997, s. 202).

Kronotop kavramı anlatı metinlerinde ve sinemada düğümlerin birbirine bağlandıkları ve kesiştikleri alanlardır. “Kronotoplar nesir türlerinin ve özellikle romanın temel anlatsal olaylarını örgütleyen merkezlerdir” (İlim, 2017, s. 120). İlim'in kronotopu bir merkez olarak görmesindeki temel neden kronotop kavramının zaman-uzamı bir arada tutması ve onu görünür kılmasıdır. Zaman ve mekân sinemada bir yapının gerçeklikle kurduğu ilişkide önemli iki kavramdır. Sinemada bir göstergenin veya örtük anlamlı durumların ortaya çıkarılması için içerisinde barındırdığı değerler yapısı ve zaman-uzamı bir arada kullanan kronotop kavramı ile incelenmesi gerekir. İlim, kronotopun en temel işlevini şöyle ifade eder: “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 aracılığıyla bir filmin içindeki dünyanın görme biçimleri ve zaman-uzam algıları hakkında fikir edinilebilir. Kronotop bir filmin içerisindeki baskınlık durumları da birbirinden ayırır. Filmin karakter yapısına, içeriğine ve anlatı durumuna göre farklılık gösterebilir. Bu yüzden Bakhtin'in kavramsal olarak açıkladığı kronotoplar hakkında detaylı olarak bilgi edinmek gereklidir.

2.2.2. Yol-Karşılaşma Kronotopu

Yol-karşılaşma kronotopu duygu ve değerler ile yüklüdür. Yol-karşılaşma kronotopunda zaman ögesi daha ön plandadır. Karşılaşma ve yol kronotopunda mekân kavramı asla geri planda değildir. Çünkü bu kronotoplar yine belirli bir mekânda ortaya çıkmaktadır. Kahramanlar tesadüfi mekânlarda bir araya gelir yol, onların buluşması için bir mekân olur. “Karşılaşma kronotopunda, zamansallık ögesi ağır basar ve ayırt edici özelliği duygu ve değerlerin yüksek yoğunluğudur. Karşılaşma ile bağlantılı yol kronotopu ise daha geniş bir kapsamla ama daha düşük dereceli bir duygu ve değerlendirme yoğunluğuyla karakterize olur” (Bakhtin, 2020b, s. 296).

Zaman daha önce de bahsedildiği üzere soyut bir kavramdır ve yol bir mekân olarak zamanla bütünleşerek onu görünür kılmaktadır. Yolda bekleyiş,

ayrılış, kavuşma gibi soyut kavramların da temsilidir. Yol, insanları birbirine kavuşturmanın yanında birbirinden uzaklaştıran bir anlama da sahiptir. Karşılaşma kronotopu da yolla birlikte çok katmanlı bir hâl alır. Karakterler anlatı metinlerinde yolla birlikte bir yolculuğa çıkar ve bu yolun sonunda değişime uğrarlar. Yol boyunca karakterlerin başlarına yeni olaylar gelir.

Yol tesadüfün egemenliğindeki olayların resmedilmesine özellikle (ama münhasıran değil) uygundur. Bu, romanın tarihinde yolun oynadığı önemli anlatısal rolü de açıklar. Antik gündelik gezi romanının, Petronius'un Satrikon'u ve Apuleius'un Altın Eşek'inin içinden bir yol geçer. Orta Çağ'ın şövalye romanslarının kahramanları yola çıkarlar ve romanın tüm olaylarının ya yolda gerçekleşmesi ya da (yolun her iki tarafına bölünerek) yol boyunca yoğunlaşması sık rastlanan bir durumdur (Bakhtin, 2020b, s. 299).

Anlatı metinlerinde karşılaşmalar yolda gerçekleşir. Yol, rastlantısal olayların meydana gelmesi için önemli bir yerdir. Yolda farklı statüde bulunan insanlar bir araya gelirler ve karşılaşma gerçekleşir. Yolun durumuna göre hikâyenin olay örgüsü şekillenir ve zaman ve uzam tek bir noktada birleşerek yol kronotopunu ortaya çıkarır. Yol, anlatı metinlerinde bulunan kahramanların yaşamlarını doğrudan etkiler ve mekân olarak diğer insanlarla karşılaşmasını sağlar.

Bir romanda karşılaşmalar genellikle 'yolda' cereyan eder. Yol rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir. Yolda ('anayol') -tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan- çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir zamansal ve uzamsal noktada kesişir. Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeye birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp iç içe geçebilir (Bakhtin, 2020b, s. 297).

Yol ile birlikte karakterlerin arasında bulunan sosyal mesafeler ortadan kalkar ve karakterler eşit bir duruma gelirler. Yol imgesi kronotop kavramında yan anlamları içerisinde barındırmaktadır.

Zaman adeta 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 vb. ana ekseninin zaman olması koşuluyla yolun bir eğretilemeye dönüşme şekilleri çeşitli ve çok katmanlıdır (Bakhtin, 2020b, s. 297).

Zaman ve mekân yol kronotopunda iç içe geçerek ilerler ve yolu biçimlendirirler. Yolun durumuna göre zamanın akışında değişimler olur. "Çok fazla olayın yaşanmadığı durumlarda, karakterlerin yoldaki hızı da yavaşlar. Aksiyon yükseldiğinde ise bu akış hızlanır" (Kahraman, 2019, s. 56). Yol, insanı etkileyen önemli bir unsurdur. Bakhtin'in bahsettiği gibi olaylar yolda kendini gösterir. Beklenmedik durumlar ve karşılaşmalar yol kronotopu ile işlenir. Burada yol kavramını etkileyen en önemli durum zaman gibi gözükse de yol üzerinde

gerçekleşen durumlar zaman ve mekân algısının bir arada olması ile mümkün olur. Yolda karşılaşmaların dışında koğuşlar, ayrılıklar, geriye dönüşler gerçekleşir. Bu durumların sonucunda karakter yol ile bir bağlantı kurar. Yol ile birlikte karakter bir mekândan başka bir mekâna doğru hem fiziksel bir yolculuğa çıkar hem de zihinsel olarak bir yolculuk yapar. Yolun bittiği yerde karakter değişime uğramış olur ve yaptığı yolculuğunun karşılığı olarak bir ceza veya ödül alır.

Bakhtin yol-karşılaşma kronotopunu bir arada inceler. Karşılaşma kronotopunda zamansallık ögesi daha baskın durumda duygu ve değerler yoğun bir biçimdedir. Karşılaşma ile birlikte zaman-mekân somut bir mekâna bürünür. Buradaki somut mekân yoldur. Yolda gerçekleşen karşılaşmalar sonucunda, bağımsız olan karakter hikâyeleri birbiriyle bağlanır. ‘‘Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir’’(Bakhtin, 2020b, s. 296). Bu sonuçlar itibariyle yol-karşılaşma kronotopu için olayların geçtiği mekânın dışında zaman ve mekânın kesişme alanı, karakterlerin duygu değişimlerinin yaşandığı ve olayların sonuçlandığı yer denilebilir.

2.2.3. Şato (Konak-Köşk-Yalı) Kronotopu

Bakhtin kronotop kavramından bahsederken önemli bir kronotop olarak şato kronotopunu vurgular. Şato tarihin izleriyle dolu olan, geçmiş zamanı içerisinde barındıran bir zamana sahiptir. Geçmişte yaşamış olan lordlar, beyler vb. tarihsel figürlerin hatıraları şatonun mobilyalarında, köşelerinde, duvar resimlerinde yaşamaya devam etmektedir. Şato kronotopunda geçmiş zaman baskın olarak görülür. ‘‘Şatonun kökleri uzak geçmişte yatmaktadır, yönelimi geçmişe doğrudur’’ (Bakhtin, 2020b, s. 299). Şato kavramı Batı kültüründe ortaya çıkmıştır. Türk kültüründeki karşılığı köşk, yalı, konak olarak görülebilir. Şatolar da, konaklar da geçmişin izlerini taşıyan tarihsellik barındıran yapılardır. Şato ve konağın ortak yanları olarak içlerinde barındırdıkları yaşam kültürü de gösterilebilir. ‘‘Konak yaşamında Türk kültüründe genellikle orta sınıfın üstü kimseler yaşamaktadır. Yani konak, köşk ve yalı bir nevi aristokrat sınıfın hanesidir’’ (Dere, 2014, s. 4). Şato veya konaklar, geçmiş zamanın izleriyle doludurlar. Şatodaki yaşam tarihe geçmiş figürlerin yaşamlarını barındırmaktadır. Bu mekânların içlerinde bulunan tüm eşyalara geçmişin anıları işlemiş ve içlerinde yaşamaya devam etmektedir. Şatonun tarihi doğrudan geçmişin

içerisindedir ve içerisinde bir müze barındırdığı söylenebilir. Bakhtin şato kronotopunu şöyle açıklar:

Şatonun zamanının tarihselliği, şatonun tarihsel romanın gelişmesinde 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. Walter Scott, büyük ölçüde şato efsanesine yaslanarak, şato ile şatonun tarihsel olarak oluşturulmuş ve böyle kavranabilen ortamı arasındaki bağlantıya yaslanarak, aşırı antikacılık tehlikesini alt etmeyi başarmıştır. Şatodaki (ve çevresindeki) uzamsal ve zamansal boyutların ve kategorilerin organik kenetlenmişliği, bu zaman-zamanın tarihsel yoğunluğu, tarihsel romanın gelişimindeki farklı aşamalarda bir imge kaynağı olarak üretkenliğini belirlemiş demektir (Bakhtin, 2020b, s. 299).

Romanda şato kavramına bakıldığında daha çok kara roman örneklerinde ortaya çıkmaktadır. Bu durumun sinemaya yansımaları olarak Alman dışavurumculuk akımının ortaya çıkardığı gotik mimari yapılar söylenebilir. Ayrıca Steven Soderbergh'in *Kafka* (1991) filminin geçtiği şato iyi bir örnek olarak görülebilir.

On yedinci yüzyılın sonuna doğru İngiltere'de 'gotik' veya 'kara' roman diye bilinen roman tipinde romansız olaylar için yeni bir alan oluşturulur ve pekiştirilir –Şato, bu anlamda ilk kez Horace Walpole tarafından *The Castle of Otranto*'da ve daha sonra da Radcliffe, Monk Lewis ve diğerlerince kullanılmıştır.- Şato, kelimenin dar anlamıyla tarihsel olan bir 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 içkin olan özel anlatı tipini doğuran ve daha sonra gotik romanlarda işlenen de işte bu özgül niteliktir (Bakhtin, 2020b, s. 299).

Türk kültüründe şato kavramı daha çok yalı, köşk, konak kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü bu yapılar da tıpkı şatolar gibi toplumun geleneğinin birer yansımasıdır. Bu mekânlar tıpkı şatoda olduğu gibi içlerinde belirli kültürü ve gelenekleri barındırmaktadır. Ancak bu durumun romana yansımaları tarih romanlarında değil devri anlatan metinlerde görülmektedir. “Konak/köşkler şato kronotopuyla benzeşirler ancak onlar yapılarıyla tarihî romanlara değil, Türk edebiyatında daha çok devir romanlarına sahne teşkil ederler. Çünkü bu mekânlarda gerçekten de imparatorluğun tarihine paralel birçok dönem yaşanmıştır” (A. Demir, 2011, s. 378).

Mekânlar insanların anılarıyla yakından ilişkilidir. Mekânlar aracılığıyla anılar canlılık kazanır ve hatırlanmaya başlanır. Mekânlar anıların yeniden ortaya çıkmasına zemin hazırlar ve kişinin iç dünyasının ortaya çıkarılmasını sağlar. Bu

bakımdan şato, anlatı metinlerindeki karakterler için önemli ve belleklerin korunduğu bir yer olarak görülebilir.

2.2.4. Misafir Odası-Salon Kronotopu

Salonlar-misafir odası yol mekânındakinin aksine tesadüfi bir karşılaşma mekânı değildir. Bu mekânlar bu özelliği ile yol-karşılaşma kronotopundan ayrılırlar. Misafir odaları ve salonlar evin bireylerinin bir arada bulunduğu ve dışarıdan gelen kişilerin toplandığı mekânlardır. Bu mekânlar bir sosyalleşme alanı olmakla birlikte evin iç mekânlarının kesişme alanları ve dışarıdan içeriye açılan evin merkezleri konumundadır. Dışarıdan gelenler evde ilk olarak burada bulunurlar. Bu mekânlar hem iç mekânlardır hem de dışarıyla bağlantı noktalarıdır. Dışarıdan içeriye dâhil olacak herkes bu mekânlarda bulunmak zorundadır. Bu mekânların diğer bir özelliği ise evin diğer kısımlarının aksine ortak alan olarak bulunmaları ve bireyleri bir arada toplamalarıdır. Evin kendi kişileri veya dışarıdan buraya dâhil olan kişiler sorunlarını, günlük olaylarını bu mekânlarda diğer insanlarla paylaşırlar. Ayrıca Türk kültüründe bir sosyalleşme mekânıdır. Bu mekânlarda kadınlar ve erkekler bir arada bulunabilir ve tanışma, karşılaşma, görüşme gibi etkileşimler ortaya çıkar. Bu mekânların ortaya çıkma nedeni, toplumdaki diğer insanlarla sosyal ilişkiler kurmak ve evdeki bireylerle ortak alan oluşturmaktır. Sosyalleşmenin olması ile birlikte bu mekânlar tanışmaların ve tesadüfi olayların da gerçekleşmesine zemin hazırlar. Bakhtin bu kronotopu Balzac ve Stendhal'ın romanlarından örnekler vererek açıklamıştır.

Stendhal ve Balzac'ın romanlarında, romansı olayların açıklanabileceği, kökten yeni bir uzam boy gösterir: (kelimenin geniş anlamında) misafir odaları ve salonlar uzamı. Kuşkusuz, böylesi bir uzamın ilk ortaya çıkışı değildir bu ama romanın temel uzamsal ve zamansal sahnelerinin kesiştiği yer olarak tüm önemini ancak bu metinlerde kazanır. Anlatısal ve kompozisyona dayalı bir bakış açısından, karşılaşmaların gerçekleştiği yerdir burası (artık 'yolda' veya 'yabancı bir dünyada' bir araya gelmelerde olduğu gibi tesadüfi mahiyetleri vurgulanmamaktadır). Salonlar ve misafir odalarında entrikalar örülür, sonuçlar bağlanır; diyalogların gerçekleştiği yerdir bu, kahramanların karakterini, 'fikirlerini' ve 'tutkularını' ifşa ederek romanda olağanüstü bir önem kazanan bir şey olan diyalogların (Bakhtin, 2020b, s. 300).

Bakhtin bu kronotoptaki mekânda politikanın ve iş dünyasının da konuşulduğunu belirtir. Tarihsel ve toplumsal olayların, kişisel yaşamın konuşulduğu ve gizli sırların ortaya çıktığı yer olarak da karşımıza çıkar. Sosyal sınıflar salonda bir arada bulunabilir ve birbiri ile olan durumlarını veya sırlarını açık edebilirler. Bir tanışma ortamı ile yeni sosyal ilişkiler salonda kurulabilir.

Bunun anlatı ve kompozisyon açısından önemini anlamak kolaydır. Restorasyon ve Temmuz Monarşisi döneminin misafir odaları ve salonlarında, politik hayat ve iş dünyasının basıncı hissedilir; politik, toplumsal, edebi dünyanın ve iş dünyasının şöhretleri burada 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 burada belirlenir (Bakhtin, 2020b, s. 300).

Bu mekânlarda gündelik yaşamın izleri de görülür. Tarihsel zaman ile gündelik zaman birbiriyle iletişime geçerek bütünsel bir yapı haline gelir. Zaman-mekân kavramları burada görünür bir duruma geçer. ‘‘Burada, tarihsel zamanın olduğu kadar biyografik ve gündelik zamanın gözle görünür işaretleri de toplanmış ve yoğunlaşmıştır; aynı zamanda, birbirleriyle olası en sıkı şekilde iç içe geçip dönemin bütünsel işaretleri olacak şekilde birleşmişlerdir’’ (Bakhtin, 2020b, s. 300).

2.2.5. Taşra-Kasaba Kronotopu

Taşra kelimesi anlam olarak merkezin dışında kalan, dışarısı anlamına gelir. Bunun dışında köyler, kırsal kesimler, dağlar, meralar ve yaylalar için de taşra ifadesi kullanılmaktadır. Taşra yan anlam olarak pastoral bir doğanın görünümü ve sevgi, hürmet, şefkat, inanç, kapalı toplum yapısını ifade etmek için de kullanılır. Batı dünyasına göre taşra kavramı Doğu (şark) ile ilgilidir. Batı, dünyanın merkezi olarak görülür ve Doğu, bu medeniyetin uzağında bulunan taşrasıdır. Egzotiktir ve keşfedilmeyi beklemektedir. Türkiye Cumhuriyeti’nde merkezi yönetimde uzakta kalan yerlere taşra denilmektedir. Osmanlı Devleti’nde ise İstanbul dışında kalan her yer taşra olarak görülmekteydi.

Bizim kültürümüzde coğrafi, siyasi, kültürel, ekonomik vs. açılardan genellikle merkez İstanbul olarak kabul edilmiş. Genellikle İstanbul dışında kalan her yer anlamında kullanılırken, zamanla anlam alanı genişleyerek, merkez olarak tanımlanan her yerin dışı anlamına gelen taşra, köy, kasaba ve Anadolu gibi anlamlar da yaygın olarak kullanılmaktadır. Dış anlamına gelen taşra sözü, Osmanlı için tek bir şeyi tanımlıyordu: İstanbul dışında kalan her yer (Sağlık, 2010, s. 70).

Bachelard’a göre mekân insanı içinde yaşatır ve insan da mekânını kendi içinde yaşatmaktadır. Taşra kavramını sadece mekânla ilişkilendirmek onu anlamsal olarak eksiltebilir. Çünkü taşra kelime anlamı olarak dış ve merkezden uzak anlamları taşısı da yan anlamları farklıdır. Taşra sadece merkezden uzak olan yerler için tanımlansa da büyüyen kentlerin kendi içlerinde, merkezlerinde oluşan taşraları için de kullanılabilir. Aynı zamanda insanların da kendi içlerinde uzakları

vardır ve bunlar da anlamsal açıdan taşra olarak kabul edilebilir. Taşrada yaşamak bir seçim değil toplumun ve bireyin itildiği bir yer olarak görülür.

Nurdan Gürbilek, taşra kelimesine sadece mekâna özgü bir anlam yüklemeyiz. Taşra sıkıntısı diye bir kavram üretir. Ona göre bu kavram sadece mekânla ilgili değildir. Köy, kasaba ile de sınırlı değildir. Taşra sıkıntısı şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi ifade eder. Nurdan Gürbilek'e göre çocukluğun kendisi de bir taşradır. Çünkü çocukluk, taşra gibi uzaktadır ve hep yanıp sönmektedir (Sağlık, 2010, s. 70).

Taşra gelenek ve göreneklerin devam ettiği yerin temsilidir. Taşra insanın yalnızlığının, akmayan zamanın, kasvetin, bulunduğu yeri terk edemeyişin yanında kirletilmemiş olanın merkezin aksine kalabalık olmayan yerin, insanın ruhunu dinlendirebileceği alanların, bozkırın, çiçek kokularının olduğu yerler olarak da düşünülebilir.

Zaman-uzam kavramı taşrada da kesişir. Bakhtin'in taşra kronotopunun en belirgin özelliği durgun bir zaman akışının olmasıdır. Taşrada yaşayan insanların yaşamı sıradandır ve büyük olaylar gerçekleşmez. Taşrada yaşam döngüseldir, tekrar eden bir yapıya sahip olarak düşünülebilir. Bakhtin'in taşra kronotopunda, insanlar günlük yaşamlarını sürdürmektedir ve bu yaşamları içerisinde günlük olarak aynı etkinlikleri yaparlar, entrikalar gerçekleştirirler ve dedikodu yaparak günlerini geçirirler.

Flaubert'in Madame Bovary'sinde taşra kasabası eylem mahalli işlevi görmektedir. Durgun yaşamıyla küçük burjuva taşra kasabası, on dokuzuncu yüzyıl romanları için (Flaubert'ten 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, karılları, metresleri (sıradan ilişkileri) olur, küçük entrikalar çevirir, dükkânlarında veya bürolarında oturur, kâğıt oynar, dedikodu yaparlar. Sıradan, alelade, döngüsel gündelik zamandır bu (Bakhtin, 2020b, s. 301).

Taşra kronotopunda büyük olaylar meydana gelmez ve zaman kavramı donmuş bir durumdadır. Bu mekânda buluşmalar olmaz, yol kronotopunda olduğu gibi ayrılmalar gerçekleşmez, durağan bir zaman algısı içerisinde hayat olduğu sadeliğiyle akıp gitmektedir. Taşra kasabalarında zaman, monotonluğun ve hareketsizliğin yansıtıldığı yerlerdir. Zamanın bu kadar durağan olmasının sebebi ise sürekli olarak döngüsel bir biçimde insanların her şeyi tekrar ediyor oluşudur.

Yaşanan günlük olaylar hareketlerden yoksun olduğu için anlatı metinlerinde olay örgüsü bir tırmanışa geçmez ve tekdüze, tekrar eden aynı olaylardan meydana gelir. Buradaki mekânlar birbiriyle iç içe geçmiş bir durumdadır. Bu yüzden de anlatı metninin zaman kavramı burada yan görevlerde bulunur. Zaman kavramı burada ikinci planda mekânın içerisinde asılı kalmış olarak durmaktadır.

Zaman burada olaydan yoksundur ve bu nedenle, neredeyse havada asılı kalmış gibidir. Hiçbir buluşma, hiçbir ayrılma gerçekleşmez burada. Uzamda kendisini ağır aksak sürükleyen kısır ve kasvetli bir zamandır bu. Dolayısıyla, romanın asıl zaman işlevini göremez. Romancılar bu zamanı, yardımcı, takviye bir zaman olarak kullanır, yani döngüsel olmayan diğer zamansal sahnelerle birlikte dokunabilecek veya sırf o tür sahneleri çeşitlendirmek üzere kullanılacak bir zamandır (Bakhtin, 2020b, s. 301).

Taşra kronotopunda en belirgin durum birbirini tekrar eden döngüsel zamandır. Döngüsellüğün içerisinde ayrılma, buluşma gibi hareketlilik gerektiren durumların olmayışından ötürü Bakhtin için yardımcı bir zaman olarak kullanılmasını gerektirir. Ancak bu kronotop tek başına da eserde görünür olabilir ve anlatıya çeşitlilik kazandırabilir.

2.2.6. Eşik Kronotopu

Eşik kelimesinin anlamı, evin içeriden dışarıya geçişini sağlayan yer olarak kullanılmaktadır. İç ve dış mekânın kesiştiği alandır. Günlük yaşamda insan birçok kez eşikte bulunur ve karar verir. Karar verme anı eşiği geçiş kavramı ile ilişkilendirilir. “Eşik, bir adım sonrası bambaşka durumlar ve şartlar getiren bu sebeple zaman-uzamın insan hayatında en çok etkili olduğu mekânlardandır” (Dalkılıç, 2019, s. 43)

Eşik kronotopu içerisinde değer ve duygu yüklü olan bir kronotoptur. Bu kronotop, karakterin yaşadığı krizleri, dönüm noktaları ve değişimleri, büyük karar anlarının simgesidir. Eşik hem mekânsal olarak hem de karakterin iç dünyası olarak zaman ve mekânın birbiriyle kesiştiği yerdir ve bu kesişmenin sonucunda ortaya çıkacak olay, kişinin yaşamını doğrudan etkilemektedir. Bu durum anlatı metinleri için de geçerlidir. Karakter eşikte durur ve aldığı karar sonucunda romanın olay örgüsünde yeni değişiklikler meydana gelir.

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 eğretilemeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar (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 (Bakhtin, 2020b, s. 302).

Eşik kronotopunda zaman kavramı bir anı temsil eder ve gerçek zaman akışının dışına taşar, anın zamanında ortaya çıkar. Bakhtin eşik kronotopunun mekânlarını açık ve kapalı mekânlar olarak sınıflandırır. Kapalı mekânlar koridor, hol, merdivenler, kapılardır. Kapalı mekânlar kapılar aracılığıyla sokak ve meydan gibi açık mekânlara açılır. Bu mekânlarda meydana gelen olaylar, karakterin dönüm noktaları, krizleri ve değişimlerinin meydana geldiği yerlerdir. “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 gerçekleştiği yerlerdir” (Bakhtin, 2020b, s. 302).

Koridor, merdiven, hol eşik kronotopunun önemli mekânlarıdır. Bu mekânların temel özelliği geçiş mekânları olmalarıdır. Merdiven kavramı, içerisinde eşikleri de barındırır; somut ve soyut anlamlar içermektedir. Merdiven de eşik kavramı gibi yan anlamları içerisinde barındırır ve duygu yüklü bir diğer kronotop olarak Bakhtin tarafından incelenmiştir. “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). Merdivenlerin olduğu mekânlarda bir engelleme aracı olarak o mekân da bulunur. Merdiven mekânlar arası geçişin sağlandığı bir ara yerdir. Merdivenler karar verme ve karakterlerin içsel eşiklerinin geçtiği yerler olarak da görülebilir. Merdivenlerde zaman hızlı bir şekilde algılanır çünkü karakter merdivene geldiği andan itibaren eşik aşamasında verdiği kararı hızlıca uygulamaya doğru ilerler. Eşikte zaman daha durağan ve dondurulmuş bir durumda bulunurken merdivende zaman hızlı bir akış hâlinindedir. Ayrıca merdiven eşik gibi soyut bir mekânda bulunmaz ve mekânda belirli bir yerde somut bir biçimde bulunur.

Bir geçiş alanı olması itibariyle merdiven eşikle benzeşse de burada kararsızlık durumundan çok kararlılıktan, bir hedefe yönelişten söz edilebilir. Merdivende kahramanların hareketleri çoklukla hızlıdır. Karar, kahraman tarafından eşik aşamasındayken verilmiştir ve şimdi onun uygulanmasına geçilmesi gerekmektedir. Bu sebeple zaman açısından merdivende, eşikte olduğu gibi bir duraklama yoktur. Zaman

tekrar akmaya ve hızlanmaya başlamıştır. Üstelik mekânın boyutu da eşiğe göre uzun olduğu için zaman, anlık değildir (A. Demir, 2011, s. 404).

Koridorlar da iç mekânların önemli bir parçasıdır. Koridor da tıpkı yollar gibi mekânları birbirine bağlar. Ancak yollardan farklı olarak bir sonları vardır ve iç mekânların arasında sıkışmış bir geçiş parçasıdır. Yollar ilerledikçe bitmeyecek gibi bir yan anlam içerirken koridor iç mekânın birbirine bağlanması ile son bulur. Koridor; sınırları çizilmiş, belirli bir mesafesi ve alanı olan bir geçiş yeridir. Koridorlar da diğer geçiş mekânları gibi olayların ana mekânı olmaktan uzak olan bir yardımcı mekân görevi görürler. Koridorlar anlatı metinlerinde okurda merak duygusunu uyandırır. Karakterler asıl olayın başlayacağı mekânlara giderken koridorlarda yaşanan gerilim ve duygular okurun da merak duygusunu artırabilir.

Meydan ve sokaklar ise genellikle toplumun genelinin bir arada bulunduğu, sosyal yaşamın olduğu, içerisinde tarihselliğin geçtiği alanlardır. Bu mekânlar da protestolar, yürüyüşler, konserler gibi önemli toplumsal olayları barındırır. “Bir mekânın tarihe mal olması, zamanın o mekân içerisinde donması, kalıplaşması demektir”(A. Demir, 2011, s. 350). Meydan kronotopunda zaman ve mekân kavramı bir aradadır ve bunlara eşlik eden kalabalık insan grupları da bulunur. Meydanlar kalabalık insan gruplarının mekânlarıdır. Meydan kavramı Bakhtin’in karnaval ve karnavalesk kavramları için de önemlidir. Karnaval kavramı Orta Çağ’da toplumun otorite baskısından kurtulduğu meydanlarda gerçekleşir. Orta Çağ otoritesinin temsili olarak görülen kiliselerin baskın tutumuna karşı insanlar karnavallarda toplanır ve herkes eşit bir sosyal statüde bulunur. Bu bakımdan Orta Çağ’da da toplumsal hareketlerin mekânı olarak ortaya meydanlar çıkar. Meydan, içinde barındırdığı tarihsellik ile zaman-mekân kavramını içinde bir arada taşır bunun sonucunda da kronotopik bir yapıya sahiptir.

2.2.7. Kapı Kronotopu

Kapı iç ve dış mekânların kesişme noktalarıdır. Kapı hem içeriye açılan bir yapı hem de dışarıyla içeriğin birbirine bağlanma alanlarıdır. “Kapı, bütün bir ‘Aralık kalma’ kozmozudur. En azından bu kozmozun birincil hayallerinden biridir; arzuların ve yasak olana duyulan eğilimlerin, varlığın en gizli yerine varıncaya kadar açma eğiliminin, sesi çıkmayan varlıkların fethetme arzusunun biriktirdiği bir düşlemenin kökenidir”(Bachelard, 2018, s. 266). Kapı açık ve

kapalı olma hâllerini içerisinde barındırmaktadır. Kapalı kapılar geçiş izninin olmadığı mekânları, açık kapılar ise bunun tam tersinin temsilleri olarak düşünülebilir. Kapının kapalı olma durumu karakterin önünde duran bir engel gibidir. Kapı engel olma özelliği ile dış mekândakileri içeriye sokmaz, içerdeki de dışarıya bırakmaz. Kapı bulunduğu yapı itibari ile özgürlüğün de önünde duran, özgürlüğü kısıtlayan ve engelleyen bir nesnedir. Kapı nesne olarak basit bir yapı olarak dursa da Bachelard'ın belirttiği üzere örtük anlamlar ile doludur. ‘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). Kapı iki tarafında da gizlilik barındırır. Kapalı kapının ardındakiler, yabancılar tarafından alıkoymamaz ve ulaşamaz. Kapı ayrıca kapandığı andan itibaren kendini dış alandan soyutlar, kendi mekânını ve zamanını oluşturur. Anlatı metinlerinde karakterler kapıları geçerek gerçek olayların meydana geldiği mekânlara giriş yaparlar. Kapı bu doğrultuda mekânların kesişme ve sınır çizgileri, geçiş noktası ve eylemlerin birbirine bağlanmasına yardımcı nesne olarak düşünülebilir.

Kapı iki merkezi (iç ve dış alanları) ve evin bölümlerini birbirinden ayıran bir bölmedir. ‘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). Kapının sınır olma durumu onu eşik kavramıyla özdeşleştirmektedir. İnsanlar ikilemde kalırlar ve kapıları, eşikleri aşarak bu ikilemi ya sonlandırır ya da yeni bir eşığe doğru yol alırlar. Kapı da aşılması gereken bu eşiklerin bir temsilidir. Kapının bu anlamlarının ortaya çıkması insan temellidir. İnsan kapıya bu anlamları yükler ve eşiklerini kapı aracılığıyla aşar. Kapıyı diğer insanlara karşı bir korunma ve duygularını saklama yeri olarak algılar.

2.2.8. Köşe Kronotopu

Köşeler, insanların kaçış noktalarıdır. İnsanlar köşelerine çekilirler orada kendilerini her şeyden soyutlarlar. Köşe kronotopu, içerisinde duygu barındırır; temsili olarak diğer yerlerin dışında ve tek başınalığı simgeler. İçerisinde hem

dışarıya itilen kişileri simgelediği gibi hem de ruhun dinlenmesi için kaçılacak yer olarak görülebilir. “Bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın dertop olmaktan, kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı her kuytu, hayal gücü için bir yalnızlıktır yani bir odanın tohumu, bir evin tohumudur.”(Bachelard, 2018, s. 171). Köşe, insanın sığınma ihtiyacının giderildiği yerdir. Köşeler insanların yalnızlığının sembol noktasıdır. Yalnızlıkla birlikte kişiler derin ve olumsuz düşünceler yaşarlar, bunun sonucunda köşe aynı zamanda olumsuzluğun evrendeki simgesi olarak düşünülebilir. “Yaşanan köşe birçok bakımdan yaşamı reddeder, yaşamı kısıtlar, yaşamı saklar. Köşe, bu durumda evrenin olumsuzlanmasıdır. Köşede kendi kendimizle konuşmayız. Köşede geçirdiğimiz saatleri anımsadığımızda, anımsadığımız şey bir sessizliktir, düşüncelerin sessizliğidir.”(Bachelard, 2018, ss. 171-172). Kişiler dış dünyadan soyutlanmak, akan zamanı durdurmak, ait olmadığı bir yerden kendisini soyutlamak istediği zaman köşesine çekilir. Köşe, insanın yalnızlığının yanında bir sığınak durumundadır. İnsan hareketsiz bir biçimde köşesinde kurduğu hayali bir mekân oluşturur, kişi köşeye sığınır ve hayaller kurar. “Bir köşeye sığındığımızda, kendini iyice saklanmış sanan bedenimizin çevresinde hayali bir oda oluşur. Gölgeler birer duvar, bir mobilya, bir çit, bir örtü, bir çatı oluverir. Ama bütün bu hayallerin gereğinden fazla hayal kurar” (Bachelard, 2018, s. 172). Köşe sadece fiziksel bir anlam olarak değil mecazi olarak da bireylerin iç dünyalarında bulunur.

Bireyin köşedeki kendine doğru çekilmiş, savunma hâlindeki duruşu birçok yönden anne rahmindeki duruşunu andırır. Belki bu duruş ve köşede yaşadığı ruh hâli ve güven, bireye içgüdüsel olarak sürekli arayış içerisinde olduğu bu temel mekânı hatırlatmaktadır. İnsanın köşeyle ilgili düşünce ve eylemleri günlük hayatta benzetme amacıyla ya da deyim olarak birçok şekilde kullanması, bu mekânın sadece insanın fiziksel varlığıyla değil iç dünyasıyla ilişkisinden de kaynaklanmaktadır (A. Demir, 2011, s. 430).

İnsan eliyle oluşturulan köşe mekânlarında, insan kendisine özel olan yerler aramaya başlar. İnsanın mekânı etkileyen durumuna karşı mekân da insanı etkiler. Devininin olmadığı bu köşelerde bu yüzden insan zihinsel bir devininin yaratmaya çalışır. Aynı zamanda mekân olarak sadece kapalı mekânlar değil, insanın inzivaya çekilebileceği herhangi bir yer de, köşe kronotopunun ortaya çıkması için yeterlidir. İnsanları gözlemlemek isteyen, onlardan kaçan karakterler, gizlenmek ve fark edilmemek için kendi yarattıkları köşelerine çekilirler. Köşe kaçış, yalnızlık, arayışın olduğu duygu yüklü kronotoptur.

2.2.9. Dolap - Çekmece - Sandık Kronotopu

Dolap- çekmece-sandıklar nesne olarak mekânın bir parçasıdır ve mekândaki kişilerle doğrudan ilişkilidirler. Mekânlarda kullanım amaçları dekor oluşturmanın yanında insanların gizli iç dünyalarının da saklandığı yerler olarak görülebilir. Kişilerin mekânlarda bu nesnelere olan ilişkileri sonucunda nesnelere bulunduğu dünya genişler veya daralabilir. Bu nesnelere veya eşyalar kendi içlerinde alternatif bir zamana sahiptir. Bu eşyaların zamanı, kişilerin içsel dünyalarıyla bağlantılıdır. Mekânda bulunan eşyalara zaman geçtikçe içsel anlamlar yüklenebilir. Bazı durumlarda çekmeceler, dolaplar bir çocukluk anısı olarak ortaya çıkar bazen de kötü olayları içerisine hapseden bir yapıda ortaya çıkabilir. Bu nesnelere birlikte kişiler belleklerini ve anılarını buralarda saklarlar veya unutmak için oraya sıkıştırıp kilitli kalmalarını sağlayabilirler. Bu nesnelere insanların hayatlarında sadece somut birer farklı olarak barınmazlar. Bu nesnelere tek boyutlu bir anlam değil, soyut anlamları ve değerlerini de içlerinde taşırlar.

Dolap-çekmece-sandık kronotopunu Bakhtin diğer kronotopların içerisinde ele almış ve bodrum-tavan arası gibi kronotoplar ile benzer bir yapıda olduğunu belirtmiştir. Bachelard, Mekânın Poetikası eserinde üçüncü bölümde çekmece, sandıklar ve dolaplar diye bu yapıyı ayrıca işlemiştir. Hacimsel olarak bu yapılar yüzeyde çok fazla yer kaplamazlar fakat zaman ve mekân ve içinde oluşturdukları dünya bakımından derin anlamlar içerirler. Dolaplar ve çekmeceler zamanın durdurulduğu ve anıların saklandığı yerler olarak düşünülebilir. Çekmecelerde kişi eşyaları saklar ve onlar sayesinde geçmiş zamanı muhafaza etmeyi sürdürür. Eşyalar yaşanmışlıkların birer temsili oldukları düşünülürse bir öze sahip oldukları da düşünülebilir. Eşyadaki geçmiş zamanın hatıraları kendi duygu durumlarını barındırır ve bu yüzden de Bakhtin'e göre kronotop olarak incelenmelidir.

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, bizim için bir içsellik sahiptirler (Bachelard, 2018, ss. 109-110).

Sandıklar ya da kilitli çekmeceler herkese doğrudan açılmayan nesnelere. Dolaplar ise düz anlam olarak içine tıkıştırılmış olanların dışında, evin düzeninin merkezi konumundadır. Dolaplarda tüm ailenin geçmiş yaşamı korunur ve düzen

bu dolaplar sayesinde korunur. Bunun sonucunda içerisinde tarihsellik de barındırır. “Bir dolabın içine ancak ruhsuz biri rastgele bir şey tıkıştırabilir... Dolapta bir düzen merkezi yaşar ve bu merkez, bütün evi sınırsız bir düzensizlikten korur... Düzen, dolabın içinde, ailenin tarihini anımsar.” (Bachelard, 2018, s. 110).

Sandıklar, dolaplar, çekmeceler içerisi açıldığında içlerinde yeni bir dünya, mekân olarak da bir ev barındırırlar. Bu eşyaları açan kişinin oradaki gizemli dünyayı keşfetmesi gerekir. Çünkü bu nesnelere meydana ayıran en büyük özellikleri, öznel yapılar ve duygu durumlarına sahip oluşlarıdır. “Sandık, özellikle de çok daha fazla hâkim olduğumuz mahfaza, bunlar açılan nesnelere” (Bachelard, 2018, s. 117). Çekmeceler, içerisinde barındırdıkları eski dünyaların tutulduğu nesnelere. Çekmeceler bu anıları içerisinde tutarak kişiye bunları unutturmaz ve kişinin sırlarını kendi istemediği sürece meydana çıkarmaz.

Dolap-sandık-çekmece geçmişin hatıralarının bulunduğu, içerisinde tarihsellik barındıran, bakan için boş fakat bilen için içerisinde ayrı bir dünyanın anlamı ve geçmişe dönük yaşamın izlerini barındıran bir kronotoptur. Hacimsel olarak çok yer kaplamayan nesnelere olarak görülür fakat içerisinde yeni bir dünya ve kendine ait bir zamanı olan bir yerdir.

Burada kilitli kalmış ne de çok psikoloji vardır! Bunlar bir tür saklı olmanın estetiğini içerir. Saklı olanın fenomenolojisine şimdiden adım atmak için bir ön uyarıda bulunmak yeterli olacaktır: Boş bir çekmece hayal edilebilir değildir. Boş bir çekmece ancak düşünülebilir. Ve de bilinenden önce hayal edileni, doğrulandan önce düş kurulanı betimlemesi gereken bizler için bütün dolapların içi doludur (Bachelard, 2018, s. 30).

2.2.10. Kronotop Sonuçları

Zaman ve mekân kavramı tarih boyunca farklı düşüncelerle yorumlanmıştır. Bakhtin ise zaman ve mekân kavramını bir arada yorumlayarak bunu bir edebiyat kuramı hâline getirmiştir. Klasik romanın aksine Bakhtin'in kavramında mekân, bireyin duygularının belirleyicilerinden birisi ve olayların geçtiği yerdir. Zaman da mekânın içerisine zerk ederek birlikte hareket eden bir yapıdır. Zaman ve mekân bir araya gelerek birlikte bir bütünlük oluşturmaktadır. “Zaman-uzam anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir, onlara yaşam kazandırır. Bir olay iletilebilir hâle gelir, bilgiye dönüşür, kişi olayın geçtiği yer ve zamana dair kesin bilgi verebilir hâle gelir” (Bakhtin, 2020b, s. 304). Kronotop kavramı anlatı metinlerinde olay örgüsünü oluşturan, anlatının düğümlerini çözen ve

bağlayan, zamanın ve uzamın birleştiği ve kesiştiği bir olgudur. Kronotop ile birlikte zamanın soyutluk durumu ortadan kalkar ve görünür olur, uzam ise belirli ya da belirsiz bir tarihsellik kazanır. Zaman ve mekânın birlikteliği olarak ortaya çıkan kronotop kavramını kendi içerisinde yol-karşılaşma kronotopu, şato kronotopu, misafir odası-salon kronotopu, taşra kasabası kronotopu ve eşik kronotopu (merdiven, ön hol, koridor), kapı ve köşe kronotopudur. Anlatı metinlerinde Bakhtin birden fazla kronotopun hem aynı anda hem de farklı zamanlarda bulunabileceğini belirtir. Kronotoplar birbirleriyle bir arada olup iç içe geçebilirler. Bunun dışında Bakhtin bu kronotopların dışında eserin içerisinde yeni kronotoplarında ortaya çıkabileceğini belirtir. Yazar, metin, okuyucu sürekli bir etkileşim hâlinde ve anlatıdaki dünya gerçek dünyanın bir parçası olur. Kronotop, anlatı metinlerinde olayların birbiriyle bağlandığı ve kesiştiği yerlerin ifadesidir. Bakhtin'e göre kronotop kavramı duygu ve değerleri taşıyan, içinde coğrafyanın ve bulunduğu toplumun yapılarını barındıran iç içe geçmiş bir bütünü temsil eder. "Bakhtin'e göre uzamdaki zamanı maddileştirmek işlevi gören kronotop, zaman ve mekânın sadece bir arada olması değil, bunların taşıdığı duygu değeridir. Zaman ve mekân bir arada düşünülürken, bu iki kavramın ortak bir duyguyu da barındırması kronotopun tanımını belirginleştirir" (Gezeroğlu, 2015, s. 50). Kronotoplar aracılığıyla zaman mekân ile somut hale getirilir, karakter düşünceleri, yapıları, toplumun durumu zaman-uzam kavramı içerisinde canlılaşır. Kronotoplar aracılığıyla metinler şekillendirilir, kronotoplar ile mekânlar birbirine bağlanır, olaylar meydana gelir, zaman geçirgenliği artar ve metnin akışı sağlanır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. BİR TÜR OLARAK YOL FİMLERİ

Lumiere Kardeşler ile 1895'te başlayan sinemanın öyküsü 21. yy.da da devam eder. Sinema sanatı kurmaca (fiction), belgesel (non-fiction) ve canlandırmadır (animation) şeklinde üç temel türe bölünmüştür. "Sinemada üç büyük tür vardır: kurmaca (fictional), kurmaca olmayan (documentary), canlandırma (animation)" (Sözen, 2009, s. 74). Sinemanın bulunuşundan itibaren en büyük özelliği hareketi yazmasıdır. İlk film gösterimi ile birlikte sinemanın gerçeklik yapısı insanları etkiledi. Trenin gara gelişi (*L'Arrivee d'un Tren en Gare*) filminde kameranın üstüne gelen trenden ötürü seyirciler olayı gerçek sanarak kaçtılar ve saklandılar. Bu olay tiyatroya kıyasla oldukça şaşırtıcı ve gerçekçiydi, bu güne kadar yaşadıkları deneyimlerden tamamen farklı bir durumdu. Belgesel filmin tanımını Susar şöyle yapar: "Ya olgusal çekimle ya da aslına sadık kalarak yeniden kurgulanmak suretiyle yorumlanan gerçekliğin herhangi bir yönünü, akla ya da duygulara hitap edecek şekilde film üzerine kaydetme yöntemlerinin tümü belgesel filmidir" (Susar, 2004, s. 11). Sinemanın içine kurgu ve çekim tekniklerinin girmesiyle birlikte artık görülen gerçek değil, gerçeğin yorumlanmış hâli görülmeye başlandı. Sinemayı Lumiere Kardeşler'den farklı olarak kullanan ilk kişi George Melies'tir. Lumiere Kardeşler sinemayı anları doğrudan kaydeden bir yapıda kullanırken Melies sinemanın anlatım dilini değiştirmeye çalışır. Bunun sonucunda da kurmaca film türü ortaya çıkar. Kurmaca sinema kendi içerisinde de çeşitli türlere ayrılır. Tür 16. yy.da edebiyat alanında sınıflandırma için kullanılan bir terimdir. Fransızcada çeşit anlamına gelen tür, edebiyat alanında farklı tipteki metinleri birbirinden ayırmak için kullanılmıştır. Sinema alanına da tür kavramı bu yönüyle geçmiştir. Kurmaca film türleri dram, bilim-kurgu, müzikal, komedi, korku, aksiyon, savaş, tarihsel dönem, fantastik, Western, canlandırma, kara film (film noir), yol filmleri olarak belirtilir. Her film türüne göre kodlar içerir ve bu kodların ile hangi alana girdiği belirlenir. "Tür kavramı, sanat ve iletişimde özgül anlatım biçimlerini içeren anlamı ifade eder. Her tür, kendine özgü kod yapılarına sahiptir. Bu kodlara bakarak filmin kolayca hangi türe girdiği belirlenebilir" (Sözen, 2009, s. 74). Türleri belirleyen sınıflandırmalar ekonomik, sosyolojik, kültürel ve toplumsal yapıdır. Türler genel anlamı ile konu, tema, teknik benzerlik vb. belirli kalıplara

sahiptir. Bu özellikler neticesinde sinemada türler izleyici tarafından kabul gören, beğenilen filmlerin ortaya çıkmasına eşlik eden bir kavramdır. “Bu açıdan tanımlandığı zaman tür; konu özellikleri, görsel biçem, üretim koşulları gibi farklı yönlerden yaklaşılabilecek çok boyutlu bir olgudur” (Zengin & İbrahim, 2013, s. 122). Bir filmde karakterlerin tipi, giyindikleri elbiseleri, mekân tasarımları, filmin hangi türe ait olduğunu belli eder. Unutulmaması gereken en önemli yapı, türlerin zaman içerisinde değişebileceği olgusudur. Toplumsal yapıya ve kültürün durumuna göre bir tür, içerisinde yeni şeyler türeterek değişim yaşayabilir. “Ancak türler, tarihsel süreç içinde değişime uğrayabilir; biçim ve içerik açısından yeniden ele alınabilir”(Zengin & İbrahim, 2013, s. 123). Klasik anlatı sineması dramatik anlatım yoluyla oluşturulan gerçeğin benzerine ya da taklit edilmesine dayanmaktadır. Aslında gerçeğin taklidi Aristotelesçi görüş olan mimesise kadar dayanır. Mimesis sayesinde klasik sinema özdeşleşme, katarsis olgusuyla kendini ifade eder. Bu sinema anlayışının dışında, yabancılaşma olgusu ile seyirciyi harekete geçirmeye ve düşünmeye teşvik eden bağımsız sinema örnekleri ve belgesel filmler vardır. Belgesel filmler sinemanın ortaya çıktığı ilk andan itibaren gerçekliğin arayışı içindedir. Fakat gerçekçiliğin anlamsal olarak her alanda farklı bir anlayış ve işleniş biçimi vardır. Sinema, olgusu gereği fiziksel bir gerçekliğin içindedir. Sinema dünyanın bir gerçekliğini yaratır. Sinema klasik anlatı formlarını barındıran yapısıyla endüstri filmleri ve bağımsız filmler olarak iki ayrı durumdadır. Endüstri daha geniş kitlelere ulaşan, ticari kaygı güden, pahalı bir yapım sürecini barındıran, izleyiciye genellikle bir katarsis duygusu yaşatan yapımların ifadesidir. Sanat filmleri ise içerisinde kendi anlamını oluşturarak, görünür ile örtük anlamları ile katmanlı bir yapıya sahip olan, yabancılaşma ve metaforlar aracılığıyla seyirciyi düşünmeye sevk eden yapıtlardır. David Bordwell sanat sinemasını klasik anlatının karşıtı olarak tanımlar. Bu karşıtlıklar olay örgüsünün biçimlenişindeki fark, neden-sonuçların birbirinden bağımsızlığı, zamansal kırılmalardır. “Neden-sonuç ilişkisindeki kopukluklar, olay örgüsünde epizodik yapılanma, psikolojik gel-gitlere yapılan vurgu gibi” (Bordwell, 2010, s. 126). Sanat sinemasında gerçekliğin biçimlenişi, karakterin ruhsal durumunun işlenişi, yabancılaşma, açık uçlu yapısı gibi kendine ait özellikler barındırır. Sanat filmlerinde kahramanların psikolojik durumları karmaşık bir yapıdadır. Bu yüzden yolculuk teması burada kahramanın içsel yolculuğunu da içerir. Kahraman yola bir amaç, bir arayış ve değişim için çıkar.

Yol değişimlerin anahtarıdır ve edebiyat gibi sinemayı da kavramsal olarak etkiler. Kahraman yola çıkararak hikâyeyi başlatır. Yolda olmak belirsizlik ve tehlike içerir. Yol anlamsal olarak hem çatışma mekânı hem de karşılaşma ve hesaplaşma mekânıdır. Yol sinemasının özelliklerini barındıran bir film, belirsizliklerin içerisinde yolunu (olay örgüsünü) şekillendirmeye çalışır. Yol bir karşılaşma veya bir çatışma alanına dönüşerek filmin ana mekânlarından birisi olarak ona doku katar. Yolun edebiyat ve insanla ilişkisini Tolstoy şöyle ifade eder: “Tüm muhteşem hikâyeler iki şekilde başlar: Ya bir insan yolculuğa çıkar, ya da şehre bir yabancı gelir.” Müslümanlık, Hristiyanlık ve Musevilikte peygamberler bir yolculuğa çıkar ve onlara verilen görevleri bu yolculuk boyunca tamamlarlar. Hz. Muhammet İslam’ı yaymak için Mekke’den Medine’ye bir yolculuğa çıkar. Müslümanlıkta hidayet kelimesi yol ile ilişkilidir. ‘Hidayete erenlerin yolu’ tabiri buradan gelir. “Din yol demiştik. Hidayet de öyle. Sözlük karşılığı hak yola ermek, dalaletten uyanmak, dalaletten ayrılmak demek” (Şahin & Depe, 2018, s. 29). Musa halkını uzun bir yolculuğa çıkarır ve görevini yol boyunca sürdürür. İsa’nın havarileri Hristiyanlığı yaymak için yolculuğa çıkarlar. Makedonya Kralı İskender dünyayı keşfetmek için uzun bir sefere çıkar ve yolculuğunu sürdürür. İlk roman örneği olarak kabul edilen Don Kişot’ta kahraman bir yolculuğa çıkar ve görevlerini bu yolculukta tamamlar. Bütün büyük olaylar yolda başlar ve kahramanın yolculuğu sırasında olaylar ortaya çıkar. Kahramanlar kendilerini yol boyunca keşfeder ve değişimleri yolda olur. Yola çıkmış bir kahraman artık eskisi gibi olmayacağını farkındadır. Yol boyunca kendini keşfeder, geriye dahi dönse artık o yola çıkan kişiden farklıdır. Görevlerini yerine getirmiş, eşiklerini aşmış ve değişime uğramıştır. Kafka’ya göre “Bir noktadan sonra artık geriye dönüş yoktur. İşte varılması gereken yer o noktadır.” Felsefi düşünür Jasper’e göre Felsefe yolda olmak (Jaspers, 2010, ss. 54-58) anlamına gelir. Yol kişiyi mekânsal ve zamansal olarak özgür bırakan bir alandır. Yol varılacak yere ulaşmadaki zaman-mekânın kendisidir. Hayat bir yol olarak tanımlanırsa hayatı yaşayan birey de yolcudur. Hayatını sürdürdüğü zaman boyunca da birey bir yolda ilerler. Bu yolda olma durumu şöyle açıklanabilir: “Gerçekten de insanı insan yapan en önemli özelliklerden biri, onun kendisini çevreleyen dünyayı, içinde yaşadığı toplumu, geçmişi ve bütün yanları ile bizzat kendisini tanımak ve bilmek yolunda, bu yolun yolcusu olmak olsa gerek.”(Aydın, 2006, s. 15). İnsanın hareketli bulunması ve yolda olması yaşamın

bir gereğidir. Yolda olan kişi kendi evrenini ve dünyayı tanır ve onun yapısında hareket eder. İnsanın kendini tanıyıp geliştirmesi için merak içerisinde olması gerekir. Merakını sürdürebilmesi için de yolda olması gereklidir. Yol ve yolculuk teması insanların yaşamlarını, edebiyatı, sinemayı, sanatı etkileyen bir kavramdır. Tarihi hikâyeler, destanlar, masallar genellikle insanların yaptıkları yolculuklar üzerinedir. Bu yolculuklar bazen bir göç olgusu taşımakta bazen ise bir savaş durumu içermektedir. *Gilgamiş* (M.Ö. 1800) destanı Enkidu'nun ölümü üzerine Gılgamiş'in sonsuz yaşamı bulmak için yaptığı yolculuğu anlatır. Türk mitinin en temel efsanesi olan *Ergenekon*'da Türklerin yeni bir yurt edinmek için demir dağı eritip yaptıkları yolculuğu anlatır. *Odysseia* (Odesa) destanı Odysseus'un Truva şehrinden yaptığı savaştan sonra dönüş yolunda yaşadıklarını şiirsel bir dille anlatır. Odysseus özlem dolu bir şekilde evine dönmeye çalışır ve önüne engeller çıkar. Yolu tamamladığında artık o yola çıkan kişi değil farklı bir kişidir. Yol onu yol boyunca sınamış ve sonunda bu hâle getirmiştir. Türk edebiyatında da yol ve yolculuk temalı eserleri görmek mümkündür. Bunun en büyük örneği ise 17. yy.da Evliya Çelebi tarafından yazılan *Seyahatname*'dir. Kitap toplamda on ciltten oluşur. Rüyasında peygamberden şefaathane yerine seyahat dilemesi üzerine bu yolculuğa çıkar. Seyahate çıkmak isteyene sebep elbet bulunur. En büyük sebep ise meraktır. Evliya Çelebi yaşadığı yerin dışındaki yerleri merak eder, yeni kültürleri görmek ister ve merak dürtüsü onu bu yolculuğa çıkarır. Ayrıca Çelebi bu yolculuğundan geriye döndüğünde aynı kişi değildir. O artık toplum içinde bir yol gösterici hâline gelmiştir. Kitabın bu yönü ile mistik bir yapıya sahiptir. 17. yy.da Osmanlı toprağında yaptığı yolculuklar ile Osmanlı'nın 17. yy.daki durumunu kitabında anlatır. Yol ve yolculuk teması Türk edebiyatında şiirden mitolojiye, efsaneden masallara konu olmuş temalardandır. Dünya edebiyatının önemli eseri olan "*Robinson Crusoe*" (1719) romanı da yolculuk ve yol teması içerir. *Güliver'in Gezileri* bir doktorun fantastik dünyasının yolculuğunu içerir. Yazar Jonathan Swift gezi yazılarını hicveden bir kitap kaleme alır. Kitabın genel olarak özeti ise Güliver'in dünyanın farklı ülkelerinde yaptığı fantastik yolculuk hikâyeleri ile doludur. Jules Verne yol ve yolculuk kitapları denilince ilk akla gelen yazarlardandır. Yolculuklar uzun bir zaman diliminde gerçekleşir ve macera doludur. "*Denizler Altında Yirmi Bin Fersah*", "*Seksen Günde Devri Âlem*" "*Dünyanın Merkezine Seyahat*" gibi romanlar fantastik türde olup yol ve yolculuk temalarını içerir. Anton Çehov'un *Bozkır: Bir Yolculuk Hikâyesi*

Ukrayna'da geçen bir yol öyküsüdür. Yapılan bu yolculuk dokuz yaşında bir çocuk olan Yegoruşko'nun gözünden anlatılır. Yolculuk boyunca kitap okuyucuya o dönemin siyasi ve sosyal yapısı hakkında çeşitli fikirler verir. Doğu mitinde önemli bir efsane olan Simurg efsanesi de yol ve yolculuk kavramlarını içerir. Binlerce kuş Simurg gibi olabilmek için yola çıkar ve yolculuk boyunca çoğu kuş pes ederek yolu bırakır. Simurg hikâyesinde her kişinin bir gayesi vardır fakat başaranlar arayanlardır mitini kişiye anımsatır. "Simurg" Farsçada 'otuz kuş' anlamındadır. O kuşlar da belki de kendilerinin Simurg olduğunu, tam anlamıyla ancak hedefe, hakikate eriştiklerinde anlayabilirler. İşte bunun gibidir felsefe yolunda olmak, hedefe ulaşabilmek, hâkim olabilmek." (Aydın, 2006, s. 18). Yazarlığını Jack Landon'ın yaptığı *Beyaz Diş* romanı da bir köpeğin gözünden, onun hayat yolculuğunu anlatır.

Yol ve yolculuk Amerikan yeraltı edebiyatını derinden etkileyen bir kavramlardır. "Underground Literature" olarak isimlendirilen bu dönemde yolculuk, karakterin bulunduğu yeri terk etmesi, düzene karşı gelmenin temsili, şehirden uzaklaşma, yola çıkma, özgürlük tanımı gibidir. J. Kerouac *Zen Kaçıkları* eseri kaçak olarak trenle seyahat eden bir anti kahramanın yolculuğunu anlatır. Kerouac'ın *Yalnız Gezgin ve Yolda (On the Road)* kitapları diğer önemli yol temalı eserlerdendir. *On the Road* kitabı Amerikan rüyasının aslında bir yalan olduğunu yol teması üzerinden anlatır. Bu kitap daha sonra yol filmlerinin ana esin kaynağı olur.

Yazın alanındaki öncüller temel özellikleri barındırmakla birlikte yol filmlerinin kaynağı, aynı zamanda türe adını da veren Jack Kerouac'ın beat kuşağını ele aldığı *On the Road (Yolda, 1957)* adlı romandır. Kerouac'ın Amerika kıtasında yapmış olduğu yolculuğu anlatan roman, bu kuşağın başucu kitabı ve manifestosudur. Kerouac, yol şeridini andıran bir daktilo rulosu üzerine kesintisiz olarak yazdığı kitabında, Amerikan rüyasına karşı öteki Amerika'nın varlığını betimleyerek karşı kültürün edebiyat alanındaki en önemli temsilcileri arasında yer alır. (Zengin & İbrahim, 2013, s. 121).

Kerouac'ın yazdığı roman kahramanları toplumsal düzene uyum sağlamayı reddeden, farklı amaçlar peşinde olan, yol ve yolculuk ile felsefi bir özgürlük arayışı içerisindedir. Yaşadıkları ülkeye yabancı olan gençler, insani değerlerin neler olduğunu sorgulamak için yola çıkarlar. Jack Kerouac'ın ilerleyen dönemde çeşitli yazarları etkilediği görülür. Dava Eggers tarafından kaleme alınan *Hızımızı Tadacaksınız* (2002) romanı gençliğin özgürlük arayışını romanına yansıtır. Bu eserin esin kaynağı *Yolda* kitabıdır. "Eggers, niçin yola çıktığını, ne aradığını,

nereye gittiğini, kimlere kızdığını ve bunun sonrasında nasıl yaşayacaklarını bilmeyen iki kaybetmişin öyküsünün özelinde, arayış ve de isyandan mahrum olan bir nesli ve bu neslin gençlerini selamlamaktadır” (Aslan, 2019, s. 23). Eggers’in karakterleri zamanın durumunu daha sıkı bir şekilde takip eder. Onun romanında sistemin, insanları birbirine benzeten bir yapı inşa ettiği ve zamanın bu sistemin bir düzeni olduğu anlatılır. *Yolda* romanı özgürlük arayışı ve sistem karşıtlığı üzerine gençliğin arayışının yazıya dökülmüş hâlidir. 21. yy.da insanlar giderek birbirine benzer bir hâl, moda ve fikir dünyası içerisine hapsolmektedir. Aynılaştan şehirler ve insanlar neticesinde gidilecek yer tutkusu azalmaya başlar. Çünkü her yerin kendine ait biricikliği ortadan kalkarak tekelleşen bir yapıya bürünür. Bunun sonucunda da insanın temel ihtiyacı gibi olan arayış ögesi zayıflar. *Yolda* romanı yol filmlerini etkileyen en önemli eserdir. Yol filmlerinde özgür karakterler tıpkı *Yolda* romanındaki gibidir. Amerika’nın gösterilen dünyasına karşı başkaldırı içerisinde olan gençlerin ve diğer Amerikalıların sinemaya olan yansımalarıdır. Yol filmleri zamanla tıpkı Western türü gibi Amerikan sinemasında bir tür hâline gelir.

Mark Twain’in *Adventures of Huckleberry Finn* (*Huckleberry Finn’in Maceraları*,1885), John Steinbeck’in *The Grapes of Wrath* (*Gazap Üzümleri*, 1939) gibi yapıtlarının, sinemada yol filmleri türünün öncüleri olduğu söylenebilir. Bu yapıtlardan *The Grapes of Wrath*’ın, basımından bir yıl sonra John Ford tarafından aynı adla sinemaya uyarlanmış olması bu savı destekler niteliktedir (Zengin & İbrahim, 2013, s. 121).

Yol filmleri ayrı bir tür olarak incelense de tür kavramının filmlerinin türler arasındaki geçirgenliğinden dolayı kesin bir ayrımında bulunmak mümkün değildir. Yol filmlerinin 21. yy.da bile bir tür olup olmadığı tartışma konusudur. Yol filmi temel anlamıyla ana karakterin yapmış olduğu yolculuğu esas alan filmlere verilen isimdir. Yol filmlerinin temeli eskiye dayanır. Cohan ve Hark 1997 yılında yaptıkları çalışmada yol filmlerini bir tür olarak görür fakat bu türün sınırlarını kesin olarak çizmezler. Landerman 2002 yılındaki çalışmasında yol filmlerinin dayandığı ortak özelliklerden bahseder fakat bunları bir tür olarak nitelendirmez. Bazı kuramcılara göre ise yol filmleri diğer türlerin birer alt türü gibi incelenmelidir.

Morris (2003) ise gangster ve yol filmlerinin özelliklerini aynı anda bir arada barındıran Oliver Stone’un yönettiği *Natural Born Killers* (*Katil Doğanlar*, 1994) ya da komedi ve yol türüne özgü izler taşıyan Albert Brooks’un yönettiği *Lost in America* (*Amerika’da 124 Kaybolmak*, 1985) gibi filmleri örnek göstererek yol filmlerinin komedi, gangster gibi türlerin alt türü olabileceği sorusunu gündeme getirir. Morris *The Reflexivity of the Road Film* çalışmasındaki görüşü (Akt., Zengin & İbrahim, 2013, ss. 123-124).

Yol filmlerinin tematik yapısına bakıldığında Amerikan ‘Western’ türünün devamı gibidir. 1960’lı yıllardan itibaren Hollywood sinemasında yol filmleri önemli bir tür hâline gelir. Kovboy filmlerine olan ilginin 1970’li yıllardan itibaren azalması ile birlikte yol filmlerinin etkisi daha da artar. Western, kısaca tanımlamak gerekirse, ‘‘Kovboy filminin, ortaya çıktığı ülkenin adı Western’dır. Bu ad, türün içeriğini çok iyi anlatır. Western batıya özgü, batıyla ilgili anlamına gelir. Buradaki batı, Kuzey Amerika anakarasının batısıdır (Far West)’’ (Özön, 2008, s. 217). Yeni kıtanın keşfi ortaya Western kavramının çıkmasına sebep olur. Yeni kıtada birçok yer henüz keşfedilmemişti ve insanlar oralara yerleşmek için yolculuğa çıktılar. Western kavramı sinemadan önce destansı özellikleri ile ilk önce halk biliminde, daha sonra yazıda ve tiyatrodaki, son olarak sinemada görülür. Yol filmleri ve kovboy filmlerinde bir yerden başka bir yere hareket hâlinde bulunan karakterler bulunur. Western türünde bu hareketin oluşumu genellikle at sırtında, doğaya karşı gelmeden, yavaş bir biçimde olur. Yol filmlerinde ise gelişen teknoloji ile birlikte hızlı bir hareket gerçekleşir. Bu hızlı hareket bazen bir motor üzerinde bazen ise arabayla gerçekleşir. Yol filmlerinde temel durum bireysellik ve özgürlüktür. ‘‘Böylelikle bir vasıtayı sürmek, kahramanın devinimini ve motivasyonunu sağlayan bir harekete dönüşmektedir. Yol filmlerinde vasıta olarak otobüs, motosiklet, bisiklet, tren ulaşım amacı ile kullanılmakla beraber en sık şekilde karşılaşılan ise otomobildir’’ (Aydın, 2006, s. 28). Bu dönemde bu tarz araçların kullanım sebebi ise tamamen popülerlik ile ilgilidir. Otomobil o yol filmlerinde sosyolojik bir çıkarım olarak bireyselliğin ve özgürlüğün temsilidir. Otomobil süren kahramanlar gençlik ruhuna sahip kişilerdir. Yolculuğa çıkan kahramanlar için yol bir ev konumunda, yolculuk bir hayat tarzı şeklindedir. Yol filminde yolcu; otoriteye başkaldırı hâlinde savaşa, cinsiyet eşitsizliğine, ayrımcılığa, ırkçılığa karşı direnen yani ötekinin yanında olan kişi görüntüsündedir. Yol filmi genel tanımıyla X karakterinin bir noktadan çıkarak başka bir noktaya ulaşması sırasında yolda karşılaştığı olayları konu alır. Yol filmlerinde önemli olan varılacak yer değil karakterin yolculuğunun kendisidir.

Yol kavramsal olarak engeller ve sıkıntılar ile dolu olsa bile kişinin kendisini özgür hissedebileceği bir alandır. Yol filmlerinde kahramanın yola çıkmasına sebep olan ve onu yönlendiren, olayların oluşlarını belirleyen, yolculuk

hareketidir. Yola çıkan kişi artık tehlikelere açık bir hâldedir, yolda olabilecek durumları göze almıştır. Yol karşılaşmaların ve hesaplaşmaların ana mekânı konumundadır. Karakter sıradan yaşamını geride bırakarak bilinmeyene doğru hareket hâlinindedir. Yol filmlerine örnek olarak verilebilecek ilk filmler Hollywood sinemasında pikaresk özellikleri ile belirli bir amaca odaklanan filmlerdir. Frank Capra'nın *It Happened One Day* (1934) filminde başkarakterler otobüs ile bir yolculuk yapar. Otobüs yolculuğu sırasında aralarındaki mesafe ortadan kaybolur ve tüm önemli olaylar yolda meydana gelir. 1940'lı yıllardan itibaren yol temalı filmlerin sayısı artar. Bu dönemde ortaya çıkan en önemli yol filmi olarak *Road to Utopia* (David Butler, 1945) filmidir. 1960'lı yıllar ile birlikte Amerikan sinemasında yol filmi, özgürlükçü bireyin otomobille yaptığı yolculuklara odaklanır. Blake Edwards'ın yönettiği *The Great Race* (1965) ve John Frankenheimer'in yönettiği *Grand Prix* (1966) filmleri bu dönemin önemli yol filmlerindedir. Bu filmler yol film türünün temelinden farklı olarak komedi içeriği ile doludur. Karakterler bir başkaldırı hâlinde değildir veya düzene karşı gelmez; yolda gerçekleşen olaylar komik sahnelerin ortaya çıkmasını sağlar. Yol filmi olarak bilinen en önemli film Dennis Hopper'ın yönettiği *Easy Rider* (1969) filmidir. Bu film Wyatt ve Bill isimli iki genç motorcunun Amerika'nın güney tarafına doğru yaptıkları yolculuğu anlatır. Yolculuk sırasında kahramanlar yeni insanlarla tanışır, yolculukları ile birlikte Amerikan rüyasının diğer yüzünü görürler. Yolculuk ile birlikte kahramanların karakterlerinde ve dünyaya bakış açılarında değişimler meydana gelir. *Easy Rider* filmi çok düşük bir bütçe ile çekilir ve inanılmaz bir gişe hasılatı yapar. Bunun en büyük sebebi ise gençlik ile kurduğu bağ olarak ifade edilir. *Easy Rider* filminde gençlerin özgürlük tutkusu ve dönemin akımı rock müzik, filmin içerisine başarılı bir şekilde yerleştirilerek filmin seyirci üzerindeki etkisini artırmıştır. O döneme kadar olan yol filmlerinin teknik kullanımlarından daha farklı bir biçimde Amerika'yı motorla dolaşan kişileri işleme özgürlük temasını güçlendirir. ‘‘Film bir bakıma güzel Amerika ile çirkin Amerika'yı birbirine bağlamıştır’’ (Sayıcı, 2019a, s. 835). *Easy Rider* filminde yol Amerikan rüyasının karşıtlığının, öteki ve alt kültürün (undergrand) sembolü gibidir. Motorcu iki karakter tip olarak uzun saçları ile gittikleri bir yerde tutucu otel sahibi tarafından boş oda olmasına rağmen içeri alınmaz ve kovulurlar. Bu onların o topluma ait olmadıklarının, ötekileştirildiklerinin göstergesidir. Dennis Hopper'ın yönettiği, görüntü yönetmenliğini Laszlo Kovac'ın yaptığı film

1969 CFF’de ‘En İyi İlk Film Ödülü’nü alır. Film gişe başarısı sonucunda da bağımsız filmciler için bir umut simgesi hâline gelir. *Easy Rider* filmi klasik anlatı yapısına uyan bir forma sahip değildir. Giriş, gelişme ve sonuç gibi bölümleri olmadan karaktere bir görev ve amaç yüklemeyen oluşan bir anlatı yapısına sahiptir. Bu durumda yol filmleri için şunları söylemek mümkündür: Filmde karakterlerin güdülenmesi için bir engelleme şart değildir; yol, onları yol üzerinde rastlantısal ve sıradan olaylarla karşılaştırır. Zaman da lineer bir yapıda değildir. Zamansal sıçramalar, kurgusal atlamalar, hızlı kesmeler ile ritim oluşturma ve tekrar eden görüntüler, yeni biçimler yol filmin yapısını oluşturur. *Easy Rider* filminin yanında yol filmlerine örnek olarak Arthur Penn’in yönettiği *Bonnie ve Clyde* (1967), Ridley Scott’ın *Black Rain* (1989) ve *Thelma ve Louise* (1991), Oliver Stone’nin *Natural Born Killers* (1994), Walter Sallas’ın *The Motorcycle Daires* (2004), David Lynch’in *Lost Highway* (1997) Wim Wander’ın *Paris, Texas* (1984), George Lucas’ın *American Graffiti* (1973), Martin Scorsese’nin *Taxi Driver* (1976), Terrence Mallick’in *Badlands* (1973), Theodoros Angelopoulos’un *Landscape in the Mist* (1988), Aki Kaurismaki’nin *Leningrad Cowboys Go America* (1989), David Cronenberg’in *Crash* (1996), Micheal Mcgowan’ın *One Week* (2008), Sean Penn *Into the Wild* (2007), George Miller’in *Mad Max: Furry Road* (2015) filmleri örnek olarak gösterilir. Unutulmaması gereken, yol film türünün örneklerinin bunlarla sınırlı olmadığıdır. Bu filmlerin genel özellikleri buldukları mekânların sınırlarını geçerek yolları aşmaları, karakterlerin yol ile birlikte içsel olarak da değişmeleridir. Bu filmlerde kahramanların yolu kat etmeleri özgürlük mücadelelerinin, kendilerini var etme ve düzene karşı başkaldırı içerisinde olmalarının ifadesidir. Bu filmlerden bazıları yolculuk sınıfına bazıları ise güzergâh olarak yol filmi tarzına girer. Gardies’e göre yol filmleri yolculuk ve güzergâhlarına göre birbirinden ayrılırlar. Yolculuk içeren filmlerde kahraman yolun sonunda amacına ulaşmayı hedefler; güzergâhta ise kahraman yol boyunca kendisine engel olan durumlara, olaylara veya kişilere karşı açık hâldedir. Bu durumda *Taxi Driver* filmi amacına ulaşmak isteyen karakterin durumuyla bir yolculuk sınıfına dâhil olan bir yol filmidir. Aynı mekânlarda dolaşan karakter içsel bir arayışın içerisindeydir. Burada yapılan yolun mesafesi gidilen yol ile değil karakterin kendi dünyasına yaptığı yolculuk ile ölçülür. *Easy Rider* ise olayların yolda yaşanması ve karakterlerin yolu algılayış biçiminden ötürü güzergâh sınıfına giren yol filmidir. Karakter tıpkı tavşan gibi

sadece çevresindekiler ile ilgilenir. Onun için hedeften ziyade hedefe giderken çevresinde oluşan olaylar önemlidir. Yolda gerçekleşen olaylar karakterin ilgisini çeker. Karakterler için asıl önemli olan durum yolda başına gelenlerdir. “Yol filmi bir tür olarak bir kişi veya grubun bir yerden başka bir yere bir maceraya atılmasını, kendi yaşadığı evinden ayrılmasını, mevcut yaşamından kaçmasını, yolculukları sırasında hayata karşı bakış açılarının değişmesini anlatan film türüdür” (Danesi, 2008, s. 256). Yol filmlerinde karakterler bir arayış içinde gibi gözükürler fakat bu arayış aslında kendilerini keşfetme arayışıdır. Yol filmleri, insanın özünden fıskıran isyanı temsil ederek bu isyanın içerisinde kendini keşfetmesini sağlar. Kahramanlar kimlik krizi içerisindedir ve bu arayış onların değişim ihtiyacını artırır. “Yol filmleri, nadiren dış çatışmalar tarafından yönlendirilir; karakterleri derinden etkileyen çatışmalar genellikle içseldir” (Sales, 2007). Yol filmlerinde karakterlerin öz yapısının önemi onu diğer filmlerden ayırır.

Yol filmleri tür olarak 21. yy.da göç olgusunu da içinde barındırır. 21. yy. üçüncü dünya ülkelerinin çoğunda göç artık bir insan eğlencesi değil, zorunluluktur. Bu zorunluluk durumu sinemaya da yansır. Bunun sonucunda yolculuk ve göç teması iç içe geçmiş bir hâl alır. Bu tarz yapıda çokça film örneği mevcuttur. Durumu somutlaştırmak için örnek olarak Micheal Winterbottom’ın yönettiği *In This World* (2002) filmi örnek gösterilebilir. Afganistan’dan İngiltere’ye uzanan bir yolculuk hikâyesinin anlatıldığı filmde, insanın nereden gelip nereye gideceği, yersiz ve yurtsuzluğu, kimlik ve göç sorunu yol üzerinden anlatılır. İlk dönemde ortaya çıkan yol filmleri genellikle bir alanı tanıtmak üzerine kurulu ve güldürü öğelerini barındırırken *Easy Rider* filmi ile birlikte karakterlerin kimlik bunalımını, otorite karşısındaki başkaldırmayı anlatmak için kullanılır. “Birçok yönden, yol filmlerinin ortaya çıkışı ve kendi karakterini yeni bir tür olarak kabul ettirmesi çok başarılı iki film ile gerçekleşmiştir. Bağımsız Amerikan sinemasından çıkan bu yapıtlar *Bonnie and Clyde* (1967) ve *Easy Rider* (1969)’dır” (Sayıcı, 2019b, s. 147).

Yolculuk; bir yere varmak için kat edilen mesafeyi, arayışı içerir. Kahraman, bu yolculuk sırasında maceranın ortasında kalabileceği gibi durağan bir yapıda kendi içsel değişimini de yaşayabilir. Doğu kültüründe arayış, yolculuk ve yola çıkmak ile ifade edilir. Zaman algısı da bu arayışa göre şekillenmiş ve

döngüsel bir hâl almıştır. Doğu, mistik bir yapıya sahip olması nedeniyle ölümü bile bir yolculuk olarak görür. Arayış durumu Türk sinemasının içerisinde de görülür. Kahramanlar yola çıkararak hem içsel bir arayışa geçerler hem de fiziki olarak hareket ederek yola çıkarlar. Türk sinemasında yol filmlerinin durumuna bakıldığında karakterlerin içsel yolculuğuna ve değişimlerine odaklanan yapılar görülür. Türk sinemasında yol filmi olarak verilebilecek örnek kuşkusuz Şerif Gönen ve Yılmaz Güney'in yönettiği *Yol* (1982) filmidir. Film, sekiz mahkûmun Türkiye'nin çeşitli yerlerine yaptıkları yolculukları anlatır. Film 1980 darbesi sonrasında Türkiye'nin panoramasını sekiz mahkûmun yaptığı yolculuk üzerinden anlatır. Her karakterin çıktığı zorlu yolculuk sonucunda başlarından çeşitli olaylar geçmekte, çoğu ise filmin sonunda ölmektedir. Film salt bir yolculuğun dışında karakterlerin içsel olarak yaptıkları yolculuğa da odaklanır. Filmin sonunda Seyit Ali büyük bir değişim geçirerek karısının donarak ölmesine dayanamaz ve ağlar. Filmde sarmal zaman dilimi de kendini hissettirir. İskelede başlayan film yine filmin sonunda iskelede biter. Yol filmlerinin Türk sinemasına yansımalarına bakıldığında Ömer Kavur'un yönettiği *Amansız Yol* (1985) ve *Gece Yolculuğu* (1987), Yılmaz Güney'in *Sürü* (1979), Tunç Okan'ın *Otobüs* (1974), *Sarı Mercedes* (1992) ilk akla gelen örneklerdir. Yol filmlerinde yer değiştirme sadece fiziki olarak değil, içsel olarak da yaşanabilir. Yol kahramanın kendini deneyimlemesidir. Yol filmlerinde oluşan arayış, karakterin kendine yönelmesine sebep olarak onu yol boyunca işleyerek değişimine sebep olur. Yol boyunca geride bırakılan mekânlar ve karakterler ise kahramanın içsel yolculuğunu tamamlamasını sağlayan dokudur. Yola çıkılmasındaki amaç yolun sonundaki hedef değil yolculuğun kendisidir. 21. yy.da yol sinemasında yol, karakterlerin dönüşümlerini gerçekleştireceği alternatif mekânlardan biridir.

3.2. 2000 YILINDAN SONRAKİ TÜRK SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Sinema var olduğu toplumun değişimlerini yansıtan önemli bir araçtır. Sinema, içinde bulunduğu toplumdan ayrı tutulamaz. Toplum sinemayı etkilediği gibi sinema da toplumu etkiler. “Toplumlar, içinde buldukları dönemleri aktif ve pasif dönüşümler içerisinde yaşamaktadırlar. Sinema da bulunduğu kültürden ve toplumdan mutlaka etkilenmiş ve dönüşümler yaşamıştır” (Yıldırım, 2019, s. 275). Toplumlar da zaman ile birlikte değişimlerin ve dönüşümlerin yaşanması

doğal bir gereksinimdir. Sinema da bulunduğu topluma göre şekillenerek bulunduğu toplumun bir parçası hâline gelir. Sinema ve toplumun bu ilişkisinin etkisi Türk sinemasında da görülür. 1970’li yıllarda toplumsal gerçekçi yönetmenler sınıf çatışmaları, sosyal eşitsizlik, köyden kente göç, gecekondular, yaşamları, mülkiyet, toprak ağalığı gibi konuları filmlerde işlemiştir. Yılmaz Güney’in ‘Umut’ filmi bu dönemde Türk sineması için önemlidir. *Umut* filmi, Türk sinemasının melodram dışındaki konulara yönelmesi açısından önemli bir yerdedir. Güney, bu filmde klişelerden kaçınarak yapay bir evren yaratmak yerine mekânı ve zamanı birleştirerek filmde bir gerçeklik evreni oluşturur. Türk sineması 1980 darbesiyle birlikte durağan bir döneme girer. Darbe sonrasında oluşan siyasi durumla birlikte sansür ve baskı diğer alanlarda olduğu gibi sinemayı da etkiler. “Kültürel yapı iyice sarsılmıştı; önce tiyatrolar, sinemalar kapandı. Sanatçılar yargılanıyor, üniversitelerden öğretim üyeleri ihraç ediliyor, kitaplar yasaklanıyor, halk konserleri yapılamaz oluyordu” (Atam, 2011, s. 134). 1980’li yıllarda darbenin de etkisiyle sinema endüstrisi durma noktasına gelir. *Sürü* (1978), *Hakkâri’de Bir Mevsim* (1982), *Otobüs* (1978) gibi filmlerin sansür kurulu tarafından gösterimine izin verilmez. Dorsay bu dönem için şunları söyler:

Sinemamız, tüm 1970’li yıllar boyunca sansürle boğuştu. Zor, yorucu ve bıktırıcı bir savaşımdı bu. Kazanan elbette sansür olmadı. Ama sinemamızın da bu usandırıcı uğraştan yitirdiği çok şey oldu. Birçok iyi film kesildi, parçalandı, daha da çoğu hiç yapılamadı. En güzel tasarımlar, en iyi projeler, en soylu düşünceler kafalarda (veya çekmecelerde) kilitli kaldı (Dorsay, 1989, s. 20).

1980’li yıllarda patlayan videokaset furyası ile birlikte sinema seyircisinin arabesk filmleri, porno filmlerini ve Hollywood filmlerini tercih etmeye başlaması da Türk sinemasına ket vurdu. Türk sinemasının en çok film ürettiği dönem olarak kabul edilen Yeşilçam dönemi 1980’li yıllarda zayıflamayı sürdürmüştü ve 90’lı yılların sonunda ortadan kalkmıştır. 1990’lı yıllar ile birlikte Türk sinemasında seyirci krizi yaşanmaya başlar.

“Türkiye’de sinemanın yaklaşık 50 yıl süren Yeşilçam dönemi 1990 yılında -tam da Yeni Dünya Düzeni’nin ilan edildiği dönemde- bitmiş ve sinemamız, tarihindeki en büyük krizlerinden birisine girmiştir. Dönemin en karakteristik olgusu Türkiye’de sinemanın krizine ilişkin yapılan paneller, tartışmalar ve polemiklerdir. Artık seyirciler a) genel olarak sinemaya gitmiyor, b) gittiğinde de özellikle Türk filmlerine gitmiyordu. Türkiye sinemaları büyük oranda Hollywood filmlerinin birinci vizyon gösterimleri ile doluydu” (Atam, 2011, s. 81).

Bu dönemde seyircinin Türk filmlerini tercih etmemesi değişen toplumsal yapıyla ilişkilidir. 1990'lı yıllarda liberalleşmeyi sert bir şekilde topluma entegre etmeye çalışan hükümet bu dönemde yabancı teşvikini ülkeye getirmek için yeni kanunlar çıkarmayı sürdürür. Amerikan dağıtım firmaları Warner Bros, Fox, UIP gibi firmalar bu teşvik yasasıyla birlikte Türk sinemasında tekelleşmeye başlar. ‘‘1990'larda yalnızca Türkiye’de değil, Romanya'dan Brezilya'ya kadar pek çok ülkede de Amerikan film dağıtım şirketlerinin büyük pazar payı nedeniyle yerli sinemalar çıkmaza girmiştir. İşte bu çıkmazın içinde, ülke sinemalarından çoğunlukla küçük bütçeli sıra dışı örnekler çıkmaya başlamıştır.’’ (Zıraman, 2015, s. 67). Bunun sonucunda Türk sineması ürettiği filmleri gösterecek salon bulamamaya ve salonlarda Amerikan filmlerin etkisi sert bir biçimde görülmeye başladı. Bu dönemi Berrin Yoca şöyle ifade eder:

Ülkemizdeki sinema piyasasının Warner Bros, Fox ve UIP gibi uluslararası tekellerin eline geçmesiyle, gösterilen Hollywood filmlerinin sayısında yüksek bir artış oldu. Bu artış, Türkiye’deki seyirci profiline de yansdı. Seyircinin film izleme tercihi teknolojik düzeyi yüksek, gösterişli Amerikan filmlerinden yana oldu ve sinemadan beklentisi değiştirdi. Amerikan filmlerinin hegemonyası, zaten serbest piyasa ekonomisi çalışmaları ile kültürel dinamikleri derinden etkilenen ülkemizde sinemamızı da bir değişim içine soktu. Beğeni kriterleri, Amerikan ticari sinemasınca şekillendirilen izleyici kitlesinin tekrar yerli filmlere çekilmesi zorunluluğu, Türk sinemasını biçim ve içerik düzeyinde arayışlara itti (Yoca, 2019, s. 211).

2000 yılından sonra Türk sineması bağımsız filmlerin artmasıyla birlikte hızlı bir kabuk değişimi yaşıadı. Sanat sinemasında oluşturulan sinema dili ile birlikte karakter yapıları, zamanın-mekânın kullanılış biçimi Yeşilçam döneminden farklılaştı. İdealleşen karakter tipleri yerlerini sıradan insan yüzlerine bıraktı. Kadın karakterler daha feminist özellikler ile kendi başına özgürce yaşayan, kadın gözüyle oluşturulan iyi ya da kötü kadın tiplemesinin dışında bir hâl aldı. 2000 yılından sonra yeni Türk sinemasındaki oluşumu Suser ‘Hayalet Ev’ kavramıyla açıklar. ‘‘Hayalet ev unutulmaya karşı direnen, kendini zorla da olsa hatırlatan, özlenen, aidiyet duygusu barındıran bir kavramdır’’ (Suner, 2006, ss. 15-16). Atam’a göre 1994 yılında Zeki Demirkubuz ve Yeşim Ustaoglu’nun *C blok* (1994), *İz* (1994) filmleri ile birlikte Türk sineması yeni bir döneme geçiş sağlamış ve bu dönem de yeni Türk sineması olarak isimlendirilmiştir. Yeni Türk sinemasını Sevinç şöyle ifade etmektedir:

Yeni Türk Sineması genel anlamıyla; 90’ların ikinci yarısında başladığı kabul edilen, yeni genç bir yönetmen kuşağı tarafından oluşturulan, daha bireysel filmlerin yapıldığı, özel görüntü, ses efektleri, dinamik kamera gibi yeni biçimsel özelliklerin kullanılmaya

başlandığı, kültür endüstrisinin televizyon, reklam, müzik gibi kollarından yararlanan (1994'te Özel Radyo ve Televizyon Yasası'nın çıkması ve bu yasa ile özel radyo ve televizyon kanallarının artması sonucu bu durum daha da ilerlemiştir) ve kendi içinde popüler sinema ve sanat sineması ayrımını barındıran bir sinemadır (Sevinç, 2014, s. 99).

2000 yılından sonra Türk sinemasında izleyici sayısı yeniden tırmanışa geçti. Festivallerin ödül verme sistemi de değişmeye başladı. Bunun sonucunda genç ve ilk filmlerini yapan yönetmenler festivallerden daha fazla ödül almaya başladı. Derviş Zaim'in *Tabutta Röveşata* (1996) filmi değişen ödül yapısının önemli bir filmi olmuş ve Antalya Altın Portakal Film Festivalinde (AAFF) en iyi film ödülünü almıştır. Film AAFF'den sonra İstanbul Film Festivalinde (İFF) uluslararası bir üne kavuştu. Film toplamda 22 festivalde gösterildi ve birçok ödül aldı. Bu rakam o dönemin film festivalleri sayısı düşünüldüğünde oldukça önemli bir başarıdır. Türkiye doksanlı yıllarda küreselleşme hareketinin içinde yer alarak liberal bir iktisadi düzen ile birlikte kültürel olarak değişimler yaşamaya başladı ve bu değişimler kültürel deformasyonlara yol açtı. Bunun yansıması sinemada da görüldü. Küreselleşme ile birlikte Hollywood filmleri salonları işgal etmiş, bunun sonucunda Türk filmleri sinema salonlarında seyirci bulamamaya başlamıştır. Asuman Suner, Yavuz Turgul'un *Eşkuya* (1996) filmini Türk sinemasının yeniden değişim filmi olarak ifade eder. Amerikan sinemasının biçimsel özellikleri harmanlanarak oluşturulan *Eşkuya* filmi o dönemde 2 milyon 572 bin 300 kişi tarafından izlendi. Bu seyirci artışı Türk sinemasında ilerleyen dönemde de devam etti. 2000 yılında Yılmaz Erdoğan'ın yönettiği *Vizontele* 3 milyon 300 bin seyirci tarafından izlenirken, Faruk Sorak'ın yönettiği ve Cem Yılmaz'ın oynadığı *G.O.R.A* (2004) filmi 4 milyondan fazla izlenerek tüm zamanların en çok izlenen Türk filmi oldu. *Tabutta Röveşata* filmi 96 yılında düşük bir bütçeyle o güne kadar Türk sinemasında pek görülmemeyen tarzda sinema dili kullanarak, gösteriştan uzak fakat seyirciyi sorgulamaya sevk eden bir sanat filmi olarak, Türk sinemasında yeni bir ekolün oluşmasına öncü oldu. Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997), Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999), Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999) filmleri ulusal ve uluslararası birçok festivalden ödülleri aldı. Bu durum 2000 yılından sonraki Türk sinemasına olumlu katkılar sağladı. Yeni dönemde ortaya çıkan genç yönetmenler, bağımsız sinema alanında yeni ürünler ortaya koyarak Türk sinemasının dünya sineması tarafından tanınmasını sağladılar. 2002 yılında *Yazgı* ve *İtiraf* filmi ile Zeki Demirkubuz

Cannes Film Festivali'nde (CFF) *Un Certain Regard* bölümüne seçildi. *Susuz Yaz* (1963) ile başlayan Türk sinemasının Avrupa sinemasındaki yolculuğu bu iki film ile devam etti. 2003 yılında Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmi, CFF'de jüri büyük ödülü ve en iyi erkek oyuncu ödülünü aldı⁴ (Suner, 2006, ss. 34-37).

2000 yılından sonra Türk sinemasında seyirci oranlarının artışının genellikle gişe filmlerine yönelik olduğu görülür. Bağımsız filmler ise seyirci bakımından kısır bir döngü içerisinde kalmıştır. Sanat sinemasının kısaca ne olduğuna bakmak burada önem arz etmektedir. Sanat sineması klasik anlatı tarzının gerekliliği olan özdeşleşme yerine yabancılaşmayı seçer çünkü yabancılaşma ile varlığın sınırlı zamanı ve mekânı ortadan kalkar. Klasik anlatının aksine seyirciyi pasif durumdan dinamik hâle geçirir. Sanat sinemasında olay örgüsü üzerine kurulu bir yapı yerine karakterin durumu ve filmin anlamsal yoğunluğuna odaklanılır. Sanat sinemasında epizotlara bölünen anlatı, karakter yapısı ve belirli bir sonla bitmemesi olay örgüsünden ziyade anlamsal yoğunluğa odaklanmasından dolayıdır. “Sanat sineması olayların gerçek zamanını değiştirerek ya da kısaltarak, sadece gelecekteki olaylara dair anlatı boşlukları ve daha az bağlayıcı düşünceler yaratmakla kalmaz; aynı zamanda genel olarak nedenselliğe daha açık uçlu bir yaklaşım sağlar” (Bordwell, 2010, s. 128). Sinemada sanatsal düzeyde olan çalışmalar, içinde barındırdığı metaforları derinlemesine kullanarak öyküyle biçimsel olarak bağdaşan, katmanlı bir biçimsel estetiğe sahip olmalıdır. Bordwell için sanat sinemasında klasik anlatının karşısında bulunan özelliklere sahip olunmalı, neden-sonuçlar arasında kopukluklar oluşmalı, psikolojik değişimlere vurgu yapılmalıdır (Bordwell, 2010, s. 126). 2000 yılından sonra yeni dönem Türk sinemasında yönetmenlerin yaptıkları filmler, içsel olarak yaşadıkları, özümledikleri ve ruhsal olarak çalışmalarında kendi yansımalarının da bulunduğu filmleri içerir. Bu eserler, içlerinde barındırdıkları derinlik sayesinde yönetmenin bir parçası hâline gelir. Üretilen filmler içerisinde farklı zaman ve mekâna nüfuz ederek somutlaşmakta, özgün bir yapıya bürünmektedir. Bu dönemde yeni Türk sinemasında minimalist bir üslup ile yıldız oyuncularından uzaklaşarak, sıradan hayatların hikâyelerine yer vermeye başlanılmış, zaman ve mekân kullanımı, karakter yapıları, karakterlerin çevreyle durumları da değişmiştir. “Bu filmlerin mekânı ve zamanı kullanma,

⁴ Bu alan Asuman Suner'in *Hayalet Ev* kitabından derlenmiştir.

bunların içerisine konumlandıkları karakterlerini temsil etme biçimleri, bu karakterlerin çevreleriyle ve birbirleriyle kurduğu ilişkiler ve bütün bunların filmin diegetik dünyasında temsil edilme olanakları belirgin bir biçimde farklılaşmıştır’’ (Karadoğan, 2014, s. 399). Karadoğan’a göre Türk sinemasında kesin olarak sanat sinemasının kriterleri belirli değildir. Ancak bazı yönetmenler sanat sinemasının özelliklerini taviz vermeden kullanmaktadır. 2000 yılından sonraki Türk sineması, bağımsız filmler aracılığıyla dünyaya kendini tanıtmaya başlamış ve çeşitli festivallerden ödüller ile dönerek bağımsız filmlere alan açmışlardır. Her yönetmen kendi tarzına uygun anlatım ile 2000 yılından itibaren Yeşilçam’ın taklitçilik unsurları yerine kendi sinema dilini ortaya koymaya başlamıştır. Bunun sonucunda da üretilen filmler Avrupa ve dünya sinemasında kendisine yer bulmaya başlamıştır. Filmler için yönetmenler, yeni fonlar ve destekler bularak, yabancı yapımcılar ile ortak projeler üretilmiştir. Bu dönemdeki yönetmenlerin sinema dilini Atam şöyle ifade etmektedir:

Nuri Bilge Ceylan'ın eserlerinin Türkiye'deki insanların gerçek ilişkilerini, yaşantılarını, çıkışsızlıklarını geçmişe göre çok daha zengin verebildiğini de söyleyebiliriz. Zeki Demirkubuz'un sinemasının arkasında pesimist bir varoluşçuluk, Yeşim Ustaoglu'nun sinemasında eleştirel gerçekçilik ve muhaliflik, Derviş Zaim'in sinemasında ironi, yenilgi, statükoya karşı direniş, Reha Erdem'in sinemasında özellikle Bresson olmak üzere, Fransız transandantal bakışı, Semih Kaplanoğlu'nda dönüşüm geçirmiş aşkıncılık, yeni sinemanın genç yönetmenleri ya da ikinci kuşağında, acı bir yenilgi ve direniş ile isyan niteliği öne çıkıyor (Atam, 2011, s. 143).

2000 yılından itibaren Türk sineması Emin Alper, Özcan Alper, Kaan Müjdeci, Semih Kaplanoğlu, Ümit Köreken, Ümit Ünal, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Ahmet Uluçay, Tolga Karaçelik, Seyfi Teoman, Özel Kızıltan, Derviş Zaim, Reha Erdem, Kutlu Ataman, Deniz Gamze Ergüven, Onur Ünlü, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenlerin filmleri ile yeni bir üretim dönemine geçmiş ve bu dönemde festivaller aracılığıyla dünya sinemasında kendisine daha fazla yer edinmiştir. Nuri Bilge Ceylan *Uzak* filmi ile 2002 yılında 54. CFF’de Jüri Özel Ödülü, *İklimler* (2006) filmi ile 59. CFF’de FIBRESCI ödülü, *Üç Maymun* (2008) filmi ile 61. CFF’de En İyi Yönetmen ödülünü, *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011) ile 64. CFF’de Jüri Özel ödülü, *Kış Uykusu* (2014) filmi ile 67. CFF’de Altın Palmiye ödülünü almıştır. Ayrıca *Uzak* filmi yayınlandığı yıl en çok ödül alan Türk filmi olmuştur. Bunun dışında Özer Kızıltan’ın *Takva* (2006) filmi 57. Berlin Film Festivali’nde FIBRESCI ödülünü, Yeşim Ustaoglu’nun *Pandora’nın Kutusu* (2008) filmi 56. San Sebastian Film Festivali’nde en iyi film ödülünü,

Semih Kaplanoğlu *Bal* (2010) filmi ile 60. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü, Ali Aydın *Küf* (2012) filmi ile 13. Frankfurt Film Festivali'nde en iyi film ödülünü, Emin Alper *Tepenin Ardı* (2012) ve *Abluka* (2015) ile Asya Pasifik Film Festivali'nden en iyi film ve jüri özel ödülünü, Kaan Müjdeci *Sivas* (2014) filmi ile 71. Venedik Film Festivali'nden jüri özel ödülünü alarak 2000 yılından sonra Türk sinemasının dünya sinemasında tanınmasını sağlamaktadırlar.

3.2.1 Türk Sinemasında Yol Filmlerine Genel Bir Bakış

Yol filmlerinde yolculuk kavramı bir karakterin çevreyi araştırması ile veya bir soru ile başlar. Karakterin herhangi bir durumdan ötürü yolculuğa çıkması gerekir. "Bu türdeki karakter(ler) çoğu kez özel bir amacı olmadan dünyada yolculuk yaparlar" (Kovács, 2010, s. 108). Karakterin yolculuk yapmasının kesin bir nedeni olmak zorunda değildir. Karakter yol filmlerinde bazen bulunduğu yerden kaçmak içinde yola çıkabilir. Burada karakterin amacı bir yere gitmek değil dünyasını araştırma isteğidir. Bu hareketin bulunduğu film örneği olarak *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmi örnek olabilir. Filmde tüm karakterler hem fiziksel hem de ruhsal olarak bir hareket hâindedir. Karakterler yaptıkları yolculukla hem çevrelerini hem de kendilerini yeniden keşfederler. Traffaut'un *400 Darbe* filminde de karakter filmin sonunda kaçar ve film böyle biter. Yol filmi araba veya bir taşıt ile büyük mesafelerin aşıldığı, özgürlük ve otoriteye karşı gelen karakterlerin hikâyelerinin anlatıldığı Amerikan sinemasında ortaya çıkmış bir türdür. Amerikan sinemasında ortaya çıkan bu tür Avrupa sinemasını da etkiler. Bunun en büyük örneği Antonioni'nin yönettiği *Professione: Reporter* (1975) filmidir. Türk sinemasında da bu türün benzer yansımaları görülür. Özellikle sektör filmleri yol temasını 2000 yılından sonra sıklıkla kullanır. Yolculuk ilk anlam olarak fiziksel bir yer değiştirmeyi ifade eder. 21. yy.da insanın yaşam biçimindeki değişimi, algılama biçimini de etkiledi. Yolculuk kavramı artık sadece geçmişin durumlarını temsil eden bir kavram değil farklı zaman katmanlarını bir araya getirerek anın bulanıklaşmasını sağlayan bir kavramdır. Bu yolculuk biçimi zihinsel bir yolculuktur. Geçmişe ani dönüşler, ruhsal kırılmalar, anı-düş benzeri olaylar, gerçeklik kavramını etkileyerek zamanı belirsizleştirir. "Düşsel sekanslar ya da zihinsel imgeler modern filmlerde çok sık olarak ortaya çıkar" (Kovács, 2010, s. 110). Zihinsel yolculuğun yaşandığı Alain Resnais'in *Hiroshima Mon Amour* (1959) filminde geçmişteki travmatik 2. Dünya

Savaşı anılarının hatırlanması şimdiki zamanın durumunu ve karakterler üzerindeki psikolojilerini etkiler. Karakter bu travmadan kurtulmak için onunla yeniden yüzleşir ve zihinsel bir yolculuk yapar. Zihinsel bir yolculuğa çıkan karakterler mekânlara yoğun olarak tutunur ve zamanı bu mekânların içerisine hapseder. Karakterler aynı mekânlar içerisinde geçmişleri ve kendileri ile yüzleşir. Bu mekânlar ev, araba, bir taşra kasabası, bir oda olabilir. Karakterler yolculuk ile bu mekânlara gelirler ve içsel yolculuklarını burada sürdürmeye devam ederler. Yol filmleri geniş bir alana, zamana-mekâna yayılan bir film türüdür. Bazen bir araçla bir hayale doğru çıkılan yolculukta bazen ise bir aksiyonun içerisinde kendine yer bulur. Yol, kavuşma veya ayrılıkların, tesadüfi karşılaşmaların meydana geldiği yerdir. Yol filmleri hem araç ile yapılan yolculukları hem de karakterin içsel yolculuğunu işleyebilir. Yolda karakterler bir arayışın içerisinde, karakterler bu yolculuk sonunda bir değişime uğrarlar. Türk sinemasında yol filmlerinin örneklerine bakıldığında Şerif Gören ve Yılmaz Güney'in *Yol* (1982) filmi önemli bir filmidir. Film 35. CFF'de Altın Palmiye ödülü alarak Türk sinemasının da Avrupa'daki yolculuğunda önemli bir katkı sağlamıştır. *Yol* filmi hapisaneden izinle çıkan beş mahkûmun bir hafta boyunca yollarda geçen hikâyesine odaklanmaktadır. Her karakter farklı bir yolculukta ve farklı bir macera içerisinde. Yılmaz Güney'in *Sürü* (1979) filmi de Türk sinemasında önemli yol filmidir. Osman Seden'in yönettiği işportacı Tarık ve Necla'nın yoldaki hikâyesine odaklanan *Ateş Böceği* (1975) filmi, Ömer Kavur'un tır şoförü Hasan, eski sevgilisi Zuhâl ve kocası Yavuz'un İstanbul, Mardin, Diyarbakır üçgeninde geçen bir yolculuk hikâyesi olan *Amansız Yol* (1985) ve diğer bir filmi olan *Gece Yolcuları* (1987) önemli diğer yol filmlerindedir. Tunç Okan'ın Avrupa'ya kaçak işçi göçünü işlediği *Otobüs* (1974) filminde hem fiziksel anlamda bir yolculuk hem de karakterlerin yolculuk boyunca içsel durumlarındaki değişimleri ve mücadeleleri işlenmektedir. Tunç Okan'ın Almanya'dan aldığı sarı Mercedes'i ile yaptığı yolculuğu işleyen *Fikrimin İnce Gülü-Sarı Mercedes* (1992) ve *Umut Üzümleri* (2012), Ömer Yargı'nın Altan ve abisinin yaptıkları yolculuğun, başlarından geçen olayların anlatıldığı *Her Şey Güzel Olacak* (1998) filmi, Yeşim Ustaoglu'nun 1999 yılında yönettiği Mehmet karakterinin arkadaşı Berzan'ın cesedini memleketine götürmesini işleyen, batıdan doğuya göç, kimlik, aidiyet gibi kavramların tartışıldığı *Güneşe Yolculuk* (1999) 2000 yılından önceki Türk sinemasının önemli yol filmlerine örnek olarak

gösterilebilir. 2000 yılından sonra Türk sinemasında yol filmi örneklerine bakıldığında hem gişe filmlerinde hem de bağımsız sinemada birçok örneği görülür. Şafak Bal'ın *Abim* (2006), Cem Yılmaz'ın *Hokkabaz* (2006), Ali Atay'ın *Limonata* (2015), Osman Sınav'ın *Uzun Hikâye* (2012), Bedran Güzel'in *Yol Arkadaşım* (2017), Murat Baykal'ın *Kardeşim Benim* (2016) filmleri 2000 yılından sonra Türk sinemasında yayınlanmış klasik anlatı yapısına uygun olarak işlenmiş yol hikâyelerinin bulunduğu filmlerdir. 2000 yılından sonra Türk sinemasında hem fiziksel bir yolculuğunun hem de karakterlerin içsel yolculuğunun işlendiği sanat sinemasının örnekleri de mevcuttur. Fatih Akın'ın *Temmuzda* (2000), Nuri Bilge Ceylan'ın Yusuf ve Mahmut karakterinin hikâyesinin işlendiği *Uzak* (2002) ve Anadolu bozkırında mikro alanda iktidar çatışması ve bir cinayetin aydınlatılması için yapılan yolculuğun işlendiği *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), Zeki Demirkubuz'un İstanbul'dan Anadolu'ya uzanan Bekir ve Uğur'un hayat yolculuklarının hikâyesi *Kader* (2006), Özcan Alper'in Yusuf karakterinin ölümüne doğru giden bir yolculuğu işlediği *Sonbahar* (2008), Reha Erdem'in aşkı arayan Battal'ın Kars'a çıkan yolunun öyküsünün anlatıldığı *Kosmos* (2009), üç çocuğun içsel olarak yaptıkları büyüme yolculuğunu anlattığı *Beş Vakit* (2006) Yeşim Ustaoglu'nun Karadeniz'den İstanbul'a uzanan bir ailenin yolculuğunun anlatıldığı *Pandora'nın Kutusu* (2008) Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf üçlemesinin ilk filmi olan *Yumurta* (2007) ve diğer bir filmi *Buğday* (2017), Tolga Karaçelik'in üç kardeşin babaları görmek için yaptıkları absürt komedi türünde olan *Kelebekler* (2018) filmi 2000 yılından sonra hem fiziksel olarak bir yolculuğun olduğu hem de karakterlerin içsel yolculuğunun anlatıldığı yol filmlerine örnek olarak gösterilebilir. Burada ismi geçen filmlerin yanında Türk sinemasında 2000 yılından önce ve sonra çekilen, tür olarak yol filmlerine uyan başka filmler de bulunmaktadır. Fakat hepsinin dönemselsel olarak toparlanması ve aktarılması başka bir çalışmanın konusu olacak kadar geniş bir alandır. Bu çalışmadaki temel amaç Türk sinemasında da temel olarak hem fiziksel bir yolculuğun hem de içsel bir yolculuğun anlatıldığı filmlerin olduğunu göstermektir.

2000 yılından sonra Türk sinemasında yolculuklar mekân olarak İstanbul'a doğru değil taşraya doğru yapılmaktadır. Asuman Suner'e göre 1990 yılından itibaren yeni Türk sinemasının odağı artık İstanbul kenti değil tam aksine taşradır.

Bu yüzden de çalışmada İstanbul'u mekân olarak ikinci planda tutan filmler ele alınmıştır. Bir yolculuğun bir mekândan başka bir mekâna geçiş olmasının yanında aidiyetin arayışı, içsel bir yolculuğu da temel alabilir. Yola çıkmayı göze almış karakter aynı zamanda o yolda kaybolmayı da göze alır. Kaybolan insan yolun sonunda yeni şeyleri keşfeder. Kaybolmak geçmişten uzaklaşmaktır. İnsan aramaya başladığı anda bulacağı ilk şey kendi geçmişidir. Ararken aynı zamanda yitirdiklerini de görmeye başlar ve kendi yolunu çizerek yaşamını oluşturur. Filmlerde karakterlerin yolculuğu üzerine kurulu yapıları, taşra olgusunu, zaman ve mekânı farklı biçimlerde algılayışları filmlerin çalışmaya dâhil olmasını zorunlu kılmaktadır. Bu çalışmanın bir sonraki bölümünde Mihail Bakhtin'in kronotop kavramı bağlamında *Yumurta* (2007), *Kosmos* (2009), *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) yol filmleri incelenecektir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. FİLMLERİN KRONOTOP KAVRAMI BAĞLAMINDA ANALİZİ

4.1. BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA

“Kasabalarda hayat, bozkırın ortasında sürdürülen yolculuklara benzer. Her tepenin ardında "yeni ve farklı bir şey" çıkacakmış duygusu, ama her zaman birbirine benzeyen, incelen, kıvrılan, kaybolan veya uzayan tekdüze yollar...”

Bir Zamanlar Anadolu'da

Nuri Bilge Ceylan'ın altıncı filmi olan *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011)

64. CFF'de Jüri Özel ödülünü kazanarak Türk sinemasında önemli bir yer edinmiştir. Film, cinayet zanlısının cesedi gömüldüğü bozkırda bir savcı, bir doktor, bir komiser, polis memurları, jandarmalar, devlet memurları, şoförler ve katilin bozkırda bir gün boyunca yaptıkları ile ceset arayışı yolculuklarını konu edinmektedir. Türk sinemasında önemli bir yol filmi olarak değerlendirilebilecek filmde, yol kavramı tekdüze bir anlam olarak değil karakterlerin içsel yolculuklarına giden bir yolculuk formuna da sahip bir filmidir. Devlet otoritesinin temsilleri arasında yaşanan mikro iktidar çatışmaları filmin çatısını oluşturmaktadır. Film, izleyiciyi sorgulamaya götüren yapısıyla insanlık, suç ve suçlu gibi kavramları sorgulatmaktadır. Film sarmal bir zaman akışıyla geriye dönen bir zaman akışına sahiptir. Taşra kasabasında başlayan yolculuk, kasabanın taşrasına doğru uzanır ve sonunda tekrar kasabada son bulur. Filmin zamansallık durumuna bakıldığında bir gün içerisinde geçen bir zaman durumu vardır. Bu zaman içerisinde yol boyunca karakterlerin içsel hesaplaşmaları ve olayların aydınlatılması gerçekleşir. Filmin açılış sahnesinde bir oto lastikçide oturan üç kişi görünmektedir. Konuşmaların içeriği filme yansımaz. Filmin açılış sahnesinden sonra gelen karede bozkıra doğru uzanan yolda devlet erkânına uygun biçimde sıralanmış üç arabanın bir çeşme başında durduğu görülür. Burada mekânsal bir hâkimiyetten söz edilebilir. Araçlar hâkimiyet biçimlerine göre en rütbeliden aşağıya doğru sıralanan bir biçimdedir. “İnsanın evrene hâkim olma mücadelesi, tamamen mekânla ilgili bir süreçtir. Tüm mücadeleler ve savaşlar, özünde mekâna hâkim olma dürtüsünün bir sonucudur.” (Şengül, 2010, s. 528). Bu üç araç yirmi dört saat boyunca bir cesedi arar ve sabaha karşı buldukları ceset ile birlikte kasabaya geri döner. Kasabaya dönen grup içerisinde savcı ve doktor

otopsi yapmak üzere hastanede buluşur. Otopsinin tamamlanması ile filmin zamanı tamamlanmış olur.

Bir Zamanlar Anadolu'da filmi mekânsal özelliklerinden çok karakterlerin yapısı üzerine kurulu bir filmidir. Filmde yol, filmin olaylarının çözüldüğü yerdir. Yol ilerledikçe filmde yolun hatırlatma görevi üstlendiği görülür. Karakterler yol boyunca ilerledikçe filmin de olayları çözüme doğru yaklaşmaktadır. Filmde yolla birlikte karakterler düz anlam olarak bildikleri fakat farkında olmadıkları taşrayı yeniden keşfederler. Bu keşif aynı zamanda karakterlerin bildikleri fakat farkında olmadıkları kendi içsel dünyalarına da yaptıkları bir keşiftir. Anadolu'nun taşrasından geçen bu yolla birlikte yeni bir dünyaya ve kendilerinin iç dünyasına geçiş yaptıkları söylenebilir. "Yolda olmak varılan noktanın değil, yolda yaşanan deneyimlerin önem kazandığı bir süreçtir: Arayışın kendisi, arananın bulunmasından daha önemlidir."(Özgül & Tahan, 2014, s. 244). Filmde gösterilen bir ceset arayışıdır. Filmin sorgulatmaya çalıştığı durum ise arayışın sonunda bulunacak olan ceset değil, arayış süresince karakterlerin durumları ve yan olaylardır. Bir ceset üzerinden mekânsal ve zamansal olarak taşralının zaman anlayışını, iktidar mücadelelerini, toplumsal yapılarını yol eşliğinde anlatmaktadır. Yol filmde hikâyelerin temelini oluşturan olayları, zamanı ve mekânı birbirine bağlayan bir yapıdadır. Filmin başarısı karakterlerin dünyayı değerlendirmelerinde özerk birer yapıya sahip olmasıdır. Karakterler Dostoyevski romanlarındaki gibi birer konumu doldurmaktadır. Karakterler buldukları konumlarda hem kendilerini hem de içinde oldukları çevreyi değerlendirebilecek özerk birer yapıya sahiptirler. Filmin her karakteri dünyaya farklı bir bakış açısı ile bakmaktadır ve aralarında belirli bir hiyerarşi bulunmaktadır. "Filmin başında belli bir mesafeden ve dışarıdan görülen karakterlere, film ilerledikçe yakın planlar ve kamera açıları ile tek tek yakından bakılır, karakterlerin zihinleri, duyguları kısacası içleri görünür kılınır."(Erişen, 2015, s. 60). Film barındırdığı yapı itibari ile çok sesli bir yapıda bulunmakta ve Türkiye'nin mikro düzeyde devlet ve insan ilişkileri üzerine bir çalışma yapmaktadır. Bunun yanında merkezden uzakta bulunan taşraya ait olan kişinin yalnızlığını, içsel dünyasındaki değişimleri ve taşra sıkıntısını işlemektedir. Bireysel ve toplumsal sorunları dengeyle işleyerek yol üzerinden filmin anlatımı sağlanmaktadır.

Yol; filmin ve karakterlerin taşıyıcısı, öykünün işlendiği ve değişimlerin meydana geldiği mekân olarak filmde ana bir rol üstlenmektedir. Tesadüfi karşılaşmaların mekânı olan yol bazı zamanlarda önceden belirlenmiş buluşmaların ve karşılaşmaların da mekânı olur. Yol-karşılaşma kronotopu filme zaman-mekân derinliği katarak filmin estetik bir biçimde ilerlemesine etki eder. Yol-karşılaşma kronotopu filmde birbirinden farklı kişileri ve mekânları birleştirme ve buluşturma görevini üstlenir. Toplumun her kesiminden insanla ancak açık mekânlarda ve yolda karşılaşılır. Taşranın memurları ve halk *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde yolda bir araya gelir ve iletişimleri yolun ilerlemesi ile gerçekleşir. ‘Ev, lokanta, hastane, cami, okul, ofis gibi mekânlar bir araya gelmek için cinsiyet, yaş, din, millet vb. gibi kıstaslar gerektirirken bir dış mekân olan yolun herhangi bir ölçüte ihtiyacı yoktur.’(Gezeroğlu, 2015, s. 77). Anadolu kültüründe kadının ve erkeğin birbirleriyle bir arada bulunması veya tanışması az rastlanan bir olaydır. Bu yüzden bu tür tanışma ve karşılaşmalar da yolda gerçekleşir. Bu durum filmde muhtarın kızıyla ilişkilendirilebilir. Yol aracılığıyla karakterler muhtarın evine o gün tesadüfi olarak giderler ve bunun sonucunda muhtarın kızı ile karşılaşılır. Bu aynı zamanda yol ve karşılaşma kronotopunun filmde görünür olduğu önemli bir andır. Bu karşılaşma sonucunda aynı zamanda katil bir eşığe gelir ve eşik kronotopu yol karşılaşma kronotopuyla birlikte görünür hâle gelir, bunun sonucunda katil suçunu itiraf eder. Burada aynı zamanda kapı kronotopu da görünür olur. Kapı hem sınırları belirleyen hem de sınırın ötesine geçmeyen nesnedir. Filmde kapı gizemin temsilcisi konumundadır. Kapının açılmasıyla içeriye gizemli bir şekilde muhtarın kızı girer. Kapı burada zaman ve mekânı birbirinden ayıran bir yapıya sahiptir. Kapının açılması ile birlikte karakterler aynı kronotopta birleşirler ve gizemli olana (kıza) karşı bir merak duymaya başlarlar. Yol, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde karakterleri bilinmez bir gerçekliğe doğru götürmektedir. Yol ilerledikçe karakterlerin birbirleriyle ve kendileriyle olan yüzleşmeleri de gerçekleşir. Bunun sonucunda yol ve eşik kronotopu birbirinin içine geçmiş bir hâl alır. Filmde yol, geçmiş ile geleceğin zamanını bir araya getirerek zaman kavramını derinleştirir. Yolun derinleşen bu yapısıyla birlikte filmin karakterlerinin durumlarında değişimler olmaya başlar. ‘Mekânda ve zamanda yer değiştirdikçe (ilerledikçe demek doğru olmayacaktır) bu mekân, zaman ve onların içindeki kişiler benzeştikleri anda farklılaşmaya (ki bu, labirentten çıkış umududur) ve farklılaştıkları anda

benzeşmeye (ki bu da labirenti labirent yapan şeydir) yazgılıdır.” (Dümelli, 2019, s. 79). Sürekli olarak birbirine benzeyen mekânların sonucunda kişiler de birer ayna görevi görerek birbirlerine benzemeye başlarlar. İster polis olsun ister zanlı olsun aynı görüşe mecburiyetten de olsa katılmak zorunda kalır. Örneğin; savcının sıkıştırmalarına, suçluya katılmasa bile komiser her yerin birbiriyle aynı olduğu cevabını vermek zorunda kalır. Bakhtin’e göre yolda herhangi bir kesimden, milletten, dilden, yaştan, cinsten kişilere rastlamak mümkündür. Yol; film boyunca savcı, asker, polis, memurlar, avukat, muhtar, köydeki kız, katili aynı zaman-uzamda kesiştiren bir kronotop hâlidir. Filmde Bakhtin’in yol-karşılaşma kronotopuna uygun olarak karşılaşma ve buluşmanın toplumun farklı kesiminden insanları aynı zaman ve mekânda bir araya getirdiği görülür. Bakhtin yol kronotopu için "İnsanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir zamansal ve uzamsal noktada kesişir" der (Bakhtin, 2020b, s. 297). Bu filmde karşılaşılan manzara, birtakım olayların insan yaşamına etkileri olarak okunabilir. Film bir ceset arayışına zorunlu olarak yola çıkan insanların, yol boyunca yaşadıkları değişimleri işlemektedir. Filmde yol-karşılaşma kronotopu görünür hâle gelerek kişilerin kendi içlerine yaptığı yolculukların da bir temsilcisi hâline gelmektedir. Bu yolculuk insanın hem varlık olarak kendisini bulma durumu hem de ahlaki olarak kendini ve çevresini tanımasıdır. Karakterler yol ilerledikçe birbirleri hakkındaki görüşlerini itiraf ederler. Yol filmde anlamsız ve uçsuz bucaksız bir yapıda görülür. Görünen hedef olan maktulü bulma hedefine yol olmadan ulaşılamaz ve yolun anlamı yoldakilerin içsel durumları ve yolda olmakla birleşir. Filmde karakterler yol sayesinde kendini keşfeder ve dönüşümlerini yaşamaya başlar, burada dönüşüm tekil bir yapıda olmaz ve yolla bütünleşerek akıp giden yol gibi devam eder ve karakterin dönüşümünün de devam ettiği görülür. Bu duruma en iyi örnek final sahnesinde doktor ve savcının yol bitmiş olmasına rağmen dönüşümlerini sürdürdüklerinin görülmesi ve mecazi olarak yeni bir yola çıkma durumunda olmalarıdır. Yeni kararlar alarak içsel yolculuklarını sürdürdükleri görülür. Bir zamanlar Anadolu’da filmde yol kronotopu fazlasıyla baskın bir yapıya sahiptir. Yol-karşılaşma kronotopu filmde hem mekânı hem de zamanı etkileyen önemli bir faktördür.

Ceylan'ın filmlerinde taşra önemli bir yapıdır. Ceylan taşrayı, özlem duyulan mekânlar olarak değil, ötekilerin sıradan hikâyelerinin mekânı olarak kullanır.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinin eve, çocukluğa ve taşraya bakışı her şeyden önce hiçbir biçimde nostaljik değildir. Bu filmlerin temel ekseninde yer alan taşra, geçmişe ait, geçmişte kalmış, kaybolmuş, bugün artık var olmayan, o nedenle de özlemle anılan bir yer ve yaşantı biçimi olarak çıkmaz karşımıza. Tersine bu filmler evin, çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılamayacağını, daima şimdiye ait meseleler olarak kalacağını imler gibidir(Suner, 2006, s. 106).

Ceylan sinemasında taşra; sürgün olmak, iddiasız bir yaşamın içerisinde bulunmak, kaybolmak, yaşam oyununun dışında kalmış olmak, mağlup olmanın bir temsili gibidir. Taşra onun sinemasında mekânın verdiği karamsarlıkla, ruhun durumunun diğer adıdır. Taşra kronotopu filmin belirleyici diğer kronotoplarındandır. Taşra filmde dar görüşlülüğün, yoksulluğun, kadının konumunun ve merkezden uzak alanda bürokrasinin durumunu işleyen bir kavramdır. Filmde karakterler hem taşralı hem de oraya sonradan yerleşen kişilerden oluşmaktadır. Filmdeki taşra olgusu şehrin taşrası karşısında konumlandırılmıştır. Merkez taşra hayatını etkilese de taşra kendi içerisinde ayrı bir zaman algısına sahiptir. “Burada hiçbir olaya rastlanmaz, yalnızca kendini yineleyen etkinlikler vardır... Bir gün bir gündür yalnızca, bir yıl bir yıldır, bir yaşam bir yaşamdır. Zaman burada olaydan yoksundur ve bu nedenle neredeyse havada asılı kalmış gibidir.”(Bakhtin, 2020b, s. 301). Filmde taşra-kasaba kronotopu için sınırlarının içine hapsettiği sıkıntıyı, eski bağları, yaşamdan kopuşları aidiyetsizlik hissiyatını zaman-uzamda birleştiren bir yapı olarak görülür. Filmde sıkıntının bir döngü hâline gelmesinin temel nedeni Bakhtin'in de söylediği gibi kasaba atmosferinin genel yapısıdır. Film bu yapısı ile Çehov'un eserlerindeki üslup ve atmosfer özellikleriyle benzerlikler taşır. “Ceylan, oldukça rağbet ettiği Rus yazarların yapıtlarında yarattıkları atmosferi yerel doku ve özelliklerden, evrensel bir boyuta doğru genişletir. Özellikle Çehov'un oyunlarındaki üslup özellikleri, atmosfer yaratımı ve karakter derinlikleri Bir Zamanlar Anadolu'da ile benzerlikler taşır.” (Tunalı, 2014, s. 41). Filmde muhtarın evine gidilmesi ile birlikte kasabanın taşrası hâlinde bulunan köy kavramı ortaya çıkar. Buradaki durumda taşrada görülmemiş bir biçimde hareketlilik meydana gelir. Köyün muhtarı devlet erkânını evinde ağırlar. Taşrada geçen insanların hikâyesinin anlatıldığı filmde, taşranın sadece insanlara değil

kurumlara da etki ettiği söylenebilir. Filmde Türkiye'nin bürokratik sorunlarına göndermeler bulunur. Bunun en iyi rneği olarak insanların düzenlerinin dışına çıkararak ceset aramaya gitmeleri ve görevleri olmasına rağmen maktulün ceset torbasının unutulması durumudur. Çünkü görevliler bu taşra kasabasında günlük hayatlarında bu işi sürekli olarak gerçekleştirmedikleri için ceset torbasını unuturlar ve birbirlerini suçlarlar. Polis ve jandarma arasında görev sınırı tartışması da taşradaki diğer bürokratik sorunlardan birisi hâline gelir. Filmde ister taşralı olsun ister sonradan oraya yerleşmiş kişiler olsun hepsi birer taşra hayatı içine sıkışıp kalmışlardır. Bu kasabada yaşayan insanlar normal dış dünyadan bağımsız bir görüntüde aktarılır. Kasaba kendi zaman algısı içerisinde yaşar. Hatta taşrada cezalar bile merkezin kurallarına göre değil kasabanın durumuna göre Şekil alır. Filmde kasabanın durumu Ankara'ya olan konumu ile ilişkilendirilir. Savcı olayın bir an önce bitirilmesini ister çünkü merkeze gitmek zorundadır. Merkez burada başkent Ankara'dır. Kasabanın merkeze olan uzaklığı burada mekn olumsuz bir yönde etkilemektedir. Bu olumsuz durum filmdeki karakterleri de etkiler ve karakterler de merkeze olan uzaklıkları gibi birbirinden uzak bir görüntüye sahiptirler. Kasabanın bir diğer özelliği yine filmde karakterler üzerinden verilir. Dışarıdan gelene karşı mesafeli olma durumu doktor karakteri üzerinden yansıtılır. Doktor karakteri bu taşra kasabasına en son gelen kişidir ve taşrada yaşayan Arap Ali karakteri tarafından monologlar yardımıyla yargılanır. Taşranın sıradanlığı film boyunca kendini diyaloglar aracılığıyla hissettirmektedir. Dış ses olarak başlayan manda yoğurdu konusu ilerleyen sahnede arabanın içerisinde kesilerek devam eder. Beş karakter bir arabanın içerisinde yoğurt hakkında konuşmayı sürdürür. Sıkışık bir mizansen içerisinde mikro düzeyde iktidar ilişkisi devam etmektedir. Memur ve Arap Ali, komiserin düşüncelerini onaylayarak taşradaki devlet düzeninin yapısını da tekrar seyirciye gösterir. Burada köşe kronotopu görünür olur. Manda yoğurdu konusu aıldığı andan itibaren zanlıya doğru bir zoom hareketi yapılır. Katil kendini bulunduğu ana ortamdaki uzaklaştırarak, kendi zihinsel köşesine doğru çeker. Burada kendi düşünce sızıntıları ile baş başa kalarak zaman-uzam kavramlarını farklı bir alana taşıyarak köşe kronotopunu görünür kılar. Katil arabada kendi kişisel köşesine kaçarak oradaki ortamdaki kaçış içerisine girer. Köşesinde kendini soyutlayarak geçen zamanı kendi düşüncelerinde sınırlandırdığı düşünülebilir. Katil, sığınma ihtiyaını film boyunca köşelere sığınarak gidermeye çalışır. Bunun sonucunda

da katilin kaçtığı zihinsel köşeleri onun yalnızlığının sembolü hâline gelmiştir. Köşelerin bu durumunu Bachelard şöyle ifade etmektedir: ‘‘Köşede, kendi kendimizle konuşmayız. Köşede geçirdiğimiz saatleri anımsadığımızda, anımsadığımız şey bir sessizliktir, düşüncelerin sessizliğidir.’’ (Bachelard, 2018, ss. 171-172). Taşrada iktidar mücadelesi film boyunca çeşitli şekillerde ortaya konur. Burada taşra kasabasının gündelik olaylarına, entrikalarına ve dedikodularına dâhil olan bir diğer konu da ‘prostat’ konusudur. Komiser Naci karakteri karısıyla yaşadığı problemden ötürü grup içinde gücünü kaybetmeye başlar. Savcı karakterinin prostat sorunu ise komiserin durumundan daha kötüdür. Bunun sonucunda taşra-kasabasının önemli bir yapısı olan dedikodu kavramı ile grup bu konuyu kendi arasında tartışmaya başlar ve komiserin durumu arka plana itilmiş olur. Prostat konusu ile kasabanın gündelik konularının konuşulduğu bir ortam oluşur. Filmin bu kısmında yer alan prostat ve manda yoğurdu gibi konular, kesin bir sonuca ulaşmayan kasabalılığın genel yapısını oluşturan lakırdı kavramına denk gelir. Yapılan konuşmalar karakterlerin içinde bulunduğu çıkmazın da birer temsili şeklindedir.

Doktor, Arap Ali, Komiser Naci arasında geçen ‘prostat’ mevzusu eksen öyküyü kırar. Bu kırıklardan hem kasaba insanının gündelik hayatına dair kurulan boş ve anlamsız diyalogun kısır döngüsel alanı hem de karakterlerin içinden çıkamadıkları boşluk, çoraklık ve döngüsel çıkmazın fiziki olduğu kadar psikolojik ve zihinsel anlamda da bir yokluğu ve çıkmazı işaret ettiği vurgulanır. (Tunalı, 2014, s. 43).

Taşra insanına özgü bir diğer durum da karakter adlarıdır. Taşranın yerlisi olan kişiler bir lakapla anılır. Bu bir taşra geleneği olarak görülür. Anadolu kültüründe yöreye ait isimler ve lakaplar sıklıkla kullanılan bir durumdur. Anadolu’nun bu kültürü Bir zamanlar Anadolu’da filminde de görülür. Bu duruma uygun olan karakter de Arap Ali karakteridir. Şaban Sağlık taşraya ait bu durumu şöyle ifade eder: ‘‘Taşra konulu öykülerdeki şahıslarda dikkat çeken en önemli özelliklerden biri de şahıs adlarının taşralı olmasıdır. Daha doğrusu taşrada (bilhassa köylerde) ve bazı Anadolu kasabalarında o yöreye has isimler vardır ve yaygın olarak kullanılır.’’ (Sağlık, 2010, s. 73). Bir taşra kasabasında karakterler aracılığı ile gündelik çıkarları, dedikoduyu, iktidar mücadelesini, insan davranışlarını işleyen filmde, kısır bir döngü içerisinde kalan tıpkı Yaban romanındaki aydın ve halk çatışmasının benzer bir durumu gösterilmektedir. Taşraya ait olan karakterler bu sınırlardan çıkmadan yaşayan tipler hâline gelir ve filmde taşranın etkisiyle dışarıdan gelenler de buraya ait olmaya ve onlar gibi davranmaya başlar. ‘‘Taşra

konulu öykülerde dramaları anlatılan insanlar, bir anlamda taşrada yaşadıklarının farkındadırlar. Bu fark ediş onların her bir hareketinde bellidir.” (Sağlık, 2010, s. 73).

Bir Zamanlar Anadolu’da filmi taşra kasabasında bulunan erkek karakterlerin hikâyelerine odaklanmaktadır. Erkeklerin sorunları ve erkek kaynaklı konular filmin içeriğini oluşturmaktadır. Filmin tüm bu erkek egemen yapısına karşın geri planda gizli, kadın imgesi yer almaktadır. Filmde kadın karakterler erkek karakterlerin hayatlarında doğrudan bulunmamaktadır. Doğrudan bulunan tek kadın karakter muhtarın kızıdır. Filmde komiserin şu sözü kadın karakterlere bakış açısını ortaya koyar: “Nerede bir karışıklık varsa bil ki kadın meselesidir”. Savcının eşi intihar ederek onu cezalandırmış, doktor, eşinden boşanarak bu kasabaya atanmış tek başına yalnız bir hâldedir, komiser ise karısı ile çocuklarının hastalığı yüzünden sürekli olarak tartışmaktadır ve cinayet bir kadın için işlenmiştir. Filmin içeriğinde bulunan en net kadın erkek ilişkisi katil ile maktulün karısı arasında olan ilişkidir. Kadınların bu durumdaki yapıları erkek karakterleri film boyunca çeşitli çelişkilerin içerisinde ve bazı durumlarda karar verememe durumuyla karşı karşıya bırakmaktadır. İktidarın sahipleri olarak gösterilen erkeklerin, kadınlarıyla başa çıkamayarak kendi otoritelerini sağlamlaştıramadıkları söylenebilir. Otoritesi sarsılan savcı da karısı için otopsi yapması gerektiğine yıllar sonra vicdani bir rahatsızlık duyduğu için karar vermektedir. Burada eşik kronotopu ortaya eğterilemeli anlamı çıkar. Savcı yıllardır içinde kaldığı durumun ağırlığını ancak çözebilmekte ve bu içsel eşiği yeni geçebilmektedir. İntihar Foucault sosyolojisinde, iradenin eseri ve bir direnme biçimidir. İntihar eden kişi geride kalanları cezalandırma isteği içerisinde. Dostoyevski romanlarında ise intihar topluma bir başkaldırma ve yok olma ile bir protesto yapma biçimidir. Dostoyevski için ölüm başkaları tarafından gözlemlenen bir olgudur. Savcının karısının da intihar ederek kocasını cezalandırma yoluna gittiği söylenebilir.

Filmde eşik kronotopu, mekânsal kullanımın ötesinde karakterlerin içsel dünyalarındaki eşikleri temsil etmektedir. Bu içsel dünyalarındaki anlarda karakterler kararlar vermek zorunda kalır. Eşik, Bakhtin’in belirttiği gibi “gündelik kullanımında zaten eğterilemeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar, bağlantılıdır”

(Bakhtin, 2020b, s. 302). Bu doğrultuda yol, eşiklerin mekânı olarak görülebilir. Toplumun farklı kesimlerini aynı yolda bir araya getiren yol-karşılaşma kronotopudur. Fakat karakterlerin yol boyunca yaşayacakları kopuşlar ve hayatlarındaki küçük veya büyük dönüm noktaları, eşik kronotopu ile yol çevrelenmiş bir hâl alır ve iki kronotopun da mekânı hâline gelir. Filmin kırılma sahnesi, eşiklerin geçildiği ve insanların birbirleriyle olan durumlarının daha da keskinleştiği ve zamanın taşradaki durağanlığının aksine daha hızlı akmaya başladığı sahne, muhtarın kızının çay servisi yaptığı sahnedir. Elektriği olmayan bir evde lüks lamba ile odaya girerek karakterlerin aydınlatılmasına ve eşiklerin geçilmesine yardımcı olur. Maktul, köydeki kızı gördükten sonra kendi içsel sorgusunu gerçekleştirir. Bu sorgulamayı yaparken öldürdüğü kişinin hayaletini görür ve ona ağır gelen bu durumu (cesedin yerini) eşiği geçerek, olayı amire anlatır. Burada maktulün eşiği geçmesi bir yaşamı değiştiren karar ile dönüm anıyla açıklanır. Maktul içsel olarak sorgulamasını tamamlar ve eşiğin diğer tarafına geçerek kendi içsel krizine son verir. Burada eşik kronotopunun yanında insanları bir araya toplayıp onların tanışmasını ve sosyalleşmesine yardımcı olan salon kronotopu da vardır. Muhtarın evinde Bakhtin'in bahsettiği gibi salon kronotopu görünür olur. Salonda herkes bir araya gelerek sorunlarını ve birbirine karşı bakış açılarını ortaya koyarlar. Aynı zamanda salon, evin mahremiyet yerlerini yabancılardan ayıran önemli bir alandır. Anadolu kültüründe evin diğer bölümleri misafirlere gösterilmez ve salonda ağırlanır. Bu durum filmde mevcuttur. Tüm devlet kadrosu ve zanlı evin salonunda yemek için ağırlanır ve muhtar ile sohbet eder. Salon kronotopu filmin diğer sahnelerinde tekrar görünür olmadığı için baskın bir kronotop değildir. Filmde sadece bu mekânda bir doku yaratır ve ortaya çıkar.

Cesedin bulunmasıyla birlikte filmin yürüdüğü ana olay artık bitmiştir. Karakterler artık yol kronotopunu tamamlamışlar ve eşikler aşılarak normal yaşamlarına dönüş gerçekleştirmişlerdir. Ancak bu dönüş sonucunda karakterler artık aynı kişiler değildir. Karakterlerin bir dönüşüm yaşadığı ve hayatlarının eskisi gibi olmadığı savcı karakteri üzerinden gözlemlenir. Savcı, karısının ölümündeki şüpheyi yıllar sonra fark ederek yeni bir eşikle karşı karşıya bırakılır. Doktorun otopside bulunduğu cesedin ölmeden gömülmesi durumunu örtbas etmesi de doktor için aşılması gereken yeni bir eşiktir. Doktor karakteri maktulün

boğularak öldüğünü gizleyerek kişilerin yaşamını doğrudan etkilemektedir. Geçilen bu eşik ile katilin, uğruna cinayet işlediği kadın ve kendi çocuğu ile daha erken bir zamanda bir araya gelmesini sağlayacağını düşünür. Suç ve suçlu kavramlarının durumunu doktor, yolculuğu boyunca kendi içinde sorgulayarak bu eşiği aşacak karara ulaştığı düşünülebilir. Burada doktorun da verdiği karar sonucunda yüzüne kan bulaşır ve taşradaki diğer insanlara benzemeye başlar. Bu durum filmde eşik kronotopunun içsel olarak görünür olduğu başka bir andır. Otopsinin yapıldığı sırada doktor maktulün karısı ve çocuğunu pencereden görmektedir. Burada doktor kasabada edilgen bir karakterden etken bir karakter hâline gelir. ‘‘Tarihe izleyici kalan diğer karakterlerle dışarıdan gelip o tarihe müdahale eden doktorun durumu izleyicilerin önüne konan bir ikilemdir.’’(Özgül & Tahan, 2014, s. 257). Dışarıda hayatın olanca akışıyla sürdüğü görülmektedir. Doktor eşiği geçerek, yeni düzene dâhil olmuş, yüzündeki kan lekesi ile birlikte hayatı olağanca durumuyla izlemektedir. Doktor verdiği bu karar ile bireyselliğini bırakarak kasabanın toplumsal alanına da dâhil olmayı seçmiştir. Savcı karakteri yıllardır içinde kaldığı durumun ağırlığını ancak çözebilmektedir. Bu kararıyla yıllardır geçemediği eşiğini geçerek karısına otopsi yapılması gerektiğine karar vermektedir. Bu kararı ile eşik kronotopu insanın tüm yaşamını belirleyen düşlerin, dirilişlerin, tecellilerin, kararların gerçekleştiği bir an durumundadır.

Film iktidar mücadelesi, bürokrasi sorunu, hukuk, suç, vicdan gibi kavramları merkezine alarak kavramların cevaplarını vermeyen fakat bunları izleyiciye sorgulatan bir yapıya sahiptir. Filmde kesin bir zamandan söz edilememesi karakterlerin içsel olarak ayrı zamanlarda olmamalarındandır. Taşranın getirdiği durağanlıktan ötürü, değişim her karakterde farklı zamanlarda gerçekleşir. Doktor kendi içsel dünyasında geçmişinde yaşarken, polis ve asker olaylara kendi durumları açısından bakarlar. Zanlı, öldürmenin ağırlığını yol boyunca taşıyamaz, sonunda öldürdüğü kişinin hayalini görmesi sonucunda itirafta bulunur. Savcı aslında bir kişinin ölümünden sorumlu olduğunu ve bu yükü yıllardır kendinden bile gizlediğini filmin sonunda zamansal olarak yıllar geçtikten sonra fark eder. Film tüm karakterlerin kendi içsel eşiklerinde verdikleri kararların sonuçlarını seyirciye göstermektedir. Film zamansal ve mekânsal olarak tekdüze bir şekilde ilerlese de zaman ve mekân, karakterlerin içsel kayboluşlarının yolu hâlinde görülebilir. ‘‘Bir Zamanlar Anadolu’da da yukarıda bahsedildiği

üzere lineer gibi görünen bir hikâyenin çatlaklarından içeriye sızan zihin dünyasını, hem epik bir anlayış hem de karakterler bazında giderek açılan ve ‘diyalojikleşen’ zaman-mekân algısını oluşturur.”(Tunalı, 2014, s. 40). Yol film boyunca mekânı-zamanı etkileyen en önemli faktördür. Cinayetin detayları yolda öğrenilmekte, karakterlerin içsel sorunları, çatışmalar, yolda gerçekleşmektedir. Yol boyunca karakterler birbirlerine yakınlaşarak sırlarını açıklarlar ve görüşlerini ortaya koyarak yeni tartışmalara girerler. Yol, filmde sadece zamanı-mekânı bir araya getiren bir yapı değil karakterleri de şekillendiren bir hâl alır. Taşra ve eşik kronotopları ise film boyunca yolun içerisinde görünür olarak yol-karşılaşma kronotopunun etkisini artırır. Filmde şato, dolap, çekmece gibi kronotopların ise hiç bulunmadığı görülür.

4.2. KOSMOS

‘Düşüncedeki bu yürüme hâli yeni yollara, patikalara, düzlüklere, yaylalara eklemlenerek devingen bir sürece dönüşür. Zaman mekâna erir, mekân zamanda devinir ve modern yaşamın sürekliliğinde bilinç yenilenir... Yersiz yurtsuz bir coğrafyanın tam kalbinde an’a odaklanan tekil birey, aidiyet lanetinden kurtulmuştur. Onun işi gücü düşüncenin yürümesini sağlamaktır şimdi. Aylaktır, göçebedir, yürür, yersizleşir, yurtsuzlaşır, yersizyurtsuzlaşır, müphemleşir.” (Çalışır, 2018).

Reha Erdem’in altıncı filmi olan *Kosmos* (2009) 46. AAFF’de en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi görüntü yönetmeni ve ses tasarım jüri özel ödülü almış, yeni Türk sinemasında önemli bir filmidir. Film Battal isimli doğaüstü güçlere sahip bir kişinin karlı bir yolda ağlayarak ve sürekli arkasına bakarak Türkiye’nin doğusu olan Kars’a gelmesi ile başlar. Battal, bir dervişe benzemektedir. Yolda duraksadığı noktalardan birisi olan Kars’a varması ile filmin olay örgüsü şekillenmeye başlar. Battal karakterinin yolda olma hâli yol kavramını Battal karakterinin ismiyle özdeş bir anlama yani yersiz yurtsuzluğa taşımaktadır. Battal tıpkı ismindeki anlam gibi yersiz yurtsuz olarak bir âşık, derviş gibi kendini yollara vurmuş ve durduğu yerlerde de oradaki karakterlerin içsel bir yolculuğa çıkmasını tetiklemektedir. Battal filmin ilerleyen sahnesinde yolda bir kadın sesi işitir ve sese doğru gider. Bir çocuğun suya düştüğünü görür onu sudan çıkarır, kucağında sallayarak kendine getirir. Kız, kardeşini kucağına alır, onu ceketiyile sarar ve oradan uzaklaşır. Filmin ilerleyen sahnesinde Battal karakteri bir kahveye girer, kurtardığı çocuğun babası gelerek ona teşekkür eder. Çocuğun sudan ölü bir şekilde çıktığını ve Battal’ın çocuğa can verdiğini söylemesi üzerine filmin bir diğer düğümü de atılmış olur. Şehir halkı tarafından mucizevi bir adam olarak

görülür. Battal sıradan birisi değildir; şeker yemeyi ve parayı çok seven, özel güçleri ile insanları iyi eden bir derviş gibidir. Filmin ilerleyen bölümlerinde kurtardığı kızın ablası Neptün ile garip bir yakınlaşma içerisine girer. Onunla gerçek bir dünya içinde fantastik mekânlarda kendilerine ait bir dilde konuşurlar. Filmin ilerleyen bölümlerinde Kars'a tayin olan öğretmen filme dâhil olur. Battal karakteri ile tanışırlar. Battal, öğretmenin sağlık sorunlarını iyileştirmeye çalışır ve aralarında bir birliktelik gerçekleşir. Kasabada Battal karakterinin gelmesi ile birlikte şehirde hırsızlıklar meydana gelir. Şehirde bir anda hem hırsızlıklar olmaya başlar hem de herkes mucize yaratan Battal'ı kendilerini tedavi etmesi için aramaya başlar. Neptün Battal'ın onu aldatmasına kızar ve onu terk eder. Battal karakterinin bir kimliğinin bulunmaması da onu jandarmaların yakalamasına sebep olur. Battal aşkını kaybetmesi, devletin kimlik baskısı, kasabalının sürekli olarak onu aramasına dayanamayarak, tıpkı filmin giriş sahnesinde olduğu gibi buradan da kaçmaya başlar. Battal'ın bu gidişiyle şehirde zamanın durgunluğu bir belirsizliğe geçer. Battal bu gidişiyle yarıda kestiği yolculuğuna da devam eder. Bu yolculuk aslında filmin başındaki durumla ilişkilidir. Kaçarak geldiği şehirden yine kaçarak başka bir yola doğru ilerleyerek aynı zamanın içinde olduğu izlenimi yansıtır. "Filmin sonunda görülen yine koşarak, bu kez Kars'tan kaçan Kosmos, muhtemelen yine hem şifa dağıttığı hem istemeden de olsa, ölüm getirdiği başka bir şehirden, köyden, yerden kaçmaktadır. O hâlde bu dönüş, sürekliliği işaret edecek şekilde yapılanmakta ve temelini benzeyişten almaktadır." (Kabadayı & Çağlıyan, 2013, s. 173). Kardeşlerin babasının ölümü üzerine yaptıkları dava sorunu, sınırın açılmasını isteyen insanlar ve karşı olan insanların birbiri arasındaki gerilimi, milliyetçilik, şarkın kendi sorunları, insan ilişkileri gibi konular filmin yan olayları olarak olay örgüsüne dâhil olur. Film "Devlet nedir?" sorusunu da yaptırır. Devlet ülkenin en ucunda yaşayan insanlar için neyin temsili ve koruyucusudur? Film sınırın öteki ucundaki insanlar için "Burası uygun bir devlet değil midir?" sorusunu sordurur. Sınırın açılması burada yaşayan diğer otorite sahipleri için de uygun bir durum değildir. Çünkü sınır açılırsa güçleri de azalacaktır. Toplumun sadece ekonomik çıkarları uğruna sınırların açılmayacağı çünkü filmdeki kitleler için din, eğitim, tarihsel geçmiş gibi konuların da sınırın durumunu etkileyeceği vurgulanmaktadır. Bunun doğrultusunda sınırın durumuyla ilgili iki karşıt görüş ortaya çıkar.

Kosmos karakteri filmin başından itibaren zamansızlığın ve kendi içinde bir savaşın olduğu taşra kasabasına kaçarak gelir. Battal normal insan özelliklerinden uzak bir yaşama sahiptir. “*Kosmos*'ta hareketlerinden çıkardığı seslere kadar insan dışı/ötesi konumdaki Battal bir şaman yansımasıdır. Meczip hâli ile bilgece sözleri yan yana durabilir. İnsanları alışılmadık yöntemlerle hastalıklarından kurtarabilir.” (Zıraman, 2015, s. 80). Taşrada bulunan diğer insanlar gibi yerleşip bir iş arama derdinde değildir, yemek yemekten uzaktır. Hırsızlık yapar ve aşkı aradığını belirterek arayışta olduğunu söyler. Bir kimliği olmadığı için kasabada yönetimin temsilcileri için de tehlikeli bir kişidir. Garip özellikleri ve iyileştirici güçlerine rağmen zamanla kasaba halkı Battal'a karşı bir çözüm arayışına girer. Battal'ın doğüstü özellikleri, sürekli olarak arayış arzusu, onu yersiz yurtsuzluğa iterek filmin sonunda başka bir yere doğru yolculuğa çıkmasına sebep olur. Battal karakterini diğer insanlardan ayıran bir diğer önemli özellik ise gülme özelliğidir. Filmde Kars insanı soğuk, gülmeyen, neşesiz, genellikle siyah ya da resmi giyimli insanlar olarak gösterilir. Battal ise kalacak yeri, giyecek kıyafeti olmasa bile bastırılmaz derecede gülme eğilimi içerisindedir. Gülmesi onun özgürlüğe olan durumunu da yansıtır. Bakhtin bu durumu Rebalis'in dünyasında gülmenin sadece insana has bir durum olduğunu ve insan elinde özgürlüğün bir temsili olduğunu ifade eder.

Kosmos filminde zaman kendini tam olarak göstermez, bir belirsizlik içerisindedir. Bu durum, sürekli olarak aynı zamanda asılı kalmış olan saat kulesi ile gösterilebilir. Mekân ise Reha Erdem sinemasının bir yansıması olan mekânsızlık durumundadır. Filme ait filme özel bir zaman-uzam yapısı ile filmin olay örgüsü oluşturulmaktadır. Filmde, Orhan Pamuk'un *Kar* romanında olduğu gibi Kars taşra olan yanılla gösterilmektedir. Ayrıca Kars, herhangi bir şehir gibi herhangi bir zamanda geçen kendine has bir dokusu olan yer gibi betimlenmektedir. Filmin bu çok katmanlı yapısından ötürü zaman-uzam farklı katmanlar içerisinde bulunmaya ve geniş bir alana yayılmaya başlar. Filmin bu çok katmanlı yapısı tekinsizlik ve yabancılaşma öğelerini de içinde barındırır. “Erdem'in sinemasındaki yaklaşım aslında tam da modern yaşamın parçalanmışlığına denk düşmektedir. Gündelik yaşama dair kesitlerin, uzamın, zamanın ve insan ilişkilerinin insanda bıraktığı yabancılaşma hâlinin ikircikli ve tekinsiz hâline göndermeler barındırmaktadır.” (Doğan, 2018, s. 81). *Kosmos*

filminin mekânları karakterin yalnızlığını, izole olmuş, yaşamdan soyutlanmış durumunu ifade edercesine tasarlanan, terk edilmiş bir yaşamdan izole edilmiş veya soğuk ve içsel sıkıntı yaratan dar ve basık mekânlardır. Zaman bu mekânlarda geçmek bilmeyen bir durumdadır. Öğretmenin odası haspsolmuş ve kısıtlanmış bir his uyandırırken, askeriyenin mekânları soğuk ve kasvetlidir. Battal'ın yaşadığı mekân izbe ve tekinsizlik hissi içerisindedir. Kahve, terzinin dükkânı ve diğer yerler, sürekli olarak rahatsız edici sesler, Battal ile gezilen dar karanlık sokaklar, filmin tekinsizliğe vurgu yaparak bu mekânların içerisinde köşe, tavan, mahzen, eşik gibi kronotopların görünür olmasını sağlar. Filmin kadın karakterlerinin çok katmanlı ve gizemli oluşları onların sürekli olarak yeni bir yol arayan, silinmeyen tipler olarak görülmesini sağlar. Neptün özgürlüğünü dışarıda arayabilir, öğretmen tek başına Kars'ta yaşayabilmektedir. Fakat bu iki karakterin aksine baldız karakteri yardıma muhtaçtır ve ilaç bağımlısı bir kişiliktir. "Kadının yaşamla dalga geçebilme ya da en azından kendini yeniden inşa edebilme becerileri vardır. Yönetmen bu temsilleri kurarken kadını ön plana alan bir yaklaşıma sahip görünmektedir." (Zıraman, 2015, s. 78).

Kosmos filminde Mikhail Bakhtin'in kronotopları bakımından incelendiğinde ilk karşılaşılan kronotop yol-karşılaşma kronotopudur. Yol-karşılaşma kronotopu hem dışsal olarak görünür olmakta hem de karakterlerin iç dünyalarını etkilemektedir. Ana karakterler, hem gerçek bir yolculuğun içinde bulunmakta hem de bir düşüncenin taşıyıcısı olarak yolculuk içerisindedir. Yol-karşılaşma kronotopu Kosmos'a zamansal ve mekânsal bir derinlik katarak anlatıyı estetik bir biçime sokar. Kosmos filmi bir yolculukla başlar ve yol kavramı ile son bulur. Soyutlanmış olan bir şehirde, ülkenin en uzak yerinde, kışın tam ortasında karakterler yol ile belirginleşerek, rastlantısal olayları, buluşma ve ayrılma durumlarını yol aracılığıyla yaşar. "Bir romanda karşılaşmalar genellikle yolda cereyan eder. Yol rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir." (Bakhtin, 2020b, s. 297). Filmdeki Battal karakteri bir yolculuğa çıkmıştır, bir arayış içerisindedir ve başına gelecek olaylar yolda gerçekleşir. Çıktığı bu yolculuk sırasında ilk karşılaşması Neptün karakteri ile olur ve onunla karşılaşması yolun sayesinde tesadüfi bir karşılaşmadır. Bu karşılaşma ile birlikte yol-karşılaşma kronotopu ilk kez görünür olur. Daha sonra Battal karakteri, öğretmenin yoluna çıkar ve yol-karşılaşma kronotopu filmde

tekrar görünür olur. Yol-karşılaşma kronotopu Battal karakteri ile filmin bütününe yayılır. Battal, yol ile birlikte bir arayışa girer ve bu arayışın ismini de aşk olarak belirtir. Aşk Arapça "aşeka" kelimesinden gelmektedir. Kelime olarak sarıldığı ağacın kendisinden beslenen ve onu sararak ağacı kurutan bir bitki anlamındadır. Filmde Battal karakterinin aradığı bir tasavvuf aşkı gibi algılanır. Sardığı bu aşk dışında her şeyden kendini kopararak, kendini bu "aşka" bağlar ve bulduğunu sandığı aşkını (Neptün) ondan uzaklaştırır yani anlamsal olarak kurutur. Filmin sonunda gerçek aşkını aramak için yeniden yola çıkar ve yeni bir karşılaşmaya doğru yoluna devam eder. *Kosmos* filminde yol-karşılaşma kronotopu için şunlar söylenebilir: Battal, öğretmen ve Neptün karakteri insan içine çıkmaktan çok hoşlanmamaktadırlar. Battal karakteri toplumdaki sürekli olarak kaçan ve sonunda bu taşraya ulaşan kişidir. Topluma girdiği anda kendini mutsuz hissetmeye başlar, sürekli olarak tetikte bekleyen ve zamanı dolduğunda yeniden yola çıkacak olan kişi konumundadır. Battal yolda olduğu sırada ise aklı da onunla birlikte dolaşmaya başlar, yaptığı olayları durduğunda fark eder. Bir derviş veya peygamber gibi konuşur. Onların çıktığı yollara benzeyen zorlu bir yaşama sahiptir. Gündelik yaşamdan uzak bir biçimde aşkı arar yolculuğunda. "Çünkü sağ köpek ölü aslandan iyidir" sözü onun bu yanını gösterir. Bu vaaz İncil'in dokuzuncu vaazından alınma bir cümledir. Filmde Battal karakterinin tasavvufi bir yanı olduğu bu tarz konuşmaları ile gösterilir. Tevrat, İncil gibi dört büyük kitaptan alıntılar yaparak konuşur. *Kosmos* filminde Battal kaçarak geldiği Kars'ta yolculuğuna devam eder. Burada kendinin ve çevresindekilerin içsel bir yolculuğa çıkmasını sağlar. Geldiği bu yerde kalacak bir yer olmadığı için de bu arayış hem içsel hem de gerçek bir arayışa döner. Yol kronotopu böylece içinde arayışı da barındırır. Arayış ve yol filmde bir arada düşünülebilecek bir kavram hâline gelir. Bir şeyi aramak, bulmak için yola çıkmak gerekir. Yol-karşılaşma kronotopu burada hem aşkın bulunması hem de huzursuzluğun temsili olur. Yol aynı zamanda tüm karakterleri birleştiren ve onların tesadüfen tanışmasını sağlayan temel mekândır. Neptün ile Battal yolda tanışır. Öğretmen sürgününün sonunda kasabaya gelir ve yolda Battal ile karşılaşarak bir ilişki yaşar. Baldız ile Battal birbirlerini yolda görür. Köylü kardeşler babalarının ölümünden sorumlu kişiyi aramak için yola çıkarlar ve cevaplarını bulduklarında başladıkları yere geri dönmek için yola koyulurlar. "Köyde geçirdiği zaman içerisinde bazı insanların hayatına iyilik getirerek izleyicide yabancılaştırıcı etki yaratan Battal, bazı

insanların yaşamlarında da kötülük getirdiği düşüncesiyle geldiği gibi aynı şekilde gitmek zorunda kalır.” (Ak, 2018, s. 75). Battal’ın yeniden yola çıkmasını insanların yaşamlarında yarattığı travmatik durumlardır. Geldiği kasabaya istemese de olsa iki kişinin ölümüne sebep olur. Bunun sonucunda da diyetini ödemek üzere yeniden yola çıkmak zorunda kalır. Yol-karşılaşma kronotopu filmin bütününe yayılmıştır. Film içinde çeşitli durumlarda görünür olarak filmin zaman-uzam katmanlarının bir araya gelmesine yardımcı olur.

Kosmos filminde merkezin taşrası hâline gelmiş Kars, mekân olarak seçilmiştir. “Bizim kültürümüzde coğrafi, siyasi, kültürel, ekonomik vs. açılardan genellikle merkez İstanbul olarak kabul edilmiş. İstanbul dışında olan her yer ise taşra şeklinde nitelendirilmiştir.” (Sağlık, 2010, s. 70). Filmde bu mekân tekinsiz, huzursuz bir yer olarak görünür. Kars merkezin dışında olmanın yanında, gelenekçi toplum tavırlarıyla modernleşmenin veya toplumsal bir değişimin de karşısında durmaktadır. “Şark; egzotik, geri, pasif, suskun, ele geçirilebilir bir dişi, sorgusuz boyun eğendir.”(Erkan & Nur, 2013, s. 14). Katı insanları, değişime karşı yapısıyla yenilikçi insanların karşısında durmakta ve onları bastırmaya çalışmaktadır. Bu durum sınırın açılması durumuyla açıklanabilir. Yenilikçiler refah düzeyinin artması ve buldukları şehrin kalkınması için sınırın yeniden açılması gerektiğini savunmaktadır. Fakat filmde bellek bir mekâna dönüşen bu sınır gelenekçiler tarafından açılmaması gereken bir yapının simgesidir. Belleklerinde geçmişe dair bulunan kötü anılar sebebiyle sınırların açılmasıyla bu olayların tekrar edebileceğinden korkulmakta ve bunun toplum ahlakını kötü yönde etkileyeceği düşünülmektedir. Jale Parla’nın deşimiyle Doğu, Batı’nın taşrasıdır. Taşra gelişime kapalıdır, özne-nesne olarak bireyselliğe vurgu yapmaz, kendini bulunduğu yerdeki topluma ait görür. Doğu kültüründe toplumsal uyum önemlidir. Bu taşra kasabasında sıradanlığın bozulması ve istenmeyen olayların gerçekleşmesi bu uyumu bozmaktadır. Bu durum taşranın insanlarını rahatsız etmekte ve yabancı olana (Battal) karşı bir cephe almaya sevk etmektedir. Kars Türkiye’nin taşrası ve merkezden uzak vilayeti olmasının dışında içinde barındırdığı eski, yeni kültürleri ile Türkiye’nin bir aynası konumundadır. Şehirler içinde coğrafi yapıdan ötürü gelişim ve büyüme birbirinden farklılık gösterir. Her şehrin tasarımı farklılık gösterir, kimi şehirlerde daha az bir yapılaşma ve planlı bir düzen bulunurken kimilerinde ise coğrafi konumun da

etkisiyle daha farklı bir yapılaşma görülür. Türkiye’de şehirler genellikle kamuya ait yapıların çevresinde gelişme göstermektedir. Bu yapılaşmaya örnek olarak filmin ana mekânı olan Kars gösterilebilir. Kars filmde taşranın temsil mekânıdır. Taşra-kasaba kronotopu bu yüzden yol kronotopu gibi filmin geneline yayılmıştır. Zaman, soyutluktan somutluğa geçmek için bir mekâna ihtiyaç duyar. Mekân burada Kars’ın kendisidir. Şehir, zamanı somutlayan ve onu kendi peteklerine hapsederek ilerlemesini engelleyen bir yapıdadır. Bunun sonucunda da şehirde zaman ilerlemez bir hissiyattadır. ‘Mekân her şeydir burada çünkü zaman, hafızayı canlandırmaz artık. Hafıza somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. Miadı dolmuş süreler yeniden yaşanmaz’ (Bachelard, 2018, s. 39). Bunun sonucunda şehrin saat kulesinde zaman ilerlemez, zaman adeta kendi içerisinde donar ve tıpkı taşra-kasaba kronotopunda olduğu gibi sürekli olarak bir tekrar içerisine girer. Kasabalar orada yaşayan insanlar için sıradanlıktan uzak bir şekilde algılanır. Yabancılar için bu durum tam tersidir. Bir mekânda yabancı olarak biraz zaman geçirdiğinizde sürekli olarak aynı mekânları görmekten insanın içine sıkıntı çöker. Battal da Kars’ta bu durumu yaşamaktadır. Orada geçirdiği günler içerisinde sıkıntıları çoğalmakta ve bulunduğu mekânlara sığamamaktadır. Taşra kronotopu sürekli olarak birbirini tekrar eden etkinlikleri, zamanın döngüsel varlığını temsil eder. Bu duruma Battal da dâhildir, bir taşralıya benzemeye başlar. Kasaba insanı gibi günlük olarak kahveye gider ve orada zaman geçirmeye başlar. Gittiği kahvede herkes birbirini tanımakta bu da buradaki toplumsal durumun içe dönük olan yapısını göstermektedir. Bu kahvehanede bulunan kişiler taşralı özellikleriyle ön plana çıkarlar. Kahvehane bilindik bir taşra portresi gibidir. İnsanları ağır hareket ederler, zamana karşı umursamazdırlar ve onu rahatça kullanmaktadırlar. Battal karakteri ise oraya sonradan yerleşen yabancı bir kişidir. Fakat tıpkı onlar gibi taşra hayatına uygun olarak her gün kahveye gider. Kasabalıların onu sorguya çekmeye başlamasıyla oraya ait olmadığı durumu tekrar ortaya çıkar ve bu mekândan uzaklaşmaya başlar. Taşra kronotopu burada bir mekânın ifadesinin yanında, filmin içindeki kasabanın ruh hâlini yansıtan bir kronotoptur. Taşranın temsili olan kasaba tam anlamıyla Türkiye’nin de mikro düzeyde bir portresi gibidir. Batı ile Doğu’nun köprüsü olan Türkiye gibi Kars şehri de merkezinden kopuk bir yapıdadır. Taşranın tüm özellikleri şehrin her yerine filmde yansımaktadır; kahvehanedeki kuru kalabalığın yüzüne, boş dükkânların içerisine, terk edilmiş evlere,

mekânların buzlanmış camlarına, meydanlara, devlet dairelerin de işleyen bir yalnızlığın temsili gibidir. Filmde Battal'ın geldiği şehir herkesin unuttuğu bir yerde tek başına var olmuş gibidir. Taşra-kasaba kronotopu Kosmos filminin yol kronotopu ile birlikte en çok görünür olan kronotopudur.

Filmde eşik kronotopu mekânsal kullanımın ötesinde karakterlerin içsel dünyalarındaki eşikleri temsil etmektedir. Bu içsel dünyalarındaki anlarda kararlar vermek zorunda kalırlar. Karar verme, dönüm noktaları, krizler gibi olayların yaşandığı daha çok içerisinde insan psikolojisinin yer aldığı, yoğun duygu geçişlerinin olduğu ve zamanın tarihsel ya da geçen zaman olarak değil bir 'an' olarak durduğu zaman-uzam yapısı eşik kronotopu olarak adlandırılabilir. Bu durumların meydana geldiği yerlerde mekân soyut anlamda karakter için küçülmeye ve onu sıkıştırmaya başlar ve eşik, karakterin hayatında oluşacak değişimlerin bir dönüm noktası olarak zaman-uzamda meydana gelir. Eşik kronotopu ile birlikte karakterler ruhsal ve psikolojik olarak düzensizlikler yaşamaya başlar. Bu düzensizlik onların içsel zamanını da etkiler ve mekânlar filmin yapısını etkileyen işlevsel bir alana dönüşür. Kosmos filminde mekânlar karakterlerin yapısını yansıtarak onların eşiklerini görünür kılar. Öğretmen, evinde kendini sorgulayarak neden burada olduğunu anlamaya çalışır. Bir dönüm noktası veya bir kırılma anı yaşayarak buraya sürüldüğü fikrine varır. Kahveci, düzenini bozan Battal'ı tüm olağanüstü özelliklerine rağmen mekânında istemez ve kendi eski düzenine dönerek eşliğini tamamlar. Neptün, aşkı bulduğunu düşünse de Battal'ın onu aldattığını öğrendiğinde ondan uzaklaşır ve bir kırılma anı yaşanır. Filmin sonunda Battal'a kapıyı açarak onun ve kendinin eşliği geçmesini sağlar. Neptün filmin sonunda geçtiği eşik ile dönüşümünü tamamlar. Battal karakteri şehirde yaşadıklarına daha fazla dayanamaz kendi eşliğini yeniden geçerek yoluna devam etmek üzere şehirden ayrılır. Filmde mekânlar karakterlerin karar almasında etkilidir. Karakterlerin psikolojik durumları buldukları mekânlarla ilişkilidir. Mekânlar, karakterlerin yapısını belirleyerek duygu ve değerleri içerisinde barındıran birer eşik kronotopu mekânına dönüşür. Öğretmen küçük, dar bir odada yaşar. Bunun sonucunda yalnız, köşeye atılmış, aidiyetsizlik hissi içerisinde. Battal yersiz ve yurtsuzluğun temsili olan terk edilmiş bir yerde yaşamaktadır. Final sahnesi yaklaştıkça eşikler de geçilmeye başlanır. Bu eşiklerin sonucunda filmde bir ölüm gerçekleşir fakat bu ölüm net

olarak gösterilmez. Filmde ilk ölen kişi öğretmendir. Öğretmen, Battal ile birlikte olduktan sonra derin bir pişmanlık yaşar. Battal için ise bu durum sadece haz ve tutkudan ibarettir, bir pişmanlık içerisinde değildir. Öğretmen, acısına ve Battal ile yaşadığı durumun ruhsal baskısına daha fazla dayanamayarak intihar eder ve son eşiğini de geçmiş olur. Eşik filmin finaline doğru zaman-mekânın anlamlandırılmasında önemli bir hâl alır. Battal final sahnesine doğru gördüğü ölümden dolayı ve bir çocuğun hastalanmasına sebep olduğu için kırılma anı yaşar. Yaşadığı yere geldiğinde yeni bir eşik ile karşılaşır. Evde baldız ile karşılaşır, ilaçlarını attığı için onunla tartışırlar. Baldızın hastalığını tedavi etmeye başlar fakat jandarmanın içeri girmesi ile bu durum yarım kalır. Eşik burada kaçma ile birleşir. Battal karakteri yeniden kaçmaya başladığında karşısına hasta ettiği çocuğun cenazesi çıkar. Battal gördüğü ikinci ölümlerle birlikte yeni bir kırılma anı daha yaşar. Neptün'ün babasıyla karşılaştığı yerde babası jandarmadan kaçmasına yardım ederek Battal'a karşı olan vicdani yükünü hafifletir. Battal son eşiği geçerek evden çıkar ve yeniden kaçmaya başlar. Burada eşik ve yol kronotopu birlikte görünür olarak iç içe geçmiş bir hâl alır. Battal yarıda bıraktığı yolculuğuna filmin sonunda devam eder.

Misafir odaları ve salon kronotopu için filmde belirli bir mekân olmayışından ötürü pek fazla görünür olmaz. Ancak örtük anlamda bakıldığında Battal karakteri şehrin bir misafiri konumundadır. Onun gelmesiyle birlikte şehirde yani salonlarda toplumsal olaylar ve değişimler meydana gelir. Bahtin misafir odası-salon kronotopunu insanların tanışma ve sosyalleşme alanı olarak belirtmiştir. Misafir odası-salon kronotopunun görünür olduğu tek yer öğretmenin yaşadığı odadır. Evin hem salonu hem de yatak odası hâlinde olan bu mekân sayesinde Battal ve öğretmen birbiriyle tanışır, sohbet ederler ve sonunda aralarında bir birliktelik gerçekleşir. Battal karakteri Bakhtin'in bahsettiğinin aksine bu mekânda pek fazla diyalog gerçekleştirmez fakat yaşadığı derin tutku onun yapısını göstermekte ve onu ifşa etmektedir. Bunun neticesinde de salon kronotopu filmde görünür olmaktadır. Kosmos filmi için misafir odası ve salon kronotopu yeterince görünür olamamıştır. Fakat Battal karakterinin yaşadığı tekinsiz evin durumu bodrum-mahzen-tavan arası kronotopunun görünür olabileceği bir yerdir. Filmde terzi karakteri onu bu eski izbe unutulmuş mekâna yaşaması için getirir. Mekânda zaman asılı bir hâlde gibidir. Ev kavram olarak

içerisinde olanı dışarıya karşı korur. Kişi anılarını içerisinde birer düş olarak evinde yeniden yaşar. Ev koruyucu özelliği ve içerisinde barındırdığı zaman formu ile varlığı bir arada tutar. “Ev hem beden hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır” (Bachelard, 2018, s. 37). Ancak Kosmos filminde ev, bu tasvirlerinin aksine harabe olmuş ve korunaksız bir biçimde karşımıza çıkar. İnsanın ilk evreni olarak belirtilen ev kavramı burada, yıkılmışlığın ve yolcunun korunaksız olarak tek başına bırakılmış olduğunun göstergesi konumundadır. Mekân bu tekinsizliğine rağmen içerisinde eskiye dair tüm şeyleri saklamaktadır. Bu mekânlarda zaman kavramı hem mekânın zaman kavramını barındırmakta hem de mekânın zamandan bağımsız olarak kendi zamanını barındırmaktadır. Filmin bu mekânında zaman hapsolmuş ve Battal karakterinin yalnızlığının, yersiz ve yurtsuzluğunun temsili hâline gelmiştir. Battal’ın yaşadığı mekân izbe, dar, konfor alanı olmayan tıpkı tavan arası, mahzen gibi bir yerdir. Devlete ait olan fakat artık kullanılmayan bu mekân Battal karakterinin bilincinin ve duygu yoğunluğunun en fazla ortaya çıktığı yerdir. “Yalnızlığın bu mekânlarının kurucu nitelik taşıdığı içgüdüsel olarak bilir.” (Bachelard, 2018, s. 40). Filmde Battal’ın yaşadığı bu mekân onun karanlık tarafının bir temsilcisidir. Çaldığı eşyaları buraya saklayarak bu durumu pekiştirir. Evin kendi karanlığı ve tekinsizliği onu bir mahzen hâline getirerek Battal karakterinin yapısını da etkiler. Aynı mekânlar insanlar için farklı anlam ve hisler barındırabilir. Battal karakteri de eski mekânından kaçmış yeni bir mekân ve köşe arayışına girmiştir. Bu yeni mekân da tabiatın ortasında bir taşra kasabasıdır. Battal karakteri kapalı mekânları kendine köşe olarak seçer. “Köşe, her şeyden önce bir kaçıştır. İnsan köşeye çekilmekle hızlı, tehlikeli ve çoğu zaman anlamsız bir akıştan, sürüklenişten kendisini kurtarır. Bu somut bir mekânla ortaya konmasa bile köşe, insanın iç dünyasına yönelmesine fırsat tanıyan bir sığınak olur” (A. Demir, 2011, s. 436). Battal’ın yaşadığı ev aynı zamanda onun bir kaçış alanı, köşesidir. Battal köşesinde yalnızlık içerisinde yaşamakta, kendini insanlıktan soyutlamaktadır. Battal’ın evi yani köşesi hareketsiz bir biçimde durmakta, bunun sonucunda zaman havada asılı olarak kalmaktadır. Bu zamanın durağanlığında köşe kronotopu belirgin hâle gelerek Battal’ın duygularını etkilemekte ve onu yeni bir arayışa sevk etmektedir.

Kosmos filmi sıradan olan yaşamla, fantastik olan durumların bir araya geldiği daha çok biçimci bir yapıya sahip bir sinema anlayışının ürünüdür. Reha

Erdem sinemasının genel özellikleri bu filmde de görülür. Belirsizleşen zaman-uzam, gündelik gerçeklikten uzak bir biçimde bezenmiş zaman-uzam, sadece Kosmos filmine ait özerk bir alana ait biçimdedir. Şiirsel bir dille işlenen film insanların iç dünyasına ve zihinlerine etki ederek mekânsal bir zaman formu yaratır. Bu yüzden filmin içerisinde zamansal kırılmalar meydana gelir ve yaşanan bir olayın ne zaman (hastaneye kaldırılan çocuk, Battal'ın bir anda hastane kapısında belirmesi gibi) olduğu veya hangi duruma işaret ettiği belirsizleşir. Battal karakteri bir yolculuğa çıkmış olarak görülür, yolun ona getireceği şeylerin farkında değildir. Sadece bir arayış içerisinde. Arayıp da bulmak onun için bir amaç değildir, onun amacı yolda olmaktır. Çünkü Battal filmin ana kahramanı konumundadır ve kahraman kişi arayan kişidir. Battal karakteri yersiz yurtsuzluğun, deliliğin, aşkın nesnelleşmiş hâlidir. Filmin içsel biçiminde karakterler kendine doğru bir yolculuk yaparlar ve bu yolculukların sonucunda kendilerini tanımaya başlarlar. Kosmos filmi zaman-uzamı kendi içinde yeniden örgütleyerek filme ait ayrı bir evren yaratır. Bakhtin'e göre kronotop kavramı duygu ve değerlerinin izlerini taşıyan, içinde toplumundan izler barındıran, iç içe geçmiş bir bütünün temsilidir. Kosmos filminde de kendi kültürüne ait izlerin anlamlandırılmasını sağlamaktadır. Zaman ve mekânın bir arada incelenmesini amaçlayan kronotop kavramı sayesinde filmin zaman-uzam sınırları ortadan kaldırılır ve filmin güçlü alt metinlerinin anlaşılması sağlanır.

Kosmos filmi melankolik özelliklere sahiptir. Melankolinin özü aynı yerde duramamaktan geçer; kişi sürekli olarak kendini bir arayışa sürüklemektedir. "Melankoli, yaşamın öznesi ya da nesnesi olmaya gönülsüz olmaktır." (Şahin & Depe, 2018, s. 39). Kosmos filminde yolcu sanki dünyada sürekli olarak dönüp durmaktadır. Battal isyanını bastırmak için yola çıkar, aradığı şey huzur ya da aşk değildir, sadece isyanını ve melankolisini bastırmak için yolculuğa çıkmaktır. "Felsefe bazen hatta çoğu zaman gidecek bir yeri olmadan yola çıkmaktır. Sadece yolculuk için. Yolun hakkını vermek için." (Şahin & Depe, 2018, s. 42). Bergson'a göre yol, kişiliğin ve kimliğin oluşumudur. Hayat, Battal karakterinin yaptığı yolculuk gibi geçmişten gelerek geleceğe doğru sürüklenip giden bir yoldur. Bu yolculuklar boyunca insanlar ya da karakterler seçimler yapmak zorunda kalırlar. Eşiklerini geçerek bu seçimler sonucunda yerler ve kişiler bırakılır, terk edilenler için geriye dönülmez ve sürekli olarak kişiler yol boyunca

seçim yapmak, eşiklerini geçmek zorunda kalırlar. Bu da filmde eşiklerin sürekli olarak canlı kaldığını ve her eşiğin aşılması başka bir eşiğe daha da yakınlaştığını gösterir. İnsan diğer canlılardan farklı olarak yollar aracılığıyla kendini şekillendirir ve kendi özünü keşfederek, geriye dönmez, yeni arayışlara girer. Eşiklerin gerçekleştiği mekânlar ise taşra kasabasının mekânlarında gerçekleşir. Burada da görünür olan kronotop taşra-kasaba kronotopudur. Battal karakterinin yaşadığı mekân onun köşesini temsil eder ve bu köşelerde zaman-uzam iç içe geçer, zaman durarak köşe kronotopunun ortaya çıkmasını sağlar. Mekânların tekinsizliği ve terk edilmişliği mahzen-tavan arası kronotopunun görünür olması için yeterlidir. Battal'ın yaşadığı evin tekinsiz ve tavan arası-mahzen gibi bir yere benzemesi bu kronotopun görünür olmasını sağlar. Yol bu arayışların temel mekânı olur. Zamanı ve mekânı içerisinde birleştirerek filmde yol-karşılaşma, eşik, taşra kasabası, köşe, salon, tavan arası-mahzen gibi kronotopların görünür olmasını sağlar.

4.3. YUMURTA

“Geçip giden zamanın ağırlığını ve acısını ancak bu şekilde anlatabileceğimi umuyorum ki böylece herkesi kendi zamanı hakkında düşünmeye ve hatırlamaya davet edebileyim. Ne de olsa hepimizin annesi var ve her şey belki de onunla geçirdiğimiz ve artık geçiremeyeceğimiz zamanlarda saklı. Sinemanın ham maddesinin zaman olduğuna inanıyorum.” (Kaplanoğlu, 2007).

Semih Kaplanoğlu'nun beşinci filmi olan *Yumurta* (2008) filmi 47. AAFF'de en iyi film ve en iyi senaryo ödülünü, 9. SUFF'de en iyi film ödülünü, 46. SİYAD Türk Sineması Ödülleri'nde en iyi senaryo ödülünü, 27. İFF'te ise Altın Lale ödülünü alarak yeni Türk sinemasının önemli filmlerinden birisi olmuştur. Film Yusuf karakterinin annesinin sisli bir köy yolunda köpek sesleri arasında yolda yürümesiyle başlar. Yusuf gece vakti gelen ısrarlı telefon sonucunda annesinin ölüm haberini alır. Yusuf bu haber üzerine sahibi olduğu sahafı birkaç günlüğüne arkadaşına bırakır ve kasabaya doğru yola çıkar. Yusuf cenazeden sora evine gelir fakat evde tanımadığı birisi ile karşılaşır. Ayla karakteri ile akrabalarıdır ve onu bu ölüm haberi üzerine tanır. Yusuf köyde kaldığı sürece eski zamanları hatırlarcasına kasabada dolaşmaya çıkar. Yıllardır görmediği insanlarla görüşür onlarla sohbet eder. Veraset davasını çözmek için avukatın yanına uğrar fakat kimliği İstanbul'da kaldığı için dönüşü uzar. Yusuf ilerleyen sahnede bir sara nöbeti geçirir, kendine gelir. Eski âşık olduğu öğretmenini görür. Öğretmen onu eve ziyarete gelir ve eskilerden bir konu üzerine tartışma ile sohbetleri biter. Ayla

karakteri ise Yusuf'a annesinin kurban adağını yerine getirmesini söyler. Yusuf bu işi sonra halletmek istese de adağı yapmak zorunda kalır. Ayla ile birlikte yeni bir yolculuğa çıkarlar. Ayla'nın akrabalarını ziyaret ettikleri sırada köylüler onları evli sanır. Yusuf İstanbul'a, eski yaşamına dönmek istedikçe kasaba da onu buraya bağlamaya başlar. Adak kesilir ve Yusuf son görevini de yerine getirmiş olur. Yusuf İstanbul'a gitmek için yeniden yola çıkar fakat yolda biraz duraksar. Burada bir sara nöbeti geçirir ve başında bir köpek ile sabaha kadar orada beklemek zorunda kalır. Sabah olduğunda Yusuf İstanbul'a gitmekten vazgeçmiştir. Eve geri döner Ayla Yusuf'u görünce sevinir ona yumurta yapar ve birlikte yaşamaya devam ederler.

Yumurta filmi Kaplanoğlu sinemasının Yusuf Üçlemesi olarak adlandırdığı serinin ilk filmidir. Seri gençlikten çocukluğa doğru uzanan bir geriye dönüş eksenli yapıya sahiptir. "Üçlemeye kronolojik olarak son filmle başlayarak yönetmen, sonu önceden bildirip başa doğru giden bir anlatım tarzı benimser" (Toraman, 2011, s. 50). *Yumurta* filmi eve dönüş teması üzerine kurulu bir olay örgüsüne sahiptir. Filmin son sahnesi ile Yusuf karakterinin eve dönüşü tamamlanmış olur. Ancak eve dönebilmesi için Yusuf karakterinin gitmesi gereken yollar vardır. Film boyunca bu yolculuğunu tamamlayarak evine geri döner. Geçmiş zamanına geri dönen Yusuf karakteri anılar aracılığıyla kasabada yaşadıklarını hatırlar. Zamanla geçmişi ile bağlantılar kurarak kasabadan gidememeye başlar. *Yumurta* filminde mekânlar ile karakterlerin yalnızlıklarının ve ruh hallerinin durumu paralellik gösterir. Yusuf yalnızlığını mekânlar ile birleştirerek zaman-mekânın bir araya gelmesinde önemli bir etkiye sahiptir. Filmde İstanbul'da yaşamaya alışmış olan Yusuf karakteri için döndüğü taşra kasabasındaki zaman oldukça ağırdır. Kasabaya geldiği ilk vakitlerde, aceleci bir tavırla işlerini hallederek İstanbul'a dönmek isteyen karakter film ilerledikçe kasabanın zamanına ayak uydurmaya başlayarak yavaşlamaya başlar. Yusuf karakteri bir arayış içerisindedir. Kendini bulma çabası yaşlı ilerlemiş olsa da hâlâ devam etmektedir. Taşra kasabasında bu arayışın sonucunda olgunlaşmaya başlar. Bu olgunlaşma ile kendi yaşamının yanında Ayla'nın yaşamı için de önemli bir role bürünür. Yusuf artık sadece kendi arayışının peşinde olan kişi değil Ayla için bir rol model, yol gösterici hâline gelir. Yolculuğunun en önemli kısmı taşra kasabasında gerçekleşir. Kendini keşfetmek için gittiği İstanbul'da yalnızlık ve

varoluş sancısını derinlemesine yaşar. Yusuf geri dönerek kendini bir nevi tamamlama ihtiyacı hisseder. Yaşadığı mekâna ayak uydurma çabası ile dönüşümünü başlatmış olur. İstanbul'daki yaşamının aksine artık gerçek bir eve sahiptir. Ev filmin temel mekânını oluşturarak eşiklerin aşılmasına yardımcı bir mekân görevindedir. Ayrıca zamanı içerisinde hapsederek kronotopların görünür olmasını sağlar.

Bakhtin'e göre tüm karşılaşmalar yolda gerçekleşir. Bu sav *Yumurta* filminde bazı durumlar için geçerlidir. Yusuf ile Ayla karakteri yolun sonunda evde karşılaşılırlar fakat onların asıl olarak tanışmaları çıktıkları yolculuk ile gerçekleşir. Yusuf, arkadaşı Cevdet ile yolda Bakhtin'in bahsettiği duruma uygun olarak tesadüfi bir biçimde karşılaşılırlar. Ayla ve sevgilisinin birbirlerinden ayrılışları yol ile ifade edilir artık ikisi de farklı yollara doğru gider. Yol-karşılaşma kronotopu filmin ilk sahnesinde itibaren görünür olarak zaman-mekânı etkiler. Yeni olayların başlangıcı, değişimlerin, dönüşümlerin, tesadüfi karşılaşmaların habercisi *Yumurta* filminde yoldur. Yol kronotopu bu özellikleri ile filmdeki görevini yerine getirir. Giriş sahnesi anne karakterinin ilk kez görüldüğü ve yaşadığı son andır. Bu anda yürüdüğü yol belki de son yoludur. Bu yoldaki yürüyüş anne karakteri için ölüme doğru gidişin simgesi gibidir. "Kaplanoğlu, bu açılışla annenin gidişini simgeler. Uzun bir sessizlik ile birlikte annenin ayrılışı ve bu gidişle birlikte boş kalan sahne izleyici üzerinde bir etki bırakır." (Kiraz, 2016, s. 124). Yol-karşılaşma kronotopu duygu ve değerler ile yüklü olan zaman ağırlıklı bir kronotoptur. Yol kronotopu *Yumurta* filminde Yusuf karakterini geçmişiyle ve eviyle kavuştururken annesinden ayrılığının simgesidir. Ayla ile karşılaşmaları ile yol-karşılaşma kronotopu çok katmanlı bir hâl alır. Giriş sahnesi ile birlikte yol-karşılaşma kronotopu da filmin geneline yayılmaya başlar. Yol tüm yolculukların oluşmasında ana mekân ve ulaşılmak istenen yere götüren durumdur. Yusuf karakteri aldığı haber doğrultusunda yola çıkar. Kamera Yusuf'un arka koltuğundan bir kişi gibi onunla birlikte yola dâhil olur. Bu yol kronotopunun net olarak görünür olduğu anlardan birisidir. Yol Yusuf'la bütünleşmiş ve onun içsel ruh durumuna bürünmüştür. Filmde yol, hem karakterleri birleştirme hem de birbirinden ayırmanın sembolüdür. Filmin sonunda Yusuf karakteri taşrada da olsa kurulmuş olan düzenli bir hayatı geride bırakarak yoluna devam etmek üzere İstanbul'a doğru yola çıkar. *Yumurta*

filminde yol, Yusuf'u uzun yıllardır gitmediği ana evine götüren bir araçtır. Yol, olayların başlaması için Yusuf'u mekâna ulaştırır ve Yusuf'un bundan sonraki yaşamını şekillendirme ve eşiklerini geçmede yol önemli roller üstlenir. Yol burada Yusuf karakteri için bir iç yolculuğun da başlangıcı olur.

Yol kronotopunun tekrar en belirginleştiği anlardan birisi Ayla ve Yusuf karakterinin birlikte adak aramaya çıktıkları yolculuktur. Yol birbirinden farklı iki yaşam süren Yusuf ve Ayla karakterini de bu yolculuk ile bir mekânda ve zamanda buluşturur. Bu yolculukla birlikte iki karakter birbirlerine daha fazla yaklaşacaklar ve yolun sonunda dönüşümleri tamamlanmış olacaktır. Yol boyunca kamera ikinci kez arabanın içinde bir kişi gibi durmaktadır. Bu sefer yol boyunca gösterilen durum Ayla ve Yusuf karakterinin içsel yansımalarıdır. Yol boyunca Ayla ve Yusuf karakteri yolun etkisiyle yakınlaşmaya başlarlar. Ancak aralarındaki mesafeli durum henüz tam olarak aşılmamıştır. Yol boyunca filmin atmosferi de karakterlerin içsel zamanlarını temsil eder. "Yusuf ile Ayla'nın geniş planlarla gösterilen, birlikte baktıkları sisli göl ise onların henüz açığa vurulmamış duygularının görsel karşılığıdır. Burada, aralarında hiçbir diyalog kurulmadan beden dilleri ile de ilişkilerindeki tarif edilemez belirsizlik açığa vurulmaktadır." (Yalçın, 2015, s. 123). Bu yolculukta, karakterler birbirleri ile daha yakın bir ilişki kurar. Yolculuğa adak işini tamamlamak için çıksalar bile adağı gittikleri gün bulamamaları sonucunda görevlerini ertelerler. Yusuf bir günlüğüne başka bir yolculuğa doğru Gölcük'e gider. Bu yolculuk Yusuf karakterinin, annesine tutamadığı sözü de yerine getirmesi anlamını taşır. Bu yolculuk sonunda karakterler birbirine daha fazla yakınlaşarak yol kronotopu edimini yerine getirmiş olur. Yusuf daha sonra adağını tamamlayarak bu görevi yerine getirmiş olur ve kasabaya geri döner. Yol, film boyunca kronotopların ortaya çıkmasını sağlayan bir mekân olarak okunabilir. Yumurta filminde hikâyenin kronolojik olarak ilerlemesi de yine yol ile alakalıdır. Yol sayesinde Yusuf karakteri kendisi hakkında düşünme fırsatı bulur. Filmin sonunda gidilecek bir yol olmadığını anlamış gibi Yusuf karakteri eve geri döner.

Yusuf karakteri, evine geri dönmesi ile birlikte rüyalar görmeye başlar. Bu rüyalar içinde en önemlisi eşiklerin başlangıcı olarak kabul edilebilecek olan elindeki yumurtanın kırılma sahnesidir. Rüyasında elinde tuttuğu yumurtanın kırılması ile birlikte Yusuf uykusundan uyanır. Yumurtanın kırılması ile birlikte

Yusuf'un hayatı değişmeye başlayacaktır. Burada kırılan sadece yumurta değil, Yusuf karakterinin yaşamsal döngüsüdür. Yusuf bu rüya ile birlikte, kaçtığı ve bilinçaltında tuttuğu olaylarla yüzleşerek kendi içsel eşiklerini geçmeye başlar. Filmin genelinde rüyalar önemli birer etkiye sahiptir. Bunlar karakterin içsel eşiklerinin ve gizli sırlarının saklandığı birer çekmece gibidir. Bu kavramlar rüyalar ile görünür olarak Yusuf karakterinin eşikleri aşmasına yardımcı olur. Kuyuda kendini gördüğü rüya da bu duruma dâhildir. Yusuf'un geçmişte bıraktığı, unuttuğu durumları bilinçaltı bu rüyası ile tekrar yüzeye çıkarır. Kuyu Yusuf için geçmişin hatırlatıcı mekânıdır. Geçmişin hatırlatıcı mekânı onun özlem duygusunu gösterir. Hatırlama durumu Yusuf'un kasabaya gelmesi ile kendini yüzleşmeye bırakır. İlk yüzleşmesini yol boyunca kendi kendine yapar. Yolun sonunda evine geldiğinde ise ev, yüzleşmenin mekânı hâline gelir. Yusuf eskinin hatırlatıcısı olan ve dönmek istemediğı yerin kapısına gelir. Burası bir eşik hâline gelir, duraksar ve eşiğı yani kapıyı geçer. Bunun sonucunda da filmin olay örgüsü şekillenmeye başlar. Yusuf evin kapısındaki geçememe durumunu akşamüzeri ormandan döndüğünde tekrar yaşar. Yusuf evin önüne gelir, eve doğrudan girmez, eve doğru bakar. Burada Yusuf evine bir yabancı gibidir, yabancılar evlere doğrudan girmekten çekinirler. Bu ruh hâli Yusuf karakterinde de mevcuttur. Geldiğı yer kendi öz evidir fakat bunu bir türlü kabullenemez, oraya ait olmayan bir yabancı gibidir. Bu eşiğı geçmek onun için zor bir durumdur. Ait olamama durumu Yusuf'un gittiğı her yerde peşinde gibidir. Evine gittiğı akşam vaktinde evde ona göre bir terlik bile bulunmaz. Bu onun buraya yabancı olduğunun bir göstergesi gibidir, bu yüzden kasabadan bir an evvel gitmek ister.

Filmde Ayla karakteri için de eşiklerin görünür olduğı anlar mevcuttur. Yusuf'un eve gelmesi ile birlikte Ayla evin köşelerinde görünür olur. Yusuf karakterine yabancı bir kişidir ve aralarında bir iletişim henüz yoktur. Yusuf oturma odasında tek başına karanlıkta oturmaktadır. Ayla içeri girer ve ışığı açar, Yusuf ona oturmasını söyler ve Ayla ile sohbet etmeye başlar. Ayla ve Yusuf burada birbirlerine karşı olan yabancılaşma durumunu çay ile aşarlar. Bu durum aralarındaki eşiklerinin ilkinin geçilmesini sağlar. Tüm eşikler geçildiğinde annenin asıl isteğı olan durum, Yusuf ile Ayla'nın bir arada yaşaması filmin sonunda olur. Yusuf için geçilmesi gereken eşikler filmde sürekli olarak onun İstanbul'a gitmesini engeller. Eşikleri geçtikçe Yusuf kasabada kalmaya başlar.

Burada adak kurban da aşılması gereken önemli bir engeldir. Yusuf'un İstanbul'a gitmesi için adağı gerçekleştirmesi şarttır. Yusuf bu eşiği günler sonra aşabilir. Eşik kronotopu Ayla ve elektrikçi sevgilisinin Tire'yi uzaktan gören mekânda oturdukları sırada da görünür olur. Eşik kronotopu burada ayrılığın da simgesidir. Tepede şehri izledikleri sırada genç adam kadına onun hakkında ne düşündüğünü sorar ve kadının cevabı sonrasında yolları ayrı yönlere gider. Bu ayrılış ile Ayla, Yusuf ve çocuk arasındaki kararını da vermiş ve bir eşik daha geçilmiştir. Ayla bu ayrılış ile kendi yoluna gitmeyi seçmiştir ve bu yolun sonu da Yusuf ile bitecektir. Ayla bu durumun bir ifadesi olarak akşam karanlıkta arkadaşıyla konuşur. Konuşma tam olarak anlaşılmasa da ayrılık ve Yusuf üzerine olduğu "*O zaten şimdi sabaha kadar uyur*" sözleriyle kendini belli eder.

Eşik kronotopu filmin son anına kadar kendisini hissettirir. Yusuf İstanbul'a doğru yeniden yola çıkar. Yolda duraksar, koyun çobanının yanına doğru giderken gün batımını ve koyunları izlemektedir. Çoban köpeği tarafından aniden yere düşürülür. İlerleyen sahnede gece boyunca köpekle birlikte orada kalır. Yusuf burada kendi ile yüzleşmeye başlar. Doğanın ortasında yapayalnız, korunaksız, evsiz, annesiz ve babasız bir biçimde yatar. Kendi ile yüzleşmeye başlar ve bir içsel kırılma anı yaşar. Kendiyle, acıları ile yüzleşerek filmin sonunda ağlamayı başarır. Köpek burada Yusuf'un kendi sorunlarını çözmedeki temsilcisi gibidir. Onu gece boyunca terk etmez ve kendi ile yüzleşmesi için Yusuf'u zorlayan bir imgedir. Yusuf içsel eşiklerini burada sorgular ve sabah olduğunda eşiklerini geçmenin rahatlığı ile arabasına doğru gider. Kendi eşiklerini tamamladığı için köpek de ortalıkta yoktur. Arabasına biner, açtığı eşiklerinin bir göstergesi gibi kasabaya geri döner. Burada eşik kronotopu yol ile birlikte baskın bir durumdadır. Yola çıkması, tesadüfi olarak burada durması sonucunda köpek ile karşılaşır. Yol kronotopu bu ana kadar görünürdür fakat buradan sonra yerini eşik kronotopuna bırakarak Yusuf'un eşikleri geçmesini sağlar. Eşik kronotopu burada Yusuf karakterinin içsel durumlarının zaman-mekânda görünür olmasını sağlar. Kaplanoğlu sinemasında kader önemli bir kavramdır. Karakterler kaderlerine karşı çıkmayarak onları kabullenmeye başlamaları ile birlikte, sıkıntılar, çıkmazlar, eşikler geçilerek yerini ruhsal bir arınmaya ve huzura bırakır. Anne ölse bile oğlu Yusuf'un kaderini tayin ederek bu dünyadan gider. Yusuf kaderine karşı gelmeye devam ettiği sürece karşısına engeller konularak onun

kaderine karşı gelmesi engellenir. Buradaki kader durumu Yusuf'un İstanbul'a dönmemesi, Tire'de kalmasıdır. Anne evine dönen Yusuf, Ayla karakteri ile olan kaderini kabul ederek son eşiğini tamamlar. Kaderini kabul etmesi ile birlikte sıkıntı, yerini huzura daha açık bir ifade ile bir birine bakarak gülümseyen iki kişinin mutfakta yaptığı sıcak bir kahvaltıya bırakır. "Yusuf'un şehre geri dönememesi, geride bıraktıkları ile yüzleşmeye zorlanması ve sonunda huzuru elde etmesi; 'kader'i yine yaşanması, katlanılması gerekli olan sıkıntı, çikışsızlık, çaresizlik kavramları ile değil, karakterin iç uyumu elde ettiği olgu çerçevesinde aktarmıştır." (Toraman, 2011, s. 61).

Yusuf karakterinin evi, geçmişte yaşadığı acıları, istediklerine bir türlü ulaşamaması (iyi bir şair olmak), hayal kırıklıkları ile doludur. Yusuf karakteri eve geldiğinde dolabın üstünde duran gazete haberini görür. Burada yeni bir eşik ile karşılaşır. Buradaki durumla aslında şairlik durumunu bıraktığı, seyirciye hissettirilir. Yusuf durumu artık kabullenmiş ve hayatına devam etmektedir. Burada bu durumun artık tamamen geride bırakılan bir eşik olduğu eski kız arkadaşıyla yaptığı sohbetteki "Bıraktım, artık yazmıyorum." sözleriyle perçinlenmektedir. Ev kavramı insanın ilk evrenidir. Bachelard'a göre "Gerçekten ikamet edilen her mekân, kendinde ev kavramının özünü barındırır" (Bachelard, 2018, s. 5). Filmin giriş sahnesinde bu yapıya uygun olarak Yusuf, kendisine ait olan kitapçısını böyle bir ev kavramına büründürmüştür. Çoraplarını çıkararak kenara koyar ve bu mekânı iş yeri olmaktan kurtararak ona bir ev hissi vermesini sağlar. Çünkü artık orası onun konfor alanıdır ve en rahat davranacağı yerdir. Kaplanoğlu bu mekânı eskiye özlem duyan, zamanla mücadele eden, geçmişle, eski kitaplarla, eski plaklarla bağ kurmaya çalışan bir mekân olarak kurguladığını söyler.

Ben orada adamın sahafılık yapıyor olmasını önemsedim. Yusuf, eski kitaplarla, eski plaklarla, geçmiş hayatların nesnelereyle çevrili bir hayat yaşıyor ve eviyle iş yeri aynı yere dönüşmüş. Bu bana bir parça hayal kırıklığına uğramış, şimdiki zamanla mücadele edemeyen, bu anın içinde bile geçmiş ile hemhâl bir şekilde duran bir adam gibi görünüyor (Şirin, 2011, s. 125).

Bu mekâna giren müşteri, mekânın ev algısına bürünmesiyle davetsiz bir misafir olarak Yusuf karakterini huzursuz etmektedir. Yusuf karakteri içeri giren kişiye "Pardon, kapalıyız." diyerek durumu açıklamaya çalışır. Yusuf'un yaşadığı ortam Türk kültürüne ait olan ev ortamından farklıdır. Ev olgusunun eksikliği Yusuf'un aile olgusunun da eksikliğine işaret eder. Dağılan aile yapısı evin

dağılmasıyla eş değer olarak okunabilir. ‘‘Türk edebiyatında eve aile olgusunu düşünerek yaklaşmak gerekmektedir. Örneğin; pek çok eserde evin dağılması bir anlamda ailenin dağılmasıyla eş tutulmuştur. Hatta evden kaçış çoğu zaman mekândan değil de aileden ve ailenin oluşturduğu değerler bütününden kaçıştır’’ (Demir, 2011, s. 28). Yusuf filmin ilerleyen durumlarında aile evi olarak görülen, korunaklı olan, aileyi bir arada tutan ailesinin evine döner. Filmin zaman ve uzamlarının kesiştiği nokta, anılarının canlandırıldığı ve Yusuf’un iç dünyasına yapılacak yolculuk evde olacaktır. Ev bir mekân olarak kronotoplar içinde önemli bir yere sahiptir. Evin köşelerinde, kapısında, eşiklerinde, koridorlarında kronotoplar görünür olarak filmin zaman-mekân yapısını etkiler. ‘‘Ev insan ruhuna ilişkin bir analiz olarak ele alınabilir... Ruhumuz bir konuttur’’ (Bachelard, 2018, ss. 29-30). Yusuf karakterinin, geçmişine dönerek eski evinde zaman ve mekânın kesişmesi ile kendi içine bir yolculuğa çıkarak hayatında var olan eşikleri geçmeye başladığı görülür. Yusuf karakterinin kitapçıdan başladığı yolculuk, film boyunca devam etmektedir. Aile evine geldiğinde Yusuf için kronolojik zaman algısı da ortadan kalkarak geçmiş ve gelecek zamanın kesiştiği, hayal gücünün ve anıların yeniden ortaya çıktığı, mekâna ait olan ve mekânın içerisinde var olan yeni bir zaman ortaya çıkar. Yusuf karakteri annesinin cenazesini defnettikten sonra akşamüzeri eve döner. Kapıdan içeri girdiğinde koridor onu neyle karşılaşacağını bilmediği mutfaka doğru götürür. Burada koridor bir geçiş yolu olarak görülebilir. Burada filmin yol anlamında barındırdığı belirsizlik koridorla da birleşir. Yusuf koridordan geçerken merak içerisinde. Burada eşğin içerisinde barınan koridor kavramı ortaya çıkmaktadır. Koridordan geçen bir insan beklenti, merak, korku gibi duygularla doludur. Yusuf karakteri de evden içeri girdiği andan itibaren, evde kimin olduğunu merak etmektedir. Zaman, bu mekânlarda karakterle birlikte hareket eder. Yusuf karakteri zihninde kurduğu evdeki yabancıların kim olduğu sorusunun cevabını, koridorun sonundaki mutfakta bulur. Yumurta filminde Bakhtin’in bahsettiği koridorların karanlık ve korku verici durumlarının aksi bir durum vardır. Bu koridor oldukça aydınlık ve korkudan uzak, evde bir hayat olduğunun temsili konumundadır. Misafir odaları ve salon kronotopu zaman ve mekân kavramını içerisinde barındıran önemli bir kronotoptur. Yol genel olarak karşılaşmaların meydana geldiği mekân olarak görülse de Yumurta filminde Yusuf ile Ayla karakteri evin içerisinde kısmi olarak salonu andıran mutfakta karşılaşırlar. Salon ve misafir odası kronotopu ailenin bir

araya geldiği, dışardan gelenlerin de sosyalleştiği yer olarak karşımıza çıkar. Yumurta filminde dışarıdan gelen Yusuf karakteri eve girdiğinde aslında bir misafirden ziyade oranın gerçek ev sahibidir. Ancak eve girerken bir yabancı sessizliği ile içeriye girer ve bir köşeye oturur. Bir yabancı gibi Ayla ona çay verir ve Yusuf karakteri yaşamının bir kısmını geçirdiği evi gözüyle bir misafir gibi tarar. Salon burada sosyalleşme alanı olmanın dışında Yusuf ve Ayla karakterinin birbirlerine ev içinde çizdikleri gizli sınırların da kesişme noktaları olarak görülebilir. Salon kronotopu filmde cenaze töreninin yapıldığı zamanda görünür olur. Cenazenin kaldırılması ve cenazeden sonra ritüellerin yapılması için kasabalılar eve gelir. Salonlar burada bir sosyalleşme alanı ve toplumsal ilişkilerin gerçekleştiği bir mekândır. Evde sadece iki kişi yaşasa bile evin salonu büyük ve geniştir. Bu alan da sadece bir geçiş mekânı değil karakterleri birleştiren bir yerdir. Ölüm ritüelinin gerçekleştiği zamanda salon kronotopu bu özellikler doğrultusunda ortaya çıkar. Mekânlarda birbirlerini ayıran önemli bir nesne de kapılardır. Mekânlar arası ruhsal değişimin ifadesi gibidir. Evin tüm kalabalığına rağmen Yusuf karakteri odasında, kendi çerçevesinde, kendi rüyalarının arasında tek başına durur. Kapının arkasında salonda hiç tanımadığı insanlar vardır. Yusuf'un odası ile kapının diğer tarafında salonda bambaşka hayatlar mevcuttur. "Kapı adı altında çözümlememiz gereken ne çok düş var! Kapı, koskoca bir "yarı açık" kozmosudur"(Bachelard, 2018, s. 266). Bu iki mekânın ayırım noktası kapıdır. Kapı da burada salon kronotopunun içerisinde kendine yer bulur. Kapı, misafir odası-salon kronotopu genel olarak filmin yardımcı kronotoplarından. Yusuf kendi evreninden çıkar, alt kata iner, evdeki misafirleri umursamadan kasabadan gitmeye çalışır. Fakat bu sefer de önüne engel olarak eski arkadaşı Cevdet çıkar. Taşra kasabası zamanı ve mekânı içerisine hapsederek Yusuf karakterinin mekândan ayrılmasını engeller.

Filmde eşyalara da yeni anlamlar yüklenerek onların da hayat bulması sağlanmıştır. Çiçekler ölümü temsil ederken, ölen kişiler eşyalar ile farklı bir nesne üzerinde yeniden yaşamaya devam etmektedir. Onlar evin sadece bir dekorasyonu değil, evde yaşayan birer canlı niteliği taşırlar. Anne karakterinin nesnelere ise çiçeklerdir. Çiçekler annenin yaşamı boyunca onun iç dünyasıyla kurduğu bağların temsilidir. Anne karakteri bu nesnelere ile konuşarak, dertlerini paylaşarak onlara canlılık kazandırmış, duygu ve anılar yüklemiştir. "Eşyalar

kullanım değerlerinin yanında birtakım manevi değerleri de taşırlar. Bu manevi yükleri eşyaları kullanım ögesi olmaktan çıkarır ve yeni bir boyut hatta ruh kazandırır’’ (A. Demir, 2011, s. 29). Yusuf’un annesinin ölme durumu nesne-insan ilişkileriyle ters bir duruma evrilmiştir. Ayla, annenin yarım bıraktığı kazağı örerek hem yarım kalan işlerin devam edeceğinin, düzenin korunacağını temsilcisi hem de anne karakterinin nesnelere aracılığıyla yaşatılmasını sağlamaktadır. Çiçekler ayrıca sürekli olarak ölümün habercisi konumundadır. Yusuf’a sürekli olarak geçmişi ve ölümü hatırlatarak onu içsel bir sorguya sürükler.

Yumurta filminin diğer önemli kronotopu köşedir. Köşe kronotopu yolun ve evin içerisine girift olmuş bir durumdadır. Kişiler genellikle köşelerine çekilerek ağlarlar. Yusuf karakteri annesinin ölmesine rağmen film boyunca asla ağlamamış hatta üzülmemiş gibidir. Durumu olağan bir şekilde karşılamıştır. Ancak köyden İstanbul’a dönerken bir yerde durur, tarlaya girer. Burada yanına bir köpek gelir köpek yüzünden gece boyu olduğu yerden hareket edemez. Köşeler belirli mekânlarda ortaya çıkar ve insanların ruhsal olarak kaçış noktalarıdır. Yusuf açık bir mekânda bulunsa da bulunduğu konum onun bir anda köşesi olur ve burada aslında film boyunca gerçekleştiremediği ağlamayı gerçekleştirir. Burada içsel olarak kendini yalnız ve tek başına hisseder, kendi içsel köşesine çekilerek ağlamaya başlar. Bu mekân aynı zamanda Yusuf’un, üzüntüsünü kimseler görmeden yaşadığı bir mekâna dönüşür. Yusuf karakteri film boyunca kasabadan kaçma ve orayı terk etme eylemi içerisindedir fakat bu durum sürekli olarak engellenir. Yusuf aslında geride bıraktığı hayatından kaçmaya çalışmaktadır. Ama karakter, filmin sonunda kaçmayı bırakır çünkü Yusuf için dinlenme köşesi aslında geride bırakmaya çalıştığı bu kasaba ve aile evidir.

Yumurta filminde taşra kasabası kronotopu filmin yol ile birlikte en baskın kronotopudur. Taşra kasaba kronotopu, zamanı hem kasabanın genel yapısında hem de evin içerisinde hapseder. Taşra *Yumurta* filminde yalnızlığın, sıkıntının, gitmenin, arada kalmanın, uzaklaşmanın, terk edememenin sembolüdür. Bakhtin’in de ifade ettiği gibi taşra hareketten uzak, durağan mekânların sembolüdür. Hareketten uzak olan en belirgin taşra mekânı evdir. Ev, içerisinde barındırdığı özellikler ile taşra kültürünü yansıtır. Kendine ait bir düzeni ve hayat görüşü olan bu evde zaman, mekânın peteklerinde gezinmektedir. ‘Ev tipik bir taşra evidir, kendinde bir iç

düzeni vardır. Eşyalar bu evi bütünler. Masa, örtü, telefon, ayna, saat, takvim, çiçekler, mutfak, bahçe, bütünlüklü bir dünya resmi sunar. Ev yaşantısı bir bakıma taşra yaşantısının bir görünümü olarak varlık kazanır” (Gergerlioğlu, 2013, s. 66). Taşra sıkıntısı kavramı Yumurta filminde de kendini hissettirir. Taşra burada sadece mekâna özgü bir kavram değildir. Karakterlerin kendileri de taşranın sıkıntısını içerlerinde yaşarlar. Taşrayı sadece Tire olarak nitelendirmek bu yüzden eksik kalır. “Nurdan Gürbilek, taşra kelimesine sadece mekâna özgü bir anlam yüklemeyi. Taşra sıkıntısı diye bir kavram üretir. Ona göre bu kavram sadece mekânla ilgili değildir. Köy ve kasaba da sınırlı değildir. Taşra sıkıntısı, çocukluğun kendisi de bir taşradır. “Çünkü çocukluk, taşra gibi uzaktadır ve hep yanıp sönmektedir” (Sağlık, 2010, s. 70). Yusuf karakteri Tire’ye uzak bir karakterdir, buraya ait travmatik bir belleğe sahiptir. Geçmişe olan öfkesini eski sevgilisi ile konuşurken “*Ben buradan nefret ederdim.*” sözleriyle dile getirir. Yumurta filminde geçmişin travmatik durumlarının mekânı, taşra kasabası olan Tire’dir. Yusuf karakteri geçmişle yüzleşmek istemediği için buraya gelmeyi istemez, annesinin ölümü üzerine zorunlu olarak buraya döner. Geçmişini unutmaya çalışsa da İstanbul’daki yaşamında da geçmişini eski kitaplarda, plaklarda taşır. Travma yaşayan Yusuf bu durumu bastırmak için onu sahaf dükkânının içerisinde unutmaya, bastırmaya çalışır. Geçmişle olan sorunlarını çözemediği Yusuf’un Tire’deki ruh hâlinde bellidir. Onun yerine geçmişinde kaçmayı sürdürmeye çalışır. Bir an önce İstanbul’a dönmek için çabalar. Fakat taşra kasabası onu bırakmaz ve sürekli olarak içine çeker. Yusuf bu taşra kasabasında yaşayamadığı çocukluğunu, hayallerini, ruhsal kırılmalarını barındırır. Kasaba bu yüzden Yusuf karakterinin ruhunun da bir taşrası hâline gelir. Tire Yusuf için travmatik bir mekân olsa bile özlenen de bir yerdir. Buradaki yaşamını özlediği, şehirde gezdiği zamanlarda anlaşılır. Zamanı burada önemsemez, zaman durağan bir hızda ilerlediği için de kendini doğaya rahatça bırakır ve uyuya kalabilir. Taşra onun tüm geçmiş sıkıntılarına rağmen onu sorgusuz olarak kabul eden tek mekân gibidir.

Kesinlikle bir zenginliği bağrında barındıran taşra, kendine özgü bir yaşam biçimini sürdürmektedir. Yusuf’un Tire’ye dönüşünden itibaren bir taşra hayatının değişik yönleri gözler önüne serilmektedir. Burada dikkat çeken taşranın hayatı, taşradaki hayatlar ve aktörlerdir. Gürbilek’in (2005) taşra sıkıntısı olarak nitelediği hususlar başka bir açıdan zengin bir yaşamı temsil edebilir. Görünürde sıkıntı vardır, ama derinlerde başka bir hayat hüküm sürmektedir. (Gergerlioğlu, 2013, s. 66).

Taşranın en büyük özelliği ise zamanın bolluğudur. Taşra insanı için işler ötelenebilir veya yarına bırakılabilir. Kişiler zamanın hoyratça kullanılmasına aldırmaz etmeden yaşarlar. Zaman onlar için gelip geçen bir andır. Hayatlarını zamanın durumuna göre şekillendirmezler. Şehirdeki kaotik zaman burada yoktur. Belirli bir planlama ile yaşanılmaz, işlerin yarına kalması onları rahatsız etmez. Yarın kelimesi filmin geneline yayılmış bir kelimedir. Yarına bırakılma durumu devlet işlerinden, gündelik işlere kadar yaygın bir durumdur. Yusuf işlerini halletmek için avukata gittiğinde orada olmadığını öğrenir ancak yarın gelebileceği belirtilir. Kasabadan ayrılacağı sırada arkadaşını görür İstanbul'a gideceğini söylese de arkadaşını onu bırakmaz yarın gelebileceğini söyler. Adak işini yarına bırakır. Kurbanların ancak yarın geleceğini öğrenir. "Hayat koşturarak, acilen yaşanması gereken bir şey değil. Şehirde herkesin çok işi ve az zamanı vardır, her şeyin tam o belirli zamanda yapılması gerekir. Hâlbuki orada bugün olmazsa yarın olur, dert değil"(Şirin, 2011, s. 128). Yarına bırakılan işler taşranın en önemli tabirlerindedir. Taşrada bu zamanın algılanışını gösterir ve taşra-kasaba kronotopunun görünür olduğu önemli bir soyut durumdur. Taşra kavramı filme filmin başından beri hâkimdir. Yusuf İstanbul'da kendi taşrasından yaşamını sürdürmektedir. Tire'ye geldiği anda ise taşranın en büyük toplanma alanı olan pazar alanına gider. Pazarda yürüyüş yaparak taşra mekânını tanıtır. Dar sokaklardan ilerler ve tipik bir Anadolu evi olan evine ulaşır. Yusuf'un pazar alanını gezerek gelmesi Yusuf'un kendi içsel yolculuğunun bir parçasıdır. Üçleme olan filmin Süt bölümünde annesi ile birlikte sütlerini bu pazarda satmışlardır. Bu da onun geçmişine doğru yaptığı bir yolculuğu ifade eder. Yusuf'un, evinin kapısına gelip eve girmesi onun 'taşra sıkıntısı'nın başlangıcı gibidir. Bu sıkıntıyı yaşamamak için eve girmekte tereddüt eder. Bir süre kapıda bekler, kapı burada eşiktir ve kapı kronotopu görünür hâle gelir. Kapı kronotopu hikâyelerin durumuna göre engel teşkil eden veya bir zaman geçidi olarak algılanır. Kapının diğer tarafı karakterin yapısına göre şekillenir, bazı durumlarda bir sığınak görevi görürken bezen de özgürlüğün alındığı bir hapisane gibidir. Yusuf kapıyı geçerek yeni bir zamana doğru adım atmış olur. Burada kapı kronotopu taşra mekânı ile ilişkili hâle gelir. Taşra kronotopu ile iç içe geçer.

Yusuf kasabaya geri geldiğinde eski anılarını hatırlamak için kasabada gezer. Anılar yeniden bu taşra mekânında harekete geçer. Elektrikçiyle yaptığı sohbette

babasıyla yaptıkları kuyunun hâlâ sağlam olduğunu lakin artık suyun kurumuş olduğunu söylemesiyle bunu görünür kılar. Burada mekânın içerisinde duran anıların, kişi etkisiyle yeniden harekete geçtiği söylenebilir. Yusuf ve Ayla karakteri film boyunca iç çatışmalarıyla taşranın tekdüze yapısının önüne geçmekte ve Bakhtin'in Flaubert örneğindeki taşranın içerisinde yaşamaktadırlar. Bu kasabada meydana gelen olaylarda zaman kavramı olayların dışarısında durmaktadır. Yusuf kasabaya yıllar sonra bile gelmiş olsa kasabada her şey dünün aynısı şeklinde ilerlemektedir. Kasabada geleceğe dair planı olan tek karakter Ayla'dır. Üniversiteyi kazanmayı ve kasabadan gitmeyi istemektedir. Kasabada yaşayan diğer karakterlerin ise hayatlarından büyük beklentileri yoktur, ölüm bile kasabada yaşamın sıradan bir parçası şeklindedir. Bakhtin bu durumu "Bu tip bir zamanda insanlar yer, içer, uyur, karıları, metresleri (sıradan ilişkileri) olur, küçük entrikalar çevirir, dükkânlarında veya bürolarında oturur, kâğıt oynar, dedikodu yaparlar"(Bakhtin, 2020b, s. 301) şeklinde ifade eder. Taşra; Yumurta filminde bu tabire uygun olarak, belirli bir alan etrafında dönüp duran ve insanların günlük olarak yaşamlarını tekrar ettiği bir yerdir. Taşrada hayat durağan bir şekildedir ve zaman akmamaktadır. Bu durumda şehrin kaosunun aksine başkarakter berber koltuğunda rahatça uyuya kalabilmekte ve zamanın durduğu bu mekânlarda kendini rahat hissedebilmektedir. Yusuf karakteri geri döndüğü taşra kasabasında iç huzurunu bulmak için doğada gezinmeye başlar, ormanın ortasında uyuyakalır. Burada zaman Yusuf'un içinde bulunduğu mekânla yeniden keşfedilir. İstanbul'un aksine bu taşranın en büyük özelliği zamanın geniş bir biçimde kullanılmasıdır. Taşrada zamanı Yusuf istediği gibi kullanabilmektedir. Olay örgüsünün merkezi de zaman ve mekânı yeniden yorumlayan bu taşra mekânıdır. Yusuf kasabadan erken yaşta ayrılarak İstanbul'a gitmiş fakat aradığı mutluluğu orada da bulamamıştır. Annesinin ölümü üzerine bir yabancı olarak taşraya geri dönen Yusuf, taşrada annesinin ona bıraktığı görevi yerine getirerek bir dönüşüm içerisine girmiştir. Yusuf filmin sonunda bu varoluşsal yolculuğu yol ile birleştirerek taşradaki evine geri döner. Taşra kronotopu unutulması gereken taşranın unutulamayacağını, bir hatırlatma mekânı olacağını belirtir. Taşra her yerdedir ve geride bırakılmaz. Taşra geçmişin içerisinde unutulamayan çocukluk gibi anılarda durur ve bugünü etkiler. Yumurta filminde taşra geçmişin, çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılmayacağını gösterir. Bu durumlar sürekli olarak bir yerlerden çıkarak, Yusuf'un şimdiki yaşamını

etkileyerek, onun geleceğini şekillendirir. Taşra kronotopu filmin geneline yayılmış olarak zamanı-mekânı etkiler. Bakhtin'in bahsettiği taşra kasabası kronotopunun özelliklerinin çoğu Yumurta filminde görülür.

Yumurta filmi şiirsel bir anlatım tarzına sahiptir. İmgelerin bir araya gelmesi sonucunda filmin bütünü oluşturulur. Film aidiyetsizlik, yolculuk, arayış, yalnızlık, gelecek kaygısı gibi alt metinleri içermektedir. İstanbul'da ya da Tire'de Yusuf, kendini insanlardan soyutlayarak yalnız bir yaşam sürer. Yalnızlık Yusuf ile gölgesi gibi dolaşmakta olan bir kavramdır. Fakat filmin sonunda arayışı son bularak Ayla'nın yanına eve döner. Yumurta filmi Yusuf karakterinin yaptığı yolculuk sonunda kendi içsel yolculuğunu da tamamlayarak annesinin onun için hazırladığı Yusuf'a dönüşmesi ile biter. Yusuf film boyunca annesinin onu kasabaya olduğundan daha farklı birisi olarak tanıttığını fark eder. Fakat bu duruma karşı çıkmaz ve annesinin onun için söylediklerini kabul ederek yaşamına devam eder. Yusuf karakteri annesinin son isteği olan adak ritüelini de yerine getirerek bu dönüşümü tamamlar. Bu dönüşümlerin başlangıcı yoldur. Yol ile birlikte Yusuf yeniden bu taşra kasabasına döner ve burada eşiklerini geçerek, köşesinden çıkarak bir dönüşüm gerçekleştirir. Burada da zaman-mekânın görünür olmasını sağlayan yol-karşılaşma, eşik, taşra kasabası, kapı-hol-koridor, ev birer kronotop olarak filmin geneline yayılarak filmin zamanını ve mekânını şekillendirir. Yumurta filminde birçok kronotop bazı zamanlar birbirinin içine geçerek zamanın mekânda hapsolmesini sağlar. Şato-köşk kronotopu ise diğer filmlerde olduğu gibi Yumurta filminde de hiç görünür olmaz. Yusuf ve Ayla karakterinin özüne doğru uzanan duygu ve değerler yüklü mekânları ile anılara dokunan, pişmanlıkları görünür kılan, sessizliğin yalnızlıkla birleştiği farklı kronotopları içerisinde barındıran bir filmidir.

4.4. PANDORA'NIN KUTUSU

“Karadeniz'in denizine, dağlarına bakarak biraz da yola bakarak büyüdüm, kendimi hep o yol üzerinde görmek, ne zaman gideceğimi düşünerek...” (Atam, 2011, s. 569).

Yeşim Ustaoglu 1990 yılından itibaren yeni Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden birisi olmuştur. Yeşim Ustaoglu sinemasında temel konular etnik kimlik, cinsiyet eşitsizliği, yüzleşmeler, karakterin içsel yolculukları, açık uçlu senaryolar, aidiyet sorunudur. Yeşim Ustaoglu filmlerinin temel özelliklerinden birisi de yolculuk temasını filmlerinde kullanmasıdır. Yönetmen

yol ve yolculuğu bir sarmal olarak kullanır ve yolun başladığı yere tekrar dönülür. Bu yapı *Pandora'nın Kutusu* filminde de görülmektedir. Annenin evinde başlayan hikâyeye yine aynı yerde son bulur. Kovacs'ın bahsettiği gibi karakterin içsel yolculuğu ve yolculuğun sonunda değişimi Yeşim Ustaoglu sinemasında önemlidir. Arslan bunun önemini şöyle vurgular: ‘‘Yolculuklar sonrasında karakterin fiziksel ya da felsefi olarak dönüştükleri görülmektedir’’ (Arslan, 2010, s. 102). Yol ve yolculuk kavramlarının işlendiği filmlere bakıldığında *Güneşe Yolculuk* (1999), *Bulutları Beklerken* (2004), *Pandora'nın Kutusu* (2008) filmlerinde karakterlerin yol ile birlikte kimlik sorunları, yaşamları ve dönüşümlerinin işlendiği söylenebilir. *Pandora'nın Kutusu* filmi isim olarak içerisinde mitolojik bir anlam barındırır. Ustaoglu, filmin adı olarak mitolojik göndermeye sahip Pandora'nın Kutusu'nda aileyi kötülüklerin etrafa saçıldığı mekân olarak yorumlar (Evecen, 2020, s. 466). *Pandora'nın Kutusu* filmi Nusret adındaki yaşlı karakterin etrafında dönen bir yolculuk filmidir.

Nusret köyde tek başına yaşamaktadır. Geçmişte kocası tarafından terk edilmiş ve çocukları da evden ayrılarak İstanbul'a yerleşmiştir. Nusret bir gün aniden ortadan kaybolur. İstanbul'da yaşayan en büyük çocuğu Nesrin'e annesinin durumu bildirilir. Nesrin kardeşleriyle birlikte annesini bulmaya memleketlerine yıllar sonra geri döner. Nusret'i bulan çocukları, onu İstanbul'a getirirler. Nusret yıllar sonra yeniden çocuklarıyla bir araya gelir fakat Alzheimer hastası olduğu için geçmişteki hiçbir şeyi hatırlamamakta, tek başına yaşamını idame ettirememektedir. Nusret'in çocukları İstanbul'un farklı yerlerinden, birbirlerinden uzak olarak yaşam sürmektedir. Nusret'in çocukları sadece mekânsal olarak birbirlerinden uzaklaşmamışlardır. Aralarında iletişim sorunu vardır ve birbirleri ile çok az görüşürler. Ustaoglu sinemasında mekânlar karakterlerin içsel yapısını etkiler. Mekânlara göre karakterlerin yapıları değişir. Nesrin temizlik takıntısı ve güven duygusuna göre etrafı çevrili yüksek bir apartmanda oturur. Evi kendi içsel durumunu yansıtırcasına aşırı temiz ve düzenlidir. Güzin'in evi kendi yaşantısına uygun olarak tasarlanmıştır. Mehmet'in evi ise bohem ve yalnız yaşamını yansıtır. Nesrin tutucu disiplinli bir karaktere sahiptir. Ailesini bir arada tutmak için her şeyi yapar. Fakat üzerindeki baskının sonucunda ailenin içerisinde çeşitli sorunlar oluşur. Nesrin'in oğlu Murat'ın arasında ciddi sorunlar vardır. Nesrin kocası ile de arasında problemler yaşar.

Bunları aşmak için denemeler gerçekleştirirse de başarılı olamaz. Filmde her kardeş hem kendi hayatları içerisinde parçalanmış durumda hem de birbirleriyle ilişkileri kopmuş bir vaziyettedir. İstanbul’da kendi dünyalarına sıkışmış olan üç kardeş için anneleri artık büyük yük oluşturur. Bunun sonucunda onu bir yaşlı bakımevine bırakırlar. Murat buradan anneannesini de alarak yeniden köye döner. Film bu doğrultuda yolculuğun başladığı yerde tekrar son bulmaktadır. Film boyunca karakterler hem gerçek bir yolculukta bulunur hem de kendi içsel yolculuklarına çıkararak yolun sonunda değişimlerini tamamlarlar. ‘‘Film, karakterlerin içsel yolculuklarından, köyden kente, kentten köye, kent içinde ve en sonunda ormana yapılan yolculuklardan oluşmaktadır.’’ (Evecen, 2020, s. 466).

Filmde karakterlerin buldukları zaman-mekânın durumundan etkilendiği söylenebilir. Nesrin karakteri filmde anaç bir tutum sergilemektedir. Ailesini tıpkı annesi gibi bir arada tutmaya çalışmakta ancak bu durumda pek başarılı olamamaktadır. Kocasıyla ilişkisi zedelenmiş, kadınlığını kullanamayan ve oğlunu yönlendiremeyen, bir ailenin annesi konumundadır. Güzin karakteri ailenin asi tarafını temsil etmektedir. Yaşadıkları her şeyin sorumlusu olarak annesini gören Güzin, kendine rol model olarak babasını seçmiştir. Annesinde görmediği sevgiyi filmde ‘‘*Bir kerecik bile beni sevdim mi?*’’ sözleriyle ifade etmektedir. Gazetecilik yapan Güzin evli bir adamla ilişki yaşamakta ve hayatı istemediği bir yönde gitmektedir. En küçük kardeş Mehmet ise İstanbul’un taşrasında kendi başına geçmişinden ve hayatından habersiz olarak bir yaşam sürdürmektedir. Nesrin’in en büyük korkusu oğlu Murat’ın küçük kardeşi Mehmet gibi bir insan olmasıdır. Filmin başında kardeşi Mehmet’e ‘‘*Murat’ın senin gibi parazit olduğunu görmektense öleyim daha iyi.*’’ sözleriyle Mehmet’e olan bakış açısını ifade etmektedir. Murat karakteri filmde annesi Nesrin’in baskılarından kaçmaya çalışan, kendi içsel dünyasında yaşayan ve filmde Nusret karakteriyle empati kurabilen tek karakterdir. Murat sürekli olarak hayatını birilerinin yönlendirilmesin sıkılmış ve bunun sonucunda, bir patlama olarak evle olan iletişimini kesmeye çalışır. Film üç kardeş, torun ve anne üçgeninde dönmesine karşın sorun ortada olmayan baba karakterindedir. Baba karakteri yıllar önce ortadan dramatik bir biçimde kaybolmuş ve bu durum tüm aileyi etkilemiştir. Nusret karakterinin de geçmişle olan tek bağlantısı dağlara giderek kocasını unutmak istemesidir.

Yol-karşılaşma kronotopu filmin ilk görünür olan kronotopudur. Bakhtin yol-karşılaşma kronotopunda zamansallığın ağır bastığını, duygu ve değer yüklü bir kronotop olduğunu belirtir. Yol kronotopunu filmde harekete geçiren nesne telefondur. Nesrin'e gelen bir telefon doğrultusunda üç kardeş yıllar sonra bir araya gelerek yola çıkarlar. Yol, olağan durumlarda bir araya gelmeyen insanların rastlantısal olarak bir araya gelmesini sağlar ve yol boyunca zıtlıklar meydana gelebilir. Üç kardeş, annelerinin kaybolmaları üzerine birlikte yola çıkarlar ve yol boyunca bazı sorunlar ile mücadele ederler. Üç kardeşin arasında yaşanan tüm sorunlar yolda yeniden ortaya çıkar. Karakterler aynı yerde yaşamalarına karşın birbirleriyle iletişimde kalamamışlardır. Yol onları tekrardan buluşturan bir yapıya sahip olur. "Yolculuk izleği bu filmde diğer filmlerde de olduğu gibi önemli bir yere sahiptir. Memleketlerine doğru yaptıkları yolculuk ile birlikte üç kardeş birbirleriyle ve geçmişleriyle hesaplaşmaya başlarlar" (Cıvaş, 2010, s. 123). Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir. Bu filmde Bakhtin'in söylediği gibi yol, üç kardeşin yeniden bir araya geldiği ve olayların başladığı hareket noktasıdır. Yol, filmin sonunda tekrar başlanılan mekâna dönülmesini sağlayan araçtır. Yol bu sayede zamanla uzamı bir araya getirerek yol kronotopunu görünür kılar. Telefonla annelerinin kaybolduğunu öğrenen kardeşler çıktıkları yolculukla hem fiziksel olarak bir yere varma telaşındadır hem de geçmişleriyle hesaplaşmak için yola çıkmış gibilerdir. Yolculuk, ilk anlarından itibaren uzun bir aradan sonra yolda karşılaşan kardeşlerin birbirleriyle olan sorunlarını geçmiş üzerinden yeniden ortaya çıkarır ve yolu bir hesaplaşma mekânına çevirir. "Bu filmde diğer filmlerden farklı olarak çıkılan bu yolculuk, karakterlerin çıkmak zorunda oldukları yani karakterlere dayatılan bir yolculuktur. Karakterlerin zorla çıktıkları bu fiziksel yolculuk annelerini bulup İstanbul'a getirmeleriyle birlikte içsel bir yolculuğa çıkmalarına ve var olan sorunlarıyla yüzleşmelerine sebep olur" (Cıvaş, 2010, s. 124).

Mehmet çıktıkları yolculuğu ilk bırakıp dönmek isteyen kişi olur, hesaplaşma sonucunda ağır hakaretlere maruz kalır ve arabadan inerek başka bir yolculuğa başlar. Bu süreç aynı zamanda ilk eşik kronotopunun ortaya çıktığı yer olarak da okunabilir. Mehmet eşikte durur ve bir karar verir. Geçmişiyile yeniden bir araya gelebilmek için yolculuğa devam eder ve diğer kardeşlerinin yanına, köye döner.

Filmde Nusret karakteri ilk yolculuğa çıkan kişidir. Geçmişinden kalan son hatırasını aramak ve onunla hesaplaşmak üzere dağlara doğru bir yolculuğa çıkar. Nusret ayrıca üç kardeşi birbirine bağlayarak onların içsel yolculuğa çıkmalarını sağlar. Filmin ilerleyen durumlarında da yolculuğu sürekli olarak devam eder. Lakin Nusret karakteri geçmişiyile hesaplaşmak için çıktığı yolda İstanbul'a gelerek edilgen bir duruma geçer. İstanbul'da çocuklarının evleri arasında yaptığı yolculuk kendi yolculuğundan ziyade çocuklarının onu bir yere koyamamaları ve her karakterin içsel hesaplaşmalarının yolculuğu şeklindedir. Burada yol hem fiziksel olarak hem de eğritilerek kullanılır. Murat, anneannesini alarak köyüne doğru yola çıkar. Burada çıkılan yolculuk iki karakteri de etkiler. Tesadüfi olarak bir hastalık ile bir araya gelen iki karakter, yolculuk ile birlikte kendi yaşamlarını tayin ederler. Sanki bu yolculukla ait oldukları yere varıyor gibidirler. Bu yolculuğun sebebini Ustaoglu şöyle ifade eder: "Daha doğal olana, dokunula bilinene gidiyorlar. Kurulu düzenin ve duvarların arasında çok fazla şey kaybediyoruz hayatta biz. Onlar da vahşi olana, doğal olana, sahici olana gidiyorlar. Ait oldukları yere varıyorlar"(Akça, 2008). Murat bu yolculukla birlikte kendini de bulmaya başlar. Köye geldiğinde sorumluluk sahibi birisi olur. Köy yaşamını bilmeseyse bile Nusret'e bakmaya çalışır. Kendi içsel boşluğunu bu büyüme ile doldurmaya çalışır. Nusret karakteri torunu Murat'la birlikte köylerine vardıklarında filmin başında çıktığı yolculuğu tamamlamak ister. Nusret bu durumu şöyle ifade eder: "*Bırak dağuma gideyim, onu da unutacağım*". Nusret bu sözlerden sonra geçmişiyile olan hesaplaşmasını tamamlamak üzere yeniden dağlara doğru bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuğun nasıl sonuçlanacağı belirsizlikle doludur. Yol, filmin atmosferini sağlayan önemli bir kavramdır. Film yol-karşılaşma kronotopunun sık sık görünür olduğu anlarla çevrilidir. Tesadüfi olaylar, karşılaşmalar, hesaplaşmalar film boyunca yolda meydana gelmekte ve zaman-mekân burada bir arada bulunmaktadır. Her karakter; hesaplaşmalarını ve değişimlerini yol-karşılaşma kronotopu aracılığıyla yaşamakta, filmin sonunda herkes hayatında yaptıkları hem fiziksel hem de içsel yolculukları ile değişimlerini ve dönüşümlerini sürdürmektedir. Murat çıktığı yolculuğun sonunda kendi başına köyde yaşamını sürdürmekte, kardeşler yolculuk sonrasında birbirleriyle olan sorunlarını açık bir şekilde ifade etmekte, Nusret de onların yolculuklarında bulunan merkez nokta olarak filmin sonunda kendi yoluna tekrardan devam etmektedir.

Eşik kronotopu filmin bir diğer baskın durumdaki kronotopudur. ‘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 kararlarla bağlantılıdır’ (Bakhtin, 2020b, s. 302). Film boyunca dönüm noktalarında ve kopuşların yaşandığı anlarda eşik kronotopu görünür olur. Filmde ilk eşikler yolda küçük küçük geçilerek ilerlemiş Mehmet karakteri ilk eşiği aşarak arabadan iner daha sonraki durumda, köye kardeşlerinin yanına gelmesiyle eşik kronotopu görünür. Annesini bulan üç kardeş kendi hayatlarında sıkışmış durumdadır. Bu yüzden de hasta olan annelerini ne yapacaklarını bilemezler. Buradaki kardeşlerin yaptığı seçim, eşiklerin de bir dönüm noktası olarak görülür. Annelerini de yanlarına alarak İstanbul’a gelen kardeşler anneleri aracılığıyla yeni eşikler ile karşılaşmaya devam ederler. Güzin ve Nesrin, annelerinin gelmesiyle birlikte hayatlarında sakladıkları eşikleri de geçmeye başlarlar. Nesrin karakteri kardeşiyle birlikte annesini hastaneye getirdikleri sahnede ‘*Murat’la mı uğraşacağım annemle mi?*’ diyerek kendi içsel durumunu ortaya koyar. Güzin ve Nesrin karakterlerinin, anneleri üzerinde yaptıkları seçimler geçtikleri eşik kronotoplarının görünür olduğu yerlerdir. Güzin, Nesrin’in evinde annelerini bir hastaneye yatırmaları gerektiğini vurgular fakat Nesrin buna karşı çıkar. Nesrin’in, annesinin eve gelmesi ile birlikte düzeni alt üst olur. Annenin ne yapacağını belli olmaması, sürekli olarak kaçmaya çalışması onu yıpratır. Son eşik noktası ise annesi ile yaptığı tartışma sonucunda yediği tokattır. Bu durumu kaldıramaz ve bir karar vermek zorunda kalır. Annesini kardeşi Güzin’in yanına gönderir. Güzin de kendi yaşamı, sorunları ile meşgul olur ve anneyi, kardeşi Mehmet’in yanına bırakır. Anne sürekli olarak sorunun odak noktasıdır ve belirli bir yere konumlandırılmaz. Bunun sonucunda kardeşler bu duruma çözüm aramaya başlar. Burada iki kardeş yeni bir eşikle karşı karşıya kalır. Güzin ve Nesrin yaşadıkları ansal durumlardan ötürü annelerini bir hastaneye, bakımevine yatırmaya karar verir. Bu eşik kronotopunun filmde bir dönüm noktası olarak görüldüğü en yoğun andır. Filmde küçük sorunlar büyüyerek bir eşiğe gelinmesine sebep olur, sonunda Nusret hastaneye yatırılarak bu durum çözüme kavuşturulmaya çalışılır. Güzin bir süreliğine annesine baktığı sahnede geçmişte yaşadığı sevgisizliği yeniden hatırlar. Annesinin sevgisizliği onun yaşamını değiştiren temel durumlardan birisidir. Bu durumu şöyle ifade eder: “*Beni hiç şu kadar sevdim mi? Hep merak ettim, şu hâline bak bomboşsun,*

ha şu cam ha sen, işin tuhaf tarafı şimdi ben de öyleyim. Şimdi ikimiz de aynıyız”. Burada Güzin karakteri annesi ve geçmişiyle yeni bir eşğin ortasına gelir, itirafta bulunur istemese de artık tıpkı annesi gibi olduğunu vurgulayarak aslında hâlâ onun bir parçası olmak ve onun tarafından sevilme istediğini ifade eder. Lakin annesine banka sarılmasının ardından onu eşik kronotopunun ortaya çıktığı mekân olan hastaneye getirir. Mehmet karakteri ise sorumluluklardan kaçarak tek başına İstanbul’un merkezinde bulunsa da bir taşra mahallesinde yaşar. Annesinin onunla kaldığı gün o da kendi içsel yüzleşmelerini yaşar. İlk olarak babasının dağda ölmediğini, onu bırakıp gittiğini yıllar sonra annesinden öğrenir. Daha sonra annesini terk ederek buraya gelmesi ile annesi tıpkı onu babası gibi olmakla suçlar. Mehmet bu duruma karşı çıkar fakat anne “*Arkanı döndükten sonra bana, hayata, ne fark eder?*” sözleri ile Mehmet’in onu bırakmasını yüzüne vurur. Mehmet bu biriken durumları kapıda, tüm ailenin bir arada olduğu tartışmada, söyleyerek içini döker ve rahatlar. Onun bu içsel boşalması, içinde yaşadığı eşiklerin de ortaya çıkmasını sağlar. Hor görülen birisi olarak yaşamasına rağmen kendinin neden böyle olduğunu diğerlerinin yüzüne vurur. Kapıda yaşadıkları tartışma bütün karakterler için eşiklerin en yoğun olduğu yerdir. Burada tüm karakterler birbiri ile ilgili düşüncelerini ortaya çıkarır ve eşiklerini aşmaya çalışırlar. Burada zaman-mekân görünür olarak eşik ve kapı kronotopunun ortaya çıkmasını sağlar. Tüm karakterler birbirine yabancılaşma durumundadır. Filmde birbirine yabancı üç kardeş ve onları hatırlamayan hatta İstanbul’a, şehre bile yabancı olan bir anne karakteri bulunur. Üç kardeşin de anneye bakacak zamanları yoktur. Herkesin önemseydiği sadece kendi hayatıdır. Bunun sonucunda da üç kardeş aynı şehirde bile olsa görüşmezler. Bireyselliğin bozulması ile birlikte kardeşlerin sorunları da ortaya çıkar. “Anne, şehrin kalabalığında tamamen bir yabancısıdır ama etrafında ne olup bittiğini de anlamayan bir yabancısıdır.” (M. A. Özkan, 2012, s. 98). Annenin bu yabancılığı çocuklarının da birer yansıması gibidir. Çocukları ve torunu birbirilerine, çevrelerine, ailelerine karşı birer yabancı, kimsesiz gibidir. Nusret’in Murat’a “*Senin kimsen yok mu?*” sorusu bu durumun özetidir. Bu yalnızlık sonucunda karakterler eşikler ile karşılaşılır ve bu eşikleri geçtiklerinde Nusret’in de etkisi ile yeni eşiklerle karşı karşıya gelirler. Nusret’in Murat ile birlikte köye dönmesi ile tüm karakterler geride bırakılır ve onlar için eşikler de son bulmuş olur. Son eşik artık Nusret içindir, kendi

geçmişini aramak üzere evinden bir sabah çıkar, her şeyi unutmak için kendini bir yolculuğa bırakır.

Kapı, insanı hem dış dünyadan koruyan hem de dışarıyı ve içeriği birbirine bağlayan bir geçiş noktasıdır. Kişi kapı sayesinde evini dünyadan istediği anda soyutlayabilir. Mehmet, karakter olarak ne tam olarak eve ait bir kişidir ne de kendini tamamen dışarıya atabilir. Karakteri diğerlerine göre daha özgürlükçü ve umursamazdır. Evin küçük çocuğu olduğu için de babasının onu terk etmesini bile yıllar sonra öğrenir. Mehmet'in evi ile dünyası arasında paralel bir ilişki vardır. Mehmet'in evi kendi iç dünyası gibi aralıktır. Bu yüzden diğerlerine göre daha savunmasız görünür. Bunun sonucunda da filmin kırılma anlarından birisi Mehmet'in evinin tam kapısının önünde olur. Mehmet'in evinde kapı tartışma esnasında ardına kadar açık durmaktadır. Fiziksel olarak kapı burada açık olsa da karakterler o eşiği geçmekte zorlanırlar. Kapı mecaz anlamda Mehmet tarafından onlara kapalıdır. Aynı zamanda diğer kardeşler de bu kapıdan geçmek istemezler. Çünkü Mehmet karakteri onlar için kötünün temsilidir ve evi de istenilmeyen bir yerdir. Kapıdan girilmedi Murat'ın babası bu durumu dile getirir ve oğluna Mehmet gibi mi olmak istiyorsun diye sorar. Mehmet kapının açıklık durumunun aksine buna tepki göstererek onları evden kovar. Burada kapı aynı zamanda karakterlerin de birbirine çizdiği sınırları açığa çıkarır. Zaman bu tartışma esnasında tıpkı karakterler gibi hızlıca akmaktadır. Zaman bir eylem içerisinde bulunur ve bunun sonucunda karakterler birbirlerine olan kapıyı aşmadan itiraf ederler. Murat, babası gibi olmak istemediğini söyler ve o kapıdan net bir şekilde geçebilen tek karakterdir. Bunun dışındaki karakterler bu kapıdan sonra kendi dünyalarında bir final durumu yaşarlar. Üç kardeş birbirlerine olan düşüncelerini sert bir şekilde dile getirir ve hayatlarına devam ederler. Kapı burada sadece Mehmet'in evine açılan bir yer değil, üç kardeşin çatışmalarının yaşandığı kesişme noktasıdır. Kapı bu sahnede içerisi ve dışarısını birbirinden ayırmaktan ziyade farklı dünyaları (Anne, üç kardeş, torun, baba) farklı yaşamları birbirinden ayırmaktadır. Murat karakteri kapıdan çıkarak ailesinin onu sürekli olarak sınırlamasından kurtulmakta ve kendi dünyasından onları soyutlamaktadır. Murat'ın annesi ve babası ona kapının önünden kızar, bağırır fakat kötü bir yaşam sürmemesi için yalvarırlar. Bu durum Murat karakterini bir eşikte olma durumuna iter. Bunun sonucunda kendini ailesine ait hissetmeyen Murat, açıkça seçimini

yaparak onların hayatından çıkar. Eşik kronotopu burada kapıyla iç içe geçmiş bir durumdadır. Burada tüm karakterler için kapı bir sınır noktası ve kronotop olmaktadır ve eşik kronotopu ile iç içe geçmiş bir haldedir.

Murat karakteri film boyunca köşelerde yaşamını sürdürür. Filmin sonuna doğru köye gelerek köyün sakinliği ve huzuru içerisinde köşeye çekilmiş olur. Köy burada bir köşe kronotopu olarak okunabilir. Çünkü Murat karakteri için İstanbul'da sığınabileceği kendi içsel bir köşesi kalmamıştır. Ruhsal ve psikolojik olarak Murat karakteri film boyunca aşırı derecede yıpranmıştır. Aile baskısı, sürekli olarak izlenilmesi, insanlarla ilişkileri onu, yaşadığı kendi dünyası olan İstanbul'dan anneannesiyle birlikte köye getirmiştir. Burada köy ve köydeki ev Murat karakterinin artık kendi içsel yolculuklarında yeni köşelerini oluşturmaktadır. İstanbul'un aksine köy, onun hem varlık olarak kendisini keşfetmesini hem de ruhsal olarak bir rahatlama hissi yaşamasını sağlar. Murat karakteri film boyunca bir arayışın içindedir. Sokaklarda yaşamakta, eve dönmek için kişisel eşyalarını satmaktadır. Filmde Murat'ın ailesi varlıklardır, onu özel bir üniversiteye göndermiştir fakat Murat karakterinin eksik olan yeri ekonomik değil, manevi bir eksiklik, korunma, sevilme ihtiyacıdır. İstanbul'un tıpkı anneannesinde olduğu gibi onda da artık bir değeri kalmamıştır. Bunun üzerine de kendisiyle yalnız kalabileceği, insan ve hareketin en az meydana geldiği bu köye gelmeyi tercih eder. Murat karakterinin zihnini meşgul eden olaylardan kaçarak sığınabileceği bir köşe aramaktadır. Filmin sonunda da bu köşeyi köye gelerek bulur. Bu mekân onun köşesi haline gelir.

Pandora'nın Kutusu filminde mekân kavramı, kentleşme ile değişen ev kavramının yapısında meydana gelen değişimleri de göstermektedir. Bachelard kentleşme ile ilgili şöyle söyler; "Büyük kentlerdeki evlere dikeylikle ilgili içtenlik değeri eksikliğini, kozmiklikten yoksunluğu da eklemek gerekir. Bu evler artık doğanın içinde değildir. Konutla mekân arasındaki oranlar yapaylaşmıştır. Bu konutlarda her şey makinedir ve içtenlikli yaşam bu konutların her yanından kaçıp gitmektedir" (Bachelard, 2018, ss. 58-59). Köyde kendi düşsel ortamında yaşayan anne karakteri için İstanbul'da kızının evi gökyüzünün görülmediği, sadece dikey bir uzunluğun olduğu mekândır. Eve çıkmak için bulunan asansör ise annenin yabancı olduğu ve onu korkutan bir öğedir. Temsil edilen ev bir kata sıkışmış, doğadan uzaklaşmış, yerin ekonomisi için dikey hâlde yapılmış ve ruhu

olmayan bir ev olarak okunabilir. Evler, karakterlerin zamanı ve mekânını bir arada barındıran ve kişilerin ruhsal yalnızlıklarının temsilidir. Evi İstanbul'un taşrasında bulunmasına rağmen doğadan kopmayan, gökyüzüne ve toprağa en yakın olan yer erkek kardeşin evidir. Kız kardeşlerin çekinerek geldiği mekânda anne karakteri çocukların arasında kendini çocuklarla eğlenceye kaptırabilir. Ancak bu ev de yine anne için yeterli değildir. Ev kronotopu burada annenin gitmek istemesinin temsilidir. Anne "*Yollar kapanır, artık gitmeliyim.*" diyerek kendi evine olan bağlılığını ortaya koyar. Annenin kendi evi doğanın içerisinde ve onun ruhuyla bütünleşik bir yapıdadır. Bachelard evi zaman-mekânı birleştiren insanın ilk evreni olarak niteler. Bilinçaltı kişinin yaşamını kurduğu, kendisini bağlantılı bulduğu evi ile iletişim hâindedir. Anne karakteri yaşamının uzun bir bölümünü geçirdiği evde kendini daha güvende hissettiği için oraya dönmeyi arzular. Modernleşen diğer karakterlerin aksine anne, huzur ve güveni kendi köy evinde görür. İstanbul'da kardeşlerin evleri birbirinden bağlarının kopmasının ana mekânlarıdır. Evlerinin birbirinden farklılığı ve konumları sebebiyle üç kardeş birbirinden kopmuş bir haldedir. Bu mekânlar kardeşleri doğallıktan uzaklaştırmış ve birbiriyle olan ilişkileri azaltmıştır. Bu ilişki kopmasının temsili ev kronotopu ile filmde aktarılır. Annenin evi ise Murat karakterinin kendisini keşfettiği ve yeniden doğaya dönüşün temsili olarak ifade edilebilir. Bu ev toprakla ilgisini kesmemiş ve orada doğal bir mekân olarak durmaktadır. Ev temsiline içerisinde üç kardeşin birbiriyle olan zıtlıkları ve düşünce farklılıkları da sembolleştirilmiştir. En büyük kardeş aile yapısını korumak için evine kapanmış ve koruyuculuk içgüdüğü ile ailesini bir arada tutmaya çalışmaktadır. Ancak bu baskı sonucunda ailesi dağılma noktasına gelmiş bir durumdadır. Kocasıyla, karı kocadan arkadaşlık durumuna geçilmiş ve oğullarını evin içerisinde tutamamaktadır. Nesrin'in evinin oturma odası ve mutfağı kamusal bir alandır. Nesrin ile kız kardeşi mutfakta yaptığı konuşmalar ile iş dünyalarını birbirlerine açarlar. Burada salon kronotopu evin içerisine hapsedilmiş ev kronotopu ile birlikte hareket etmektedir. Salon kronotopunun görünür olduğu başka bir an ise Murat, Mehmet ve annenin bir araya geldiği zamandır. Mehmet'in dağılmış ve kötü olan salonunda üç karakter bir araya gelerek zamanı ve mekânı buraya taşırlar. Birbiri ile iletişime geçerek salon kronotopunu harekete geçirirler. Ancak bu kronotoplar filmin içerisinde baskın bir halde değildir.

Yaşanan çatışmalardan sonra Murat ve büyükanne, doğanın içerisinde bulunan bu eve geri dönerler. Doğa onların kaçtıkları ve sığındıkları bir mekân hâlini alır. Zaman burada İstanbul'dan farklı bir biçimde var olmaktadır. Köy burada taşra kronotopunun görünür olduğu ilk yerdir. Taşra kronotopu İstanbul'da erkek kardeşin yaşadığı yerde de ortaya çıkar. Oradaki taşra da şehrin taşrası konumundadır. Karakterlerin içsel durumları da kendi taşralarını oluşturmaktadır. Hepsinin hayatı tıpkı bir taşra kasabasındaki gibidir. Hepsi standart bir zaman döngüsü içerisinde işlerine gidip gelerek küçük hayatlarının içerisinde yaşamaktadır. Bu durumu bozan ise annenin İstanbul'a gelişidir. Annenin İstanbul'a gelişi ile birlikte kişilerin kendi içsel taşra sıkıntıları gün yüzüne çıkar. Taşraya tam olarak uygun gelen mekân Karadeniz'de Nusret'in yaşadığı köydür. İstanbul'un aksine yolculuk sırasında Karadeniz'i gösteren kamera, oranın gelişmişliğini de gösterir. Bu görüntüler ulaşılan yerin taşra mekânı olduğunu görülür. Taşra olarak gördükleri köy üç kardeş için kötü bir yer ve hayatın zor yaşanıldığı bir mekândır. Taşra yobaz, gerici, kurnaz insanların yaşadığı bir yer olarak filmin benzin sahnesinde ortaya çıkar. Mehmet benzinliğe yürümek için parayı traktördeki adama verdiğini söylediğinde kız kardeşler o adamın geri gelmeyeceğini söyleyerek taşra insana güvenmediklerini belli ederler. Fakat traktördeki adam geri gelip emanetleri teslim ettiğinde kardeşler utanırlar. Burada taşranın saflık, bozulmamışlık, insanlık gibi durumları gösterilir. İstanbul kirlenmiş, kokuşmuş bir yerken taşra burada saflığın ve dürüstlüğün temsili hâline gelir. Taşrada zaman hareketsiz veya ağır bir biçimde ilerler. Filmde taşranın bu olumsuz yapılarının karşısında bir pastoral görüntüsü de mevcuttur. Karadeniz doğasının yansıması bu pastorallik ile gösterilir. *Pandora'nın Kutusu'nda* Bakhtin'in bahsettiği zaman-mekânsallık durumu vardır. Köyde geçen zamanlarda zamanın geçtiği gece ve gündüz ile anlaşılır. Zaman doğanın durumuna göre ilerler. Nusret karakterinin arandığı zamanlarda bile yaşantı ve zaman hâlâ durağan bir biçimdedir. Bu durum filmin son sahnesinde de kendini sürdürür. Üç kardeş taşrada geçirdikleri süre içerisinde daha önce burada yaşadıkları dönemleri anımsayarak kendi içlerindeki daralmalarını, içsel sıkıntılarını taşraya bağlamaktadır. Bunun sonucunda da annelerini alarak bir an önce İstanbul'a dönerler. Bu dönüşlerinde dağ, deniz, gökyüzü gibi öğeleri geride bırakarak kendilerini yüksek betonların arasına, şehrin kaosuna bırakırlar. Anne İstanbul'a geldiği andan itibaren yeniden taşrasına dönme isteğini gökyüzündeki yıldızlara

bakmaya çalışarak ifade eder. Çünkü şehirde yıldızlara bakmak için bile çaba sarf edilmelidir. Annenin köy evinde ise durum bunun tam tersidir. Sadece kapıdan dışarı çıkarak tüm evren ve doğa ile baş başa kalabilmektedir.

Filmde taşra geride bırakılmayan, unutulamayanın simgesi biçimindedir. İstanbul köye göre daha modern bir yerdir ama İstanbul'un içi de taşradır. Taşra filmde geçmişe ait hesaplaşmanın son mekânı, kaybolmuş anıların yeri, özlenen, dönülmek istenen bir yer ve yaşantı biçimidir.

Filmde huzur bulunan bir mekân tam olarak görülemez. Köy evi, geçmişin kötü anılarıyla doludur. İstanbul'da çocukların yaşadıkları mekânlar da kendi içsel sıkıntıları ile çevrilidir. İç huzuru olmayan herkes eve dönmeye çalışır. Bu durum filmdeki tüm karakterler için geçerlidir. Bunun sonucunda da yol her zaman bir eve bağlanır. Ev de zaman-mekânı bir araya getirerek filmde kronotopların mekânı hâline gelir. Ev filmde hem bir başlangıç noktası hem de yolun sonunda gelinen varış noktasıdır. Film travmatik bir bellek kaybı ile başlar ve belleğini bulmak üzere yoluna devam eden anne karakteri ile son bulur. Nesrin şehirde kendi çocuğunu bile bulamazken annesiyle nasıl baş edeceğini bilemez. Güzin ise geçmiş hesaplaşmalarını annesi üzerinden yaşar ve bunun sonucunda yalnızlığı derinleşir. Mehmet, kardeşlerinin ona karşı düşüncelerini öğrenir ve gerçekler ile yüzleşir. Murat ailesinden kaçmasının sebebinin onların yüzüne vurarak kendi yolunu çizmeye çalışır. Murat karakteri olumlu anlamda değişim gösteren tek karakterdir.

İlk defa kendisi dışında birisi için, içinden gelerek bir şey yapar, ciddi bir sorumluluk alır ve büyür. Bu arada, içindeki çocuğu yeniden keşfettiği de eklenmelidir. Bu eski evde bulunduğu tahta tekerli çocuk arabasıyla yokuş aşağı giderken kendinden geçer mesela. Murat, filmdeki karakterler arasında olumlu yönde ciddi bir değişim geçiren karakter olarak öne çıkar (M. A. Özkan, 2012, s. 103).

Anne İstanbul'a geldiğinden beri bir yere yerleşemez ve sürekli olarak sürüklenir. Kendi evini özler ve oraya dönmeyi arzular. Karakterlerin hepsi film boyunca kendi içsel yolculuklarını gerçekleştirir. Bu yolculuklar sırasında kronotoplar görünür olarak filmin anlatım dilini ve yapısını etkiler. Karakterler bu yolculuk sırasında kendi içsel hesaplaşmalarını gerçekleştirerek dönüşümlerini tamamlar. Bu dönüşümler sırasında yol-karşılaşma, eşik, kapı, köşe, taşra-kasaba kronotopları görünür olurken, şato kronotopu bu filmde de bulunmaz.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

“2000 Yılından Sonra Türk Sinemasındaki Yol Filmlerinin Mikhail Bakhtin’in Kronotop Kavramı Bağlamında İncelenmesi” isimli bu tezde, birinci bölümde kronotop kavramını meydana getiren zaman ve mekân kavramları üzerinde araştırmalar yapılmıştır. Araştırmanın ikinci bölümünde Bakhtin’in edebiyat alanındaki kavramsal çalışmaları incelenerek, kronotop kavramı literatür taraması yapılarak araştırılmış, kavramın içeriği açıklanarak nasıl ortaya çıktığı anlatı metinlerinden örnekler ile açıklanmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde bir tür olarak Yol filminin ne olduğu ve türün örneklerinin nelerden oluştuğu yapılan literatür taramasıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Türk sinemasının genel durumu incelenerek 2000 yılından sonraki Türk sinemasında yol filmlerinin durumu araştırılarak yol filmi kavramının ülke sinemasındaki durumu kısaca ortaya koyulmuştur. Çalışmanın dördüncü bölümünde ise yapılan araştırmalar ışığında kronotop kuramının varlığı, seçilen dört yol filmi üzerinde analiz yöntemiyle incelenmiş ve çeşitli önermeler ve düşüncelere ulaşılmıştır. Sonuç bölümünde bulunan bulgular sonuç bölümünde yazılmış ve tezin çalışma alanı tamamlanmıştır.

Tolstoy, anlatı metinlerinde hikâye oluşumu için yol kavramının önemini “Tüm muhteşem hikâyeler iki şekilde başlar; ya şehre bir yabancı gelir ya da bir insan bir yolculuğa çıkar” diyerek vurgular. Sinemada da yol, hikâyenin oluşumunda önemli bir etkidir. Yol filmlerinde kahramanlar, filmin başlarında değişime direnen edilgen bir yapıya sahipken yola çıktıktan sonra etken bir role bürünerek içsel değişimlerini de yaşarlar. Değişimin gerçekleşmesini sağlayan temel unsur yoldur. Yolculuk ve yol teması insanlığın hayatını etkileyen iki önemli kavramdır. Yol teması edebiyat ve sinema alanında da etkin bir temadır. 1960 yılından itibaren yol filmi bir tür olarak Amerikan film endüstrisinde yer alır. Amerika’nın anlatılan yapısının aksine duran yapısı ile bir alternatif dünya yaratarak karşıt bir kültür oluşturmaya çalışır. Kahramanlar bir hareket hâlinde bulunurlar, bu hareket aynı zamanda içsel bir arayışı da kapsar. Yol filmleri tarz olarak kısıtlanmalı Hollywood filmlerinin aksine özgürlükçü bir yapıya sahiptir. Yolculuk, arayışın kendisidir. Karakterler bu tür ile birlikte özgürlükçü bir yapıya sahip olarak arayışlarını sürdürür. Arayışlar sonunda içsel bir değişim de yaşanır. Yol filmi kendine ait özellikleri barındırmasının yanında diğer türler ile

bağlantılar kurarak bileşik bir yapı oluşturur. Yol filminde karakterler belirli bir amaç veya görev için yola çıkarlar. Yol da tesadüfi karşılaşmaların ve tanışmaların mekânı hâline gelerek karakterlerin yaşamını etkiler. Olayların ana mekânı olarak karakterleri zaman-mekân içerisine sıkıştırır. Bu sıkışma sonucunda karakterler yol ile birlikte içsel bir değişime doğru ilerler ve yolun sonunda değişime uğrarlar.

Yolculuk yapan kişi yol ile birlikte olgunlaşmaya başlayarak bir derviş hâline gelir. Kendi içsel sesini duyabilir, yeni görme biçimlerine sahip olarak hayata karşı tutumunu geliştirip değiştirebilir. Yola çıkmayı kabul etmiş kişi artık yolun başındaki ile aynı kişi değildir. Yolun sonuna varması ile kişi değişimini tamamlar. Bir çocuk olarak çıktığı yolun sonunda yaşlı bir derviş hâline gelir. Yol almak veya yola çıkmak fiziksel bir hareketten ibaret değildir. Yol içsel bir yolculuğun da ifadesidir. Yolculuk arınmayı getirir. Yola çıkan kişi yolculuk sonunda kendini arınmış hisseder. Yola çıkan kişi yalnızlığı ile baş başa kalarak kendini sorgular, geçmiş hatalarından ders çıkarır ve geleceğini yeniden inşa eder.

Türk sineması 2000’li yıllardan itibaren bağımsız filmler aracılığıyla farklı üsluplarda filmler üretmiştir. Yeni dönemde oluşan bu sinema dili ‘yeni Türk sineması’ olarak adlandırılmış ve yönetmenler popüler anlatım dillerinden uzaklaşarak, farklı tarzda üretimler gerçekleştirmişlerdir. Yeni Türk sineması tamamen yenilikçi bir anlayışa sahip olmasa da yeni yönetmenlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan bir yapıda bulunması ve Türk sinemasında zaman-uzam algılayış biçimlerindeki değişimleri içermesinden dolayı önemli bir yerdedir. Türk sineması *Eşkıya* filmi ile birlikte yeniden hareketli bir döneme geçiş yapmıştır. 1990’lı yılların kriz ortamı ve Hollywood filmlerinin salonları işgal etmesi nedeniyle Türk sinemacıları bu dönemde filmlerini gösterecek salon bulamamışlardır. *Tabutta Röveşata* filmi ile Türk sinemasına yeni bir bakış açısı gelmiş ve yeni Türk sineması kavramı ortaya çıkmıştır. 1996 yılında *Tabutta Röveşata* ile yeniden dirilme yaşayan Türk sineması 2000 yılından itibaren bağımsız filmler ile dünya sinemasında kendine yer bulmaya devam etmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan filmlerin mekânları ve temaların biçimleri ve gerçeklik algılarında da değişim görülür.

1990 sonrası Türkiye sinemasına bakıldığında çok genel bir ayrımla, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu ve Yeşim Ustaoglu’nun filmlerinin görsel tasarımından öykülerinin olay örgülerinin kuruluşuna kadar gündelik gerçekliğe daha bağlı filmler yaptıkları

tespitini yapmak mümkündür. Reha Erdem, Ümit Ünal ve Derviş Zaim'in filmlerindeyse biçimsel denemeler fazlasıyla göze çarpmaktadır (Zıraman, 2015, s. 77).

Hikâyeler sıradan kişilerin hayatlarını içeren taşra hikâyeleri, yol, aidiyet, kimlik sorunu gibi yönetmenlerin doğrudan kendi içlerinde bulunduğu sorunlara yönelen filmlerdir. Bireysel öyküler, taşrada ya da, gettolarda geçen hikâyeler 2000 yılından sonra Türk sinemasında sıklıkla görülür. Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997) *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014), *Ahlat Ağacı* (2018) filmlerinde taşra ve taşranın hikâyesi anlatılırken; *Üç Maymun* (2008), *Uzak'ta* (2002) filmlerinde kendi içindeki taşra ve şehrin öteki tarafının durumu gösterilmiştir. Kentin öteki yüzünü anlatan bir başka yönetmen de Zeki Demirkubuz'dur. *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999) ve *Kader* (2006) filmlerinde şehirlerin varoşlarının hikâyeleri anlatılır. Yeşim Ustaoglu sineması da anlattığı öyküler ile hem kentin varoşlarını hem de taşra yaşamını konu edinir. Semih Kaplanoğlu sineması taşra hikâyeleri ile var olur. Bir üçleme olan Yusuf üçlemesinin tamamı Yusuf'un taşradaki yolculuğunun hikâyesidir. Reha Erdem ise kendi dünyasında kurmaca evrenler yaratarak hem varoş mekânları hem de taşrayı filmlerine konu edinir. *Beş Vakit'te* (2006) ve *Kosmos* (2010) filminde taşradaki karakterlerin yolculuğunu işlerken *Hayat Var'da* (2008) da İstanbul'un öteki yüzü anlatılır. Değişen Türkiye ile birlikte Türk sinemasında biçimsel, zamansal-mekânsal değişimler yaşanmaya başlamıştır. Yönetmenler filmlerinde zaman ve mekânı yeniden kurgulayarak örtülü anlamda ifade etmeye çalıştıkları konuları işlemişlerdir. Türkiye'nin farklı yerlerinde çekilen *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kosmos*, *Yumurta*, *Pandora'nın Kutusu* isimli karakterlerin yolculukları ve değişimleri üzerine kurulu olan bu dört filmde, Bakhtin'in kronotop kavramlarının durumları araştırılmış ve zaman-mekân algısının yeni Türk sinemasına olan yansımaları incelenmiştir. Seçilen dört yol filmi Türkiye'nin farklı mekânlarında geçmektedir. Bakhtin'in kronotop kavramının Türk sinemasında yeni araştırma yöntemlerinde kullanılması, filmlerin Türkiye portresini göstermesinden dolayı önemlidir. Filmler örtük yapıdaki anlamları zaman-mekân birleşimi olan kronotoplar aracılığıyla görünür hâle getirir. Kronotoplar, Türk sinemasında doğru zaman-mekân kullanımı ile filmlerde örtük anlamların ortaya çıkmasını sağlamış ve bu anlamların açıklanmasına yardımcı olmuştur.

Anlatı metinleri gerçeklik kavramı üzerine kurulu yapılardır. Gerçekliğin bu yapılarda ortaya çıkması için kişiler, olay örgüsü, zaman, mekân önemli öğelerdir. Zaman ve mekân kavramları kronotop kavramı ile birlikte anlatı metinlerinde bir arada ele alınarak farklı bir perspektif ile anlatı metinlerini yeniden inceler. Bakhtin, kronotop kuramı ile hem batı dünyasında hem de SSCB’de yeniden keşfedilerek edebiyat alanına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Stam ile birlikte kronotop kavramı sinema disiplinine uyarlanarak sinema alanına da yeni bir araştırma alanı oluşmuştur. Anlatı metinlerinde kronotop kavramının ortaya çıkması için zaman ve mekân kavramları birbirleriyle kesişmelidir. Zaman mekâna etki etmeli, mekân da zamanı şekillendirmelidir. Zaman, kendini mekânda değişik biçimlerde açığa vurur; mekânda da zamana bağlı olarak değişimler meydana gelir. Zaman, mekân aracılığıyla görünür hâle gelir. Mekân ise zaman ile birlikte anıların bulunduğu anlamlı bir yer hâline gelir. Zaman ve mekânın birlikteliği sonucunda duygu ve değerler ortaya çıkmış olur. Bu duygu ve değerlerin ortaya çıkması sonucunda kronotoplar oluşur. Filmlerin mekânına bakıldığında köy evi gibi ana mekânların dışında araba, otel, askeri kışla, kahvehane, birahane, muhtarın evi gibi mekânlar da görülür. Köy evleri *Yumurta* ve *Pandora’nın Kutusu* filmlerinde anıların bulunduğu bellek mekânları ve aidiyet hissedilen yerlerdir. Bu yerlerde de zaman-uzam birbiriyle iç içe geçmiş bir durumda, geçmişin ve şimdiki zamanın izleriyle doludur. İstanbul bu iki filmde de huzursuzluğun, aidiyetsizliğin mekânları olarak görülür. Zaman kavramı soyut bir kavram olduğundan dolayı tarih boyunca farklı düşüncelerin içerisinde yorumlanmıştır. Zaman kavramsal olarak felsefe, fizik, edebiyatın ana konularından birisidir. Mekân da tıpkı zaman gibi farklı görüşleri içerisinde barındırır. Zaman-mekân durumu bir filmin yapısını da şekillendirir. Bakhtin’e göre zaman ve mekân bulunduğu yerden ayrı düşünülemez. Bu yapıyı da kronos (zaman) ve topos (uzam) kavramlarının birleşiminden oluşan kronotop olarak isimlendirir. Kronotoplar bazen iç içe bazense farklı zaman-mekânlarda görünür olarak eseri etkiler. Bachelard’ın söylediği gibi zaman kavramı mekânın peteklerinde gezinmelidir. Zaman kronotoplar ile somut bir hâle dönüşür. Mekân sadece bir yer ifadesi değil aynı zamanda yaşamın olduğu yer hâline gelir. Filmlerin içeriğine bu doğrultuda bakıldığında kronotoplar filmlere göre farklılık gösterir fakat hepsinin zamansal-mekânsallık ile etrafları sarılmıştır. Bakhtin anlatı metinlerinde var olan ve metnin yapısına göre değişkenlik gösteren başlıca

zaman ve uzamları şunlar olarak belirtir: yol-karşılaşma kronotopu, taşra kasabası kronotopu, şato kronotopu, misafir odası-salon kronotopu, eşik kronotopu, kapı kronotopu, köşe kronotopu, dolap-çekmece-sandık kronotopu. Bireyin gündelik yaşamda karşılaştığı eşikler, anlatı metinlerinde de ortaya çıkar. Tesadüfler yolda gerçekleşir, taşranın durağan yapısı, kronotop kavramı zaman-mekânın kesişmesi ile görünür olur. Bu çalışmada kronotop kavramı bağlamında seçilen dört Türk yol filminin zaman ve mekân kavramlarının bu filmlerdeki konumlarının neler olduğu ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Yol kronotopunda zaman-mekân karşılaşmaların, ayrılıkların olduğu mekânlardır. Yol anlamsal ve metafor olarak sinemada sürekli olarak seyircinin karşısına çıkmaktadır. Türk sinemasında da önemli bir metafor aracı olarak kullanılan yol kavramı da tezde, araştırmanın ikinci bölümünde değerlendirilmiştir. Yol film türü hem metafor hem de Bakhtin'in kronotop kavramlarından birisidir. Seçilen bu filmler belirli bir zamana ve mekâna sahiptirler. Bu dört film yol temalı oldukları için de mekânları açık mekânlar olmakla birlikte ev, araba, kitapçı, muhtarın evi, hastane gibi kapalı iç mekânları da bulunur. Seçilen dört filmde yol, buluşmaların ve karşılaşmaların mekânı olarak görülür. Yol *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeki gibi planlanmış bir buluşmanın mekânı da olabilir; *Yumurta*, *Pandora'nın Kutusu*, *Kosmos* filmlerindeki gibi tesadüfi karşılaşmaların mekânı da olabilir. Yol-karşılaşma kronotopunun seçilen filmlerde, Bakhtin'in kuramına uygun olarak tesadüfi karşılaşma, buluşma, toplumun farklı kesimlerini aynı yerde ve zamanda bir araya getirdiği görülür.

Bir Zamanlar Anadolu'da yol-karşılaşma kronotopu baskın bir kronotoptur, filmin geneline yayılmıştır. Türkiye'de taşranın anatomisini yolda seyahat eden karakterler üzerinden anlatır. Film geçmişin izlerinin yaşandığı şimdiki zamanda, zamanın yol ile örüldüğü mekânda olaylar gerçekleşir. Geçmişin hatıraları yapbozun bir parçası gibi bir araya gelerek şu anda oluşan zamana da şekil verir. Yol ile birlikte karakterlerin içsel değişimler yaşadığı, tanışmaların meydana geldiği, eşiklerin ve kırılma anlarının olduğu zaman-mekânın bir arada görünür duruma geldiği bir kavram hâlini alır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde karakterler eşiklerini de yol kronotopu içerisinde geçirmektedir. Yol kronotopu filmde olayların, kırılmaların, değişimlerin, yeniden

karşılaşmaların ve tanışmaların mekânıdır. Gidilen yol boyunca yolla birlikte her karaktere ait yeni durumlar ortaya çıkmaktadır.

Kosmos filminde olaylar yol ile başlamakta ve yol ile son bulmaktadır. Yol, filmdeki karakterlerin birbiri ile karşılaşma alanı olarak karakterlerin kaderlerini de etkiler. Battal karakterinin yolunun kasabaya gelmesi ile kasabada hareketlilik meydana gelir. Kasabanın var olan rutini yolcunun yolunun buraya düşmesi ile kırılır. Yol kronotop olarak filmin mekânsal algısını etkiler ve filmin anlaşılmasını sağlar.

Pandora'nın Kutusu'nda yol her şeyi çevreleyen, kişilerin hayatlarına müdahale eden ve filmin sonunda aynı noktada biten, içsel yolculukların tamamlanmasını sağlayan bir kronotoptur. Anneyi bulmak için çıkılan yol annenin İstanbul'a getirilmesi ile devam eder. İstanbul'da annenin oraya ait olmadığı görüntüsü yol ile çizilir. Sürekli olarak bir yere götürülerek yol kronotopu filmin geneline yayılır. Anne filmin sonunda ait olduğu yere dönerek yolculuğuna kaldığı yerden devam eder.

Yusuf karakteri yol sayesinde kendi ile baş başa kalır ve yaşantısını düşünür. *Yumurta* filminde de yol baskın bir kronotoptur. Yol Yusuf karakterinin geriye dönüş yolculuğunu simgeler, onun eşiklerini aşmasını ve ait olduğu yere geri dönmesini sağlar. *Yumurta* filminde yol kronotopu Yusuf karakterinin dönüp dolaşıp aynı yere çıkan yolunun ifadesidir. Ayla ile adak arama yolcuları Bakhtin'in yol kronotopuna önemli bir örnektir. Bu yolculuk ile birbirlerini daha yakından tanırlar.

Kentten taşraya, taşradan taşraya, geçmişten geleceğe giden yolculuklar *Kosmos* haricinde yol filmlerine uygun olarak araba ile gerçekleşir. Bu yönüyle araba üç filmde de ilk karşılaşmaların ve hesaplaşmaların yaşandığı eşik mekânlarına dönüşür. Filmlerde yol-karşılaşma kronotopu bir araya gelme, geçmişle yüzleşme, karakterlerin içsel durumlarının değişime etki eden durum olarak okunabilir. Filmler, karakterlerin yolculuğu ile başlamış; içsel değişimlerini yolda yaşayan karakterler yol ile birlikte değişimlerini tamamlamıştır.

Eşik kronotopu krizlerin, kişilerin değişimlerinin, yeniden kendini var etmelerinin, karar anlarının yaşandığı bir kronotoptur. Bakhtin'e göre bir dönüm noktası, bir kopuş olarak nitelenebilir ve karakterlerin hayatlarındaki krizlerin,

büyük kararların alındığı duygu yüklü bir kronotop olarak ifade edilir. Bazen bir merdiven, kapı aralığı, koridor, hol olarak ortaya çıkmakla birlikte bazen de soyut olarak insanların köşelerinde ve eşikte buldukları duygu durumlarında kendini gösterir. Zamanlar burada anlara bölünmüş durumda ve kısadır fakat karakterin psikolojik olarak zamanı oldukça yoğundur.

Bir Zamanlar Anadolu'da filmi erkek karakterlerin üzerinden dönen bir hikâyedir. Eşikler bu karakterlerin yaşamlarını etkiler. Fakat eşikleri geçmelerini sağlayan etken öge kadınlardır. Kadınların durumu bu karakterlerin yapısını etkileyerek onların içsel eşiklerinin yapısını oluşturur. İçsel olarak karar verme biçimleri eşikleri ortaya çıkarır. Yol ise buradan eşiklerin geçilmesi için temel mekân hâline gelir. Muhtarın evinde kızın servis yaptığı yerde karakterler ilk büyük eşiklerini geçerler. Burada yaşadıkları zaman kırılmasında kendilerini sorgularlar ve eşiklerini aşarlar. Eşiğin geçilmesi ile birlikte ceset bulunur ve komiserin zanlıya karşı tutumu değişir. Filmin diğer bir önemli eşiği de bir adli tıpta gerçekleşir. Savcı yıllar sonra kendi eşiğini geçerek karısının şüpheli ölümünü araştırmak ister, doktor ise maktulün ölme durumunu rapora yazmayarak zanlı ve sevgilisinin daha erken kavuşarak yeniden aile olmasını ister. Bunun sonucunda da kan üzerine sıçrar ve taşralı gibi olur.

Kosmos filminde eşik kronotopu karakterlerin dünyalarını şekillendirir. Öğretmen yaptıklarından pişman olarak kendini sorgular, eşiği geçerek intihar eder. Üç kardeş eşiklerini geçerek babalarının ölüsüyle birlikte tekrar köye dönerler. Kahveci, terzi ve baldız, Battal'la yaşadıkları durumlar sonucunda kendi kaderlerini belirler. Baldız, Battal'la yaşadığı tartışma sonrasında iyileşmek için bir eşiğe gelir fakat bu engellenir, onun yaşamı olduğu gibi devam eder. Neptün'ün babası, Battal'a olan borcunu ödemek için onu saklar ve kendi eşiğini geçer. Neptün'ün sıradan yaşamı Battal'ın gelişiyiyle değişir ve filmin sonunda geçtiği eşikler ile farklı bir kişilik olur. Battal filmin sonunda bir karar verme eşiğine gelir. İnsanların hayatına iyi gelmediğini, geldiği bu yere ölüm ve acı getirdiğini görerek son eşiğini geçer ve yoluna tekrardan devam eder.

Pandora'nın Kutusu filminde geçilen eşikler sonucunda karakterler yola çıktıkları kişiler değildir. Eşikler kapıda büyük bir tartışma ile üç kardeş için son bulur. Nusret ve Murat son eşiklerini yaşamak üzere yolculuklarına devam eder. *Yumurta* filminde eşik kronotopu Yusuf ve Ayla karakterinin dünyasını

şekillendirir. Tire'ye dönmek istemeyen Yusuf geri döndüğü anda geçmişteki yaşantısı ve gelecek hayatının sorgulamasını yapmaya başlar. Annesinin ölümü üzerine görevlerinden kaçamayarak gerçekler ile yüzleşir. Bu yüzleşmeleri sonucunda içsel olarak eşiklerini geçmeye başlar ve filmin sonunda da son eşiğini geçerek Ayla ile yaşamak üzere geri döner. Ayla karakteri üniversiteye gitmek isteyen birisidir. Annenin ölümü ve Yusuf'un eve dönmesi ile birlikte yol boyunca aralarında bir yakınlaşma oluşur. Bunun sonucunda sevgilisi ve Yusuf arasında bir karar verme eşğine gelir ve Yusuf'u seçer. Adak için yola çıktıklarında tanışma evresi geride kalır ve yakınlaşmaya başlarlar. Yusuf'un eve dönmesi ile birlikte Ayla ve Yusuf evde yaşamaya devam ederler. Yaptıkları seçimler ve geçtikleri eşikler filmin sonunda onların yeniden birleşmesine sebep olur. Dört filmde de eşik kronotopu değişimin habercisidir. Eşik kronotopu karakterlerin kendilerini keşfetmesini ve değişmesini sağlar. Karakterler eşikte kalarak karar vermek zorunda kalırlar ve bu karar onların yaşam yollarını yeniden şekillendirir. Eşik kronotopu dört filmin de genelinde görülen bir kronotoptur. Bazen yol ile iç içe geçmiş bir hâlde görünür olur. Dört filmin de yapısını etkileyerek zaman-mekânı şekillendirir.

Bakhtin'in taşra kronotopunda, tekrar eden zaman da ve mekân da entrikaların ve büyük olayların olmadığı yerler olarak görülür. Zaman kasabada sıradan bir şekilde akar ve her gün birbirinin aynısıdır. Olaylar sürekli olarak birbirini tekrar eder. İnsanlar yer, içer, uyur ve sürekli olarak aynı döngü içerisinde hayatlarını geçirir. *Kosmos* filminde taşranın bu yapısı Battal'ın gelişiyile bozulur. Yolun buraya getirdiği Battal karakteri taşranın içerisinde var olmaya çalışır fakat taşrada onun gelişiyile yeni olaylar meydana gelir. Mekânın zamanı durağan bir hâdedir. İlk başta Battal karakteri bu durağanlığa ayak uydurmaya çalışır. Sıradan bir yaşam içerisine girmeyi dener, kahvede çalışmaya başlar, her gün aynı şeyleri yapmayı dener. Fakat o buraya ait birisi değildir. Sıradanlığa ayak uyduramaz. Yerleşik yaşamın içerisinde, bu taşra kasabasında ayak uyduramaz. *Kosmos* filmi Türkiye'nin taşrası olan Kars'ta geçer. Buraya sonradan gelen karakterler ya bir şeylerden kaçıyor ya da buraya sürgünle gelmiştir. Taşra onları birleştiren bir konumdadır. Taşrada gelişen olaylar sonucunda da sonradan taşraya gelen öğretmen intihar eder. Battal, sebep olduğu olaylardan ötürü artık orada kalamaz ve yoluna devam etmek zorunda kalır. Bu

yol onun kaderi konumundadır. Taşra kronotopu filmin geneline yayılarak dar sokaklarda, tekensiz mekânlarda kahvede terzinin dükkânında kendini gösterir.

Bir Zamanlar Anadolu'da filminde taşra önemli bir kavramdır. Taşra burada merkezden uzak olan ve taşra sıkıntısının yaşandığı bir yerdir. Film bir taşra kasabasında öldürülen maktulün cesedinin aranması üzerine kuruludur. Yapılan yolculukta taşra ve yol birbirine doğru bağlanan iki kavramdır. Çatışmalar taşralı insanlar ve memurlar arasında gerçekleşir. Taşralı insanların özellikleri olan işini gördürme durumu sık sık diyaloglarla görünür olur. Merkez-taşra ilişkisi, devletin bozuk bürokrasisi taşra kasabasında Türkiye'nin küçük portresi gibidir. Burada ana mekân yol ile birlikte taşradır. Taşra kronotopu filmin bu yönüyle geneline yayılır. Ölüm bu yerler için normal bile olsa öldürmek ve onu canlı canlı gömmek bu taşra kasabası için normal bir olay olarak görülmez ve bunun üzeri örtülerek karakterler normal yaşamlarına devam ederler. Karakterler filmin sonunda dönüşümlerini taşra kasabasında yaşarlar. Taşra tüm insanları içine alıp yutan bir düzenin başı gibidir. Filmin sonunda doktor karakteri de bu düzene uyum sağlar.

Pandora'nın Kutusu'nda taşra kronotopu hem Nusret'in köyünde hem de İstanbul'da Mehmet'in yaşadığı mahallede görülmektedir. Taşra kronotopu diğer filmlerdeki kadar filmin geneline yayılmamış olsa da karakterlerin geçmişi taşra ile ilişkilidir. Filmde aslında taşra kronotopu karakterin de içsel durumlarını şekillendirir. Her karakter birbirine olan uzaklıklarından içsel birer taşralıdırlar. Bunun sonucunda da merkez ile (anne ile) bir araya gelmeyi başaramazlar ve anne hayatlarından çıkarak torunu Murat ile birlikte köyüne döner. Taşrada başlayan film de yine döngüsel zaman ile taşrada son bulur.

Yumurta filminde taşra kendini Yusuf karakterinin olduğu her yerde hissettirir. Filmin giriş sahnesinde sahaf bir taşra sıkıntısı olarak hissedilir. Yolculuğa çıkıp geldiği yer de bir taşra kasabası olan Tire'dir. Filmin yol ile birlikte en baskın olan kronotopu taşradır. Taşra kronotopu diğer kronotoplar ile zaman zaman iç içe geçerek filmin yapısını etkiler. Filmde Yusuf, oradan nefret ettiğini belirtse de aslında özlediği yer bu taşra kasabasıdır. Taşranın ağırlığı Yusuf'un kasabaya gelmesiyle değil ondan önce de vardır. Kasabalarda zaman yavaş akar ve taşra aynı bırakıldığı gibidir. Yusuf'un oradan gittiği andaki gibi taşra kendini korur. Taşra insanının özelliklerinde olan yarına bırakma durumu filmde sürekli olarak

kendini tekrar eder. Tüm işler yarına bırakılır Yusuf gitmeye çalıştığı anda taşra onu içerisinde tutar ve filmin dokusuna şekil verir.

Taşra kronotopu araştırmada seçilen dört filmin de içerisinde Bakhtin'in ifade ettiği biçimde görünür olur. Taşra kronotopu tıpkı yol kronotopu gibi filmlerin baskın kronotopudur. Bunun en büyük nedeni filmlerin geçtiği mekânlardır. Türk sinemasında 2000 yılından sonra taşra hikâyeleri ve taşra yaşantısı sık sık filmlerin ana dokularını oluşturur. Türk sinemasında seçilen dört yol filmi de bu yapıya uygun olarak taşra mekânlarını kendilerine mekân olarak seçmiştir. Yönetmenleri ve çekilme zamanları birbirinden farklı olsa da Bakhtin'in ortaya koyduğu 'Taşra kasabası kronotopu'nun özellikleri dört filmde baskın bir düzeyde görünür bir durumdadır. Özellikle yeni Türk sinemasında taşra önemli bir film mekânıdır. Taşra zamanın ağırlığı, doğanın zamana ve gündelik yaşama olan etkisi, geriye dönüşün, nostaljinin simgesidir.

Salon ve misafir odası kronotopunda önemli olaylar bu alanlarda meydana gelir. Zaman burada aktif bir biçimde, harekete bağlı olarak akışkan bir durumdadır. Misafir odaları-salon kronotopu kişilerin tanıştığı ve bir araya geldiği iç mekânın temsilidir. Hem gelen misafirin ve yabancının karşılandığı hem de aile bireylerinin bir arada olduğu yerdir. Bu işlev onu, dışarının ve içinin kesişme ve buluşma noktası yapar. Bir Zamanalar Anadolu'da filminde misafir odası-salon kronotopu sadece muhtarın evinde görünür olmaktadır. Filmin geneli yolda geçer ve yirmi dört saatlik bir zaman diliminde gerçekleştiği için bu kronotopun ortaya çıkması filmin geneline yayılamamıştır. Muhtarın evinde misafir odası-salon kronotopu Bakhtin'in bahsettiği, kişilerin bir araya gelmesi ve sosyalleşme görevini yerine getirmektedir.

Kosmos filmi yersiz ve yurtsuz Battal karakterinin yol hikâyesini anlatır. Kosmos filminde misafir odası-salon kronotopu olarak görülebilecek tek yer öğretmen yaşadığı odadır. Battal ve öğretmen burada birbiriyle tanışır ve aralarındaki yaklaşma bu mekânda gerçekleşir. Filmin genel olarak dış mekânlarda geçmesi ve Battal'ın yaşamını sürdürdüğü yerin böyle bir alanı olmamasından ötürü bu kronotop film boyunca çok fazla görünür olmamıştır.

Pandora'nın Kutusu filminde bu kronotop büyük kız kardeşin evinin salonunda görünür olur. Burada aile tekrar bir araya gelir, abla ve kardeş dedikodu yapar ve

hayatları hakkında olan bitenleri birbirlerine anlatırlar. Mehmet'in evinde salon aslında bir yaşam alanıdır. Burada da salon kronotopunun özellikleri ortaya çıkar. Murat, Mehmet, Nusret burada birbiri ile sohbet ederler sosyalleşirler. Filmde ev sayısının mekân olarak çok olması bu kronotopun diğer iki filme göre daha yoğunlukta olmasını sağlar.

Yumurta filminde Yusuf'un aile evinde salon-misafir odası kronotopu görülür. Ayla ve Yusuf burada ilk kez tanışır ve sohbet ederler. Filmde, gelen misafirler de yine salonda ağırlanır. Zaten evin durumu salon kronotopunun ortaya çıkması için müsaittir. Geniş ve büyük bir salondur. Misafirler için tasarlanmış bir alandır. Dört filmin de içerisinde görünür olma durumu misafir odası-salon kronotopu için farklıdır. Ancak dört filmin de içerisinde bu kronotop bulunur ve Bakhtin'in açıkladığı gibi anlatı metnine bir doku katar. Filmlerin olay örgüsü, zaman-mekân durumları bu kronotopun var olmasını etkileyen en temel unsurlardır.

Kapı dış ve iç mekânları birbirinden ayıran ve onları birbirine bağlayan bir yerdir. İçerisinde bu yüzden çeşitli zaman ve mekânlar barındırır. Filmlerde kapı içeriye ve dışarıyı birbirine bağlayan yapı dışında, kişileri birbirinden ayıran bir çizgi ve eşiklerin yaşandığı yer olarak filmlerde görülür. Kapı kronotopu filmlerde evin içerisinde görünür olur. Seçilen dört filmde de kapı kronotopu baskın bir hâlde değildir. Durumsal olarak ev ile birlikte ortaya çıkar. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde kapı kronotopu muhtarın kızının eve girdiği anda görünür olur. Kapı bilinmeyene açılan bir nesnedir. Kapının açılması ile birlikte içerdekiler birer şok geçirir. Kızın güzelliği hakkında bir anda konuşmaya başlarlar. Kapı burada gizemli bir güzelliğe açılır. *Kosmos* filminde yersiz yurtsuz bir yaşam süren Battal'ın evinin kapısı bulunmamaktadır. Diğer karakterlerin olaylarında da kapı kronotopu görünür değildir. *Pandora'nın Kutusu* filminde de genel olarak kapı kronotopu görünür bir durumda bulunmaz, evin içerisinde bir nesne hâlinde bulunur. Bu durumun tek istisnası Mehmet'in evinin kapısında yapılan tartışmadır. Tarafları ayıran kapıdır, aynı zamanda kapı burada eşik kronotopu ile iç içedir. Taraflar bu kapıyı geçmezler fakat birbirine karşı olan düşüncelerini açık bir biçimde yansıtarak eşiklerini geçerler. Kapıyı geçen sadece Murat'tır, o da yeni bir yolculuğa doğru hem kapıyı aralar hem de eşiğini geçerek yoluna devam eder. *Yumurta* filminde kapı kronotopu ev ile hareket hâlinindedir. Yusuf evin kapısına geldiğinde duraksar, eşiği geçip geçmemek için kararsız kalır.

Kapı kronotopu burada eşik kronotopunun içerisine geçmiştir ve baskın bir kronotop hâlinde değildir. Yusuf evine girerek bilinmeyen kapısını aralar, aynı zamanda ilk eşikini geçmiş olur. Dört filmin genelinde kapı kronotopu baskın bir durumda görünür olmaz. Fakat Kosmos filmi haricinde diğer kronotopların içene geçmiş bir hâlde de olsa görünür olur. Eşiklerin geçilmesinde bir sınır çizgisi ve bilinmeye açılan bir yapı da üç filmin içerisinde bulunur.

Köşeler insanların ve karakterlerin kendilerini dünyadan soyutladığı hayallerin mekânıdır. Karakterler köşelerine çekildiklerinde yalnızlaşırlar ve çevrelerini gözleme imkânı bulurlar. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde köşe kronotopu zamanın yapısı ve sürekli hareket hâlinde olan durumdan ötürü pek fazla görünür olamamıştır. Maktul ile arabada sohbet edildiği sırada kameranın ona yaklaşması onu kendi iç dünyasına yönlendirir. Bunun sonucunda da maktul arabanın onca kalabalığına ve seslere rağmen kendi içsel köşesine çekilir. *Pandora'nın Kutusu*'nda köşe kronotopu diğer kronotopların içerisinde hareket hâlinindedir. Diğer kronotopların baskın yapısı köşe kronotopunun ortaya çıkmasını engellemiştir. *Kosmos* filminde köşe bir kaçış kronotopu hâlinindedir. Battal'ın yaşadığı ev onun kaçış köşesidir. Bu köşede Battal kendi yalnızlığı ile yaşamakta ve kendini sorgulamaktadır. Zaman Battal'ın evinde daha da ağırlaşmakta ve köşe kronotopu belirginleşmektedir. *Yumurta* filminde ev, köşe kronotopu içerisinde barınır. Ayla ve Yusuf karakteri ancak kendi köşelerinde ağlayabilirler. Bu konumuyla *Yumurta* filminde de köşeler birer kaçış mekânlarıdır. Köşe kronotopu filmlerin genelinde insanların kendini yalnız ve korumasız hissettiği anlarda ortaya çıkar. Köşeler filmlerde karakterlerin ruhsal olarak kaçtıkları ve kendilerini o andaki zamandan soyutladıkları yerlerdir.

Dolap-çekmece-sandık kronotopları ise geçmişin izlerinin ve belleğin saklandığı mekânlar olarak Bakhtin tarafından ifade edilir. Burada eşyalar tarihsellikle kaplanır ve ait olduğu kişiyi, zamanda hatıraların canlandırılmasını sağlar. Bu mekânlar alan olarak dar bir yer kaplar. Kişilerin onlara yüklediği anlamlar neticesinde soyut olarak geçişi, bir zamanı ve mekânı içerisinde barındırırlar. Bu kronotop kendisine dört filmde de bu araştırma özelinde yer bulamamıştır. Sadece *Yumurta* filminde annenin eşyalarının olduğu kutu bu kronotopun her filmde görünür olduğu görüşüne ulaşılması için yetersiz bir savdır. Bu anda da Yusuf o kutuyla ilgilenmeyerek bu kronotopun harekete

geçmesine izin vermez. Filmlerin tematik durumu, karakterlerin yaşadıkları ortam, zaman-mekânın genellikle yol ile şekillenmesi ve kapalı mekânların içlerinde doğrudan karakterlerin özel alanlarına girilmemesi kronotopun ortaya çıkmasını engelleyen unsurlardır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde ev olarak sadece muhtarın evinin olması bu kronotopun ortaya çıkması için yeterli bir alan değildir. *Kosmos*'da Battal karakterine ait bir evin bulunmaması, *Pandora'nın Kutusu*'nda evlerin çok olmasına rağmen bu kronotop ortaya çıkmamıştır.

Şato (konak-köşk-yalı) kronotopu da seçilen dört filmde görünür değildir. Mikhail Bakhtin için şato kronotopu şato, konak, yalılar içerisinde geçmişin izlerini taşıyan, zenginlerin ve soyluların yaşadığı yerlerdir. Toplumsal katman olarak üst sınıftaki insanları içerisinde barındırır ve onlara ait tarihselliğin eseridir. Şato tarihselliğin bir mekânı ve geçmişi hatırlatan mobilya ve portreleri ile her köşesinde geçmişin bir hikâyesi ile doldurulmuştur. Bu mekânlar insanları zamanda geriye götüren yapılardır; anıların yeniden yaşandığı, bellekteki hatıraların canlandığı mekânlar olarak ortaya çıkarlar. Dört filmde de sıradan insanların yaşamlarının anlatılması, karakterlerin soylu ya da asil kimselerden oluşmaması, mekânın Anadolu olması bu kronotopun hiçbir filmde var olmamasını sağlamıştır. Bu dört filmin özelinde varılan sonuç Türk yol filmlerinde şato (konak-köşk-yalı) kronotopunun bulunmadığıdır. Ancak bu kronotopun yerine ev kronotopu görünür. Bakhtin kavramsal olarak açıkladığı kronotopların yanına eserlerin içeriğine göre yeni kronotopların eklenilebileceğini belirtir. Bu doğrultuda ev, dört filmin zaman-mekânını etkileyen önemli bir mekândır.

Yumurta, *Kosmos*, *Pandora'nın Kutusu* filminde ev hikâyelerin geçtiği temel mekândır. Bu da Bakhtin'in ortaya koyduğu kronotopların görünür olmasını sağlar. Bu doğrultuda evin yapısına bakılması filmlere olan etkisinden dolayı önemlidir. Ev burada zaman ve mekân kavramının kesişme alanlarından biri olmakla birlikte karakterlerin yaşam alanı ve yol temasını destekleyici temel unsurdur. Bu üç hikâyede ev kavramı, sadece eve dönüş veya evden kaçışın değil, hem mekândan hem de bireyin kendisinden uzaklaşmasının temsidir. Dört filmde de ev kavramında ailenin temsilcisi olan anne baba karakterleri *Yumurta*, *Bir Zamanlar Anadolu'da* da bulunmamakta, *Kosmos*'da sadece baba, *Pandora'nın Kutusu* isimli filmde ise sadece anne karakteri bulunmaktadır.

Yumurta, *Kosmos*, *Pandora'nın Kutusu* isimli filmlerde kahramanlar sıkıntılarından kurtulmak, kendilerini teselli etmek ve başarısızlıklarını görmezden gelmek için ev mekânında bulunarak zaman ve mekânı burada kesiştirmişler ve kronotopların bu mekân içerisinde ortaya çıkmasını sağlar. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde ise ev, kalıcı bir mekân olmaktan ziyade yolcuların yol üzerinde tesadüfi olarak buldukları bir mekândır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde muhtarın evinde karakterler içsel olarak kendi dönüşümlerini tetiklemiş, suçlu suçunu evde yaşadığı olaylar sonucunda itiraf etmiştir. Bu filmde bir ev kronotopundan söz etmek mümkün değildir. *Yumurta* ve *Pandora'nın Kutusu* filminde ev, mekân-insan ilişki bağlantısında içsel durumların simgesi olarak görülebilir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Kosmos* filminde ise karakterlerin kaçış mekânları olarak yol görülmektedir. Bu durumun sebebi ise yönetmenlerin zamanı ve mekânı algılayış farklılıkları olarak düşünülebilir. *Yumurta* filminde ev Yusuf karakterinin hatıralarının canlandığı ve Yusuf karakterinin dönüşümünün gerçekleştiği mekânlardan birisidir. Yusuf karakteri kendisini keşfetmeye evine dönmesiyle başlamıştır. Yusuf evinde bulunan nesnelere ile geçmiş belleğindeki olaylara uzanmış ve film boyunca kendi dönüşümünü tamamlamaya çalışmıştır. *Pandora'nın Kutusu'nda* evde başlayan hikâyeye yolculuk teması ile başlamış ve yine her şeyin başladığı noktada son bulmuştur. *Kosmos* filminde şehre gelen yabancı, filmin temelini oluşturmuş aradığı şeyin geçici bir mekân olan ev değil aşk olduğunu belirtmiş ve filmin sonunda arayışına devam etmek için yoluna devam etmiştir.

Sonuç olarak bu çalışma Bakhtin'in kronotop kavramının Türk sinemasındaki yol filmlerine uyarlanabilirliğinin anlaşılması açısından önemlidir. Zaman ve mekânın bir arada incelenmesini amaçlayan kronotoplar sayesinde filmin anlaşılması güç alt metinlerinin anlamlandırılmasını sağlar. Seçilen dört filmde filmin yapısına göre kronotoplar zamanın yapısına göre değişkenlik gösterir ve bazı anlarda kronotoplar birbirinin içine geçmiş bir hâldedir. Analiz edilen filmlerde benzer kronotopların nasıl işlendiği ortaya konulsa da sadece dört film üzerinden bütün bir ülke sinemasında bulunan filmlerin aynı yapıda kronotoplardan meydana geldiği söylenemez. Ancak mikro düzeyde bu dört yol filmin kendi içlerinde bir zaman-mekân oluşturarak Bakhtin'in kronotop kavramlarını içerdikleri söylenebilir. Filmlerde ortak olarak yolun kullanılma

durumu, zamanın durağanlığı, taşra sıkıntısı, eşikte kalmaları ortak yapıya sahip olduklarını gösterir. Türkiye'nin taşralarına uzanan bu filmler yol filmi olarak kendi içlerinde bir zaman ve mekân oluşturarak ortak bir noktada buluşmaktadır. 2000 yılından sonra aynı ülkenin farklı yerlerinden çekilen bu dört film temel olarak aynı kronotopları barındırsalar da yönetmenlerinin farklı üsluplarından ötürü kronotopların ortaya çıkma ve baskınlık durumlarının farklılık gösterdiği görülür. Bu durumda her filmin içerisinde tıpkı romandaki gibi, aynı kronotoplar aynı şekilde bulunamayacağı ortaya çıkmaktadır. Kronotoplar sinema alanında filmin yapısına, zaman-mekânına, olay örgüsüne göre değişkenlik gösterebileceği, baskınlık durumunun farklılaşabileceği, yeni kronotopların ortaya çıkabileceği, bazı kronotopların ise görünür olmadığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına: Melodramatik imgelem*. Levent, İstanbul: Hayalperest.
- Aristoteles, Heidegger, M. & Augustinus. (1996). *Aristoteles-Augustinus-Heidegger. Zaman Kavramı*. Saffet Babür (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Arslan, M. (2010). *Yeşim Ustaoglu: Su, Ölüm ve Yolculuk*. Beyoğlu, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması: Dört Kurucu Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimağaoğlu*. İstanbul: Cadde.
- Bachelard, G. (2018). *Mekânın Poetikası = La Poétique de l'espace* (4. Baskı). Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: İthaki.
- Bahtin, M. M. (2019). *Rebalais ve Dünyası* (2. Baskı). Çiçek Öztekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakhtin, M. (2020a). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. Sabri Gürses (Çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Bakhtin, M. (2020b). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (4. Baskı). Sibel Irzık (Ed.), Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Bergson, H. (2016). *Yaratıcı Tekâmül*. Mustafa Şekip Tunç (Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Bordwell, D. (2010). *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. Ali Karadoğan (Ed.). Ankara: Deki Yayınları
- Çetin, N. (2019). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çubukçu, İ. A. (1986). *Türk Düşünce Tarihinde Felsefe Hareketleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları. (174).
- Deleuze, G. (1995). *Kant'ın Eleştirel Felsefesi: Yetiler Öğretisi*. Taylan Altuğ (Çev.). İstanbul: Payel.

- Deleuze, G. (2010). *Bergsonculuk* (2. Baskı). Hakan Yücefer (Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge*. Soner Özdemir (Çev.). İstanbul: Norgun Yayıncılık.
- Demir, A. (2011). *Mekânın Hikâyesi, Hikâyenin Mekânı: Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi)*. Çağaloğlu, İstanbul: Kesit.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- İlim, F. (2017). *Bahtin Diyaloji, Karnaval ve Politika*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İrzık, S. (Ed.), Soydemir, Cem (Çev.). (2020). ' "Önsöz"'—Karnavalardan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar (4. Baskı). İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Jaspers, K. (2010). *Felsefe Nedir?* İsmet Zeki Eyüpoğlu (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Karasar, N. (2017). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kıran, A., & Kıran, Z. (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri Dilbilim, Göstergibilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler* (4. Baskı). Ankara: Seçkin.
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*. Ertan Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki Yayınları.
- Lukács, G. (2014). *Roman kuramı*. Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- MacKay, M. (2019). *Roman Nedir?* (2. Baskı). Fazilet Akdoğan Özdemir (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Montgomery, M. V. (1993). *Carnivals and Commonplaces: Bakhtin's Chronotope, Cultural studies, and Film*. New York: P. Lang.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ricœur, P. (2007). *Zaman ve Anlatı: Zaman-Olay örgüsü-Üçlü Mimesis*. Mehmet Rifat & Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Ricœur, P. (2013). *Zaman ve Anlatı 4. Anlatılan (Öykülenen) Zaman*. Umut Öksüzan & Atakan Altınörs (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- R. Özçöllü & Ü. Tüzün (Ed.) (2011). *Yusuf'un Rüyası*. İstanbul: Timaş.
- Stam, R. (1996). *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (Nachdr.). Baltimore; Md.: Johns Hopkins Univ. Press.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (2005). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism, and Beyond*. London; New York: Routledge/Taylor & Francis. Geliş tarihi gönderen <http://public.ebib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=237423>
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. Beyoğlu, İstanbul: Metis.
- Susar, A. F. (2004). *Türkiye'de Belgesel Sinemacılar*. İstanbul: Es Yayınları.
- Şahin, İ., & Depe, D. (2018). *Bir Metafor Olarak Yol ve Yolculuk*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Vice, S. (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press, Distributed exclusively in the USA by St. Martin's Press.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (11. Baskı). Ankara: Seçkin.

Tezler

- Ak, E. (2018). *Kültür Endüstrisine Bir Karşıt Örnek Olarak Reha Erdem Sineması* (Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Aslan, H. (2019). *Yolcu Filmi Bağlamında Sinemada Yol ve Yolcu Metaforu* (Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Bayrak, B. (2019). *Chronotopes of Mirror (1974) & Cold of Kalandar (2015)* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Bilgi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

- Cıvaş, G. (2010). *Yeni Politik Sinema Yeşim Ustaoglu Sineması Üzerine Bir İnceleme* (Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dalkılıç, T. (2019). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur Romanlarında Kronotop* (Yüksek Lisans Tezi). Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Dere, M. (2014). *Türk Romanında Konak ve Yalı* (Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Doğan, Y. (2018). *Reha Erdem Sinemasında Uzam Zaman ve Bellek* (Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Dümelli, N. (2019). *1990 Sonrası Türkiye Sineması'nın Taşra ve Bozkır Filmlerinde Sinematografik Zamanın İnşası* (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Erişen, B. A. (2015). *Nuri Bilge Ceylan Filmlerinin Bakhtin'in Kronotop Kavramı ile İncelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gergerlioğlu, H. S. (2013). *Semih Kaplanoğlu Sineması Üzerine Sosyolojik Bir Deneme* (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Gezeroğlu, S. (2015). *Nezihe Meriç'in Öykülerinde Kronotop (Zaman-Uzam)* (Yüksek Lisans Tezi). Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nevşehir.
- Kahraman, F. (2019). *Ahmet Metin Şirzat'ta Gömülü Anlatılar ve Kronotoplar Kavramı* (Yüksek Lisans Tezi). Boğaziçi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karadoğan, A. (2014). *Modernizmin İzini Sürmek: Türkiye'de Sanat Sinemasının Gelişimi (1896-2000)* (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kiraz, S. (2016). *Türk Sinemasında Rüyalarda Semih Kaplanoğlu'nun Bal-Süt-Yumurta Üçlemesi* (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Özkan, M. A. (2012). *Türk Sinemasında Bireysellik Okumaları: Kaybedenler Kulübü ve Pandora'nın Kutusu Örneği* (Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sayıcı, F. (2019b). *Sinemada Yol ve Yolculuk Kavramı Bağlamında Karakterin Dönüşümünün İncelenmesi* (Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Şimşek, F. B. (2019). *Bireysel Tarihin Kronotopu Olarak Kent ve Kent Unsurları Demir Özlü Örneği* (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Toraman, E. E. (2011). *Manevi Gerçekçilik Sinema Dili ve Semih Kaplanoğlu Sineması* (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Yalçın, A. (2015). *Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta, Süt ve Bal Üçlemesinde Minimalizm* (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yoca, B. (2019). *Edebiyatta ve Sinematografik Uyarlamalarda Orhan Kemal Karakterlerinin Kronotopik Yapısı* (Doktora Tezi). Çukurova Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Zengin, M. O., & İbrahim, Z. (2013). *Yol Filmlerinde Bir Anlatım Ögesi Olarak Yol ve Yolculuk Kavramları: Easy Rider Örneği* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Aydın Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. Geliş tarihi gönderen http://acikarsiv.aydin.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11547/983/Oktug_Zengin.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Dergiler

- Aydın, İ. H. (2006). Bir Felsefi Metafor “Yolda Olmak”. *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, (4).
- Danesi, M. (2008). *Dictionary of Media and Communications*. New York: M.E. Sharpe Publish.

- Demir, Y. (t.y.). Filmde Zaman ve Mekân Üzerine. Geliş tarihi 05 Ağustos 2020, gönderen <https://docplayer.biz.tr/19995956-Filmde-zaman-ve-mekân-uzerine.html>
- Demir, Z. (2019). Bergson Felsefesi Işığında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde Zaman. *International Journal of Society and Culture Studies*, (3), 20.
- Erdoğan, E., & Yıldız, Z. (2018). Zaman ve Mekân Kavramları Arasındaki Paradoksal İlişkinin “Bulut Atlası” Filmi Üzerinden Okunması. *METU JFA (ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi)*, (35:1), 26. <https://doi.org/10.4305>
- Erkan, B., & Nur, E. (2013). Metnin Bilinçaltı: Edward Said'de Örtük Şarkiyatçılık. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 22(2), 151-167.
- Evecen, G. (2020). 2000 Sonrası Türk Sinemasında Ailenin Hafızasına Yolculuk: Pandora'nın Kutusu ve Kelebekler Filmleri. *SineFilozofi*, (Özel Sayı). <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.681343>
- Fırıncıoğulları, S. (2016). Mikhail Bakhtin ve Romanın Sosyolojisi. *Akademik Bakış Dergisi*, (54), 15.
- Kabadayı, L., & Çağlıyan, Ç. E. (2013). Felsefe'den Sinemaya: “Bengi Dönüş” Kavramının Kosmos Filmi'nde Anlam Yaratımı Açısından Kullanımı. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (20), 165-177.
- Koç, Y. (2017). Edebiyat Teorisi: Rabelais ve Dünyası. *Söylem Filoloji Dergisi*, (3), 17.
- Köroğlu, S. A. (2015). Literatür Taraması Üzerine Notlar Ve Bir Tarama Tekniği. *GİDB Dergi*, (01), 61-69.
- Öktem, Ü. (2000). Descartes, Kant, Bergson ve Husserl'de Sezgi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 40(1-2), 30.
- Özgül, G. E., & Tahan, K. (2014). Bir Ceset Arayışı Olarak Hatırlanmanın Eleştirisi: Bir Zamanlar Anadolu'da Zaman, Mekân ve Gerçeklik. *Global Media Journal*, (4 (8)), 241-259.

- Özkan, D. (2012). Empresyonizm, Sinema ve Bergsoncu Zaman Kavramı: Zaman ve Mekân Algılarının Dönüşümü. *International Journal of Social Science*, (5), 247-268.
- Sağlık, Ş. (2010, Kasım). Taşranın Öyküsü Öykünün Taşrası-II. *Hece Öykü Dergisi*, (41), 176.
- Sarıkavak, K. (1997). İhvan-ı Safa İbn Sina ve Gazali’de Zaman Anlayışı. *Felsefe Dünyası*, (25), 21.
- Sayıcı, F. (2019a). Joseph Campbell’in Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Modelinin Yol Filmlerine Uygulanması: Easy Rider Örneği. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, (59), 831-843. <https://doi.org/10.7816/idil-08-59-01>
- Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (40), 97-118.
- Sözen, M. F. (2008). Bakhtin’in Romanda Kronotop Kavramı ve Sinema. *Akdeniz Sanat*, 1(2), 91-107.
- Sözen, M. F. (2009). Bakhtin’in Romanda “Karnavalesk” Kavramı ve Sinema. *Akdeniz Sanat*, 2(4), 65-86.
- Şengül, M. B. (2010). Romanda Mekân Kavramı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (3/11), 528-538.
- Tiken, S. (2013). Zaman ve Mekân Birlikteliği Açısından Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Ankara Romanı Üzerine Bir İnceleme. *Turkish Studies*, 8(8/13), 1551-1560.
- Tunalı, D. (2014). Hareketli Durağanlık İzlenimi: Bir Zamanlar Anadolu’da. *Yedi: Sanat, Tasarım, Bilim Dergisi*, (11), 39-51. <https://doi.org/10.17484/yedi.76134>
- Yıldırım, Ö. (2019). Mavi Bisiklet Filminin Çocuk Temsili Bağlamında İncelenmesi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.463447>
- Yuva, H. (2009). Türk Şiirinde Zaman Teminin Değişimi. *Turkish Studies*, 4(4), 65.

Zengin, M. (2015). Çoksesli Müzikten Polifonik Romana: Aldous Huxley'nin Ses Sese Karşı Adlı Romanı. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 14(24224), 155-191. <https://doi.org/10.21547/jss.256786>

Zıraman, Z. C. (2015, Aralık). Sinema Tutkusu III: 1990 Sonrası Türkiye Sineması ve Reha Erdem Filmleri. *Doğu Batı Yayınları*, (74), 67-87.

İnternet

Akça, K. (2008, Eylül 29). Yeşim Ustaoglu Filmini Anlatıyor [Haber sitesi]. Geliş tarihi 14 Aralık 2020, gönderen Radikal website: http://www.radikal.com.tr/kultur/yesim_ustaoglu_filmini_anlatiyor-900994/

Çalışır, G. (2018, Nisan 2). Flanör Düşüncenin İzinde: Turist Ömer. Geliş tarihi 09 Aralık 2020, gönderen Filmloverss website: <https://www.filmloverss.com/flanor-dusuncenin-izinde-bir-karakter-turist-omer/>

Kaplanoğlu, S. (2007). Yumurta Filmi Basın Bülteni [Kişisel]. Geliş tarihi 09 Aralık 2020, gönderen Kaplanfilm website: http://www.kaplanfilm.com/yumurta_basin_bulteni.pdf

Sales, W. (2007, Kasım 11). Hollywood—Westerns—Movies—Motion Pictures—The New York Times [Gazete Haber Bülteni]. Geliş tarihi 19 Aralık 2020, gönderen The New York Times Magazine website: <https://www.nytimes.com/2007/11/11/magazine/11roadtrip-t.html>

EKLER

EK-1: İNCELENEN FİLMLERİNİN KÜNYELERİ

YUMURTA (2007)

Yapımcı: Semih Kaplanoğlu ve Lilette Botassi

Ortak Yapımcı: Panayiotis Papazoglou - Angelos Argiroulis

Yapım Şirketi: Kaplan Film ve Inkas

Ortak Yapım Şirketi: PPV S.A Film ve SKLAVIS LAB CO

Film Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Görüntü Yönetmeni: Özgür Eken

Ses: İsmail Karadaş

Sanat Yönetmeni: Naz Erayda

Senaryo: Semih Kaplanoğlu ve Orçun Köksal

Kurgu: Ayhan Ergürsel, Semih Kaplanoğlu, Suzan Hande Güneri

Oyuncular: Nejat İşler (Yusuf), Saadet Aksoy (Ayla), Semra Kaplanoğlu (Zehra)

Süre: 97 dakika

PANDORA’NIN KUTUSU (2008)

Yapımcı: Yeşim Ustaoğlu, Muhammet Çakıral, Serkan Çakarer, Behrooz Hashemian, Setarah Farsi, Natacha Devillers, Catherina Burniaux, Micheal Weber, Tobias Pausinger

Yapım Şirketi: Ustaoğlu Film Production

Ortak Yapım Şirketi: Ustaoğlu Film Production, Silkroad Production, Les Petites Lumieres, The Match Factory, Stromboli Pictures, ZDF/ARTE Production

Film Yapım Ülkesi: Türkiye, Almanya, Fransa, Belçika

Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu

Görüntü Yönetmeni: Jacques Besse

Sanat Yönetmeni: Serdar Yılmaz, Elif Taşçıoğlu

Senaryo: Yeşim Ustaoglu, Sema Kaygusuz

Kurgu: Franck Nakache

Oyuncular: Tsilla Chelton (Nusret), Derya Alabora (Nesrin), Övül Avkıran (Güzin), Osman Sonant (Mehmet), Tayfun Bademsoy (Faruk), Onur Ünsal (Murat)

Süre: 112 dakika

KOSMOS (2010)

Yapımcı: Ömer Atay

Yapım Şirketi: Atlantik Film

Film Yapım Ülkesi: Türkiye

Yönetmen & Senaryo: Reha Erdem

Yapımcı: Ömer Atay, Gamze Peker, Kalin Kalinov

Görüntü Yönetmeni: Florent Herry

Kurgu: Reha Erdem

Sanat Yönetmeni: Ömer Atay

Ses Tasarımı: Herve Guyader, Reha Erdem

Süre: 122 Dakika

Oyuncular: Sermet Yeşil (Battal, Kosmos), Türkü Turan (Neptün), Hakan Altuntaş (Yahya), Sencar Sağdıç (Tahir), Korel Kubilay (Baldız), Saygın Soysal (İmza Karşıtı Genç), Serkan Keskin (Kahveci), Akın Anlı (İlhan), Saadet Çıracı (İlhan'ın Annesi), Cüneyt Yalaz (Yüzbaşı), Suat Oktay Şenocak (1. Köylü), Asil Büyüközçelik (2. Köylü), Nadir Sarıbacak (3. Köylü), Murat Deniz (4. Köylü)

BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA (2011)

Yapımcı: Zeynep Özbatur

Ortak Yapımcı(lar): Mirsad Purivatra (Prod2006), Eda Arıkan (1000 volt), İbrahim Şahin (TRT), Müge Kolat (İmaj), Murat Akdilek (Fida Film), Nuri Bilge Ceylan (NBC Film)

Yapım Şirketi: Zeyno Film

Yapım Ülkesi: Türkiye ve Bosna Hersek

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Senaryo: Ercan Kesal, Ebru Ceylan, Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Muhammet Uzuner (Doktor Cemal), Yılmaz Erdoğan (Komser Naci),
Taner Birsel (Savcı Nusret), Ahmet Mümtaz Taylan (Şoför Arap Ali), Fırat Tanış
(Şüpheli Kenan), Ercan Kesal (Muhtar)

Süre: 150 dakika

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı-Soyadı	Ömür Yıldırım
Doğum Yeri-Tarihi	Espiye / Giresun - 25.02.1994
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	İngilizce (B1)
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	Mavi Bisiklet Filminin Çocuk Temsili Bağlamında İncelenmesi / Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitü Dergisi / Yazar
İş Deneyimi	
Stajlar	Hüsniye Özdilek Anadolu Meslek Lisesi Stajyer Öğretmen (2016)
Projeler	Yönetmenliğini Yaptığı Projeler: Türk Kahvesi - Kısa Film (2019) Darı - Kısa Film (2017): Ulusal ve Uluslararası 4 tane Festival ödülü var 3D – Kısa Film (2019): Uluslararası 1 tane Festival ödülü var Yazar - Kısa Film (2015) Bırak Orada Kalsın (2013) Alp – Bir Çözüm Aradım Video Klip (2021) Sibel - Kaçamak Video Klip (2020)

	<p>Lyric Al – Southside Video Klip (2019)</p> <p>Azap Hg & Aşıl – Bana Bırak Video Klip (2018)</p> <p>Tangoto İstanbul - Reklam Filmi (2020-2019)</p> <p>Aysu - Reklam Filmi (2020)</p> <p>Kepez Bld. Zeytin Yağı - Reklam Filmi (2019)</p> <p>Bailara Hotel - Reklam Filmi (2018)</p> <p>Görüntü Yönetmenliğini Yaptığı Projeler:</p> <p>Arzu - Kısa Film (2019): Ulusal ve Uluslararası 2 tane Festival ödülü var</p> <p>Salı - Belgesel Film (2017): Ulusal ve Uluslararası 2 tane Festival ödülü var</p> <p>Ahdar - Kısa Film (2017) Ulusal 1 tane Festival ödülü var</p> <p>Zehra – Cennetten Çiçek Video Klip (2020)</p> <p>Patron – Bıktım Yalanlarından Video Klip (2020)</p> <p>Ati 242 – Şöhret Video Klip (2020)</p> <p>Tuna – İkilem Video Klip (2020)</p> <p>Yeis Sensura – Olanaklar Video Klip (2021)</p> <p>Berkei66 – Blackjack Video Klip (2020)</p> <p>Expo 2016 Kapanış Filmi (2016)</p> <p>Expo 2016 Osmanlı Bahçesi Reklam Filmi (2016)</p> <p>Yapımcısı Olduğu Projeler:</p> <p>Babamdan Kalan Kısa Film (2017) – Yapımcı: Ulusal 1 tane Festival ödülü var.</p>
Çalıştığı Kurumlar	<p>Expo 2016 Antalya –Videographer (2016)</p> <p>Erol Köse Prodüksiyon – Proje Bazlı D.O.P (2020)</p> <p>T-Bolt Film – Yönetmen (2020 - ...)</p> <p>Metafora Ajans - Proje Bazlı Yönetmen (2018-2019)</p>

	Antalya Azize Kahraman Halk Eğitim Merkezi - Öğretmen (2018) Çizgi Prodüksiyon - Yönetmen-D.O.P (2017) Multi Medya Prodüksiyon -Yönetmen-D.O.P (2016)
İletişim	
E-Posta Adresi	Kişisel: 16omur16@gmail.com İş: yildirimvideoart@gmail.com
Tarih	01.01.2021