

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**YEŞİLÇAM DÖNEMİNDE BİR YAPIBOZUMCU:
ALP ZEKİ HEPER**

Hazırlayan
Ömer Faruk Güler

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Sabire SOYTOK

İzmir/ 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Yeşilçam Döneminde Bir Yapıbozumcu: Alp Zeki Heper” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve doğrularım.



11/10/2019

Ömer Faruk GÜLER

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin..... maddesine göre Film Tasarımı Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Ömer Faruk GÜLER'in "**Yeşilçam Döneminde Bir Yapıbozumcu: Alp Zeki Heper**" konulu tezini incelemiş ve aday/...../..... tarihinde, saat.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Güler, Ömer Faruk

Yüksek Lisans Tezi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Film Tasarımı Ana Sanat Dalı, Tezli
Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Sabire Soytok

Ekim, 2019.

Bir döneme damgasını vuran Yeşilçam Sineması barındırdığı yüzlerce örnek ile içerisinde bulunduğu dönemin bir aynası olmaktadır. Bu dönemde çok sayıda film yapılmış olmasına rağmen, filmlerin biçim ve içerikleri çok tartışılmakta ve filmlerin belli kalıplar dışına çıkamaması, yaratıcı yönetmen ve eserlerin ortaya çıkamaması, çeşitli yeteneklerin ortadan kaybolması gibi çeşitli sorunlara sebep olmuştur.

Çalışmanın amacı dönemin bu durumunun sebeplerini Fransız düşünür Jacques Derrida'nın "Yapıbozum Kuramı"nı esas alarak dönemin kabul görmemiş yönetmeni Alp Zeki Heper filmleri ile incelemek, Yeşilçam Dönemini Yapıbozuma uğratmak ve mevcut düşünüş şeklini ortaya çıkartmaktır. Bu bağlamda Yeşilçam Dönemi Derrida'nın kuramı üzerinden tartışılmış ve Alp Zeki Heper filmleri detaylı bir biçimde incelenmiştir. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmi çözümlenerek, Yeşilçam'ın sorunları Heper'in yaşadığı sorunlar üzerinden ortaya konulmuştur. Sonucunda ise Alp Zeki Heper'in biçim ve içerik olarak sanat kaygısı taşıyan filmler ortaya koyduğu, dönem içerisinde filmlerinin kabul görmediği ve filmlerinin Yeşilçam'ı yapıbozuma uğratan bir niteliği olduğu kanısına varılmıştır.

Anahtar sözcükler: Yeşilçam Dönemi, Yapıbozum, Alp Zeki Heper, Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri

ABSTRACT

Master Thesis, Fine Arts Institute, Film Design Main Branch,

Master's Degree Program

Advisor: Dr. Öğr. Sabire Soytok

October, 2019.

Yeşilçam Period, which left its mark on a period, is a mirror of its period with its hundreds of examples. Although many films have been made during this period, the form and content of the films are widely discussed and the failure of the films to come out of certain patterns has caused problems such as the inability of creative directors and works to emerge and the disappearance of various talents.

The aim of this study is to examine the reasons of this situation by using the Deconstruction Theory of the French thinker Jacques Derrida with the films of Alp Zeki Heper, the unaccepted director of the period, to deconstruct the Yeşilçam Period and reveal the current thinking style. In this context, the Yeşilçam Period was discussed through Derrida's theory and Alp Zeki Heper films were examined in detail. The problems of Yeşilçam have been put forward through the problems Heper had. As a result, it was concluded that Alp Zeki Heper produced films with art concerns in form and content and his films were not accepted because of the perspective of the films of the period.

Keywords: Yeşilçam Period, Deconstruction, Alp Zeki Heper, Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri

ÖNSÖZ

Üniversiteye girdiğim ilk zamanlardan bu yana çok sevdiğim yenilikçi ve öncü sinemanın ülkemiz temsilcilerinden Alp Zeki Heper'in yaşamış olduğu dönem yüzünden yaşadığı zorlukları, bu zorlukların sebeplerini detaylı biçimde ortaya koyabilmenin fazlasıyla önemli olduğunu düşünmekteyim. Sinema her zaman deneysel fikirlere, biçim ve içerik olarak yeniliklere açık olmuştur. Saniyede 24 karenin aktığı fotoğrafların başlı başına bir devrim niteliğinde olduğunu ve bu devrimin yeni fikirler ve denemelerle birlikte üzerine ekleyerek daha da özgün yerlere geleceğini çok iyi bilmekteyiz. Yeşilçam Dönemi sinemamızın gerek biçim gerek içerik olarak benzer kalıplara sıkıştığı zamandır. Tam da bu dönem Heper ortaya çıkarak korkusuzca alışıldık olmayanı yapmaya çalışmış, tüm zorluklara tek başına göğüs germek istemiştir. Ancak dönemin baskısı, Heper'in hayatında trajik izler bırakmıştır. Yaşadığı her şeyin ve çok sevdiği sinemanın hatırına, bu çalışma umarım filmleri gibi önce ve kaliteli olmayı başarır.

Bu projeyi hazırlayıp tamamlamamda bana yardımcı olan sevgili danışmanım, değerli hocam Sabire Soytok, Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Anasanat Dalı Hocaları, Alp Zeki Heper'in "Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri" filmini izlememize izin veren Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-Tv Bölümü hocaları, Ahsen Deniz Morva Kablamacı, Nursefa Yamanoğlu, ailem ve yardımcı olan birçok arkadaşına katkılarından ve desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

Ömer Faruk GÜLER

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTUNAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

1. DERRİDA VE YAPIBOZUM FELSEFESİ

1.1. Jacques Derrida.....	5
1.2. Yapıbozum.....	7
1.3. Differance.....	16
1.4. Logosmerkezcilik.....	22
1.5. Yapıbozum ve Sinema.....	28

2. BÖLÜM

2. YEŞİLÇAM SİNEMASI, DENEYSEL SİNEMA VE ALP ZEKİ HEPER

2.1. Türkiye Sineması'nın Genel Özellikleri.....	34
2.1.1. Yapım Koşulları.....	37

2.1.2. Dönem İçinde Üretilen Filmler ve Özellikleri.....	40
2.1.3. Sinema-Seyirci İlişkisi.....	42
2.2. Deneysel Sinema Kavramı.....	45
2.3. Dünya’da Deneysel Sinema’nın Gelişimi.....	47
2.4. Türkiye’de Deneysel Filmler ve Deneysel Sinema’nın Gelişimi.....	51
2.5. Alp Zeki Heper ve Türkiye Sineması’ndaki Yeri.....	55
2.6 Yeşilçam Dönemi’nin Alp Zeki Heper’in Filmlerine Bakışı.....	60
2.6.1 Filmleri ve Sansür.....	62

3. BÖLÜM

3. SOLUK GECENİN AŞK HİKAYELERİ DEKONSTRÜKSİYONU

3.1. Alp Zeki Heper’in Sinema Anlayışı.....	65
3.1.1 Bir Kadın ve Şafak Kısa Filmleri.....	67
3.1.2 Dolmuş Şoförü, Eşkıya Halil (Haydut), Kara Battal’ın Acısı Filmleri.....	70
3.2. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri Filmi.....	72
3.3. Heper’i Okumak.....	82
3.4. Yeşilçam’ın Heper Tarafından Dekonstrüksiyonu.....	96

SONUÇ.....	104
------------	-----

EKLER.....	107
------------	-----

KAYNAKÇA.....	109
---------------	-----

ÖZGEÇMİŞ.....	
---------------	--

GİRİŞ

Yedinci sanat dalı sinema; herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini belirleme ve daha sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir perde üzerine yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işidir. Ortaya çıkışından bugüne kadar sinema, kolektif yapısı, ele aldığı konular ve işleniş biçimleri, mizansen, teknik yapısı ve dramatik içeriği ile birey ve toplumları fazlaca etkilemiştir. Bu etkilenme ile yapılan filmler artmış, sayısız ürün ortaya konmuştur. Eserlerin üretimi ve yapılan incelemeler sonucu belirlenen kalıplaşmış teknikler sinemaya yerleşmiş ve tür sineması ve dramatik anlatı yapısı oluşturulmuştur. Bu sayede daha çok izleyici filmlere çekilebilmekte ve daha fazla kazanç sağlanmıştır. Tür sinemasının getirdikleri ve dramatik anlatı kalıpları seyircilerde film izlemek konusunda belirli yargıların oluşmasına ve sinemaya gidildiğinde bu kalıpların arayışı içerisine girilmesine sebep olmuştur. Ancak bu durumdan rahatsız bir grup sinemasever ise bu algıyı kırmak istemiş ve filmlere daha derin anlam katabilmek, seyirciyi düşünmeye sevk etmek, sanat ve hayatın özü hakkında sorular sordurabilmek için klasik anlatı yapısı ve belirlenmiş kalıpları kullanmak yerine farklı ve denenmemiş olanı yapmak istediler. Bu noktada farklı akımlar karşımıza çıkmaya başlamıştır. Alman Dışavurumculuğu, Fransız Yeni Dalgası, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı bunlardan birkaçına örnek olarak gösterilebilmektedir. Avant-garde, deneysel, bağımsız sinema türü de klasik dramatik anlatı yapısına yeni ve farklı bakış açıları getirmek üzere ortaya çıkmış modern anlatı türlerinden bir tanesidir. Bu çalışmamızda modern anlatı üzerine yoğunlaşmış, aldığı eğitim ve kültür birikimi ile sinemada yeni ve farklı arayışlar içerisine girmek istemiş, deneysel fikirlerini filmlerinde uygulamaya çalışmış ve topluma, toplumun beklemediği bir açıyı göstermeye çalışmış, unutulmaya bırakılmış, devam edebilse çok başarılı ve üzerinde durulması gerektirecek eserler bırakabilecek kişi, Alp Zeki Heper'i ve onun Yeşilçam Sineması'ndaki yerini araştıracağız.

Çalışmanın amacı Yeşilçam Sinemasının Alp Zeki Heper'e bakış açısını analiz etmektir. Alp Zeki Heper'in kim olduğunu tanıtabilmek, yaptığı işleri ve hayatı hakkında derinlemesine bilgi sahibi olabilmek, ortaya koyduğu ürünleri ve o ürünlerin içerik-

teknik yapısı hakkında bilgi vermek, kendisinin yaşadığı dönemde neden filmlerine ilgi gösterilmediğini araştırmak ve Alp Zeki Heper'in Yeşilçam Sineması'ndaki yerini ve neden unutulmaya yüz tutulduğunun analizini yapmaktır. Fransız düşünür Jacques Derrida'nın Yapıbozum kuramı üzerinden incelediğimiz Alp Zeki Heper'in uzun metraj filmi Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmi ile Yeşilçam Dönemi'ni yapıbozuma uğratarak, dönemin sinema anlayışını ortaya koymaktayız.

Sinema tarihimizde unutulmaya bırakılmış olan bu önce yönetmenin başarmaya çalıştığı yenilikler ve oluşturmaya çalıştığı dil ise önemli bir yere sahip olabilirdi. Bu kadar önemli olmasına rağmen kendisi hakkında literatürde çok az bilgiye rastlanmaktadır. Türkiye'de ilk deneysel filmi çektiği kabul edilen Alp Zeki Heper hakkında bu kadar az ve eksik bilgiye sahip olduğumuzu görmek bu araştırmanın neden yapılması gerektiği ve önemi hakkında net bilgi vermektedir.

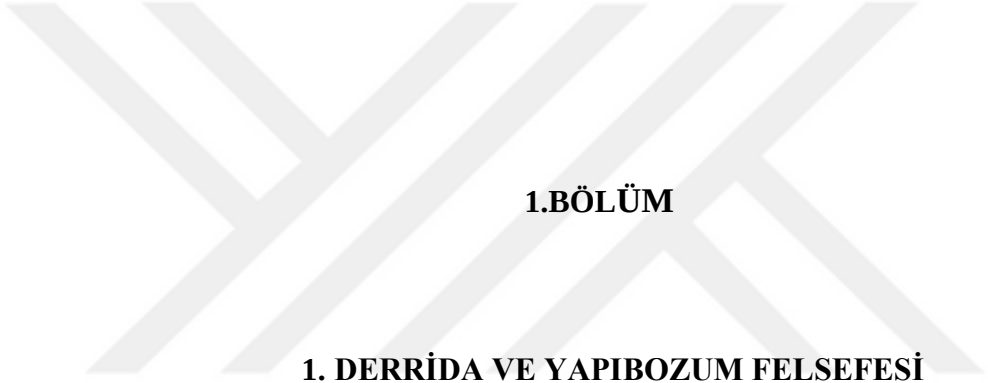
Türkiye sinemasında deneysel sinemanın öncüsü olarak kabul edilen Alp Zeki Heper hakkında çok az bilgi bulunmaktadır. “Bir Kadın” ve “Şafak” isimli kısa film çalışmaları, “Eşkiya Halil(Haydut)” uzun metrajlı filminin bir kısmı internet üzerinden bulunabilmektedir. Ancak “Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri” isimli ilk uzun metrajlı filmi sansüre uğramasının ardından yönetmenin bir daha herhangi bir yerde gösterilmemesi isteği ile ulaşımı da neredeyse imkansız olmuştur. “Dolmuş Şoförü” ve “Kara Battal'ın Acısı” isimli uzun metraj çalışmaları ise yönetmenin filmlerin negatiflerini yakması sonucu günümüze ulaşamamıştır.

Çalışmamızın birinci bölümü Jacques Derrida ve felsefesi yapıbozumun ana hatlarıyla açıklanması üzerine kurulmuştur. İkinci bölümde ise Yeşilçam Dönemi, Deneysel Sinema ve Türkiye'de Deneysel Sinema kavramları tartışılmıştır.

Üçüncü bölümde ise Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmi yapıbozum felsefesi temelinde detaylı biçimde incelenerek Alp Zeki Heper'in nasıl bir sinema arzuladığı, neden unutulduğu, yapılan röportajlar ve literatür araştırması ile analiz edilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda bu bölümde Heper'in filmi ile Yeşilçam Dönemi de yapıbozuma uğratılmıştır.

Nitel araştırma yöntemini kullanarak oluşturduğumuz çalışmada Alp Zeki Heper ile ilgili görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmelerde Alp Zeki Heper'in hayatı, dünyaya bakış açısı, sinema arzusunun nereden geldiği, nasıl bir yöntem kullanarak filmlerini çekmek istediği gibi konularda bilgiler toplanmıştır. Görüşmelerin yanı sıra Alp Zeki Heper üzerine yazılanlar (gazete, dergi) taranmıştır. Bu iki veri toplama yöntemi ile Alp Zeki Heper üzerine yazılanların analizi yapılarak Yeşilçam Sineması ile arasındaki uyumsuz ilişkinin sebepleri açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.





1.BÖLÜM

1. DERRİDA VE YAPIBOZUM FELSEFESİ

1.1 Jacques Derrida

Derrida 1930 yılında Cezayir’de doğmuştur. Çocukluğunun büyük bir kısmını Cezayir’de geçirmiş, 1949 yılında dünyaya çok önemli felsefik katkılar yapacağı Paris’e taşınmıştır ve 2004 yılında burada hayatını kaybetmiştir.. Postmodern felsefeci Derrida’nın ortaya attığı yöntem ve kavramlar birçok farklı alanda etkisini göstermektedir. 1956 yılında Harvard Üniversitesi’ne özel öğrenci olarak davet edilir bir süre orada yaşadıktan sonra Cezayir’e geri döner. Ardından yeniden Paris’e yerleşir. 1966 yılında Amerika’da ün kazanmaya başlamıştır. Gün geçtikçe daha fazla konferans vermeye ve seyahat etmeye başlar.

Derrida kıta geleneği olarak adlandırılan Wittgenstein’in öncülüğünü yaptığı ve kökleri varoluşçuluk, fenomenoloji, yapısalcılığa dayanan doğa bilimleri ve analitik düşüncenin neopozitivizmi dışında kalan felsefe ekolü eğitimi almıştır (Küçükalkan; 2017,39). Nietzsche ve Heidegger’in batı metafiziğine yönelttiği eleştirilerden etkilenen Derrida çalışmalarını batı düşüncesinin temelini oluşturduğunu düşündüğü karşıtlıkların yarattığı önyargıları eleştirerek inşa etmiştir.

Cezayirli bir Yahudi olan Derrida’nın çalışmalarını etnik kökeninin önemli ölçüde etkilediğini söyleyebiliriz.

“On iki yaşında etnik kimliği nedeniyle yalnızca Fransız olanların eğitim görebildiği okulundan uzaklaştırılmış, Fransız vatandaşlığı bir süre elinden alınmıştır. Yine İkinci Dünya Savaşı’nda asimilasyon savaşı yaşamıştır. Muğlak bir zamanda, var olmayan bir yerde tamamlanmamış bir ibadethaneden yola çıkan Yahudiler gibi Derrida için de tamamlanabilir bir anlam yoktur” (Küçükalkan; 2017,40).

Yaşamı boyunca birçok ülkede yaşama imkanı bulan Derrida, her gittiği yerde bunun eksikliğini hissetmiştir. Bu eksiklik onun felsefesine de yansımıştır. Yapıbozum tıpkı Derrida gibi gittiği her yerde bir yabancılik çekmiş ve herhangi bir yere konumlandırılmakta zorluk çekmiştir. Ancak unutulmamalı ki Derrida’nın isteği de felsefesini tam olarak bu konuma göre anlamlandırmaktır.

“Anlamlar, ebedi olarak, tartışma, müzakere, yorumlama ve yeniden yorumlamaya açık olan önermelerdir. Hiçbir anlam nihai olarak tanımlanmıyor ve bir defa tanımlanan hiçbir anlam ebediyen geçerli olmuyor” (Bauman, 2000: 150). Derrida’nın çalışmalarında da böyle bir yaklaşım görülmektedir. Derrida’ya göre metin yazıldığı andan itibaren her şeyden bağımsız ve sonsuz anlam ifade eden anlamsızlıklar bütününden oluşmaktadır.

“Rousseau, Camus, Sartre ve Merleau-Ponty okumalarını sürdürürken batı metafiziğini yapı taşlarına ayırmaya ve felsefik kimliğini oluşturmaya başlar. 1952 yılında Ecole Normale Supérieure’e girer, Althusser ve Jean-Pierre Vernant ile tanışır. Fenomenoloji, yapısalcılık gibi akımları Shakespeare, Proust, James Joyce’un metinlerinde arar. Saussure, Levi-Strauss gibi isimleri incelerken onlardan çok daha farklı tarzda, dönemin klasik felsefik dilini yararak ilerleyen metinler ortaya çıkartır” (Kırtay; 2018, 23).

Bu süre içerisinde Derrida, düşünsel boyutta çağdaşlarından ayrılmaya başlamıştır. Dilin anlamlanması ve metinlerin daha iyi anlaşılması için yenilikçi bir yaklaşım gibi duran yapısalcılık Derrida için eksik ve hatalı bir yaklaşımdır. “Yapısalcı dilbilime temel olmuş bir eser olarak Genel Bilim Dersleri’nde Saussure dilden önce anlamın var olmayacağını belirtmiş ve onun yerine bir ayrılıklar sistemini getirmiştir.” (Sümer; 2017,66). Derrida bu ayrılıklar yapısının birçok hatalı sonuç doğurduğu kanısına varmıştır. Gösteren-gösterilen ikili yapısında bir olgunun diğerine üstünlük sağlama çabası olduğu savını ortaya çıkartmıştır. Ona göre batı metafiziğinin bu geleneksel yapısı her şeyi etkilemekte ve önyargılardan oluşmaktadır.

“Anlamın merkezi, mutlak, değişmez bir ideaya, öze, kendinde şey’e bağlanması, onu bir noktaya sabitlemek, hangi şart ve koşul olursa olsun bağlamsal farklılıkları göz ardı ederek tek katmanlı bir yapıya büründürmektir. Dolayısıyla periferik olana ikincil ve olumsuz, eksiklik içeren bir anlam yüklemek, hakikatte bir bozulmaya ve niteliğinde bir azalmaya neden olmaktadır. Hâlbuki mevcudiyet metafiziğinin zamansal ve mekânsal varoluş bağlamında ‘olan varlık’ olarak ele aldığı varlık, ‘-imek değil, olmak’tır” (Şeriati, 1984: 21).

Oluşan bu tek katmanlı yapıda anlam tek bir şeye işaret etme sürecine girer. Oysa ki böyle bir mutlaklaştırma tamamen yanlıştır. Bir olgunun diğerine karşı güttüğü bu üstünlük çabası değişmez yargılar oluşturarak bizleri olumsuz yönde derinden etkilemektedir.

Yaşamı boyunca ortaya koyduğu felsefik kavramlarının çok tartışıldığı Derrida metinleri var olan hiyerarşik yapıya karşı derin bir eleştiri olduğu unutulmamalıdır. Ortaya attığı kavramlara birçok kez kendisi de net bir açıklama getirmez. O yazdığı metinlerin neler ifade ettiğini açıklayarak, metinlerin ortaya çıktıktan sonraki ilan ettiği kendi bağımsızlık ve sonsuz anlam farklılıklarını kısıtlamak istemez. “Derrida metinlerinin diğer metinlerin üzerinde bir parazittir. Bu ana metnin hiyerarşik ve diyalektik düzenini dağıtmaktadır,” (Saraçlıgil; 2018,8). Derrida dili yeniden sorunsallaştırmış ve getirdiği felsefik düşünceyle var olan tüm sistemleri eleştirmiştir. Bu eleştiri metni kısırlaştıran ve toplumsal yargıların söylemi haline gelen her yapıya karşıdır. Derrida bu yapıları metin içerisinde bozuma uğratıp, metni özgürlüğüne kavuşturmak istemiştir.

1.2 Yapıbozum

Yapıbozum nedir sorusunun cevabını kuramın yaratıcı bilerek tam olarak açıklamaz.

“Yapıbozum Derrida’nın Heidegger’den aldığı bir kelimedir. Japon Bir Dosta Mektup isimli makalesinde belirttiğine göre yapmaya çalıştığı şey, Heidegger’in Destruktion ve Abbau kelimelerini Fransızcaya çevirmek ve kendi konumuna uygulamaktır. Bu iki kavram ile Derrida batı metafiziğinin temel kavramlarının geleneksel yapısına ve mimarisine yönelik bir işlem olduğunu söyler” (Kırtay, 2018;25).

Derrida’nın bu işlem ile amacı batı metafiziğinin geleneksel yapısını temellerinden sarsmaya ve hegemonik düşünce sistemini açığa çıkartmaktır. Yapıbozum ile Derrida metnin derinliklerine inerek, burada saklı kalan izleri ortaya çıkartmaya

çalışır. “Buradaki amaç yıkım değil, bir cümlede sözcüklerin kuruluşunun dizilişini bozmak, bir bütünün parçalarını birbirinden ayırmak, uzağa taşımak amacıyla bir makineyi sökmek anlamlarına gelir” (Kırtay; 2018,25). Derrida’nın yapıbozumundaki asıl hedef metnin altında yatan ve ilk bakışta anlaşılmayacak kadar uzak anlamları ortaya çıkartabilmektir. Batı felsefesinde yer alan söz (lagos) ve yazı arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak metnin altında yatan anlamları yapıbozum ile ortaya çıkartmaktadır.

Derrida’nın yapmak istediği sadece logostan çıkma olmayıp kaynaklarını logosun kaynağına dayanan bütün imlenişlerin (signification) parçalayarak dağıtma (destruction) değil, katmanlarına ayırma, yapısını sökme (de-construction) sürecini başlatabilmektir (Derrida, 2010;20). Başlayan bu süreçte bir metni her açıdan ele alıp, o metnin altında yatan, o metni oluşturan yazarın dahi farkına varmadığı önyargıları, toplumun içerisine sızmış sorunlu kesinlikleri ortaya çıkartmaktadır.

“Derrida’ya göre yapıbozum kelimesi yapısalcılığın olduğu bir dönemde, yapıya bağlı mutlak bir gösterilen olarak yapısalcı bir eylem şeklinde algılanmıştır. Yapısöküm kavramı Derrida’nın batının düşünce sistemine ve kavramlara kesinlik atfedilmesine yönelik yaptığı eleştirilerin bir ürünüdür (Küçükalkan; 2017,58).”

Derrida’nın Yapıbozumu; Heidegger ve Nitsche’den aldığı ve üzerine yapıbozumun kendisini dahil yapıbozuma uğratarak metnin arkasındaki metne hakim olan ‘egemen’i ortaya çıkartmaya çalışmaktadır. Bu yaklaşım aynı zamanda Brecht’in ‘Epik Tiyatro’ anlayışına benzemektedir. Aristo’dan bu yana süregelen ‘klasik anlatı yapısı’ geleneğinin seyirciyi uyuşturduğunu belirten Brecht, metne yeni bir yaklaşım getirmiştir. Bu yaklaşım epizodik anlatım, yabancılaştırma, anlatımcı yapı, göstermecilik, oyunculuk gibi kavramlar içermektedir (Parkan, 1983;27). Buna göre bir oyun sergilenirken seyirci oyun izlediğinin farkında olmalıdır. Metin ve oyuncular da bunu sağlamak için ellerinden geleni yapmalıdır. Oyun bölümler halinde aktarılıp, oyuncu oyun oynadığını belirten abartılı hareketler içerisinde olmalıdır.

“Yapıbozum bir metnin geleneksel yapısı içerisinde söz konusu karşıtlık ilkelerini temel alarak bir terimin diğerine öncelikli gelmiş olduğu yolları

aramaktadır. Bunda yapısalcılığın temel bir rolü vardır. Ancak yapının yapısallığına odaklanan bu yaklaşım, onun başka bir yapıya ya da kendi içindeki unsurlar arasında birinin diğerine göre neden öncel veya mutlak olarak temellendirildiğinin üzerinden atlamıştır (Kırtay; 2018,26).”

Yapıbozum ise bu atlanılan kısmı irdeler. Dolayısıyla yapıbozum yapısalcılığın eksik kaldığı ya da kendi uygulama yönteminin kusuru nedeniyle döngüye düştüğü yerde bir açacak görevi görerek metni yorumlamada başka bir boyut kazandırmaktadır. Yapısalcılığın atladığı bu çok önemli noktayı Derrida sistematik olmayan ancak sistematik bir düşünce biçimiyle çözülebilecek felsefik yaklaşımıyla eleştirmektedir.

Derrida’ya göre yapıbozum bir yöntem değildir. Yapıbozumu okuma yöntemi olarak ele almak ya da mekanikleştirmek, kavramı belirli kurallar içerisine sıkıştırmak olacaktır (Küçükalkan; 2017,60). Yapıbozumu kurallar bütünü içerisine koyarsak Derrida ve felsefesini eleştirdiği şeye çevirmiş oluruz. Dolayısıyla yapıbozumu metin ile birlikte kendisini de yapıbozuma uğratan ve metnin içerisinde gözden kaçmakta olan dinamiklere odaklanan bir yaklaşım olarak görmeliyiz. Böyle bir durumda yapıbozum yapısalcılıktan öteye gidemez.

“Derrida bir şeyin yapısını sökmeye giriştiğinde, o konudaki geleneği yeniden düşünmeye (sorgulamaya), ardından da imzalamaya yani ‘sorgulanmış benimseme veya redde’ davet eder” (Işıklı; 2015,58). Yapıbozum metinleri düşüncelerinin kendi silahlarıyla vurma gibi bir plan yürütüp geleneksel düşüncenin geri döndürülemeyecek biçimdeki yapısını ortaya çıkartmaya çalışır. Derrida’ya göre batı dillerindeki her metin ikili zıtlıklara dayanır. Metin karşıtlıklardan birisini seçip diğerini öteki olarak gösterir ve aşağılar.

“İkili karşıtlıklardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz: erkek-kadın, aydınlık-karanlık, akıl-duygu, varlık-yokluk, efendi-köle, melek-şeytan, ödül-ceza, beyaz-siyah, doğru-yanlış, ben-öteki, öğretmen-öğrenci, tanrı-kul, yöneten-yönetilen, dost-düşman, sonsuz-sonlu, zeki-aptal, güzel-çirkin, sevap-günah, iç-dış” (Işıklı; 2015,58).

Örnek ile verilen bu zıtlıkların sayısı çok daha fazladır. Bu karşıtlıklar ötekileştirdiği diğer kavramı aşağılar ve ona karşı bir üstünlük yarışına girer. Bu yarış sonunda ikincil konuma itilen kavram değersizleşirken, birincil konuma geçen kavram yüceltilir.

“Her çiftin ikincisi ilkinin yokluğunu, onun istenmeyen halini belirtmektedir. Dolayısıyla zıtlıklar sadece anlamsal veya durumsal olarak karşılık ifade etmez, aynı zamanda ilkinin önceleyen bir hiyerarşiye de gönderme yapar. Hiyerarşik konumlandırmalara dayanan bu yapıda dilin işlevi de mevcut olanı göstermek, mevcudiyeti temsil etmektir” (Küçükalkan, 2017;48).

Mevcut olanı göstermekten öteye gidemeyen dil hiyerarşik yapının maşası haline geçer. Bu durumda metin özgürlüğünü yitirirken anlam tek bir odak noktasında netleşerek yan anlamları yok etmeye çalışır.

Temel ilke, merkeze bağlı isimlerin hepsi sabit bir varlığa göre belirlenmiştir; aşkın olan, bilinç, vicdan, tanrı, erkek gibi (Derrida, 1993;225). Metinlere sızan bu sabit varlık bir üst akıl olarak orada her zaman kendi yerini konumlandırmakta ve diğer olguları yargılamaktadır. Böyle bir anlayış içerisinde ilerleyen dil kavramına karşı çıkan Derrida, bu ayrımın oluşması ve devam etmesine sebep olan yapısalcılığı da benzer sebeplerden eleştirmiştir. Derrida’ya göre bir gösteren-gösterilen ayrımı yapılamaz. Bir gösterenin işaret ettiği gösterilen başka bir gösterilene işaret eder ve gösterge durumuna geçer (Küçükalkan, 2017;46). Bu şekilde ilerleyen bir dil yapısında sonsuz anlam ortaya çıkar. Gösteren ve gösterilenin birbirine geçtiği sonsuz sayıdaki bu oyun halinde dolayısıyla oyundan başka bir şey yoktur. Yani Derrida’nın ünlü söylevi *metnin dışında bir şey yoktur* anlamı ortaya çıkar.

“Yapısökümün temel varsayımları şöyle özetlenebilir: dil, anlam istikrarsızlığı ve belirlenimsizliğin silinmez izlerini taşır. Böylesi bir istikrarsızlık karşısında, hiçbir analiz yöntemi metnin yorumu açısından herhangi bir otorite iddiasında bulunamaz. Bu nedenle yorum, alışıldık anlamıyla analize benzemeyip bir tür oyunu andıran serbest bir alandır” (Stuart, 2000;30).

Belirli bir anlam üretmeyen ve sınırsız sayıda belirsizliği ortaya saçılan dil, okuyucusuna ve yazarına büyük bir oyun oynamaktadır. Derrida'ya göre dil kendi içerisinde anlam bütünlüğüne gitmeye çalışmazken, biz onu tek bir merkeze götürecektürden anlamlandırma isteğimizle kısıtlamakta ve yanlış olguların ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

Yapıbozum batı metafiziğini geleneksel anlayışı ve onun devam ettirdiği sürecin temelden sarsıcı bir eleştirisidir. Yapıbozum ile Derrida bu geleneksel klasik yapının tüm eksiklerini, tüm önyargılı yaklaşımlarını ortaya saçmak niyetindedir. Ancak Derrida için bu geleneksel yapıdan tam anlamıyla kopmak mümkün değildir ve bunu yapmaya çalışmak yanlış olacaktır. Derrida yapıbozuma uğrattığı metinlerde hiçbir zaman tarihsel batı geleneğinin unsurlarını da unutmamıştır. Bir söyleşisinde “Kutsal Kitaptan, Platon’a, Kant, Marx, Freud ve Heidegger’e. Ne olursa olsun bunlardan vazgeçmem. Benden beni şekillendiren bu isimlerden vazgeçmemin istenmesi, ölmemin talep edilmesidir” demiştir (Derrida, 2004;16). Batı metafiziği geleneksel düşüncesi tüm yanlışlarına rağmen nesiller boyunca aktarılan ve bir şekilde ondan kopamayacağınız hale gelen bir şeydir. Dolayısıyla bu yapıyı tamamen reddedemeyiz. Onun metne sızan tüm hiyerarşik yapısını sökerek metni özgürleştirmeliyiz.

Derrida'nın nesiller boyu aktarılan bu anlayışı bir miras olarak görmediğini de belirtmemiz gerekir. Ona göre bu yaklaşım her ne kadar kurtulamayacağımız bir tutum sergilese de önemli oranda eleştirilecek durumlar içermektedir. “Kendisinin batı felsefesi geleneğinin önemli metinlerine uyguladığı yapıbozumlarda mirasla hesaplaşma ve ikili zıtlıkların getirdiği hiyerarşiyi altüst etme çabası görülmektedir” (Kırtay, 2018;24).

Derrida'ya göre kendisi de dahil hiç kimse metafizikten kaçamaz. Bu durum hakikat halini almış bir oyuna benzer. Yapılabilecek tek şey ise oyunu ‘fark ederek’ olumlamaktır (Derrida, 1999;61). Bu cümleden bahsettiğimiz üzere Derrida'nın var olan bu düzenden kaçma çabasının anlamsız olacağı görüşünü net bir biçimde anlamaktayız. Derrida için yapıbozum felsefesi batı metafiziği geleneksel yapısı, bu yapının açtığı büyük boşluk ve bu boşluk içerisinde varlık ile yokluk arasında oynanan bir oyunun sergilenmesidir.

Yapıbozum hiyerarşinin reddiyle başlar. Bir yöntem olmamakla birlikte metnin kendisi içerisinde ötelenmiş olanları gün yüzüne çıkartmaya çalışır.

“Dekonstrüksiyon x’tir ya da x değildir türünden açıklamalar daha baştan işin özünü almaktan uzaklaştırır. O belki bir sınır felsefesi, bir başlangıç noktası olarak alınabilir. Paul de Man’ın Rousseau’nun metinlerinin kendi kendilerini yapıbozuma uğrattığı düşüncesinden hareketle dekonstrüksiyon, metin içinde kendi otoritesini sarsan kısımların sesine kulak vermeyi imler” (Kırtay, 2018;26).

Yapıbozum kendi kendisini dahi eleştirmeyi bilen bir felsefedir. Onu keskin bir biçimde anlamlandırma çabası yersiz olacaktır. Nitekim yapıbozum kesin yargıların reddiyle ortaya çıkar. Dolayısıyla yapıbozumu keskin hatlarla çizilmiş bir çözümleme yöntemi olarak görmemek gerekir.

“Yapıbozum metinlerin mutlak anlam yaratmak için taktığı maskeleri sökmek, onların farklı anlamlara açık olduklarını göstermek için vardır. Yapıbozum metinlerin nihai anlamlarının bulunduğu fikrine hep şüpheyle yaklaşır” (Küçükalp, 2008;190). Nihai anlam üreten metinler batı metafiziği geleneksel yapısının temsilleridir. Bu metinler hayatımıza eril söylemin girmesine, var olan yanlış düzenin devam ettirilmesine önayak olmaktadır. Derrida’ya göre bir metin özgürlüğüne, yazarından bağımsız hareket olanağına düşkündür. Bunu sağlayamayan metinlerin, bunu neden başaramadıkları yapıbozum ile ortaya çıkartılarak metin özgürlüğüne kavuşturulmaya çalışılır.

“Anlamanın oluşması, zihinde mevcut olan ve öze gönderme yaptığı düşünülen anlamanın objektif bir biçimde dışa yansıtıldığı bir süreç değildir. Tam tersine dekonstrüktif bir okuma açısından anlam, gösterenler arasındaki sistematik oyunun sonucu olarak değişik bağlamlarda sürekli bir biçimde farklılık arz eden ve daima aktarılan bir karakter arz eder” (Cevizci, 2008;187).

Yapıbozumda anlamanın oluşması herhangi biçimde bir özneye bağlı olmadan metin, yazar ve okuyucular tarafından gerçekleşir. Yapıbozum sınırsız sayıda bağlamanın

sınırsız sayıda yeniden bağlamlaştırılarak metnin özgürleştirilmesi hareketidir. Bu hareketin devinimi süreklidir. Bu gücü kendisinden alır.

“Derridacı dekonstrüksiyon açısından bakıldığında, çeşitli felsefeler tarafından öteden beri ortaya konulan ve ilk veya son söz, yani her şeyin kaynağı, özü, arkhe ve nihai telosu olma iddiasındaki kavramlar, gerçekte kendi bağlamlarını dahi nihai olarak kontrol ve tesis etmekten uzaktır. Dekonstrüksiyona ait bir okuma stratejisi de bu noktaya odaklanmak suretiyle felsefi bir metnin ilk ve son söz olma iddiasının başka bir bağlamda nasıl kendi kendini ortadan kaldırdığını göstermeye çalışır”

(Cevizci, 2008;187). Böyle bir söylem içerisine giren yaklaşım kendisiyle çelişecek ve bir yanlışın ürünü olacaktır. Yapıbozum bu durumu ortaya çıkartarak metindeki asıl görülmesi gerekeni açığa çıkartmaya çalışır. Bir başlangıç ve son söze sahip metinler eninde sonunda kendi söylevlerine ters düşecek yapılar ortaya çıkartacaklardır. Bu da Derrida’ya göre o metinlerin sonunu getiren bir süreçtir.

“Bu eleştirel söylem, batı metafiziğinin yapısını, işleyişini, eş deyişle basıl bir kurgu içinde oluşturulduğunu gözler önüne sermeye yönelik, alışılmadık bir deneyim biçimi olarak açığa çıkar. Derrida’nın söylemi, bu bağlamda metafizik geleneğinin yapısında aralanan ama hep kapalı kalma eğilimin olan ve ancak yapısökümle saydamlaştırılabilir duruma getirilen çıkmazların (aporia) deneyimlenmesi olarak düşünülebilir” (Akdeniz, 2008;34).

Yapıbozum başlı başına bir ‘deneyim’dir. Onu var olan sistemler içerisinde deneysel yapan dile getirdiği bakış açısıdır. İkilikleri ve hegemonik söylemi ortadan kaldıran Derrida metinlerdeki eril söylevi siyah ya da beyaz olmaktan alıkoyup, onları grileştirir. Bu süreç sayesinde sorgulanamaz olan sorgulanabilir, değişmez olan değişimin başlıca merkezi haline gelebilir olur.

Yapıbozum metnin ya da söylemin sınırlarında dolaşır ve onunla oyun oynar. Bunu yapmasındaki asıl amaç batı metafiziği geleneğindeki öteki’ne yer açmak çabasıdır (Sağlam, 2012;292). Ancak burada Derrida ötekini ararken batı metafiziğinin geleneksel

yapısından tamamen kopma amacı gütmemiştir. Bahsettiğimiz gibi ona göre bir metin köklerinden ve geldiği yerden asla kopamaz ve kopmamalıdır. Bahsettiğimiz gibi ona göre bir metin geldiği yerden asla kopamaz. Bunu yapmaya çalışan bir yapıbozum eleştirdiği şeye dönüşecektir. Bu sebeple yapıbozum çifte yükümlülüğü zorunlu kılar. “Çifte yükümlülük, yapıbozumun tetikte olduğu şeyin dilini kullanması, onun anlam aydınlığından faydalanması, öte yandan da o dili açmasıdır” (Sağlam, 2012;292). Metafizikğin içine kapanıklığı içerisinde ve o kapanıklığın dışarıya olan etkisini inceleyerek hem var olanın kendi içerisindeki potansiyeli ortaya çıkartıp hem de var olandan ortaya çıkan aşkın farklı yeni bir anlamı oluşturarak üçüncü ve yeni bir hali açığa çıkartmaya çalışan Derrida bu sayede dilde üçüncü bir hali olanaklı kılmaya çalışmıştır. Bu zor bir iştir ve mutasyona uğramış bir şey ortaya çıkarır.

“Bir metin yapıbozuma uğratıldığında ‘kendi sunduğu terimler’ ile tarihsel bağlamı ve özgünlüğü göz önünde bulundurulur. Fakat taşıdığı örtük kabuller ve sayılılar açığa çıkarılmaya, yazarın söylemek istediklerinin ötesinde gizlemek istediklerini bulmaya, metni düzenleyen başka bir mantığı keşfetmeye çalışılarak okunur” (Işıklı, 2015;59).

Buradaki amaç belki de yazarın dahi farkında olmadan geleneksel hiyerarşinin yazarın üzerindeki etkileri ve metine yansımalarını ortaya çıkartmaktır.

‘Konukseverlik Üzerine’ başlıklı eserde yabancı sorunun yabancı sorunu olup olmadığını soran (Derrida ve Dufourmantelle, 2000;3) Derrida’nın yapıbozum felsefesinde geçmişte yaşadığı ve etnik kimliği sebebiyle herhangi bir yere ‘ait olamama’ kavramı önemli bir yer tutmaktadır. “Yabancı yerleşik hale gelse de sınırın ötesindeki bir ülkede yabancılığını terk edemez. Yabancı, kendi ülkesinde kaldığı sürece kendisi için yabancı olmaz; fakat kendi ülkesinde kaldığı halde yine de başka bir ülkedekiler için yabancıdır” (Işıklı, 2015;60). Adeta ülkesiz bir vatandaş olan Derrida yaşadığı birçok farklı ülkede ‘yabancı’ olgusunu her zaman hissetmiştir. Derrida Cezayir’de bir Fransız yabancısı, Fransa’da bir Cezayir yabancısı, Amerika’da ise Avrupalı bir yabancıdır. Derrida’nın hayatı boyunca etrafında hissetmiş olduğu ‘yabancı’ olgusu yapıbozuma da yansımıştır. Yapıbozum bir metindeki ‘öteki’yi, yabancı olanı ararken, izlediği yöntem ile kendisine de yabancılaşır ve bu sayede ulaşmak istediğine ulaşır.

Derrida'nın yapıbozum hakkındaki çalışmalarını incelediğimizde aslında tüm bu karmaşanın altında bir 'tek'liğe ulaşma çabasını görmekteyiz. "Özgün ve eşsiz olan düşüncenin, bireyin tek-liğidir ve aslında bu tek-lik; öteki olanı da içeren düşünsel bir eşsizliktir" (Güler, 2016;9). Derrida'nın felsefeni anlaşılması güç kılan belki de bu tekliğe ulaşmasındaki karmaşık yapısıdır. Derrida ikili karşıtlıkları ortadan kaldırırken ya da onları saydamlaştırırken birinin diğerini öğütmediği, sindirmede bir tekillığe ulaşma çabasıydı. Bu tekilikte kendisinden başka bir şeye ihtiyaç duymayan metin, yüceltmeye ihtiyaç duymadan yücelecektir.

Yapıbozum aynı zamanda kullanışlı olmayı ortadan kaldırmak gibi anlamlara da gelmektedir. Yapıbozum eskimiş, çağa ayak uyduramayan tortuları silmek ister. Bununla birlikte yapıbozum bir şeyi yıkarken aynı anda onu inşa etmeye de başlamaktır. Artık bir anlamı olmaması gereken önyargılı düşüncenin silinmesi sağlanırken, yerine sağlıklı, büyük ve keskin yargılardan uzak, farklı olanı yakalayabilen bir yapıyı inşa etmek ister. "Düşünmeye başlamadan önce bilinçsiz 'öteki' ve 'diğer' konuşmaya başlar. Bilinçsizlik durumu hakkında düşünölmeye başlandığında bilinçsiz olan bilinç durumuna geçer ve ötekiliği azalır, ötekiliği ötekilik olarak bilmek imkansızlaşır" (Güler, 2016;18). Derrida'nın yapıbozumunda gösteren ve gösterilen ayrımının kalkması bu şekilde gerçekleşir. Burada Derrida her şeyin başlangıcını 'bilinç' seviyesi olarak gösterir. Batı metafiziğinin geleneksel yapısında merkezi oluşturan temel taşlar, düşünmeye itmeyi engellemektedir. Arkhe ve önyargı her yere hakim olduğu için hareket ve konuşma sistemi ezberden yapılır. Derrida'ya göre bu ezberin bozulması şarttır.

"Yapıbozumun kelime ya da kavram üzerinden bir köken arayışı, kaygısı mevcut değildir. Arayış haline getirdiği şey, basit öge peşinde olma hali de değildir. Herhangi bir metafiziksel çağrının elimine edilmeye çalışıldığını görmekteyiz. Dekonstrüksiyonun ne bir çözümleme ne bir eleştiri ne de bir yöntem olduğunu vurgulayabiliriz" (Erdem, 2019;20).

Dekonstrüksiyon herhangi bir işlem ya da edim de değildir. (Derrida, 1999a;187). Yapıbozum herhangi bir yöntem olma kaygısı taşımamaktadır. Yöntemselleştiği derecede bozulan ve eleştirdiği şey haline gelen yapıbozum gelenekselle birlikte geleneğe karşı çıkan bir olgudur.

Derrida'ya göre yapının yapısallığı unutulmuştur ve artık bunun farkındalığı oluşmuştur. Derrida'ya göre bu farkındalığın ortaya çıkışı kendi dönemlerine ortaya çıkar ve 'tekrar' kavramını gündeme getirir. Derrida için 'tekrar' önemli bir yerdedir. Tekrarla birlikte gelen farkındalık bir 'kopuş'tur.

“Kopuş olarak adlandırdığım olay; başlarken ima ettiğim kırılma, belki de yapının yapısallığı düşünölmeye yani tekrarlanılmaya başlamak zorunda kalındığı anda vuku bulmuştur ki, bu kırılmanın sözcüğün tüm anlamlarında tekrar(repetition) olduğunu söylemem bu yüzdendir” (Derrida, 1999b;166).

Buradaki her tekrarlanma sayesinde metnin altında yatan ve gözden kaçmış başka bir anlam ortaya çıkabilir. Burada her tekrar ile bir önceki anlamdan uzaklaşan metin, sonsuz sayıda anlam üretebilmektedir. Bu anlamların her biri birbirinden bağımsız tekrarlardan oluşurken, hepsinin tek bir noktadan çıkması ile de özüne de bağıllık gösterecektir.

Derrida'nın yaklaşımında gösteren ve gösterilen arasında bir 'bulaşma' söz konusudur (Akdeniz, 2012;38). Bu bulaşma sayesinde her şeyde her şeyin izi çıkar. Bu izler sayesinde de saf bir mevcudiyet asla kendisine yer edinemez. Herhangi bir şeyin saf bir biçimde bulunamaması, onun tek başına hegemonik bir yapı kurmasını engeller. Bir varlık eğer var ise onu yapan diğer varlıkların varlığıyla vardır ya da yoktur. Yapıbozumda bu belirsizlik kendisini 'difference' yoluyla gösterir. Derrida bu isimlendirilemez belirsizliği metinlerin aralarına sızmış izler içerisinden göstermeye çalışmaktadır.

1.3 Difference

Kelime kökeni itibariyle Derrida'nın -e,-a harflerini değıştirmesiyle batı metafiziğinin söz-merkezciliğinin oynadığı oyunu devam ettirmesiyle ortaya çıkardığı bir kavramdır difference. Fonetik bir oyun olan difference kendi çerisindeki anlamları yansıtamayarak hiyerarşik bir yapıya sahip olur. “Bu hiyerarşik yapı diğer anlamların önüne geçeceğinden, başka bir kelimeye ihtiyaç zorunlu hale gelir. Difference'ın

yaratmış olduğu boşluk difference ile doldurulur” (Erdem; 2019,25). Burada tek harflik bir yer değiştirme, Derida’nın felsefesi için çok önemli bir fark yaratır. Fransızca telaffuzunda bu harf değişikliğinin hiçbir etkisi olmaması Derrida’nın dilin incelenmesine ve kendi yapısına dair yaptığı incelemeleri olumlar niteliğe büründürür.

“Difference’ın bir mantık dizgesi içinde, yani söz-merkezci bir felsefe dizgesi içerisinde tanımlanamayacağını belirtmek gerekir. Differer fiili farklılaştırmak, ertelemek anlamlarına gelir. Fransızcada basitçe telaffuz edilir. Ancak –e,-a ile yazıldığında hem farklılığı hem de farklılaştırma ve erteleme edimlerini içerir” (Sümer, 2017;66). Kelimedeki bu değişiklik aynı anda hitap tarzında hiçbir şey değiştirmeyerek anlamı kökenlerinden kopmamasını, hem de yazı üzerindeki değişim ile de var olan yapıyı yerle bir ettiğinin kanıtı olarak Derrida tarafından gösterilir.

“Difference’ın a’sı söz ile yazı arasına yerleşir. Burada ‘a’ sergilenemez olana işaret etmektedir. Yani burada mevcut bir varlık değildir. Onun bir varlığı ya da özü yoktur. Herhangi bir varlık kategorisiyle ilişkiselliği de söz konusu değildir” (Derrida, 1999c;51). Difference varlık içerisindeki yokluktur. Ve difference bu yokluğu ile tüm varlıkları etkilemektedir. Gücünü yokluğundan alan difference’ı tutabilecek, ona pranga vurabilecek hiçbir olgu da dolayısıyla yoktur. Yani difference’ın anlaşılması için onun olmadığı şeyleri açıklayabiliriz. Bu durumda difference hem indirgenemez olabilir hem de indirgenemez yapısı üzerinden açtığı bir alanla indirgenebilir hale geçebilir (Erdem; 2019,26).

Difference’ın yaratmış olduğu bu çok büyük anlam saçılmasında yapıbozum, kendi felsefesini tamamlayabilmektedir. Difference yokluğunun getirmiş olduğu varlıkta olmadığı şeyleri açığa çıkartarak, metnin üzerinde anlaşılması güç bir etki yaratmaktadır.

“Derrida’ya göre, bu sözcüğün ikinci anlamının konuşma sırasında ayrıştırılmayıp sadece yazı içinde ayrıştırılabilmesi, anlamdaki içkin istikrarsızlığı kanıtlamaya yeterlidir. Bir düşünsel hareket olarak yapışökümü dikkatimizi dilsel istikrarsızlıklara yöneltmek ister. Bu istikrarsızlığın dışavurumu olan difference dilin bireyler arasında istikrarlı bir anlam iletme aracı olduğu inancımızı sekteye uğratar” (Akdoğan, 2012;4).

Bu durum dili anlamlandırma çabasındaki yapısalcılığın da geride kalmasına sebep olur. Dil aslında en başından bu yana eksik ya da hatalı bir iletişim aracıdır. Bu sebeple ‘ses’ bizleri yanlış yönlendirmektedir.

Derrida’nın difference’ı göstergenin kendisinde taşıdığı izdir (Sümer, 2017;67). Bu sebeple difference var olmak ile olmamak arasında anlamı her zaman bir sonraki zamana öteler ve bu gidip-gelmeler arasında dil içerisinde oyun oynar. Bu oyun dilin iletişim aracı olarak ne kadar eksik bir yapıya sahip olduğu bizlere gösterir. Dil yapısında ürettiği ‘ucube’ kelimelerle kendi sistemi içerisindeki sorunları bizler görme fırsatı yakalayabilmekteyiz. İşte Derrida’nın difference’ı tam da bu işe yaramaktadır.

“Difference bir ayırıcılık (distinction), bir öz ya da bir karşıtlık (opposition) değil, bir aralama (espacement) hareketi, zamanın bir oluş-uzamı, uzamın (espace) bir oluş-zamanı, başkasılığa, ilkin muhalif olamayan bir ayrıksılığa (heterogeneite) bir göndermedir” (Derrida, 2006;35).

Difference ile geleneksel yanının hegemonik yapısı açığa çıkmaktadır. Bir anlam bütününden oluşan geleneksel yapı, keskin doğruları olduğunu iddia etmektedir. Bu doğrular batı metafiziği geleneksel anlayışına göre dilin keskin yapısıyla birlikte pekiştirilmektedir. Ancak difference’ın gelişi ile bu tek anlamlılığa varan yapı sökülür.

“Difference ile anlatılmak istenen yalın olarak ne etken ne de edilgendir, ikisinin ortasında yer alır. Bir işlem ya da etki değildir. Bir çeşit geçişsizlik olan ortadaki seçenektir. Geleneksel anlamda logos mantığından üretilmeyen, batı metafiziği geleneğine ve yapısalcı dilbilime ait olan gösterge kavramının bir yapıbozumu olarak ele alınmalıdır” (Sümer, 2017;68).

Bir harfin değişmesiyle varlığını yitiren difference var olanın içerisindeki aşkınlığıyla batı metafiziği geleneğindeki arkeleri betimleyerek onları yapıbozuma uğratmaktadır. “Yapıbozum ikili kavram çiftleri üzerinden inşa edilen metafizik karşıtlıkları aşan bir difference’tır” (Sağlam, 2012;296).

Derrida difference ile mevcut batı metafiziğindeki temel açmazları nedensizlik ilkesi içerisinde hem de bu açmazların nedenlerini ortaya çıkartmaya çalışmaktadır.

Differance “her türlü sergilemede gözden yitmenin kendisi olarak sergilenenecektir. Gözükmeyi gözden yitme olarak göze alacaktır” (Derrida, 1999;50).

Derrida’ya göre mevcudiyetin ayırıcı özelliği kendisini kendisinden ayırarak işlemesidir. Bu mevcudiyet denilen şeyin bir simülakrum olmasından kaynaklanmaktadır.

“Differance’ın zamanlaşması olarak bu noktada açığa çıkan, aslında uzamlaşmanın yapısıdır. Varlıkla-yokluğun bu olanaklı ama olanaksız durumun nedeni içsel olanın yani dilin metaforik olarak hiçbir zaman kendi dışındakiyle doğrudan ilişki kuramayacak olmasıdır” (Akdeniz, 2012;41).

Derrida’ya göre –im eki differance kavramı için çok önemli bir noktadadır.

“İster sözlü ister yazılı im olsun, ister seçimle ve politik temsille ilgili olsun imlerin dolaşımı şeyin kendisiyle karşılaşabileceğimiz onu ele geçirebileceğimiz, tüketebileceğimiz ya da harcayabileceğimiz, görebileceğimiz, burada görülebileceğimiz anı erteler. Bilinen karakterlerine göre zamanlamanın differance’ı olarak tanımladığım şey, imin klasik olarak belirlenmiş yapısıdır” (Derrida, 1999;52).

Differance kaybolarak varlığını pekiştirdiği dilde, gösteren kavramı yerine ‘iz’ kavramını ortaya atar. Differance dildeki yokluğuna rağmen bir iz bırakır. Ve bıraktığı bu iz, gösteren-gösterilen yapısının aksine ikili karşıtlık oluşturmaz. Varlığı yokluğuyla birlikte gelişen differance, bir metinde bıraktığı iz, metin ile birlikte hareket eder. dolayısıyla metin ve iz iç içe hareket ederek herhangi bir arkheik söylem oluşturmaz. “Derrida gösterge kavramı yerine differance’ın bir hareketi olan iz kavramını önermiş, iletişim ve anlama süreçlerinin geleneksel göstergebilimin sunduğu biçimiyle doğrudan bir niteliği olmadığını göstermeye çalışmıştır” (Sümer, 2017;69).

“Kendisinin bir yüzüyle differance kesinlikle varlığın ya da varlık bilimsel ayrımın tarihçe ve dönemce açılmasından, açımından başka bir şey değildir. Differance’ın a’sı bu gelişmenin devinişini gösterir” (Derrida, 1999;58). “Kendini sunamayan bir sunuş olarak burada olanın yokluğunu sunuş olarak iz, daima ertelenmiş

ayrımı konmuş iz ancak metafiziğin yedekte bırakılmış biçimde görülmeye çalışır. İz aşkın bir gösterilenin olmadığı mutlak merkezin varsayılmadığı bir durumu açığa çıkararak ortaya çıkar” (Akdeniz, 2012;46).). Bu ortaya çıkma sayesinde logosun eril söylemi son bulur. Ayrıca buradaki iz difference’ın metnin içerisinde bıraktığı bir etki olarak yansıdığını biliyoruz. Bu etki de onun metnin içerisinde nasıl var olmayarak metnin altında yatan örtük anlamları ortaya çıkarttığını görebilmekteyiz.

Derrida felsefik düşüncesini metnin kesin anlamlarını yadsıyacak şekilde temellendirmiştir. Difference kavramı da buna dayanak oluşturmaktadır. “Hiçbir metnin kesin bir anlamı olamaz. Baştanbaşa ayrımlar (farklılıklar) ve izlerin izlerinden başka bir şey yoktur” (Sümer, 2017;70). Difference’ın izi ve metnin kendisi. Derrida için iki önemli unsurdur. Yapıbozuma göre bu ikiliden başka bir durum söz konusu olamaz ve bu ikili sınırsız sayıda anlam üretir.

“Bir kavram olmayan difference yalın bir sözcük değildir, yani bir kavramla bir sesin düzgün, burada olan kendine gönderen birliği olarak sunulan şey değildir. Dolayısıyla difference ayrımları ve ayrımın etkilerini dilde etkinlik olmadan üreten bir oyunun hareketidir” (Sümer, 2017;68). Bu yüzden difference’ı somut bir anlam ifade eden bir araç olarak görmememiz gerekir. Difference içi dolu olmayan, yalın olmayan kaynaktır (Derrida, 1999b;53).

Buradan hareketle Derrida’nın difference ile anlatmak istediği, logos-merkezcilik, arke anlamların ve batı metafiziği geleneksel söylevlerinin ortaya atmaya çalıştığı keskin yargıların yapıbozumuyla yıkımını görmekteyiz.

Buradaki oyun difference kavramının ol(a)mayışından kaynaklanan, şeyin ifade ediminde eksik kalınan noktada devreye giren göstergelerle sürekli olarak içkin yeni bir anlam yaratımı halidir. Bu oyunun asla bir galibi ya da yenileneni yoktur. Bunun yerine bitmeksizin sürekli devam eden birbirine geçmiş izler ve bu izleri taşıyan birbirinden bağımsız anlamlar kümeleri bulunur.

“Geleneksel felsefede var olanların toplamı olarak düşünülen varlığın, cins, tür vb. tanımlamalarla adlandırılan yaklaşımların aksine Derrida difference ile bu probleme farklı bir boyut kazandırır. Derrida’nın difference’ı varlığın ötesine, adlandırılmaz olana

ulaşır” (Küçükalp, 2008;198). Derrida’ya göre difference her şeyden daha eskidir. Çünkü difference herhangi bir şeyin varlığından önce yokluğuyla zaten orada bulunmaktadır. Dolayısıyla bir anlam ortaya çıktığında kendisinde bir iz ile meydana gelir. İşte bu iz difference’tır.

Difference kavramı bir yapıdaki dönüşüm sırasında yaşadığı kısmi kopuş sırasında buradakinin geçmiş ve gelecekte olan ilişkisi arasındaki izde görebiliriz. “Bu aralıkta aralığın kendisi kendisiyle arasına mesafe koymakta ve kendisini tekrardan kurması gerekmektedir. İşte bu mesafe difference’ın uzamsallaşması ve zamansallaşmasıdır” (Erdem, 2019;33). Bu boyutlandırma esnasında difference metin üzerinde bir etki bırakır. Bu etki metnin diğer anlamlarına da taşarak, gösteren-gösterilen ikilisinden aşkın bir tekilliğin sınırlarında sınırsız anlam üretilmeye sebep olur.

“Difference kendisi dahil ne kontrol eden ne de kontrol edilendir. Daime yeni paradokslar üreten difference’ın bitmek tükenmek bilmeyen bir oyunu vardır. bu anlamda difference kavram ve dilimizin sınırlarına işaret etse de onların üstesinden gelmek gibi bir amaç gütmeyiz” (Küçükalp, 2008;201).

Zira difference’ın zaten böyle bir şeye ihtiyacı yoktur. Dokunulmazlığı ve yokluğu ile istediği gibi metinler arasında dolaşma imkanı bulunmaktadır.

Dekonstrüksiyon ile difference birbiri ile hareket eder. Difference dekonstrüksiyon yöntemiyle ortaya çıkmış, metnin altında yatan sayısız ‘fark’ı ortaya çıkartmaya çalışan varol(a)mayandır. Her metin yapıbozuma her uğradığında yeni bir anlam ortaya çıkar. Burada anlamların ortaya çıkması ve yapıbozuma uğrayan metin arasındaki bağı temsil eden difference’tır.

“Derrida’ya göre difference anarşidir, yapının düzenini bozar, metni yeniden çıkartır, onu söker konusunun semantik ufuklarını yok eder. Difference bir defada kafaları karıştırmakta ve şeyleri daha basit kılmaktadır. Aynı zamanda karmaşaları bozar. İkincil anlamların çeşitliliğini özgür kılmak için birincil anlamı etkisiz bırakır” (Güler, 2016;14).

Bu anarşik yapı dilin her türlü sınırını ortadan kaldırarak hegemonik anlayışı, eril düşünceyi söküp atar. Dilin fark ettirmeden düşüncelerimize yerleştirdiği sınırları çizili kavramlarını, sınırları yok eder.

“Difference’ın kayıp anlamı ‘differance’ tekrar ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Derrida kavramın sadece iki anlamına değil, birçok farklı aklamasına da değinmektedir. Örneğin kelimenin söylenirken ‘fark’la (difference) aynı olması onun yüksek sesle yazılması gereğini doğurmaktadır. Bu durum da dekonstrüksiyonun bir diğer yanı olan ‘sesmerkezci’ mevcudiyet metafiziğinin geçersiz kılınmasının ifadesir” (Livan, 2019;537).

1.4 Logosmerkezcilik

Derrida’nın yapıbozumu temelinde batı metafiziğinin geleneksel yapısına bir eleştiri olma amacı taşımaktadır. Bu amacı ses-yazı karşıtlığı üzerine kurar.

“Konuşan ve dinleyenin aynı anda mevcut olması aralarında zamansal ve uzamsal bir mesafenin bulunmaması söyleyenin söyleme ve ne demek istediğini söyleme, dinleyenin anlama ve ne anladığını anlatma imkanının olması, sözü yüceltmekte ve bunu da batı düşüncesinin temel idealine, varolana dayandırmaktadır” (Küçükalkan, 2017;49).

Bu durum kusurlu bir anlatım ve logosmerkeziyetçiliği yüceltir. Logos kelimesi Yunanca’da ‘anamlı bir bütün oluşturan söz’ demektir. Öyle ki Herakleitos’un Fragmanlar’ında ‘çatışmanın ardındaki düzenleyici ilke’ olarak açıklanmıştır (Kırtay, 2018;29). Oysa ki Derrida ses ve yazı arasındaki uyumsuzlukta, yazının sesin eksik muadili olarak görmüştür. Bu eksiklik yazılı metinlerin seslerin birer aktarımı olarak karşımıza çıkar ancak yazılı metinlerde sese ait işaret ve imgelemlerin tümünü aktaramayacağımız için, ortaya eksik ve tamamlanmamış bir anlam çıkmaktadır.

Logos birçok açıklamada metafizik bir gücü ifade etmektedir. Düşünce, düzen, ilke, bütün, ideal olan gibi anlamlara çıkmaktadır. Derrida ortaya attığı ve geleneksel metafiziği eleştirdiği yapıbozum kuramında hiçbir metinde tam manasıyla

söylenebilecek bir cümle, bir ideal olmadığı anlayışını ortaya atar. Dolayısıyla Derrida logosmerkezciliği iki açıdan eleştirmiştir: ilki bir ideal olarak metinlere sızması ve bu idealin metinler arası anlam kaymasına yol açması bakımından ikincisi ise logosun ses-yazı arasındaki uyumsuzluğunun yaratmış olduğu anlam eksikliğinden doğan logosun ol(a)mayışındandır.

Logosmerkezcilik Derrida'nın eleştirisini oluşturduğu temel taşlardan bir tanesidir. "Gramatoloji supplement (eklenti) ve pharmakon (deva, zehir) gibi felsefe tarihi boyunca inşa edilen logos/yazı karşıtlığında ikincil olan yazıyı ifade etmek için başvurulmuş kavramları kullanarak ayrımın kurgusallığını ifşa etmeye çalışır" (Kırtay, 2018;35). Derrida'ya göre Herakleitos'tan bu yana süregelen ve post-modern metinlere dahi yansıyan bu metafizik ideali metinlerden koparabilmek çok zordur. Derrida'ya göre Saussure, Strauss gibi önemli isimlerin metinlerinde logos/yazı karşıtlığı incelendiğinde bu isimlerin eleştirdikleri şeyin kendisine dönüştüklerini belirtir (Kırtay, 2018;36). Derrida'ya göre konuşmada kurulacak anlam bütünlüğü yazılı metinlere göre daha olasıdır.

"Bu durum konuşmanın zaman-mekan yakınlığından, yazmanın ise uzaklık nedeniyle daha yanıltıcı olmasından kaynaklanır. Zaman-mekansal ortaklıkta yanlış anlaşılmalara veya kapalı noktalar açıklığa kavuşturulabilir ancak burada olmamanın uğursuzluğu olan yazı için bu geçerli değildir" (Küçükalkan, 2017;50).

Logosmerkezcilik bu noktada ortaya çıkmaktadır. Yazıyı konuşma dilinin kodlarına çevirmeye çalışan logosmerkezcilik metni yazarın anlatmak istediğinden uzaklaştırıp, batı metafiziği geleneksel öğelerine yönlendirebilmektedir.

Derrida batı metafiziği geleneksel felsefesinde sesin açıkça idealize edildiğini düşünür. "Batı metafiziğinin ses merkezli karakterini ve özellikle de ses-merkezciliğe bağlı olarak varlık ve ses, varlığın anlamı ve ses, ses ve anlamın ideallliği arasında görülen mutlak yakınlığı irderler" (Küçükalp, 2008,228). Bu idealizm yazılı metinlere yansyarak metinlerin yazarlarının farkına bile varmadan anlam kaymalarına sebep olur.

“Gösteren-gösterilen ayrımının daha derin ve zımni biçimde anlaşılabilirlik nosyonunda anlamını bulan bir gösterilene referans olmaksızın savunulabilir olmadığını vurgular. Zira saf anlaşılabilirliğin görüşünü olarak o, doğrudan doğruya kendisi aracılığıyla birlikli hale geldiği ‘logos’a gönderme yapar” (Küçükalp, 2008;246).

Derrida’ya göre gösteren-gösterilen ayrımı bir logosmerkezciliktir. Bu logos ortaçağ ve çok daha eskiye dayanan metafizik görüşün hakim olduğu benzer ideallere ve dayatmacı söylemlere dayanak oluşturmaktadır. Yine Saussure’ün yapısalci yaklaşımında göstergeyi konuşan sese bağlayan şeyleri imtiyazlı görmesinde logosmerkezciliğin izlerinin yattığını belirtir.

Derrida logosmerkezcilikten kurtulan bir metnin etrafında metnin kendisi dışında hiçbir şey kalmayacağını vurgular. Derrida’ya göre yazma eylemi şu anlamlandırmalarla yapılır:

“Yazma bir anlamlandırma aracı değil, niyet ve söylemin değişimidir. İkinci olarak iletişim kavramını yönlendiren anlamsal ufuk, yazının müdahalesi ile çokanlamlılığa indirgenemez olan saçılma ile aşılar. Üçüncüsü ise yazma kavramının metafiziksel kavramlarının karşılığı iki terimin çatışması değil, hiyerarşik olarak birinin diğerini ikincil konuma itmesidir” (Derrida, 1977;20-21).

Buradan anlaşılan şudur: bir metin, yalnızca iletişim kurmak amaçlı yazılmamalıdır. Metnin asıl amacı bir şeyleri keskin bir biçimde anlamlandırmak değil değişen olguları ve devinimi yazıya aktarabilmektir. Balkin bu maddeleri gösterenin göstergenin yerine geçmesi, gösterilene dair tecrübenin aracılık etmesi ve gösterenin farklı zaman ve mekanda tekrarlanabilirliği olarak ifade etmektedir (Küçükalkan, 2017;51).

Bu noktada metnin kendisine dayatılan ve yazının karşısında konumlandırılan her olguyu aşkın bir biçimde atlatmaktadır. Yazı dilin kapsamından taşarak yazı dili içeriyormuşçasına yalnızca harfleri değil sinema, resim gibi bilinç ve bilinç dışı tüm bilgi aktarımını kendisine dahil etmektedir (Küçükalkan, 2017;52). Elbette ki Derrida’nın

buradaki amacı yazıyı, sestem üstün görmek değildir. Böyle bir durumda Derrida eleştirdiği şeye dönüştürdü. Burada yatan anlam, logosmerkezden kurtulan bir metnin aşkınlığının yazı ve sesin üzerinde başka bir şey olduğudur.

Görüldüğü üzere Derrida yapıbozum felsefe içerisinde logosmerkezciliği önemli bir noktaya koymaktadır. Ona göre Antik Yunan döneminde başlayıp, post-modern döneme kadar etkisini gösteren logos birçok metne yazarının da farkında olmadan sızmış, batı metafiziği geleneksel kodlarını metinlere aktarmıştır. Yazının sesteki fonetiği, vurguları ve işaretlerini kendisine aktaramaması sonucu kendisini baskılamasıyla var olan logosmerkezcilik metinlerin altında yatan yanlış idealden başka bir şey değildir. Bundan kurtulmayı başaran metnin kendisinden başka bir şeye ihtiyacı kalmaz ve mutlak tekilliğe ulaşır.

Yapıbozum anlaşılmak adına birçok eser ve felsefik anlayışla karşılaştırılmıştır. Bunların en önemlilerinden bir tanesi difference kavramının İbnü'l Arabî'nin Hakk kavramıdır. Bu kavram ile arasındaki benzerlikler; isimsizlik, radikal ötekilik, dolayıcılık, zamansalsızlık, somutsuzluk'tur (Küçükalkan, 2017;67). Gerçekten de Hakk ve difference bu kavramlar açısından benzerlik göstermektedir.

“Dekonstrüktif bir okuma şunları varsayar (Derrida, 1981:XVI):

-İddianın retoriği ile iddianın açık anlamı mutlak suretle uyumlu olmayabilir.

-Bu uyumsuzluk sistematik ve anlamlı bir şekilde okunabilir.

-Bir nesne çözümlenebilir birçok nesne aracılığıyla okunabilir.”

“Anlamlandırmanın engellenmesi ise şu öğeleri içerir (Derrida, 1981:XVI):

-Söz dizimi

-İma

-Önsöz/Sonsöz

-Çoklu bağdaşıklık

-İkili olmayan mantık: çelişmezlik ilkesi”.

Yapısöküm metafizik varsayımlarla ortaya konan logosmerkezci iddiaları yerinden oynatarak, anlamı değil kökeni tahrip ederek anlam katmanlarının ortaya çıkarılmasını sağlar (Küçükalkan, 2017;64).

Derrida’nın yapıbozumunda metin sayısız farklı okuma ve yoruma tabi tutulmakta ve ondan beklenen de bu olmaktadır. Öyle ki bir yorum hem metnin hem de yorumun yeniden yorumlanmasına kadar askıda bırakılır (Küçükalkan, 2017;73). Bu sayede metnin içerisine gizlenmiş izleri takip etme ve yakalama olanağı doğar. Anlamın aşkın olması okuyucu-yazar ilişkisini silikleştirerek aralarındaki bağlantıyı başka bir kanıma getirir. Bağlantıların mutlak olmaması nedeniyle her okumada eklenebilir olan metnin durağanlığı imkansızdır, böylece okur yazara dönüşmektedir (Allen, 2002;50). Bu dönüşüm sayesinde muğlak bir yapıya bürünen metin, kendisini yazar-okuyucu ikiliğinden kurtararak özgürleşmiş bir yapıya bürünür.

Derrida, içeride veya dışarıda sabit bir gösterilenin, dolayısıyla mutlak bir anlamın olmadığı bu eleştirisel düşünceyi metnin anlamının okuyucuya ertelenmesi olarak görür. Bu erteleme Sisypheos’un taşı gibi döngüsel bir anlam bağdaşımsallığıdır (Küçükalkan, 2017;74). Sisypheos tanrılar tarafından cezalandırılmış birisidir. Onun cezası her gün bir kayayı, karşısındaki dağın en tepesine çıkartmaktır. Sisypheos her gün bunu yapmayı başarır ancak ertesi günü kayanın yine dağın tepesinden aşağıya indiğini görür. Bu bitmek bilmeyen bir döngüdür. Bu hikayedeki gibi anlamın ertelenmesi de sürekli tekrar eder.

Derrida’cı anlamda metin salt okunur bir şey değildir. Her eylemde okuma, anlama, yorumlama yeniden yazılan yazardan bağımsız her okumanın yeni bir iz açtığı metinlerdeki izdir (Küçükalkan, 2017;78). Bu durum verdiğimiz Sisypheos örneği ile uyushmaktadır. Differance’ın bıraktığı iz ve anlamın ertelenmesiyle metin özgüllüğüne kavuşur. “Hiçbir metin tam olarak kavranamaz ya da yazarın niyetleri tam olarak ifade edilemez. Anlam bağlama koşullara zamana ya da ‘hava’ya bağlıdır” (Derrida, 2011;56). Buradan hareketle ister logosmerkezci bir metin ister bu kavramdan uzak olduğunu iddia

eden isterse gerçekten bu kavramdan uzak bir metin olsun yapıbozuma her uğrayışında farklı bir anlam ve okuma ortaya çıkacaktır.

Derrida’cı çözümlemede yapılmak istenen ayrıca şunlardır:

-Anlamın içerisindeki logosentrik öğelerin açığa çıkarılması

-Saçılma ile ufkun açılması veya genişletilmesi

-Metafizik kavramlarındaki boyundurukların karşıtlık alanına müdahale

sağlanmasıdır” (Derrida, 1977;20-21). Bu sayede metnin çokanlamlılığa indirgenemeyecek oranda açılması/saçılması sağlanır.

Batı’nın klasik metafizik felsefesinde logos merkezli dil karşıtlıklar oluşturarak ikincil olanı ötekileştirir ve birincil olan karşısında aşağılar. Batı metafiziğine sözün yüceltildiği bir hegemonya hakimdir ve bu iktidar sarsılması çok zor temeller oluşturarak onu eleştiren yazarların dahi metinlerine sızmasını bilmiştir.

Hiyerarşik olarak sıralanmış bir kavrama anlamını veren onun karşısında konumlandırılmış kavramdan farkıdır. Böylece anlamını, bağımlılık ilişkisi içerisinde kendi ötekisinin ötekisi olmasından alır (Küçükalkan, 2017;84). Bu ikilik metinde tek gerçek anlam yaratma çabasını ortaya çıkarır. Birbirini birbirinin ötekisinin ötekisi yaparak varlığını korumaya çalışan hegemonik anlam, yapıbozuma uğratarak kırılmaya çalışılır.

Yapıbozumda logosmerkezci yaklaşıma ters düşecek bir başka önemli yaklaşım ise metnin sonsuz sayıda okumaya imkan vermesi ve bunun getirdiği ‘karar verilemezlik’tir. Logosmerkezci bir yapı ikili zıtlıkları kullanarak tek ve kesin bir yargıya vararak hiyerarşi düzenini kurar. Oysa ki Derrida’cı yaklaşım bu keskin ikilikleri törpüleyerek karar mekanizmasına saldırır ve kesin sonuçları ortadan kaldırır. “Karar verilemezlik varlık metafiziğinin hiyerarşi dizisinde organize edilen düzenin bozulmasının, kutuplar arasında üstünlük ilişkisinin yıkılmasının ve bu ilişkide belirsizliğin ortaya çıkmasının kapısını aralamaktadır” (Küçükalkan, 2017;106). İlk okumada korkutucu görünen bu karar verilemezlik, metnin aşkınlığına ulaşmasını

sağlayarak özgürleşmesini ve klasik batı metafiziğinin her alana işleyen hegemonyasını kırmasını sağlayarak metni boyunduruk altından kurtarmaktadır.

Derrida'cı bir okuma, yapıbozumu bir metne uygulanmasının yöntemleri temel itibariyle bu şekilde gerçekleşmektedir. Belki de Derrida'nın felsefesini anlamlandırmak için en temelinde söylenebilecek söz 'metinden başka bir şey yoktur' cümlesidir. Bir metin yapıbozuma uğratıldığında batı metafiziğinin geleneksel hegemonik prangalarından kurtulduğu varsayılır.

Derrida logosmerkezciliğin birçok metine yazarların bile farkında olmadan dahil olmasını fark ettikten sonra oluşturduğu felsefesine net ve kesin kavramlar ekleyerek devam edemezdi. Aksi halde eleştirdiği ve korktuğu şey başına gelmiş olurdu. Bu sebeple Derrida hiçbir ikili karşıtlık kullanmayarak, 'beyaz' ya da 'siyah' denebilecek hiçbir cümle kurmayarak 'gri'de kalmıştır. Felsefesi, neredeyse zamanın her noktasına ulaşabilmeyi başarmış olan logosmerkezci yaklaşımdan ancak bu şekilde koruyabilir ve onu geliştirebilirdi. Derrida'nın felsefesini açıklamaya kalkmak dahi onu hegemonik bir ateşe atmaya yöneltmektir. Bu sebepler dolayısıyla Derrida'nın çalışmalarını anlamak zorlaşmaktadır.

1.5 Yapıbozum ve Sinema

Derrida'nın yapıbozumu temel itibariyle dil üzerinden kurulan bir yapıdır. Yazı/ses arasındaki bağlamın metin üzerindeki etkisini ortaya koyan Derrida'nın yapmak istediği metinlerin temel yapılarına hiç fark edilmeden sızmış logosmerkezciliğin, ideal olduğu söylenen yargıların ortaya çıkartılması ve metnin özgürleştirilmesini sağlamaktır. Derrida'ya göre metinden başka bir şey yoktur. Bu da demek oluyor ki yazarı da dahil olmak üzere bir yapıt ortaya çıktığı andan itibaren sonsuz bir anlamlar dünyasına dahil olur ve burada her okuma ve anlamlandırma eylemine göre yeniden şekillenerek kendisini kendisinde yeniden canlandırır.

Derrida'nın bu yaklaşımı elbette birbirine bağlantılı birçok düşünce, akım ya da sanat dalı için farklı okumalara ve anlamlandırılmalara sebep olmuştur. Dilden bağımsız

olamayacak eserler ister tiyatro ister sinema ister şiir isterse farklı bir alan olun ses/yazı ikilisin yaratmış olduğu dünyada gezineceği için Derrida okumalarına açık kalmışlardır.

Nitekim yapısı gereği yapıbozum felsefe ve edebi metin okumalarında çok daha yaygın biçimde görülmekteyken, sinema-tiyatro gibi sanat dallarında bu okumaların sayısının giderek azaldığını fark etmekteyiz. Gerek Derrida'nın felsefesini anlamının zorluğu gerek bu felsefeyi anlayıp bir metne uygulamanın zorluğuyla yapıbozum kuramı yaklaşılması korkutan bir alan haline gelmiştir. Ancak bu felsefenin amacı doğrultusunda ilerlenildiğinde var olan metnin yapısının her anlamıyla ortaya çıkartılması, anlatılmak istenenin ne olduğunu bağımsız bir biçimde ortaya koyma imkanı vermesiyle, tarafımızca uygulanması çok önemli durmaktadır.

Derrida'ya göre metin, ayrımsal bir ağ olup, kendinden başka bir şeye, yani diğer ayrımsal izlere bitmek tükenmek bilmeksizin gönderme yapan izlerin bir dokusudur (Küçükalp, 2008;251). Bu da demek oluyor ki bir metin metinler arası bir ilişki ağıyla birbirine bağlanmıştır ve her metin diğer dil özelliği taşıyan yapıtlarla bağlantı içerisindedir.

Buradan hareketle Derrida'nın felsefik yaklaşımını birçok alana uyarlayabilmekteyiz. Sinema da bu alanlardan bir tanesidir. Sinema yapısı gereği hem teknik olarak hem içerik olarak bir 'dil' kullanmaktadır. Bu da ortaya çıkan sinema eserinin bir 'metin' olacağı gerçeğini bizlere yansıtır. Bir dil kullanılarak oluşan metin ile de Derrida'nın felsefesi yapıbozum sinemaya aktarılabilir.

Sinema eseri ilk olarak bir senaryo ile ortaya çıkar. Senaryo filmin kağıda dökülmüş halidir. Sinema eseri senaryodan sonra kamera, ses, ışık gibi ekipmanları dahil ederek görüntüyle bir dil oluşturmaktadır. Dolayısıyla ortaya çıkan film/metin birçok farklı noktada yapıbozuma uğratılabilir. Yaşamı boyunca sinemanın doğduğu ve geliştiği yerler olan Fransa ve Amerika'da uzun süre yaşayan Derrida sinema konusunda arkasında çok fazla yazılı bir şey bırakmasa da felsefesinin farklı disiplinlere sağladığı açık okumalarla ilerleyebilmekteyiz.

'Cinema and It's Ghost: An Interview with Jacques Derrida' başlıklı makalede Derrida'nın sinema hakkında yapmış olduğu röportajın derlemesini görmekteyiz.

Kendisi sinemayı Amerikan kültürüne ait bir ‘düzen’, ‘oyun’ olarak görmektedir. Ve oyun kavramı difference kavramı üzerinden direkt olarak yapıbozuma bağlanmaktadır. Yaşamı boyunca kendisi hakkında iki belgesel çekilmiştir. Ayrıca Ken McMullen’in ‘Ghost Dance’ filminde küçük bir rol almıştır.

Yapıbozum felsefesi bir sinema eserine uyarlarken yapmamız gereken o eseri Derrida’nın yapıbozuma uğrattığı metnin kendisini ve ortaya çıkan metni baz almalıyız. Bu bağlamda Derrida’nın yapıbozum yaklaşımının metinlere nasıl uygulandığına bakarsak şu kavramları görmekteyiz: “*ses-yazı karşıtlığı, logosun sökülmü, difference, iz, fark, ikili karşıtlıklar, anlamın ertelenmesi, anlamın saçılması, karar-veril(e)meyen*” (Küçükalkan, 2017;82-112). Bu kavramlar bir metni yapıbozum felsefesi içerisinde değerlendirirken yaklaşımlarımızın nasıl olacağına dair yol göstermektedir.

Yapısı itibariyle seyircisine/okuyucusuna aktarmak istediği şeyleri kendine ait oluşturduğu ‘dil’ ile yapan sinema/metin Antik Yunan felsefelerinden etkilenecek gelişmeye devam etmiştir. Bu noktada bakıldığında Aristoteles’in kurmuş olduğu geleneksel anlatım yapısının neredeyse Bertold Brecht’in ‘Epik Tiyatro’ anlayışını getirene kadar filmlerin hikayelerindeki anlatım diline hakim anlayışın olduğunu söyleyebiliriz. Aristoteles’in geleneksel klasik hikaye anlatımının sinema üzerindeki etkisinin logosmerkeziyetçi bir hakimiyete yol açtığını daha sonraki bölümlerde detaylı biçimde tartışacağız. Ancak bu durumun sinema filmlerinde/metinlerinde izleyicinin farkına varmadan logosun dikte ettiği hiyerarşik düzeni ister-istemez kabullendiklerini, logosmerkeziyetçiliğin boyunduruğu altına girdiklerini söyleyebiliriz.

Bu noktada Brecht’in yaklaşımın sinemaya uyarlanmış hallerini Derrida’nın logosmerkeziyetçilikten kurtulmaya çalışan, kendi içinde kendi dilini oluşturmaya çalışmış ve böylece kendisinden başka bir şeye ihtiyacı kalmamış filmler/metinler olarak görebiliriz. Örnek vermek gerekirse Fransa’da 1960’lı yıllarda ortaya çıkmış ‘Nouvelle Vague’ akımını gösterebiliriz. Godard’ın öncülüğünü yapmış olduğu bir takım Fransız yönetmen filmlerinde Amerikan hikaye geleneği çarpıtmış, onları kendi silahıyla vurarak eserlerini bambaşka özgün bir noktaya taşımışlardır. Burada yönetmenlerin yapmak istediği filmleri logosmerkezi geleneksel yapıdan kurtarıp salt filme/metne ulaşmaya çalışmışlardır.

Derrida'nın felsefesine örnek oluşturacak başka eserlere baktığımızda Alfred Hitchcock, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının önemli temsilcileri olan Federico Fellini, Paolo Passolini gibi isimleri, İtalya'nın günümüz yönetmenlerinden Paolo Sorrentino'yu, İran'nın önemli sinema temsilcileri Abbas Kiarostami, Cafer Penahi'yi, Rusya'nın önemli isimleri Andrei Tarkovski, Sergey Ayzenştayn, Dzigo Vertov'u, Fransız yönetmen Jean Vigo'yu, Amerikan yönetmen Maya Deren'i, Jonas Mekas'ı, Andy Warhol'u, İspanyol yönetmen Luis Bunuel'i ve dönem dönem ortaya çıkmış farklı sinema akımlarının birçok temsilcilerini ve daha pek çok ismi örnek verebiliriz. Bu isimlerin hepsi filmlerinde gerek biçim gerekse içerik olarak bir şekilde hiyerarşik anlatımı, keskin söylevleri ve logosmerkeziyetçi yapıyı kırmaya çalışıp, eserlerini özgürleştirmeye çalışmışlardır.

Bu örneklerin hepsinde dikkatimizi çeken şey, yönetmenlerin filmi/metni oluştururken Derrida'nın eleştirmiş olduğu kavramların hepsinin bir şekilde sinemaya sızan hallerini, bu yönetmenlerin de eleştirmiş ve bundan kaçınmaya çalışıp farklı anlatım biçimi oluşturmaya çalışmış olmalarıdır. Hepsi birer 'fark'lı olgu veya olay 'denemiş' ortaya özgür ve klasik yapıdan uzak eserler çıkartmıştır.

İşte bu 'deneme'lerin logosmerkezcilikten uzak, metnin kendisi dışında başka bir şey bıraktırmayan özgür sinema eserleri üretme çabası bizleri de 'deneysel sinema' ve bunun örneklerini vermiş olan isimleri incelememize sebep olmuştur. Hiyerarşik yapıyı ve söylemi kırarak logos'u filmlerinden uzak tutmaya çalışan filmlerin değeri elbette çok farklı bir yerdedir.

Ülkemizde de klasik anlatı geleneğinin, logosmerkeziyetçi yapının yoğun bir biçimde filmlere hakim olduğunu söylemek yanlış olmaz. Hatta bu durum çok uzun yıllar sinemanın gideceği noktayı şekillendirecek durumda olduğunu da söyleyebiliriz. Toplumumuzun alışkın olduğu sesli geleneksel kültür sebebiyle yazı üzerine baskın gelen ve dayatmacı söylemin yüceltilmesine sebep olan bu durum ülkemiz sinemasına yön vermiştir.

Tüm bu hakimiyete rağmen logosmerkezcilikten uzak yapımlar her yerde olduğu gibi ülkemizde de elbette ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Örnek vermek gerekirse Metin

Erksan, Atıf Yılmaz, Ömer Kavur gibi isimlerin bu geleneksel yapının dışına çıkan filmleri çok ayrı bir yer tuttuğunu söylememiz gerekir. Bu isimlerden bir tanesi olan ve sinemaya yapmaya çalıştığı katkıyla çok farklı bir öneme sahip olduğunu düşündüğümüz Alp Zeki Heper de bu isimlerdendir. Filmlerinde uygulamaya çalıştığı farklı anlatım teknikleri ile biçim ve içerik olarak logosmerkeziyetçi yapıyı temelinden sarsmaya çalışan Heper'in en önemli eseri 'Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri' Derrida'nın felsefini belki de birebir gördüğümüz, yenilikçi, her okumada farklı bir anlam çıkartabildiğimiz, özgür ve logosmerkeziyetten çok uzak bir film/metindir. Yönetmenin gerek yaşadığı döneme logos'un hakimiyeti gerekse, filmlerindeki dönemi yapıbozuma uğratacak sarsıcılığıyla, Heper'in çalışmaları çok önemli bir yerde durmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. YEŞİLÇAM SİNEMASI, DENEYSEL SİNEMA VE ALP ZEKİ HEPER

2.1. Türkiye Sineması'nın Genel Özellikleri

Ülkemiz 1896 yılında İstanbul'da Galatasaray Lisesi karşısındaki sokakta Sponeck Bira Evi'ndeki ilk gösterim ile sinema ile tanıştı. Ardından Fuat Uzkınay'ın günümüze ulaşamayan belgeseli 'Ayastefanos'daki Rus Abidelerinin Yıkılışı' 14 Kasım 1914 günü gösterime girerek ilk Türk sinema eseri ortaya çıkmıştır. Takip eden süreçte günümüze kadar ulaşan, yukarıya doğru gelişim gösteren bir ivme ile ilerleyen Türk Sineması hakkında yazılmış onlarca kitap ve makale bulunmaktadır. Kronolojik olarak takip edilirse bu konudaki en önemli iki çalışma Giovanni Scognamillo ve Fikret Hakan'ın 'Türk Sinema Tarihi' isimli kitaplarıdır. Scognamillo kitabında Türk Sinema Tarihi'ni üç kısımda incelerken Fikret Hakan on döneme ayırmıştır. Scognamillo'ya göre "1896-1959 Hazırlık Dönemi, 1960-1986 Arası Siyasal Çalkantıların Etkisi ve 1987-1997 Yeni Türk Sineması"dır. Fikret Hakan ise sinema tarihimizi on döneme ayırarak detaylı bir biçimde incelenmiştir.

Sinemanın ülkeye gelmesinin ardından ilk yıllarda tiyatrocular etkin olmuştur. Muhsin Ertuğrul'un uzun yıllar tekelinde bulundurduğu dönemde birçok tiyatro eseri sahnelendiği sırada çekilmiş ya da onlarca tiyatro eseri senaryolaştırılıp karakterlere tiyatro oyuncularından can verilmiştir. Yaşanan bu tiyatral dönemin ardından Muhsin Ertuğrul'un yanında Faruk Kenç, Turgut Demirağ gibi isimlerin de film çekmeye başlaması ile bir geçiş dönemi yaşanmıştır.

Geçiş dönemini takip eden yıllarda İkinci Dünya Savaşı etkileri sinemaya da yansımış tüm bunlardan sonra sinemacılar dönemi gelmiştir. Ömer Lütfi Akad, Memduh Ün, Metin Erksan, Atıf Yılmaz gibi önemli isimlerin sinema yapmaya başlamaları bu dönemi getirmiştir. Bu gelişim seyirciyi de etkilemiş izlenme oranları yükselmiştir. Yıl içerisinde üretilen film sayısı fazlasıyla artmıştır. Ancak bu durum 1970'lere gelindiğinde sinemada seyirci sıkıntısı yaşatmış filmlerin üretiminin fazla olup yeteri sayıda seyirci bulamaması sinema sektörünü krize sokmuş ve 1975-1980 arası filmlerin seks furyası içerisinde sektörü kurtarabilme ve para kazanabilme amaçlı işleriyle geçmiştir. Bu dönemden sonra video kasetlerin çıkması ardından televizyon yayınlarının hız kazanması sinema sektörünü farklı bir çizgi içerisine girmesine sebep olmuştur. 1990

sonrası sinema ise karakterlerin analizlerinin değiştiği, anlatılan konuların, biçim ve içeriklerinin farklı bir döneme girmesine sebep olan olaylar ile birlikte günümüze kadar gelinmiştir.

Türkiye Sinemasının tarihsel döneminin yanında, biçim ve içerik açısından özelliklerini incelemek istersek, sinemanın geneline kalıplaşmış kurallar, anlatı yapısı ve tiplerin hakim olduğunu görmekteyiz. Sinemanın gelişile birlikte yaşanan tiyatrocular hakimiyeti o dönemdeki filmlerin fazlasıyla abartılı oyunculuk ve konular içerisinde çekildiğini gözlemlemekteyiz. Takip eden süreçte dram ve melodramların yoğun bir biçimde seyircilerle buluştuğunu görmekteyiz. Karakterlerin iki boyutlu oluşu, anlatın konunun realist ve samimi olmaktan çok uzakta durması, filmlerin alt metinlerinin olmamasına ve sığ kalmalarına sebep olmuştur.

“Melodramların yaygınlığı ve statikliği, her türlü durumun, olayın, olgunun, dokularına işleyebilme özelliği ile karşımızda, insanın bir kültür ve zihniyet problemi gibi durmaktadır” (Tunalı, 2006;17). Yeşilçam hakimiyeti ile beraber her yıl belirlenmiş konular üzerinde seyirci ağlatmaya yönelik konular ele alınmış, zengin kız fakir oğlan edebiyatının sonuna kadar işlendiği görülmüştür. Maddi kazanç unsuru sanat anlayışından çok daha önde olması film sektörünün ülkede çarpık bir düzende gelişmesine sebep olmuş, sinemanın katatonik bir yapıya bürünüp takılıp ilerleyemeyişe bürünmüştür. “Yüzyılı aşkın bir tarih sahip Türkiye Sineması her ne kadar farklı dönemselleştirmelere ayrılrsa da ele aldığı konular genel olarak benzerlik göstermektedir” (Tunalı, 2006;174). Sinemanın entelektüel seviyede gelişmemesi, eleştiriye açık ve olgun bir sinemanın doğamamasına sebep olmuştur.

“Melodramlar, daima toplumun beklentilerine ve sisteme uygun bir şekilde yapılandırılırlar. Gelişme bölümünde düğüm noktalarını oluşturacak bir takım ideolojik çıkmazlar ve toplumsal tehdit oluşturacak unsurlar yaratılrsa da, final mutlaka sistemin öngördüğü tarzda sona ermelidir” (Tunalı, 2006;304).

Türk sineması içerisindeki bu yoğun melodram edebiyatının ilgi çekmesi, gelişmekte olan ülkenin aşiret tipi bir yaşamdan, modern çekirdek aile yaşam biçimine geçiş sürecinin sancılı olması şeklinde yorumlanabilmektedir.

“Modern çekirdek aile yapısına geçen ailelerde eğitim vazgeçilmez olmuştur. Böyle bir aile tipinde ‘inceste’ ve ‘tabular’ daha bir belirginleşmeye başlamaktadır. Oysa aşiret tipi yaşam biçimindeki aile içi ilişkiler çok karmaşık ‘inceste’ ilişkilerle doludur. Giderek azalan akraba evlilikleri bu durumun bir göstergesidir. Aşiret tipi aile ilişkilerinden, çekirdek aile tipi ilişkilere geçiş ve uyumlarına nevroz ve psikozun yoğun bir şekilde su yüzüne çıkmasına neden olabilmektedir. Çekirdek ailedeki ‘tabu’ların kesinliğiyle, ‘inceste’in imkansızlığı eğitimsiz insanlarda büyük bunalımlara sebep olmaktadır” (Adanır, 2006;15).

Bu analizin sinema tarihimizdeki etkisini yoğun bir şekilde filmlerde görebilmekteyiz. Bu yapıdaki ailelerin ve bireylerin bunalımları, toplumdan etkilenecek ortaya çıkan sanat ürünlerini de etkilemiş ve eserlerin dram yönlerinin ağır basmasına sebep olmuş, bunalan seyircinin alışlageldik tipleri ve olayların perdeye yansımalarını görmeleriyle yaşadıkları katarsis amaçlanmış ve sanat seviyesi düşük tutulmuştur.

Yeşilçam’ın sinemaya hakim olduğu dönemde hayat içerisinde var olan çatışmaların açıklanamaması, din, cinsellik, kültür, aile gibi kavramlarda açıkça ve somut bir şekilde yorumlamaların görülememesi, dışa vurulamaması ve yeni önermelerin ortaya çıkarılmaması sinemayı kısır bir döngüye itmiştir. O dönemlerde ortaya çıkan yaratıcı birkaç eser ise ya sistemin kurbanı olmuş ya maddi kazanç elde edemeyip ortadan kaybolmuşlar ya da sadece birer örnek olarak sadece orada kalmaktan öteye geçememişlerdir. 1990 sonrası ise gelişen sinema ve halkın bilinç seviyesinin yükselmesi, entelektüel anlamda da Türk Sineması’nın gelişmesine sebep olmuştur. Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Ezel Akay, Onur Ünlü gibi isimlerin gelmesi ve sektör içerisindeki diğer insanların da bakış açılarının yavaş yavaş değişmeye başlaması Türk Sineması’nı olumlu yönde etkilemeye devam etmektedir. 90 sonrası filmlerde karakterlerin iki boyuttan kurtulmaya başladığı, biçim ve içeriğin, alt metinlerin anlam kazandığı bir dönemin kapısının aralandığını

gözlemlemekteyiz. Daha fazla sorgu soran ve arayış içerisindeki bir sinema yapısı ortaya çıkmaktadır.

2.1.1. Yapım Koşulları

Türkiye Sineması hakkında yapılan araştırmalarda Alp Zeki Heper'in de dönemine denk gelen yıllarında içinde bulunduğu zaman diliminde film üretiminde ve izlenme sayısında çok ciddi bir artış olduğu gözlemlenmiştir. 1950 ile 1975 arasında kapsayan bu dönem içerisinde bir film aynı yıl içerisinde birden fazla kez bile çekildiği görülür. Bunun en önemli sebeplerinden birisi olarak 1948 yılında yapılan vergi indirimi görülebilir. Bu durum 1975 yılından itibaren günlük hayata televizyonun girmesi ile krizle sonuçlanmıştır. 1950 ile 1970 arası yapımcıların ağırlık kazanarak film üretimi gerçekleştirmiş, 1960-1970 arasında ise bölge işletmeleri sistemi oluşturulmuştur.

Bu sistemin oluşturulup halka ulaşım ve halkın da bu sistemi ve filmlerini kabul etmesi üzerine bu dönemde seyirci sayısı git gide artan, aynı tarzda filmler üretilmeye başlamıştır. Bu dönemde politik yapı tarafından elektriğin Anadolu'ya gitmesi ve yol, ulaşım çalışmalarının hızlandırılması aynı zamanda gerçekleşen vergi indirimiyle birlikte daha fazla isimin sinema sektörüne dahil olmasına sebep olmuştur. Onlarca 'yapımcı-yönetmen', 'yapımcı-oyuncu' ya da ayrı bir meslek olarak yapımcı ortaya çıkmıştır. Takip eden süreçte 1951 yılında 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu kabul edilmiştir. Bu suretle telif hakları alanında ilk yasal düzenleme yapılmış olur (Yağız, 2000;). 1954 yılında 'Film Teknisyenleri Sendikası' kurulmuştur. 1953 yılında ilk 'Birinci Türk Filmleri Festivali' yapılmıştır.

Benzer zamanlarda ithal filmlere kota konulduğu görülmektedir. Bu durum yerli film üretiminin artmasına sebep olmuştur. Bu dönemde Kore Savaşı etkileri ile bu konuyu işleyen filmler bir süre tutulmuş, popüler romanların perdeye aktarılması, okuma yazma oranı düşük olan halk tarafından bu yorumlamaların kabul görmesine sebep olmuştur. 1960-1967 arasında var olan film sayısı artarken o döneme kadarki olan seyirci sayısı da iki katına çıkmıştır. Yapımcılar mümkün olduğu kadar minimum miktarda para harcayıp, fazla para kazanmayı hedefliyorlardı. Bu kazanç önemi ve seyirci sayısındaki

artış ile birlikte Türkiye Sineması'nda kendine özgü bir dağıtım sisteminin oluşmasına sebep olmuştur.

Pursantaj sistemi olarak adlandırılan bu dağıtım sistemi şu şekilde çalışmaktadır: Yapımcının görevlendirdiği pursantaj memuru denilen kişiler, filmi gösterime sokmak için ülkenin dört bir yanındaki sinema salonlarına gitmektedirler. Pursantaj memurları salon sahipleri ile filmin gösteriminden elde edilecek kar üzerinden anlaşma yapmaktadır. Ayrıca film gösterilirken kesilen biletleri de kontrol etmektedirler. Pursantaj sistemi, pursantaj memurunun filmin kopyasını alıp gösterim bölgelerine gitmesi ve filmin iş yapabilme gücüne göre işletmeciyile anlaşması sonucu ilerleyen bir sistem şeklinde devam etmiştir. Bu sistem bölge sistemi gelene kadar bu şekilde gözlemlenmektedir.

Sistem işleyişi kendi içerisinde bono ve amortisman uygulamasını doğurmuştur. *“Türk Sineması'nda kendine özgü olan bu yöntemde yönetmen, bonoya bağlı olduğu için belirli tarzda filmler yapmak zorunda kalmıştır. Çünkü garantisi halktır. Farklı bir film yaptığında halkın bunu izlememe olasılığı vardır. Film iş yapmayan yapımcı o yönetmene bir daha iş vermemektedir. Bono sisteminde yapımcı filmin çok az bir miktar parasını peşin vermekte geri kalanını bonolarla ödemektedir”* (Yağız, 2000).

Bu sistem bir dönem Türkiye Sineması'na hakim olmuş, yönetmen ya da yapımcılar 'vadeli ticaret senedi' anlamına gelen bu bonoları para yerine kullanıp gişe başarısı elde etmeyi beklemişlerdir. Yapımcının zarar etme olasılığına karşı ortaya çıkan amortisman sistemi ise:

“Filmin kendi parasını çıkartmadan yapımcısının filmin vergisini ödemesi uygulamasıdır. Bu durumda yapımcı zarar etmektedir. Yapımcılar bu zararı hafife indirebilmek için kendilerine göre bir yöntem bulmuşlardır. Şöyle ki; yapımcı yıl sonunda bir film yapar ve bu filmin maliyeti o yıl ödenecek olan vergi miktarından fazladır. Yapımcı bunu yıl sonunda zarar göstererek vergi ödemek durumunda kalmaz” (Yağız, 2000).

Türkiye Sineması bu tarz kendine özgü yapım koşulları oluşturmuş ve o yıllarda bu şekilde devam etmiştir. Devam eden süreçte 60'lı yıllara gelindiğinde sektöre 'bölge sistemi' hakim olmuştur. Bu sistem ise bölge işletmecisi, yapımcı ve yönetmen arasındaki bağlantılarla ilerlemektedir.

“Bölge işletmeciliğine dayanan üretim tarzında, bölge işletmecileri yapımcılara hangi tür filmlerin rağbet gördüğüne dair raporlar verir, nasıl bir film istediklerini (konu, oyuncu hatta yönetmen) söylerler ve yapımcı da bir sonraki dönemde yapacakları filmlerin neredeyse her türlü özelliğini, bölge işletmecilerinin dolaylı olarak da seyircinin talebine göre şekillendirirlerdi” (Tunç, 2014).

Bu sistemde bölge sorumlusu seyircinin beğendiği konuları ve oyuncularını belirtir, gişeden elde edilen gelirin bir kısmını bonoyla birlikte yapımcıya verirdi. Yani yeni çekilecek filmi önceden finanse ve garanti edilirdi.

Yapımcı da bu istek konu ve tarzda film çeker. Yeşilçam Sineması içerisinde başka herhangi bir yapım desteği kaynağı olmaması da bu sistemlerin oluşması ve ayakta kalmasına ön ayak olmuştur. Her yıl bölgelere göre değişen tarzda yüzlerce benzer filmlerin çıkmasına sebep olan bu sistem yıllarca bu şekilde devam etmiştir.

Bu yapım koşulları altında her yıl üretilen yüzlerce filmin gösteriminde de zorluklar yaşanmıştır. Yeşilçam Sineması bu zorlukları ortadan kaldırabilmek için 'kombin' sistemini icat etmiştir. “Bu sisteme göre ikiden fazla film şirketi bir araya gelip örgütlenerek, sezon boyunca kendi ürettikleri filmlerin gösterimleri için sinema salonlarıyla anlaşmalar yapılır. Kombin sistemi İstanbul'da uygulanmıştır” (Tunç, 2006;50). Bunun sebebi de o dönemde İstanbul'un 'bölge sistemi' dışında kalmasından kaynaklıdır. Bu sistem içerisinde sinema salonları ve filmler birinci, ikinci ve üçüncü sınıf olarak ayrılmışlardır.

Görüldüğü gibi Yeşilçam Sineması yapım koşulları o dönem şartlarına göre çok fazla karmaşık ve kendi oluşturduğu kurallar ile beraber var olmaktadır. Film üretiminin fazlalığı, üretilen filmlerin konu ve içeriklerinin çok benzer olması ve bunların bölgelere göre ayrılıp dönem dönem bölge bölge işler yapılması, 'bono, amortisman, bölge' gibi

sistemlerin bir şekilde oluşturulması ve düzenlemelerinin açık ve net olamaması, yapım şirketlerinin fazlalığı, gösterimlerin yapılacağı salonların ve o salonların işletme sahiplerinin yaşattığı problemler ile o dönemde film yapım ve gösterim koşullarının hiç de kolay olmadığı görülmektedir. Bu zorluklar filmlere bir ticari meta gözüyle bakılmasının sonucudur. Bu yapı elde edilecek kazancın maksimum tutulma isteği sebebiyle bu kadar çetrefilli bir hal almıştır.

2.1.2. Dönem İçinde Üretilen Filmler ve Özellikleri

“Türkiye Sinemasının başlangıcından itibaren var olan melodram tarzı, 50’lerde tırmanışa geçmiş, 60’larda patlama noktasına gelerek Yeşilçam’a damgasını vurmuştur” (Çakır, 2017;86). Alp Zeki Heper’in de dahil olduğu dönem olan 1955-1975 yılı arasındaki dönemde film üretimi o kadar çoktur ki, aynı anda birden fazla film çekilir olmuştur. Üreticiler halka film yetiştirmeye çalışmaktadır.

Bu dönemde halk sineması, Asya tipi üretim modeli, ulusal sinema tartışmaları ve toplumcu gerçekçi filmler damgasını vurmuştur. Film üretimi o döneme kadarki ticari bakımından en yoğun yıllarını yaşamıştır. Bu dönemin en dikkat çekici başarısı 1964 yapımı bir Metin Erksan filmi olan ‘Susuz Yaz’ olmuştur (Yağız, 2006;47). Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı ödülüne layık görülen film devletin de sinemaya olan bakışında az da olsa bir değişikliğe sebep olmuştur denebilir. Ancak buna rağmen o dönemin koşulları altında çıkan yüzlerce filmde yalnızca bu kadar kısıtlı bir başarı oranı yakalanılması, dönemin sinema anlamında sanat anlayışını da bir bakıma bizlere yansıtmaktadır.

“Melodram batıya ait bir kavram olmasına rağmen Türkiye, Hindistan, Mısır gibi ülkelerde, o toplumun kendi kültürel içeriğiyle oluşturduğu bir tarz olarak, üretilme seyredilme kapasitesini elinde bulunduran ve bu anlamda yakın coğrafyaya ait ülke sinemalarını ticari bakımdan etkileyen, son derece geçerli bir biçimdir denebilir. Türkiye örneğinde olduğu gibi, birbirinden üretilen versiyonların tekrarına dayalı sinema anlayışını yine bu ülkelerin asgari

müştereklerinde birleşen kültür ve zihniyet özelliklerinde aramak gerekir”
(Tunalı, 2006;24)”.

Bu zihniyet yapısı bu döneme damgasını vurmuştur. Aralarında çok nadir sayıda farklı eserin üretildiği bu dönemin diğer dikkat çeken yapımları arasında Akad’ın ‘Hudutların Kanunu’, ‘Üç Tekerlekli Bisiklet’, ‘Vesikalı Yarım’, Atıf Yılmaz’ın ‘Ayşecik’ filmleri, Halit Refiğ’in ‘Gurbet Kuşları’, ‘Şehirdeki Yabancı’ gibi filmlerin yanında ‘Battal Gazi’, ‘Tarkan’, gibi tiplerin oluşturulduğu ve iki boyutlu karakterlerin perdeye yansıdığını gözlemlemekteyiz (Yağız, 2006;48). Zengin kız-fakir oğlan anlayışı döneme fazlasıyla etki eden bir başka olgudur. Ağırlaştırılmış melodramların seyirci tarafından fazlasıyla ilgi gördüğünü fark eden yapımcılar bu tarz filmlerin sayısını artarak perdeye aktarmışlardır.

Bu dönemde Küçük Hanımefendi tiplmesiyle Belgin Doruk, Cilalı İbo tiplmesiyle Feridun Karakaya, Turist Ömer tiplmesiyle Sadri Alışık, Adanalı Tayfur tiplmesiyle Öztürk Serengil ortaya çıkmışlardır. Bu tipler halk tarafından yoğun ilgi görmüş, seyirci perdede onları arar olmuştur.

“Bu döneme star sistemi hakimdir. Star sistemi ve bölge sistemine paralel olarak dönemin filmlerinin konu ve tarzlarında şablonlar, klişeler meydana gelmiştir” (Yağız, 2006;49). Konu bakımından birbirine çok yakın filmler dönüp durmuştur. Aynı konular çok küçük değişiklikler ile yeniden ve yeniden seyirciye sunulmuştur. Modern tarzda gerçekçi bir anlatı yapısını kullanmak yerine filmlerde masalsı bir form oluşturulmuş, filmlere kaderci bir bakış açısı eklenmiştir.

Karakterlere piyangodan para çıkması, filmin sonunda anne-kız olduklarının öğrenilmesi, araba çarpması sonucu kör olması gibi tesadüfi olaylar yüklenerek anlatı yapısı ilerletilmiştir. Doğu toplumlarından örnekler bulunan filmler, öykünün sadece baş kahramana dayalı hikayesinin anlatımıyla aktarılır, yan karakterlerin hiçbir önemi olduğu söylenemez. Basmakalıp, klişe sözler, sahneler ve tipler yaratılmış, bunların hepsi oyuncu dahil olmak üzere aynı şekilde sahnelenmiştir. Filmlerde başrol oyuncularının genelde iyi olduğu gözlemlenir. İyi olan başrol oyuncusu film içerisinde daima iyidir ve filmlerde iyiler kazanır. Oyuncular rollerini teatral bir havada oynar.

Filmlerin genelde mutlu son ile bittiği görülen bu dönemde iki sevgili film sonlarında genelde öpüşmeden, sarılarak filmi bitirdiği gözlemlenir. Filmlerin genelde kapalı ve gerçek mekanlarda çekildiği görülür. Aşıkların yalnız kaldığı sahneler genelde dış mekanlar ve İstanbul'un boğaz kenarları, tepesi ya da hoş bir yeridir.

Bu dönemde sinemanın 'bilimsel' olduğunu söylemek çok güçtür. Sinemanın bir disipline dönüşerek üniversitelere girebilmesi ancak 1975 yılından sonra olmuştur (Yağız, 2006;27). Alanında uzmanlaşmış insanların sinemaya yapacağı katkı bu dönemde anlaşılamamıştır. Sinemanın kolay bir sanat gibi görüldüğü dönemin aksine, sinema dünyanın en güç sanat dallarından bir tanesidir. Gerektirdiği bilgi birikimi, deneyim, ustalık ve sanatçılık düzeyi üst seviyededir.

Ancak bu dönemde bunun görülememesi ya da görünmek istenmemesi sinemanın belirli bir entelektüel seviyeye ulaşamamasına sebep olmuştur. Halkın gerçek düşünceleri, bilinçaltında yatan fikirler su yüzüne çıkartılmak yerine, sabun köpüğü konular ve duygusallık filmlere hakim olmuştur. Filmlerde aile, din, cinsellikten uzaklık, kültür gibi yıkılamaz tabular hakim olmuştur. Yapay bir duygu filmlere işlenmiştir.

2.1.3. Sinema-Seyirci İlişkisi

Sanat toplumdan etkilenir ve toplumu etkiler. Bir sanat eseri her ne kadar bireysel olsa da bu tartışılmaz bir olgu olarak durmaktadır. Büyük bir kitleye ulaşabilen yedinci sanat dalı sinemanın da toplumları etkileme gücünün ne kadar fazla olduğu gözler önündedir. Toplumların gelişmesinde ve ilerlemesinde çok önemli bir noktaya sahiptir. Bunların yanında sinema da toplumlardan etkilenir ve dönemin koşullarına göre şekil alır. Pahalı bir sanat dalı olan sinema, milyonlarca insana ulaşabilme gücüne sahiptir. Sinemayı bireysel ve sanat adına yapmaktan çok ticari bir araç olarak gören kişiler tarafından da bu durum iyi gözlemlenip, kullanılmıştır.

Seyirci sayısının bu noktada çok önem kazandığı sinema da, para kazanabilmek, ayakta kalabilmek, tutunabilmek ya da var olabilmek için, sinema-seyirci arasında iç içe geçmiş çok sıkı bağlar kurulmuştur. Sinemanın geniş kitlelere ulaşabildiği en uç nokta

popüler filmlerdir. Popüler filmler halkın hayallerini, özlemlerini, yapmak isteyip yapamadıklarını en çok yansıtan filmlerdir. Başına gelmesini, gerçekleştirmeyi umduğu şeyleri perdede görmek isteyen halk-seyirci, bunları perdede gördükçe bir haz duymakta ve filmlerden mutlu ayrılmaktadır.

Sanat sanat içindir olgusu kutsal bir önerme olarak her zaman en yukarıda dursa da bir sanat eseri her zaman yaratıcısı tarafından onu gözlemleyen, anlayan ya da anlamaya çalışan varlıklar tarafından incelenmesini ister. Ulaşabildiği birey sayısı diğer sanat dallarına oranla çok daha hızlı ve yüksek sayıda olan ve fazla para kazandırabilen yedinci sanat dalı tüm sebeplerden dolayı seyirci arasındaki ilişkiyi hiçbir zaman tamamen koparmak istemez ve bağlarını kuvvetli tutar.

Bu durumu Türkiye Sineması içerisinde incelediğimizde, Alp Zeki Heper'in de çalışmalarını sergilediği döneme bakıldığında sinema-seyirci arasındaki ilişkinin çok daha yoğun düzeyde olduğunu görmekteyiz (Yağız, 2006;70). Bunun en önemli sebebi Türkiye Sineması'nın o dönemde, film yapabilecek başka hiçbir maddi kaynak bulamamasından dolayıdır. Filmlerin getirisinin tek yolu seyircinin salonlara gitmesiydi. Aksi takdirde dönemin film sektörünün ayakta kalması çok zor olacaktı. Üretilen onlarca filmde para kazanmak isteyen yapımcılar, bu dönemde seyircilerin ilgisini çeken konuları belirlemiş, bu konuları ağırlaştırılmış ve teatral havada yorumlamalarla seyirciye aktarmıştır.

Türkiye Sinemasının ayakta kalması için bu derece gerekli olan o dönemin seyircileri, sinema eserlerini etkilemiş, onların hangi konularda, nasıl işleneceğinin belirlenmesinde etkin bir rol oynamıştır. Yeşilçam Sineması'nda seyirci o kadar önemlidir ki dönemin yapımcıları ülkeyi bölgelere ayırarak, hangi bölgede ne tarz konuda filmlere seyirci gidiliyorsa, o bölgeye o tarz filmler çekilmiş ve yollanmıştır (Tunalı, 2006;48).

Sinema-seyirci ilişkisinin bu derece sıkı sıkıya bağlı olduğu bu dönemin eserleri de ona göre verilmiştir. Zor bir dönem geçiren halk, zor şartlar altında çalışarak ancak geçinecek miktarda para kazanabilmekte kendisini nadir mutlu anlar içerisinde bulabilmektedir. Aynı zamanda gelişme ve kültür seviyesi çok yüksek bir seviyede

olmayan dönemin toplum anlayışında, doğu-batı, kültür çatışması gibi olaylar yaşanmaktadır. Kolektif bilinçle, aile, kültür gibi olguların çok önemli olduğu yapıdan daha bireysel, çekirdek aile formuna dönüştüğü toplumun bu sancılı sürecinde seyirci perdede gördükleriyle rahatlama yaşamak ister. Bu psikolojik durumlar altındaki seyirci bu doğrultuda perdede yapamadıklarını yapan karakterler görmek ister.

Hüzünlü bir hayat yaşayan seyirci, sinemada da buna benzer dramlar görmek ister. Bu dramlar sayesinde perdedeki olanlarla kendini özdeşleştirir, dramı yaşayan karakterin filmin sonunda bundan kurtulup mutluluğa ulaşmasıyla da kendisi kurtulmuşçasına sevinerek filmde mutlu ayrılır. Bunun sonrasında da bir başka aynı tip film görmek ister yine ona gider ve bu tarz bir film daha yapımcısına para kazandırmış olur. Bir kısır döngüyü andıran bu durum, bu dönemin hakim bakış açısını yansıtmaktadır. Fiziksel ve manevi olarak kusurlu, yıpranmış halk-seyirci, film içerisinde güçlü, karizmatik, güzel, ses tonu oturaklı ve ne konuştuğunu bilen karakterler görmek, kendilerini onlarla özdeşleştirmek ister. Bunun sonucunda da bu dönemde genç, yakışıklı, güzel ve konuşması yerinde karakterler ortaya çıkmıştır.

Geleneksel yapıdan yetişen halk sinemada da cinselliği fazla bir karakter görmek istemez. Bunu yadırgar. Bu sebeple bu dönemde Türk filmlerinde genelde cinselliğin arka planda olduğu, başrollerin ahlaklı, geleneklerine sahip çıkan bir yapıya sahip olduğu görülür. Bu durum filmlerde star sistemini doğurmuş, seyirci görmeye alıştığı tipleri, aynı kişilerin oynadığı görmek ister olmuştur. Bu durum iki boyutlu karakterlerin hep aynı oyuncular tarafından canlandırılmasına, seyircinin bir şekilde sevdiği oyuncunun da uzun yıllar sektörde hakim kalmasına yol açmıştır (Yağız, 2006; 64). Yapımcılar filmlerini satabilmek adına seyircinin bu isteklerini iyi gözlemlemiş, bu doğrultuda tekrar tekrar aynı konuları, aynı biçimde seyirci önüne sunmuştur.

Bir dönemin sinema anlayışı görüldüğü üzere, sinema-seyirci ilişkisi üzerinden bu şekilde oluşmuştur. Ticari kazancın çok önemli olduğu bu dönem Türk Sineması'nda seyircinin istekleri, yapımcılar tarafından fazlasıyla dikkate alınmış ve filmlere yansıtılmıştır. Sinema içerisinde vazgeçilmez bir bağlara sahip seyirci, bir dönemin sinema anlayışına hakim olabilir, sanatı o doğrultuda etkileyebilir ya da

şekillendirebilmektedir. Yeşilçam Sineması'nın bu döneminde sinema-seyirci ilişkisinin yeri çok daha özel ve kaçınılmaz bir bağ ile hareket etmiştir.

2.2 Deneysel Sinema Kavramı

Modern toplum yapısının oluşması ile birlikte büyük önem kazanan olgu kitle iletişimidir. Kitle iletişiminin işlevselliğini incelediğimizde üç madde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki ulusal ve uluslararası çapta bilgi akışı sağlamak, ikincisi belirli bir ideolojinin yaygınlaşmasını sağlamak üçüncüsü ise var olan ideolojiye karşı bir ideoloji oluşturmaktır. Kitle iletişim ağı içerisinde yer alan sanatsal yaratımlar bu işlevleri yerine getirmekte önemli bir role sahiptirler. Sinema ise sahip olduğu teknik olanaklar ve anlatım yöntemleri ile ayrı bir noktada yer almaktadır. Kitleler üzerindeki etki alanı ölçülemeyecek niteliktedir.

“Sinema insanların tutumlarını, davranışlarını ve düşüncelerini değiştirebilmekte, kamuoyu oluşturabilmekte ve modalar yaratabilmektedir. Bu neden sinema egemen sınıfın düşüncelerinin aktarılmasının bir aracı olduğu kadar, muhalif olanların da muhalifliklerini ifade ettikleri önemli bir araçtır” (Yılmaz, 2009;30).

Tüm bu bilgiler doğrultusunda sinemaya verilen önem kat kat artmış, çeşitli anlatım yöntemleri geliştirilmiş, çekim teknikleri ve kullanılan teknoloji daima devrim içerisinde tutulmuştur.

Sinemanın üzerindeki bu önemli yük onun doğuş yıllarından itibaren içerisinde var olan ve gelişme gösteren anlatıcı geleneği, estetik özellikleri, gerçekte kurulan ilişki gibi tüm bu olguların nedenlerinin araştırılmasına, neyin nasıl olduğu konusunda insanları bilgilendirme ve anlamlandırma çabalarına itmiştir. Bu doğrultuda bu yapıyı araştırmak için çeşitli yol ve yöntemler geliştirilmiş ve inceleme için var olan diğer teoremleri inceleme yoluna gidilmiştir. Bu yol ve yöntemleri çeşitli teorik önermeler etrafında toplamak da mümkün olmuştur.

Sinema tarihi ve hakim anlatıcı geleneği, anlatı türlerini, yönetmenliği, göstergebilimi, biçimselliği, psikolojiyi, araçsallığı, yapısalcılığı, işlevselliği gibi kavramlar doğrultusunda incelenir. Ayrıca kültürel, sosyolojik, politik, belirli estetik ve ontolojik kavramlardan hareketle felsefik açıdan yaklaşmak da mümkündür. Bir sanat yapısının özelliklerinin belirlenmesinde dönemsel şartlar içerisinde gelişen estetik akımlar da önemli bir yer tutar.

Bu bağlamda incelenip belirli bir kategori içerisine alınan filmler ve yaklaşımlar sonucu türler ortaya çıkmıştır. Sinemada türlerin ortaya çıkmasıyla belirli kalıplar oluşturulmuş, doğru olduğu düşünülen kavramlar dile getirilmiştir. Ancak bazı filmler ise bu kalıplara karşı bir duruş sergilemiş, var olan düzen içerisine farklı bir tutumla yerini almış ve yeniliklere, alışılmadık olana öncülük etmiştir. Sanat tarihinde ortaya koyulan ürünün bir çerçeve içerisine alınıp, kısıtlandırılması çok zor ve yanlışken yine de bazı anlarda daha iyi anlaşılabilmesi için bu tarz olgulara ihtiyaç duyulmaktadır. İşte bu noktada deneysel sinema kavramı için de bir kavram karmaşası yaşansa da deneysel sinema gerek biçim gerekse içerik olarak öncü olmuş filmler için kullanılan terimdir.

Deneysel sinema kavramını açıklığa kavuşturan diğer yorumları incelersek genel tanımıyla; sinemada o zamana kadar işlenmemiş konuları, farklı ve dikkat çekici bir üslupla yapan ve sinemada yeni anlamlar yaratmayı hedefleyen film türü olarak açıklayabiliriz. Amerikalı araştırmacı Sheldon Renan deneysel sinemanın tanımı hakkında şöyle söylemiştir:

“İçinde hareket olmayan deneysel filmler vardır. Hareketten başka bir şey olmayan deneysel filmler olduğu gibi ödül alan deneysel filmler de vardır. Yani tanımlamak gerekirse diyebiliriz ki deneysel sinema sinematik dillerin, biçimlerin ve yöntemlerin bir patlama halinde dışavurumundan başka bir şey değildir” (Kaliç, 1992;).

Türkiye sineması tarihçisi Nijat Özön’a göre deneysel sinema:

“Sinema alanındaki her çeşit yenilik ve denemeyi içine alan yolda filmler gerçekleştiren sinema türü.” olarak açıklanmıştır. Sinema düşünürü Jean Mitry ise konuyu şöyle değerlendirmiştir: *“ Ben sinemaya yeni bir şeyler*

getirmiş olan her filmin –öykülü bile olsa- deneysel olduğunu düşünüyorum. Örneğin Potemkin Zırhlısı deneysel bir film. Bütün büyük filmler deneysel film. Gance'ın Napolyon'u, Tekerlek'i, Melies'in filmlerinin herbiri birer deneysel film. (Kaliç, 1992).

Görüldüğü üzere var olan her sanat yapısında olduğu gibi deneysel sinema kavramı üzerinde de yapılan tanımlamalar çok geniş ve öznedir. Öznelliğin bu denli ortaya çıktığı sanatta ve sinemada kavramlara açıklık getirmek kolay olmamakla birlikte her sanatçının da isteyeceği bir şey değildir. Getirilen açıklamalarla ortaya çıkarılan sanat yapısının kısıtlamalara maruz kalınması istenmez. Tüm bunlara rağmen deneysel sinemanın en genel tanımı ve algısı için yenilik getiren tüm filmler için kullanılan terim diyebiliriz.

Deneysel filmlerin ticari filmler içerisinde bulunmayan ve kendisine has karakteristik yapıları vardır. Bunlardan bazılarını örnek olarak göstermek gerekirse; hikayede belirli bir zaman ve mantık sırası görünmeyebilir, net olmayan görüntüler, abartılı oyunculuklar, asenkronize şekilde kaydedilmiş sesler gibi teknik sıra-dışı kullanımlar göze çarpabilir. Deneysel sinemanın önemle üzerinde durduğu bir diğer kavram ise sansürdür. Sansüre tamamen karşıt görüşte duran bu yapı ticari bir amaç gütmeksizin saf sanata yaklaşmayı amaçlar.

2.3 Dünya’da Deneysel Sinemanın Gelişimi

Dünyada deneysel sinemanın doğuşu ve gelişimini incelediğimizde deneysel sinemanın dünyanın çeşitli noktalarında farklı aşamalarla ilerlediği ve bu aşamaların da deneysel sinema kavramına, geliştiği noktalara bağlı olarak isimlendirilmelerine sebep olmuştur. Deneysel sinema gelişim gösterdiği nicelik ve bölgelere göre Avant-Garde, Independent, Underground ve Experimental sinema olarak dallara ayrılmıştır (İlgaz, 2012;20).

Avant-garde sözcüğü Fransız kökenli bir sözcüktür. Fransa’da ön cephede görev yapan askeri birliği tanımlamak için kullanılmış bir terimdir. Daha sonra bu sözcüğün

yirminci yüzyılın başından itibaren sanat hareketleri ve teorileri için kullanılmaya başlandığı görülür. Sanat akımları içinde de askeri terminolojide ifade ettiği anlama yakın bir şekilde kullanılır. Bu bağlamda avant-garde öncü akımların ve öncülük yapan, öncülük misyonunu yüklenmiş sanatın açıklamasıdır (Ilgaz, 2012;33).

“Sessiz dönemde, dil engeliyle çok az karşılaşılan, görsel yanı ağır basan filmlerin, karşı çıktıkları ve Hollywood’un başını çektiği ana akım kadar uluslararası izleyicisi vardı. Paris’ten Londra ve Berlin’e kadar film kulüpleri, radikal sanat dergileri (G, De stijl), uzmanlık dergilerinde (Close Up, Film Art, Experimental Film) tanıtımı yapılan filmler için ticari olmayan bir gösterim çevresi oluşmuştu” (Fethi, 2003;124).

Deneyisel sinema ana akımdan kopuş ve kökten bir karşı duruşu ifade eder. Avant-garde sinemanın özellikle Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasında Avrupa’da Fransa’da etki ettiği görülmektedir.

Underground sinema kavramı ise Amerikan deneyisel sineması için ortaya atılmış ve geliştirilmiş bir kavramdır.

“Renan’a göre terim ilk kez eleştirmen Manny Farber tarafından otuzlu ve kırklı yıllarda maço serüven filmlerini aktarmak için kullanılmıştır. 1959 yılından bu yana ise Amerika Birleşik Devletleri’nde kişisel olarak ve sanat için yapılan her türlü filmi içermektedir. Film kültürü dergisinin 19 numaralı bahar 1959 sayısında Lewis Jacobs “Yer altı Sinemasının Günişiğine Çıkışı” başlıklı makalesinde bu terimi “varlığının önemli bir bölümünü yeraltında sürdüren sinema” anlamında kullanmıştır. Amerikalı yönetmenlerin çoğu ise yer altı terimini bir sinsilik ve gizlilik duygusu vermesi nedeniyle pek sevmemekte onun yerine Independent sinema terimini yeğlemektedirler” (Toker, 2010;88).

Independent sinema aynı zamanda Amerikalı yapımcılar çekmiş olduğu ‘B sınıfı film’ olarak nitelendirilen filmlere de verilen isimdir. Daha düşük bütçelere çekilen bu filmler sinema dünyasına birer ‘alternatif’ olarak girmektedirler (Ilgaz, 2012;34).

Experimental sinema ise deneysellik içeren türe denmektedir. Sabri Kılıç kitabında experimental kavramı için “bazen filmlerde biçim, bazen içerikte beliren bazen hem içerik hem de biçimde beliren deneysel filmlerdir” (Kaliç, 1992) kavramını kullanmıştır.

“Teknik açıdan experimental kavramını en ileriye götüren film Tony Conrad’ın “Flicker” isimli filmi olarak görülebilir. Bu film yalnızca siyah ve beyaz karelerden oluşur ve bir siyah, bir beyaz olarak başlayan bu kare akımı kırk beş dakika boyunca devam eder. Göz doktorlarına göre bu filmi izleyen her on beş kişiden biri fotojenik epilepsiye tutulmaktadır. İçerik açısından ise bu türe en iyi örnek Andy Warhol’un altı saat boyunca uyuyan bir adamı görüntüleyen filmi “Sleep” olarak görülebilir” (Toker, 2010;89).

İlk deneysel film olarak adlandırılabilir bir film dünya literatüründe kabul görmemekle birlikte, öykülü anlatımın babası ve film endüstrisine getirdiği onlarca yenilikle Georges Melies ve filmlerini öncü olarak deneysel sinema kapsamı içerisinde görebiliriz. Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi isimli kitabın yazarı Sabri Kılıç deneysel sinema öncülerinin “Georges Melies, Roberto Rossellini ve Cocteau” olarak aktarmıştır. Deneysel filmlerin gelişimi 1920’li yıllarda Fransa’da Avant-Garde yaklaşım ile doruk noktalarına yaklaşmıştır. Fransız deneysel sinemasının önemli örnekleri ise Delluc, Dulac, L’Herbier, Epstein, Renoir, Gance, Clair, Man Ray, Marcel Duchamp ve Jean Vigo olarak gösterebiliriz (Kaliç, 1992).

Deneysel sinemaya tam anlamıyla giriş ise Almanya ile gerçekleşmiştir. 1920 tarihli Robert Wien filmi “Das Cabinet Des Dr. Caligari (Dr. Caligari’nin Muayenehanesi)” Alman Dışavurumculuğunun en önemli örneklerinden olup, biçim ve içerik açısından tam anlamıyla bir deneysel film sayılmaktadır. Bu önemli filmin yanı sıra deneysel olarak adlandırılabilir ilk film çalışmaları da Almanya’da gerçekleşmiştir. Başlıca isimleri Fritz Lang, Frederich Wilhelm Murnau, Viking Eggeling, Oscar Fischinger gibi isimler gelmektedir (Hayward, 2012; 30).

Deneysel sinemanın gelişimini seyrettiğimizde Avrupa’da Hollywood sinemasının tüm etkilerini görmekten sıkılan insanların öncülükleriyle deneysel çalışmaların ağırlık kazandığını görmekteyiz.

“Sovyet Sineması ve Alman Dışavurumculuğu, sırasıyla, kendine özgü kurgu ve ışıklandırma teknikleriyle, bu ilk avangard hareketi derinden etkilediler. Benzer bir şekilde, Gerçeküstücülük akımı ve psikanaliz de bu avangardı etkileyen yaklaşımlardır. Sinemadaki ilk avangard çıkış üç farklı aşamadan geçti: öznel sinema (bir karakterin iç dünyasını yansıtmak, örn. La Souriante Mme Beudet/Güler Yüzlü Madam Beudet, Dulac, 1923), saf sinema (filmin plastik değerler ve ritim yardımıyla hem anlam üretmesi, hem de kendine işaret etmesi, örn. Entr’acte/Perde Arası, Rene Clair, 1924) ve dışavurumcu sinema (bilinçaltının ve rüyanın hem akılcı hem de akıldışı yönlerini filmsel dile aktarabilmek amacıyla, ilk iki aşamanın bir tür çarpışması, örn. La Coquille et le clergyman/Deniz Kabuğu ve Rahip, Dulac, 1927 ve Un Chien andalou/Bir Endülüs Köpeği, Luis Bunuel, 1929)” (Hayward, 2012;59).

Benzer yıllarda Rusya’ya baktığımızda öncü olabilecek çok önemli sanat eserleri ortaya konmasının yanında tam anlamıyla deneysel denebilecek eserler, sinemanın devrimin hizmetine sunulmasından ötürü azınlıkta kalmıştır. Sergei Eisenstein filmlerinde denediği kurgu ve anlatım biçimiyle birçok teknikte önemli derecede öncülük etmiştir. Yine Rusya’da önemli isimlerden biri olan ve “Sine-göz” kuramını ortaya atan Dziga Vertov dönemin önemli deneysel sinemacılarından. Çeşitli denemeleri sonucu Kuleshov Efektini bulan Lev Kuleshov bu isimlere örneklerden bir tanesidir. Günümüze yaklaştıkça önemli bir isim olarak da karşımıza Andrey Tarkovsky çıkmaktadır.

Avrupa’da yaşanan bu gelişmeler 1940’lara gelindiğinde Amerika’ya da ulaşmış ve Amerikalıların da deneysel sinema adına örnekler vermelerine sebep olmuştur. 1940’lara gelinmeden önce Amerika’da yaşanan gelişmelere bakıldığında Robert Flaherty’nin çalışmaları öncü denebilecek şekildedir. İlk büyük ve önemli deneysel sinemacı, literatürün Amerikan deneysel sinemasının ilk auterü olarak kabul ettiği isim Maya Deren ortaya çıkmıştır. Maya Deren öncülüğünde 1940’larda başlayan ve

1950’lerde zirve noktasına ulaşan Amerikan deneysel sineması 1970’lerden sonra yavaş yavaş düşüşe geçmiştir. Öncüler, Underground hareketi ve Canyon Sinema Grubu Amerikan deneysel sinemanın en önemli örneklerinin ortaya çıkmasına sebep olmuşlardır. Diğer önemli Amerikan deneysel sinemacıları arasında Stan Brakhage, Jonas Mekas, VanDerBeek ve Andy Warhol gösterilebilir.

Deneysel sinemasının İngiltere’deki gelişimine baktığımızda günümüzde dahil aklı gelen iki büyük isim vardır, bunlar Len Lye ve Norman McLaren’dir. Devam eden süreçte 1970’ler ve sonrasında Federal Almanya devleti de desteğiyle birlikte bu alanda önemli çalışmalarına devam etmiştir. Ünlü sanatçı Werner Nekes en önemli örneklerden bir tanesidir. Video kayıtlarının ortaya çıkması ve yaygınlaşması ile yeni bir teknik gelişme yaşanmış bu da deneysel sinema içerisinde Video-art türünü ortaya çıkartmıştır. Video-art’ın babası sayılan kişi Nam June Paik’tir.

Gelişen süreçte video-art ortaya çıktığı dönemde de günümüz zamanında da sanat ürünü olup olmadığı tartışıldı ve tartışılmaya da devam edilmektedir. Bununla birlikte günümüze kadar gelmiş olduk. Günümüzde deneysel sinema tüm yoğunluğuyla ve giderek artan bir ivme ile hareket kazanmaktadır. Her geçen gün sayısız eserler ortaya konmaktadır. Ancak değişen dünya düzeni, algılar ve teknolojinin hızla ilerlemesi kavramların iç içe geçmesine sebep olmakta ve ürünlerin belirli bir akım içerisinde değerlendirilmesini zorlaştırmaktadır. Elbette bu durum bir yandan da deneysel sinemanın ufkunun çok daha genişlemesine ve farklı açılarda sanat eserlerinin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

2.4 Türkiye’de Deneysel Filmler ve Deneysel Sinemanın Gelişimi

Türkiye’de ilk gösterim dünya tarihinde sinemanın bulunuşunun hemen ardından bir yıl sonra İstanbul’da gerçekleşmiştir. Beyoğlu, İstiklal Caddesinde Galatasaray Lisesi’nin bulunduğu binanın tam karşısında bulunan “Sponeck Birahanesi” Türkiye’deki ilk sinema filmi gösterimine “Sigmund Weinber” tarafından getirilen filmler ile şahitlik etmiştir. 1896 yılında yapılan ilk gösterimin bulunduğu bina bugün halen ayakta olmak ile birlikte giriş kapısında “halka açık ilk gösterimin yapıldığı yer”

yazan ufak bir anıt bulunmaktadır. Ancak ufak anıtta gösterimin yapıldığı tarih yanlış yazılmıştır. 1896 yılında yapılan gösterimin tarihi bu anıtta 1876 olarak belirtilmiştir ki bu da açık bir hatadır.

Fuat Uzkınay'ın 1914 yılında "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" isimli çektiği belgesel film ile ilk Türk filmi kayda alındığı ve ilk Türk sinemacısının ortaya çıktığı genel bir kanıdır. Ancak Fuat Uzkınay'ın bu filmi günümüze kadar hiçbir kopyasını aktaramamıştır. Bunun yanında Manaki Kardeşler'in 1905'ten itibaren Osmanlı Devleti içerisinde padişah dahil olmak üzere onlarca ayrı şehirden belgesel kabul edilebilecek görüntüler kaydettiği de bilinmektedir. Geçtiğimiz aylarda Mithat Alam Kültür Merkezi'nde Manaki Kardeşler'in bu belgeselleri de restore halde izleyiciye sunulmuştur.

Yaşanan bu olaylardan sonra ülkede sinema sektörü hız kazanmış, yoğun bir şekilde film çekimleri devam etmiş ve sinema önemli bir sektör haline gelmiştir. Ancak sinema

Türkiye'de uzun bir süre tiyatrocular egemenliğinde ilerlemiş bu egemenlikten sonrada filmler ticari amaca yönlendirilmiştir. Dört günde bir film çekilmesi, senaryonun sette yazılması, aynı oyuncunun aynı anda birden fazla filmde oynaması gibi durumlar oluşmuştur. Bunların sebebi de az önce bahsettiğimiz ticari kaygılardır. Sanat kaygısı taşımayan filmlerin üretim hızı ülkeyi sarmıştır.

Türk sineması bu haldeyken uzunca bir süre deneysel türde hiçbir örnek ortaya çıkmamıştır. Deneysel film çekilmemekle beraber dünyada var olan önemli deneysel filmlerin örnekleri de uzun bir zaman ülkeye getirilmemiş ve herhangi bir gösterim ayarlanmamıştır. Yakın döneme kadar sinema tarihi ve kuramı üzerine hiçbir kitabın basılmaması ve kültürel sanatsal düzeyin yakın bir geçmişe kadar düşük seviyelerde kalması ülkemizde deneysel sinemanın yüzüstüne çıkması ve gelişmesini engellemiştir.

Türkiye'de deneysel sinema için bir milat kabul edilen yıl 1966'dır. "Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri" isimli bu uzun metrajlı film Türk Sineması'nda ilk deneysel türdeki örnek olarak kabul edilir. Alp Zeki Heper'in yönetmen koltuğuna oturduğu film "Film Kontrol Komisyonu" tarafından "müstehcen" bulunduğu için reddedilir. Deneysel

sinemanın ülkemizde ilk örneği olarak ortaya çıkan film hiçbir salonda gösterime giremez.

Alp Zeki Heper'in bu denemesinin ardından yine deneysel üretim durmuş ve örnek çıkmaz olmuştur. Ta ki Metin Erksan'ın 1976 yılında Trt televizyonu için çektiği bir dizi kısa filme gelene kadar. Erksan bu filmlerde ticari kaygı göz etmeksizin ülke sinemasında görüşmemiş deneysel çalışmalar gerçekleştirdi. Beş Türk öykücüsünden uyarladığı filmler gerek senaryo yazımı, gerek tekniğin kullanımı ve gerekse biçimsel denemeler açısından çok önemli bir kişisel ve duygusal yoğunluğa sahiptir. Sinan Çetin'in de bu konuda birkaç çalışmasını deneysel sinemaya örnek olarak gösterebilmekteyiz. Tam tarihi bilinmediği üzere tahmini 1989 yılında "Werner Nekes"'in ülkemizde ODTÜ'de seminer verdiği ve bu seminerde birkaç deneysel sinema örneği de gösterdiği bazı kaynaklarda yer almaktadır. Tek tük yapılan gösterimlerden bir tanesi de 1999 yılında İstanbul Biennial'inde yapılmıştır. Burada da "Gregory Markopoulos" çalışmaları gösterilmiştir (Serdar, 2008).

Günümüze doğru yaklaştıkça deneysel sinema örneklerinin çoğaldığını ve gösterimlerin hız kazandığını görmekteyiz. İstanbul Kısa Film Festivali, İFSAK, Hisar Kısa Film Seçkisi, Malatya Film Festivali, Ankara Uluslararası Film Festivali gibi birçok film festivalinde deneysel yarışma kategorileri açılmıştır.

2012 yılında Ankara Uluslararası Film Festivali'nde Alp Zeki Heper'in yasaklı filmi "Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri" gösterim programına alınmış ancak daha sonra Heper ailesinin filmi gösterimden çekmek istemesi üzerine gösterim iptal olmuştur. Bununla birlikte "Gezici Filmler Festivali" de deneysel filmler göstermekte ve "19. Gezici Filmler Festivali" kapsamında Alp Zeki Heper'in de aralarında bulunduğu bir dizi kısa film gösterimi sunmuştur. Mithat Alam Kültür Merkezi de günümüzde aktif olarak deneysel film gösterimi yapmakta olan kurumlar arasındadır. Bunun yanında günümüzde yoğun bir şekilde aktif kurumlar arasında "Salt" ve "Bilgi Üniversitesi Sinema Kulübü" çalışmalarını örnek gösterebilmekteyiz. "Brachage", "Maya Deren", "Jonas Mekas" gibi ünlü isimleri ve bunların yanında henüz yeni yeni çalışmalar vermeye başlamış onlarca ismi de bu iki kurumun gösterimleri altında izleyebilmekteyiz. "Akbank Sanat" ve "İstanbul Modern" çatıları altında da deneysel sinema gösterimleri, kısa film yarışmaları

ve sergileri düzenlenmektedir. Şubat 2002'den bu yana Trt yapım destekli olarak da “Genç Sinemacılar” programı, deneysel filmlere ve yeni fikirlere açık yönetmenlere yol göstermeye çalışmaktadır. 1990'dan itibaren kabuk atan ve değişen Türk sineması deneysel film örnekleri de ortaya koymuştur. Ortaya çıkan uzun metraj sinema filmlerinde tam anlamıyla deneysel çalışmanın zorluğu ve diğer kaygılar verilen örnek sayısının az olmasına neden olmuştur.

Günümüzde bu alanda akla gelen ilk isimlerden bir tanesi Ümit Ünal'dır. Hasan Ali Topbaş'ın “Gölgesizler” isimli romanını aynı isimle 2008 yılında uzun metraj uyarlayan Ünal, konuyu ele alış biçimi, çekim açıları ve anlatım tekniğiyle tam anlamıyla deneysel ve başarılı bir sanat ürünü ortaya çıkartmıştır. 2013 yılında Onur Ünlü'nün bağımsız yapımı “Sen Aydınlatırsın Geceyi” isimli uzun metraj filmi de günümüz deneysel sinemasına örnek sayılabilecek sanat yapıtlarındandır. Seyircinin görsellik algısıyla oynayan film kahramanların sahip olduğu özellikler, kullanılan açılar ve hikaye anlatım tekniğiyle deneysel bir film olarak karşımıza çıkmaktadır.

Reha Erdem'in 1989 yapımı “A-Ay” filmi de tam anlamıyla bir deneysel çalışma sayılmasa da teknik ve içerik olarak yeni denemelerin bulunduğu örneklerden bir tanesidir. Reha Erdem'in deneysel kısa filmleri de bulunmaktadır. Bu isimlerin yanı sıra ülkemizde Süha Arın, Sabri Kılıç, Yeşim Ustaoglu, Tonguç Yaşar, Özcan Arca, Ateş Benice gibi isimler de çalışmaları ile deneysel filmlere katkıda bulunmuştur. Günümüz genç deneysel sinemacılarına baktığımızda ülkemizde “Küçük Sinemalar” grubu kurucuları aynı zamanda “Bilgi Sinema Gösterimleri” içerisinde de aktif rol oynayan isimler Yoel Meranda, Eytan İpeker, Ekrem Serdar, Can Eskinazi ve Mustafa Uzuner'i görmekteyiz. Bu isimlerin yanında Ozan Adam, Oğuzhan Kaya, Veysel Cihan Hızır, Dilek Aydın, Ege Berensel, Belmin Söylemez, Orçin Uzu, Hüseyin Mert Erverdi, Burcak Doğan, Umut Subaşı, Süleyman Demirel, Burak Koçak, Zeyno Pekünlü, Gürkan Keltek, Abdurrahman Öner gibi genç deneysel sinemacılar da üretimleri devam ettirmektedirler.

2.5 Alp Zeki Heper ve Türkiye Sineması'ndaki Yeri

Türk Sineması tarihinin ilk deneysel çalışması sayılan “Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri” filminin yönetmeni Alp Zeki Heper 1939 yılında İstanbul’da doğdu. Anlatılanlar üzerine sosyeteye karışmak isteyen ve gösteriş meraklısı bir annesi olduğu, aile işlerine çok fazla karışmayan memur bir babası olduğu bilinmektedir. Alp Zeki Heper Galatasaray Lisesi mezunudur. “Uzun İnce Yolcular” kitabında Alp Zeki’yi lise yılları öğretmeni, “asabi bir genç, çok neşeliyken aniden sinirleniyordu, okulu, idareyi çok sert dille eleştirirdi” (Bayazoğlu, 2014; 268) ifadeleriyle tanımlamaktadır. Yine aynı kitapta arkadaşlarının söylediklerine göre çocukluğunda annesinden çok korktuğu, bu yüzden de ananesiyle daha fazla vakit geçirdiği bilinmektedir. Okuduğu lise yaz tatiline çıktığında tatil için soluğu adalarda ailesiyle birlikte vakit geçirerek almış. Alp Zeki Heper evleneceği kişi Beysun Tarımer’i de burada tanımış. 1959 yılında ikili evlenmiştir.

“Bu sırada sinema merakını keşfedip, Cenevre’de “Lausenne Sinematek” kurumunda bir yıl çalışmıştır. Ardından eşi ile birlikte Paris’e geçerler. Burada dünyaca ünlü IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinematographiques) okulunda okuma fırsatı yakalar ve buradan mezun olur. Söylentiye göre burada sınıf arkadaşı Costa Gavras’mış”(Bayazoğlu, 2014; 270).

“Bir Kadın” kısa filmi 1963 yılında IDHEC tarafından ödüllendirilmiştir. “Şafak” kısa filmi ise Avusturya Kültür Bakanlığı tarafından en iyi film ödülüne layık görülmüştür. Yurda döndüğü sırada bir süre Ömer Lütfi Akad’ın yanında asistanlık yaptıysa da anlaşmazlıklar sebebiyle bu görevden ayrılmıştır. Daha sonra kendi yapım şirketini kurar.

“Heper’in ilk uzun metraj filmi Fransa’daki eğitimi sırasında tanışıp, kendine yakın bulduğu Bunuel filmlerinin ve gerçeküstücü akımın soyut ve psikolojik etkilerini taşıyan Freud’cu cinsel bunalımlar üzerine kurulu “Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri”dir” (Kaliç, 1992;101). Film “müstehcen” bulunarak sansür kurumundan geçemeyip seyirci ile buluşamamıştır. Çekildiği yıl Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde gösterimi halka açık olacakken, gelen sansür sonrası özel gösterim ile sadece bir grup insana

seyrettirilebilmiştir. 60 darbesi sonrası popülerleşen toplumsal gerçekçilik yıllarında “Yılanların Öcü”, “Toprağın Kanı”, “Kuyu” gibi filmlerin baş tacı edildiği dönemde çekilen bu deneysel çalışma Alp Zeki’ye düşmanca yaklaşılmasına neden oldu. Yönetmen bu film ile ticari bir darboğaza sürüklenmiştir. Verdiği bir röportajda Alp Zeki filminin sansüre uğraması konusunda şu yorumları bulunmuştur;

“Soluk Gece’de aşkla yani özgürlükle; baskıyla şiddeti, işkenceyi karşı karşıya getirmek istedim. Sevginin ve tutkunun, işkenceyi ve baskıyı yok etmesini dilemiştim. Özgürlüğün delice bir sevgi olduğunu düşünüyordum. Öyle simgelemeye çalışmıştım özgürlüğü... Müstehcenlikle suçlandım.” demiştir (Bayazoğlu, 2014;274).

Yaşadığı bu sorunların ardından Heper bir süreliğine Adana’ya kayınpederinin yanına gitmesine rağmen kısa bir aradan sonra sinema yapmak için İstanbul’a döner. Tüm olanaklarını zorlayarak toplumsal bir taşlama olarak düşündüğü filmi ‘Dolmuş Şoförü’nü çeker. Fatma Girik ve İzzet Günay gibi iki yıldızla birlikte çalışmasına rağmen bu filmi de ticari başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Ardından 1968 yılında başrollerinde Cüneyt Arkın’ın oynadığı “Eşkîya Halil/Haydut” filmini çeker. Filmde Piraye Uzun, Aliye Rona, Erol Taş ve Hayati Hamzaoglu oynamaktadır. Bu filmin kısmi bir gişe başarı getirmesinin ardından Heper aynı yıl doğu-batı kültür çatışması üzerinde durduğu “Kara Battal’ın Acısı” filmini çeker (Kara, 2019;3). Bu filmde Fikret Hakan ve Fatma Karanfil başrollerdedir. Ancak bu film de ticari başarısızlıkla sonuçlanır. Filmlerinin başarısızlığı ile ilgili verdiği bir röportajda en sonunda yazan, yöneten, kurgulayan, oynayan, yapımcı ve seyirci de olabilirim. Yani tek başıma da izlemek zorunda kalabilirim (Kara, 2019) filmlerimi ifadelerini kullanmıştır.

Yaşadıkları sonrası Heper, maddi olarak da sıkıntıya girmiştir. Yaşamının son döneminde kanser hastalığına yakalanan Alp Zeki Heper 9 Ocak 1984 tarihinde İstanbul’da hayatını kaybetmiştir. Arkadaşları ve sinema camiası ondan uzunca bir süre haber alamamış, ölüp ölmediği hakkındaki bilgiyi bile çok sonradan Ümit Bayazoğlu’nun kitap çalışması sırasında öğrenmişlerdir. Katıldığı birkaç sempozyumda “Türk sineması ölü bir sinemadır, ilkelik üstüne yalancı bir ilkeliktik.”, “Türkiye’de

sinema yapılabileceğine inanmıyorum” gibi cümleler sarf etmiştir (Toker, 1992;90). Sinema anlayışı ve söyledikleri sebebi ile dönem sinema camiası kabul görmemiştir.

Alp Zeki Heper’in yaşadığı dönemde çevresinde onu tanıyan insanların onun hakkındaki konuşmalarına baktığımızda; bir dönem birlikte bir yapım şirketi kurmaya çalıştığı arkadaşlarından bir tanesi olan Haldun Dormen’in bir röportajında “Onun Refik Duran’ın Ayı Masalı adlı oyununa bir reklam filmi çektiğini hatırlıyorum. Bir de Jean Genet hayranı olduğunu. En son Cağaloğlu’nda görmüştüm. Hayatıma son vereceğim” dediğini görmekteyiz (Bayazoğlu, 2014; 274). Onat Kutlar ise onun hakkında “Alp Zeki’nin hikayesi, yapmak istediklerini yapamamış adamın hikayesidir. Alp Zeki “milli sinema-ulusal sinema” tartışmasında Sinematek’e karşı cephe almıştı.” demiştir (Bayazoğlu, 2014; 279).

Bir dönem asistanlığını yaptığı Ömer Lütfi Akad ise Heper hakkında “Sıkıldı, belki de bizim çalışmamızı beğenmedi. Onu Vedat Türkali’ye tavsiye ettim. Hakkında hatırladığım hepsi bu” demiştir (Bayazoğlu, 2014; 275). Selim İleri ise 1971 yılında Alp Zeki ile karşılaştığı bir anısını şöyle anlatıyor; “Delilikle deha arasında gidip gelen birisiydi. Bir gün Orhan Akbal’a ‘Sen ancak tavusculuk ve kümesçilik üzerine yazabilirsin! diye bağırmıştı. Onu en son Beşiktaş vapur iskelesinde görmüştüm, cinnet halindeydi” demektedir (Bayazoğlu, 2014; 275). Atilla Dorsay: “Onu gördüğümde kaldırım değiştirirdim. Benim açımdan hep bir muamma olarak kaldı, çılgınlığını doğrulayacak bir sineması var mıydı bilmiyorum” demiştir (Bayazoğlu, 2014; 275).

Sami Şekeroğlu ise Alp Zeki’yi ilk kez Fransız Kültür Derneği’nin bir davetinde tanımış. Baha Gelenbevi:

“Aramızda IDHEC’i birincilikle bitirmiş bir delikanlı var” diyerek sahneye davet etmiş. Şekeroğlu kendisi hakkında “Çok utandı. Sağlık akan bir yüzü vardı. Saçları uzun ve kıvrıkcıktı. 1962-65 arası her açık oturuma katıldı. Az konuşurdu, konuştuğu zaman da doğru şeyler söylerdi. Sabırlı bir dinleyiciydi. Sonra sabrı tükendi, konuşmaya başladı. Artık dengesi iyice bozulmuştu. Sinema-TV Enstitüsü’ne girmek için çok uğraştı. Hatta bu konuda baskılar da yaptırdı. Ancak yardım edilecek durumda değildi”

açıklamalarında bulunmuştur (Bayazoğlu, 2014; 275).

Alp Zeki Heper çektiği üç filmi “Dolmuş Şoförü”, “Eşkîya Halil/Haydut” ve “Kara Battal’ın Acısı”nı bir gün bir araya toplayıp sokağın ortasında yakmıştır. Bu sebeple bu filmlerin çok büyük bir kısmı yok olmuşlardır. Bu filmlerden yalnızca “Eşkîya Halil/Haydut” filminin bir kısmı günümüze ulaşabilmiştir. Ancak bu filmde yarısı kadar bir kısmı yanarak kül olmuştur. Yakmadığı ilk uzun metraj “Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri” filmini ise Sami Şekeroğlu’na vermiştir.

“Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri” filminde yönetmen asistanı olarak çalışmış Osman Saffet Arolat Alp Zeki hakkında; “Erkek oyuncu Halil Türkmen’i ben bulmuştum. Alman oyuncuyu ise Alp, Beyoğlu’nda bir pavyonda revüye çıkan Fransız dansçılar arasından seçmişti. Filmin para işlerine Beysun bakıyordu. Film setinde Konyalı Lokantası’ndan yemek getirirdi. Bu Yeşilçam aleminde görülmemiş bir şey. Fitaş’ın üstünde kiraladıkları ofis o kadar lükstü ki, anlı şanlı prodüktörler hasetlerinden çatlıyorlardı” demiştir.

“Uzun İnce Portreler” kitabında 1960-70 yılları arasında çıkmış sinema yazılarında hiç Alp Zeki’den bahsedilmediği yazılmaktadır. Yalnızca “Yeni Sinema” dergisi ve “Robert Koleji Sinema Kulübü’nün” çıkarttığı “Görüntü” isimli dergide üç yazı bulunduğundan bahsedilmektedir.

“Hababam Sınıfı”nı çekmek istediğini yazmaktadır. Bu tasarısını Robert Kolej Sinema Kulübü’ne götürmüş. Hemen işbaşı yapılmış. Senaryo hazırlanmış, dekor ve kostümler ayarlanmış. Hatta o güne kadar Türkiye’de denenmemiş olan canlı seslendirme için de her hazırlık tamamlanmış. Görüntü dergisindeki yazıda; Ekip sabırsızlıkla 8 Şubat sabahı ilk çekim gününü beklerken, inanılmaz bir şey oldu ve sansür kurulu ‘umumi terbiye ve ahlaka aykırı’ olduğu düşüncesiyle Hababam’ın çekilmesine izin vermediğini duyuran yazısı geldi” (Bayazoğlu, 2014;276).

Heper’in eski eşi Beysun Tarımer’in Alp Zeki hakkında söylediklerine göre evlendikten sonra birlikte Cenevre’ye gittikerini Heper’in burada bir süre hukuk okuğunu

ve ilk kısa filmi de burada çektiğini öğrenebiliyoruz. Cenevre’de resim ile ilgileniyormuş. Hatta çizimleri sayesinde evin kirasını çıkartabiliyorlarmış. Bir yıl sonra Paris’e gitmişler. Burada IDHEC’e kaydolan Heper iki yıl sonra okulun ‘en iyi rejisör’ü seçilmiş. 1962’de döndüklerinde Alp Yeşilçam’ın onu hararetle karşılayacağını sanıyormuş. Ancak beklentileri karşılanmayınca derin bir hayal kırıklığına uğramış (Bayazoğlu, 2014).

“Lütfi Akad’a asistan olduğunda umutlanmıştı. 23 yaşındaydı. Olanca enerjisiyle sabah akşam çalışıyordu. Bazı geceler Akad bizi evinde yemeğe çağırırdı. Lütfi Bey bir gün nedensiz Alp’in işine son verdi. Bu onun için büyük bir yıkım olmuştu. Maaile Adana’ya döndük. Burada tekrar resim yapmaya başladı. İki yıl sonra yeniden İstanbul’a döndük. Burada Haldun Dormen, Müşfik Kenter, Yıldız Kenter, Muhtar Kocataş, Vedat Türkali ‘Prodüksiyon 13’ adında bir şirket kurmuşlardı. Alp de bu gruba dahil oldu. Ancak bu çaba da türlü çekişmeler yüzünden yarıda kalınca askere gitti. Askerdeyken Be-Ya Film’in sahibi Nusret İkbal’in siparişi üzerine ‘Mehmet ve Anası’ adında bir senaryo yazdı. Ancak siparişi veren bundan vazgeçince bu girişim de yarı yolda kalmıştı. Bir hamalın öyküsünü anlattığı bu senaryonun çekilememesi onu çok üzmüştü. Yardım için kime elini uzattıysa kolunu kopardılar. Bir gün Yeniköy’deki yalının önünde tüm kitaplarını, resimlerini, filmlerini gaz döküp yaktı” demiştir (Bayazoğlu, 2014; 278).

Tüm bunlarla birlikte Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri gösterimi çok sınırlı sayıda ve zamanlarda olmasına karşı izlendiği çevrelerde belli heyecanlar yaratmıştır. Film ne yazık ki, sansürden geçememiştir. Böylece sansür, belki de ileride çok büyük işler başarabilecek birikime sahip genç bir yönetmeni ‘beşiğinde boğarak’ büyümesini engellemeyi başarmıştır. Alp Zeki Heper’in diğer üç filmi o günün koşullarına inip yazılmış ve çekilmiş senaryolar olmalarına rağmen yönetmen için gerekli maddi olanağı sağlamayı başaramamışlardır. Belki de o filmler maddi kazanç getirebilselerdi Heper’in film çekmeye devam edebilecekti. Çektiği ve ödül aldığı kısa filmler, izlenemeyen filmi ve yaktığı filmleri ile Alp Zeki Heper dönemin sinema çevresinde bir şekilde yankı uyandırmıştı. Geniş kitlelere ulaşamasa da sinema camiasında adını duyurabilmiş ve

getirmek istediği yenilikler o gün olmasa da zaman ilerledikçe Türkiye Sineması'nda önemli bir değer haline gelmeye başlamıştır.

2.6 Yeşilçam Dönemi'nin Alp Zeki Heper'in Filmlerine Bakışı

Alp Zeki Heper Avrupa'da çekmiş olduğu ödüllü iki kısa filmi ve IDHEC gibi yüksek zümre eğitim veren sinema okulundan mezun olmuş olmanın vermiş olduğu güvenle ülkesine döner. Burada kendi yapım şirketini kurmadan önce bir süre Ömer Lütfi Akad'ın yanında yardımcı yönetmenlik yapar. Ancak pek de bilinmeyen bir sebepten Akad'la anlaşamazlar ve yollarını ayırırlar. Ardından kendi yapım şirketini açar, Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri isimli olaylı, sansüre takılmış uzun metrajını çeker. Seyirciyle buluşamayan filminin ardından maddi zorluğa girer.

Ardından sevmediği 'Yeşilçam kuralları' ile maddi durumunu kurtarabilmek amaçlı, üç film çeker. Ancak bu filmlerde de istenilen başarıyı yakalayamaz. Sinema hayatına hüznü bir şekilde, istemeden veda etmek zorunda kalır.

Heper'in bu çalışmaları ile Türkiye Sineması seyircisinin buluşma imkanı çok nadir olmuştur. Türk Sineması'nın o döneminde bulunduğu birçok açıdan dolayı Alp Zeki Heper, Türk Sineması'na o dönem ağır-fazla gelmiştir. Dönemin sinema camiası onu anlayamamış, anlamak istememiştir. Bunun yanında filmlerini izleme şansını yakalayan az sayıda seyirci de onu samimi bulmamıştır.

Yeşilçam Sineması o dönemde bölge dağıtım sistemiyle filmlerini dağıtıp, filmleri seyirciyle bu şekilde buluşturabiliyordu. Bu sistem kombin şeklindeki, 4-5 yapım şirketinin bir araya gelmesi ve salonlarda gösterilecek filmlerin yıllık anlaşmalarla seyircilere gösterilmesini sağlayan bir sistemdi. Bölge sistemi ve kombin şekli dönemin Yeşilçam camiası tarafından kontrol altındaydı.

Türkiye'de o dönemde filmlerin sanatsal içeriklerinin önemsenmesi yerine maddi çıkar gözetilmekteydi. Filmlerin entelektüel altyapıları sağlam oluşturulmuyor, sinema konusunda uzman insanlar yetiştirilmek yerine, bant sistemine benzer bir sistemle sadece durmadan seyirci isteği doğrultusunda film çekiliyordu. Bu durum Yeşilçam ile

anlaşamayan Alp Zeki Heper'in filmlerinin seyirciyle buluşmasını engellemiştir. Sinema camiası ile Heper arasında gelişen bu zıtlık ve pazarın o dönemki zor koşulları dağıtım şansını elde etmekte çok zorlanmasına sebep olmuştur. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri sansür gibi bir belaya takılmasını da unutmamak gerekir. Sansür kurulunun, filmi sansürlediğini açıkladığı yazısında, filme dair hangi sahnelerin sansüre uğramasına sebep olduğunu çok net bir biçimde açıklamamıştır. Bununla birlikte filmin belirli sahnelerinde görülen kadın ve erkek arasındaki öpüşme görüntülerinin buna sebep olmuş olabileceğini düşünmekteyiz. Ayrıca filmin karmaşık yapısı ve anlamın zorluğu da sansür kurulunu etkilemiş olabilir.

Dönemin ağır sansür uygulayıcı kuralları sinema filmlerinin önündeki ayrı bir engeldi. Bunun yanında Heper diğer filmlerinde döneme uygun kurallar içerisinde, ünlü oyuncularla çalışmasına rağmen yine de o filmleriyle de başarısız olmuştur. Fransa'da eğitim almış, Galatasaray Lisesi mezunu Alp Zeki Heper, entelektüel seviyesi yüksek bir bireydi. Bunun yanı sıra eğitimi sırasında sürrealizm akımından etkilenmişti ki o dönemde Türkiye'de böyle bir sanat anlayışıyla ilgilenilmiyordu.

Kendisi yeni ve öncü bir sinema anlayışını Yeşilçam Sineması'na getirmeye çalışmıştı. Ancak ilk uzun metrajında daha karşısına çıkan zorluklar onun ayakta kalmasını çok zorlaştırdı. Dönemin seyirci algısı yönetmenleri ve yapımcıları da etkilemişti. Seyircinin istediği konu ve tarzları filmlerine aktararak ilerleyen yapımcı ve yönetmenlerin, neyin doğru, neyin yanlış olduğunu bu dönemde pek ayırt edebildiklerini söyleyemeyiz.

Seyircinin bitmeksizin süren, yeni ve üç boyutlu karakterize edilmiş, düşündürmeye sevk eden filmleri görmek yerine iki boyutlu karakterleri, aynı düzendeki aynı hikayeleri görmeyi tercih etmesi, dönemin sinema camiasının da sinema anlayışını bu yönde etkilemiş ve onlara katı kurallar empoze etmiştir. Seyirci ile istediği buluşmayı sağlayamayan Heper filmleri, dönemin sinema camiası tarafından değerlendirme altına alınmıştır. Dönemin sinema camiasının da Heper'in bu anlayışına çok uzak olması, maddi kaygılar, görüş ayrılıkları, yönetmenin film sektöründe yaşamasını olanaksız kılmıştır. Seyirci ile buluşamayan filmleri, sinema camiasında etkisiz yapıtlar olarak görmüş, sansüre uğramış ve bir sanat eseri olarak değerlendirilmemiştir.

2.6.1 Filmleri ve Sansür

Danıştay'ın Alp Zeki Heper'in filmi Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri için almış olduğu sansür kararı:

“Danıştay 12. Dairesi 28 Mart E.966/481, K.967/481 sayılı kararı:

Dava konusu filmin bütünü itibarıyla umumi ahlak ve adaba, aile müessesesinin kutsiyetine aykırı olduğu gerekçesiyle yasaklandığı anlaşılmaktadır. Filmin bu sebeple yasaklanmasının, yerinde olup olmadığının tespiti için Naip üye nezaretinde yapılan incelemede bilirkişi Vedat Tanır'ın 10 Şubat 67 tarihli raporunda (cinsel sorunların sinematografik yoldan ele alınmaya çalışıldığı filmin gösterilmesinde sakıncalı cihet görülmediği) bildirilmişse de; 3 Ocak 67 günü ara kararımız veçhiyle filmin ayrıca heyet halinde görülmesi uygun görülmüştür. Sahneden görülen eserler; değişik yaş ve seviyede kimseye hitap edilmesi itibarıyla, bunlarda, hususiyetle hukuka ve genel ahlak kuralları çerçevesi içinde ahlaka uyarlık aranması tabiidir.

Tezi olmayan ve aksiyonlarında ahenk görülmeyen bahse konu filmde; insan hayatı, adeta şuur ve şuuraltı ile sadece cinsi arzular üzerinde kurulmak istenmekte; gizli kalması gerekli arzu ve hareketler parklarda, umuma açık yerlerde, hatta trafiğin en yoğun olduğu cadde ortalarında cereyan ederken görülmekte; marazi tiplerin sahneye aktarılan ıstıraplı ruh hali, ar ve haya hislerini rencide etmektedir. Konunun iddia edildiği gibi rüyada geçmiş birtakım kompleksleri ifade etmeye çalışmış olması, filmin tüm halinde seyredenler üzerinde bıraktığı izlerle ahlak ve adaba aykırı olduğunu kabule mani değildir.

Bu itibarla adı geçen filmin halka gösterilmemesinin ve yurt dışına çıkarılmasının yasaklanmasında Filmlerim ve Film Senaryolarının Kontrolüne dair Nizamnamenin 7. maddesinin 6. fıkrası hükmüne aykırılık görülmediğinden davanın reddine... 29 Mart 97 günü oybirliği ile karar verildi.

Çetin Yetkin/Siyasal İktidar Sanata Karşı” (Bayazoğlu, 2014; 280).

Alp Zeki Heper'in de içerisinde bulunduğu 1955-1975 arası dönemde yüzlerce film üretilmesine karşı, filmlere sansür uygulanması da, çekilen filmlerin fazlalığı kadar döneme etkisini yansıtmıştır. 48 yılında çıkartılan yasa ile telif hakları korunması sağlanmaya çalışılsa ve 1950'li yıllarda da sinema sektörü içerisinde var olan hukuk sistemini çeşitli düzenlemelerle uygun şartlar altına getirilmeye çalışılsa da dönemin sansür kurulu her zaman yüksek kurul olarak yerinde durmuştur.

Seyirci algısını yönetmeye çalışan sansür kurulu, dönem içerisinde kendisini halk ve gücün sembolü olarak görmüş, istediği replikleri değiştirme, istemediği konuları yok sayma çabasına kalkışmıştır. Devletin de sansür konusundaki acımasızlığı sinema sektörün bağımsızlığını ağır bir şekilde zedelemiştir. 61 yasasıyla daha yenilikçi kurallar getirilmeye çalışılsa da sansür kurulu, aile, din, devlet, kültür gibi tabular konusunda fazlasıyla hassas davranmış ve filmleri birer birer elekten geçirmiştir.

Eğitimi Avrupa’da alan Alp Zeki Heper ise, o zamana kadar gördüğü özgür ve modern sanat anlayışı yüzünden ülkesindeki ortamında böyle olacağını düşünmüş, ilk uzun metrajını da bu sebeple Avrupa sanat görüşlerinin özgürlüğü çerçevesinde değerlendirerek çekmiştir. Ancak burada o dönemde sinema sanatı modern anlayışa ulaşmaya çalışmak yerine geleneksel ve klasik olanın üzerine gitmekte hatta geleneksel olanı daha da tabulaştırma peşine gitmiştir.

Dönemin camiasının görmediği kurallar ve anlatım tekniği içerisinde çektiği ilk filmi, aşkı ve özgürlükleri sorgulamasına karşın, uygunsuz bulunarak sansüre uğramıştır. Diğer üç uzun metraj çalışması ise sansür kurulunun etkisine mağruz kalmasa da dönemin sinema salonlarında gösterim haklarını elde etmesini sağlayacak kişiler tarafından sansüre uğramıştır. Filmlerini gösterebilecek pek salon bulamadığı için filmleri seyirci ile buluşamamış gişede beklenen hasılatı karşılayamamıştır. Var olan kaynaklara göre daha sonra çekmeye çalıştığı, dekorundan senaryosuna kadar her şeyin oluşturulup hazırlandığı, ‘Hababam Sınıfı’ isimli uzun metraj projesi de filmin çekimlerine çok az bir zaman kala sansür kurulunun engeline takılmış ve filmini çekememiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SOLUK GECENİN AŞK HİKAYELERİ DEKONSTRÜKSİYONU

3.1 Alp Zeki Heper'in Sinema Anlayışı

Alp Zeki Heper sinema kariyerini arkasında yalnızca iki kısa film, üç tanesini de kendi elleriyle yaktığı ve ilk uzun metrajı Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri ile birlikte toplamda dört uzun metraj film ile sonlandırmıştır. Bunlardan iki kısa filmi Bir Kadın ve Şafak, 1966 yılında çektiği sansüre uğrayan uzun metraj filmi “Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri” filmi yönetmenin deneysel çalışmalarıdır. “Dolmuş Şoförü”, “Eşkîya Halil/Haydut”, “Kara Battal’ın Acısı” üç filmi ise yine kendi yapım şirketinden çıkan ve Yeşilçam adaptesi yaptığı filmleridir. Bu üç filmi de kendisi yakmıştır. Filmlerden yalnızca “Eşkîya Halil/Haydut” filminin geriye kalan negatiflerinden yeni ve filmin kısa bir kurgusu oluşturulmuş olup, bu halinin de internet üzerinden izleyebildiğini görmekteyiz.

Sinema kariyeri çok hızlı başlayan ve başladığı gibi çok hızlı noktalanan Alp Zeki Heper'in sinema anlayışını yorumlarken onun zorunlu olarak sonlandırdığı sinema kariyerini ve bunları yaparken çok genç yaşta oluşunu göz önüne almamız gerekir. Kendisi yapmak istediklerini henüz yeni yeni hayata geçirirken, çok sert engellere takılmış ve belki de düşündüklerinin pek azını gerçekleştirerek sinemaya veda etmiştir. Yaşadığı talihsizlikler sonucu sinemaya aktarmak istediği kendi gerçekliğini tam anlamıyla yapamadığını söylememiz yanlış olmayacaktır. Heper'in sinema anlayışını, filmlerinin izlenemeyişi, filmleri hakkındaki bilgilerin azlığı gibi sebeplerden sadece filmleri üzerinden değil, hayatını, düşüncelerini ve onu tanıyanların onun hakkındaki söylediklerini dikkate alarak açıklamaya çalışmak daha doğru olacaktır.

Alp Zeki Heper Galatasaray Lisesi mezunudur. Cenevre’de hukuk eğitimi almış ardından da Paris’e geçip IDHEC gibi dünyaca ünlü bir film okulunda okumuş ve burayı birincilikle bitirmiştir. Tüm bu eğitim sürecine baktığımızda kendisinin yoğun ve entelektüel bir bilgi kaynağına sahip olduğunu söyleyebiliriz. Okuduğu okullarda dünyanın dört bir yanındaki felsefe bilginleri, sosyoloji uzmanları, sinema ve sanat camiasının her türlü deneyimine açık öğretmenlerden dersler almıştır. Aldığı kültür-sanat eğitimi klasik öğretilerinin yanında, modern sanat yapıtlarını da kapsamaktadır. Eğitim seviyesi yüksek ve yeni, öncü akımlardan etkilenmiş bir birey olarak yetişmiştir Heper.

Aynı zamanda resim yapmayı sevdiği bilinmektedir. Cenevre’de okurken yaptığı tabloları satabildiği de. Paris’te sinema okuduğu sırada da IDHEC gibi yüksek düzeyde felsefi ve kültürel eğitim veren okulun, öğrencilerine yoğun bir şekilde modern sanat öğretilerini aktardığı bilinmektedir. Bunun yanında Fransa o dönemde “Nouvelle Vogue” akımının etkisindedir. Kaldı ki Fransa’da sadece sinema alanında değil sanatın her dalında öncü ürünler ortaya çıkmakta ve geleneksel yapı kırılmaya çalışılmaktadır.

Böyle bir çevrede yaşayıp büyüyen ve düşüncelerini olgunlaştırmaya çalışan Alp Zeki Heper, çok sevdiği sinema sanatı için de modern anlatı yapısını ve tekniklerini kullanmayı seçmiştir. Fransa’daki eğitimi sırasında tanıştığı ve kendisine yakın bulduğu “Bunuel” filmlerinin etkisinde kalmıştır. Sürrealist akımı benimsemiştir. İki kısa filmi ve ilk uzun metraj filminde gerçeküstücü akımın Freud’çu cinsel bunalımlar üzerine kuruludu. Alp Zeki Heper’in anlatım dili açısından klasik anlatıyı kırdığını görmekteyiz. Belirli bir anlatıcı ya da olay örgüsünün olmadığı bu üç filmde, çekim teknikleri ile de avant-garde eserlerdir. Alp Zeki’nin bu filmlerde kadın-erkek ilişkileri üzerinde durduğu ve aşk olgusunu seyirciye aktarmaya çalıştığını söyleyebiliriz.

Kendisi verdiği birkaç röportajında ‘özgürlük’ olgusunu çok önemsedğini, filmlerinde özgürlük ve aşk kavramlarını bir araya getirerek aktarmaya çalıştığını söylemektedir. Ona göre özgürlük delice bir sevgidir. Bu bilgilerden filmlerinin tematik yapılarının nasıl olduğu konusunda bilgi edinmekteyiz. Biçim olarak ise bu üç filmde karmaşık bir anlatımı seçmiş, cinsellik, baskı, şiddet gibi konuları sembolik anlatımlar kullanarak seyirciye aktarmaya çalışmıştır. İki kısa filmi ve ilk uzun metraj filminde avant-garde, deneysel çalışan Alp Zeki Heper’in modern sanat anlayışı, ülkemizin o dönemki yapısında algılanamamış ve hatta reddedilmiştir. Sanat anlayışının anlaşılması adına çaba verse de başarılı olamamıştır. Tüm bu olumsuzluklara maddi zorluklar da eklenince karşı durduğu, sevmediği klasik anlatı yapısına uygun filmler yapmak zorunda kalmıştır. ‘Yeşilçam’ hakimiyetini kırmanın neredeyse imkansız olduğunu gören Heper; ‘Yeşilçam’ kurallarına ayak uydurarak geçimini sağlayabilmek amacıyla bu yönde filmler çekmiştir.

1967 yılında “Dolmuş Şoförü” toplumsal bir taşlama, 1968 yılında ise son iki çalışması “Eşkıya Halil/Haydut” ve “Kara Battal’ın Acısı” filmlerini çekmiştir. Bu

filmlerde de doğu-batı çalışması, aşk gibi konular üzerinde durur. Bu üç filmde de dönemin Yeşilçam ünlüleri rol alır. Heper üç filmde de Yeşilçam kurallarına uygulamaya çalışmıştır. Biçim ve içerik yönünden yeni bir şey denemek istememiştir. Bu ürünlerin Alp Zeki Heper'in gerçek sinema anlayışını yansıttığını söylemek zordur.

Görüldüğü üzere Alp Zeki Heper iki kısa filmi Bir Kadın ve Şafak, 'Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri' filminde soyut anlatımı, sürreal yaklaşımını, değer verdiği ve anlatmak istediği aşk-özgürlük temalarını modern anlatı yapısını kullanarak Freud'çu bir yaklaşımla bizlere aktarmak istemiştir. Onun anlayışına göre sinemayı daha üstün bir sanat haline getirmek ve entelektüel seviyeyi yüksek tutmak gerekmektedir. Bu yaklaşımların Heper'in eğitim aldığı IDHEC ve Avrupa Sineması'nın dönemsel faaliyetleri olarak gösterilebilir. Sinema anlayışında sembolik anlatım çok önemli bir yer tutmaktadır. Heper'in eğitim aldığı dönemde özellikle Fransa ve çevresinde 'auteur' kavramı hakimdi. Bu kavram salt sinemayı ve sanat kaygısı yaşayan filmler çekmeyi savunuyordu. Aynı zamanda bireye yönelen ve bireyin varlığını sorgulayan içerikler önem kazanmaya başlamıştı (Hayward, 2012;57).

Gerçekleştirdiği diğer üç eser ise Yeşilçam kurallarında yapılmıştır. Biçim ve içerik yönünden öncü bir deneme yoktur. Klasik anlatı yapısını melodram şeklinde birleştirerek seyircinin görmeye alıştığını perdeye yansıtmak amaçlıdır. Bu üç eserim Heper'in yukarıda bahsettiğimiz ve iki kısa filmi ve ilk uzun metrajında yansıtabildiği gerçek sinema anlayışını yansıtmadığını söyleyebiliriz.

3.1.1 Bir Kadın ve Şafak Kısa Filmleri

Bir Kadın

Le Parfum De La Dame (Bir Kadın), Heper'in 1962 yapımı IDHEC'ten ödül aldığı yaklaşık altı dakikalık filmidir. Deneysel bir film olan 'Bir Kadın' yapay aydınlatmanın bariz bir şekilde belli olduğu ve müzik dahil herhangi bir sesin kullanılmadığı, siyah-beyaz çekilmiş eserdir.

Film tek mekanda çekilmiştir. Filmde evli olan iki insanın bir arada ol(a)mama durumu aktarılmaya çalışılmıştır. Kendine has bir ruhu olduğu hissedilen gerçeküstü evin içerisindeki pencerelerin tahtalarla kaplı olduğu görülmekte ve bu tahtalar arasından ışık huzmelerinin yanıp sönüğü aktarılmaktadır. Tıpkı bir yanıp bir kaybolan ışık huzmeleri gibi evli çiftin de aşkları sebebiyle yaşadıkları var oluş sıkıntıları dikkat çeker.

Koyu renk hoş bir elbise giyen kadının eşinin bir tekerlekli sandalye ile hareket ettiği ve erkeğinde özel bir takım elbise giyip, şapka taktığını görmekteyiz. Film içerisinde olay akışının kadın karakterin pencereleri seyrederken odaya eşinin geldiğini görüp korkmasıyla devam ettiğini ardından bir yemek sahnesi geldiğini görmekteyiz ve bu sahneler sonrasında film biter.

Yönetmen bu eser ile kadın ve erkeğin bir olduğu zaman verdikleri ödünün sınırlarını göstermek ve sorgulamaktadır. Bu durum neticesinde, kadın isyan ederken, erkek ürkütücü bakışları ile pasif kalmaktadır. Bu iki kutup çatışırken aile kurumunun sarsılan temelleri yerlere saçılmaktadır. İki tarafında kaybetmeye mahkum olduğu bu evlilik piyesi, yönetmenin evliliğe olan bakış açısını özgün bir dille yansıtmayı sağlamıştır. Bu kısa filmde aşk ve özgürlük kavramlarının kadın ve erkek üzerindeki yansımalarını ve etkilerini görmekteyiz. Heper kısa filminde sembolik anlatım dilini yoğun biçimde kullanmıştır. Filmin her sahnesinde mizansen ve olaylar bir başka anlama sembol olarak gösterilmiştir. Örn: Erkek karakterin bir sirkteymişçesine giyindiği sahnelerde Heper bizlere ‘oyun’ kavramını gösterir. Heper’in sinema anlayışına göre bizlere yansıtmak istediği, her şeyin bir ‘oyun’ olduğudur.

Şafak

L’Aube (Şafak), Heper’in 1963 yapımı IDHEC ve Avusturya Kültür Bakanlığı tarafından ödüle layık görülmüş yaklaşık yedi dakikalık kısa filmidir. Önceki kısa filmi gibi deneysel bir film olan ‘Şafak’, siyah-beyaz çekilmiş ve müzik kullanılmıştır. Film genç kadın, orta yaşlı bir adam ve o adama göre daha genç bir erkek karakterler arasında geçmektedir. Sembolik anlatımın yoğun olduğu filmde yönetmen bir önceki kısa filminde olduğu gibi yine aşk ve özgürlük temalarını işlemiştir.

Filme yoğun bir tiyatral hava hakimdir. Tek bir mekanda çekilen film üç kişinin arasında geçen aşkı konu almaktadır. Ses kullanımı ile film daha epik ve şiirsel bir anlatıma kavuşturulmuştur. İlk kısa filminde olduğu gibi ışık ve mekan kullanımında benzerlikler görülmektedir. Var olan mekanın bu filmde de çok önemli bir yeri ve ruhu olduğunu kullanılan açılar ile hissetmekteyiz.

Zamanının çok ötesinde gerçekleşen filmdeki olaylar yönetmenin tıpkı filminde denemekten çekinmediği olgular gibi karakterler de birbirleri ile olan ilişkileri arasında sürekli bir şeyler denemekten çekinmezler. İki erkeğin arasında kalan kadının ruh halini yüzünde net bir şekilde görebildiğimiz filmde aşkı için her şeyi deneyen genç bir adam vardır. Onun aksine daha durgun, oturaklı tavırlar sergileyen orta yaşlı erkek, kadın karakterden vazgeçmemekte, genç adam ne yaparsa yapsın hep bir engel olarak ikilinin karşısına çıkmaktadır.

Tıpkı ilk kısa filminde olduğu gibi bu filmde de bir savaş, çatışma söz konusudur ve bu söz konusu savaşın galibi yoktur. Yorgun ve bitkin düşen karakterler ne olursa olsun var olma savaşına devam etmekte, değerler uğruna bir şeyler yapmaya çalışmaktadırlar. Bu sergiledikleri tavır sebebi ile film herhangi bir sonuca uğrayamadan üç karakterinde yan yana bir pencereden görünen açıları ile sonlanmaktadır.

Epizodik anlatım şeklinin kullanıldığı filmde yoğun sembolik anlatım dili dikkat çekmektedir. Ayrıca Heper'in bu filmde 'şiirsel gerçeklik' akımından da etkilendiğini söyleyebiliriz. Birbiri arasında kalan üç karakterin şairane görüntüleri kısa filmdeki önemli sahneler arasındadır. Bunlarla birlikte Heper filmini klasik anlatı geleneğine uygun bir son ile bitirmez. Bu üçlü arasında yaşananlar herhangi bir sonuca ulaşmaz. Yaşanan süreç sürekli bir tekrar içerisinde devam edecektir. Heper filminde böyle bir anlatım dilini seçmesiyle, filmin birçok farklı okumaya ve anlam üretebilme olanağına kavuşmasını sağlamıştır.

3.1.2 Dolmuş Şoförü, Eşkîya Halil/Haydut, Kara Battal'ın Acısı Filmleri

Yönetmenin sansüre giren deneysel filminin ardından çektiği ve üçünün de 'Yeşilçam' kuralları uygulanarak yapılmaya çalışılmış filmleri olarak nitelendirilebilir. Ancak bu filmlerin üçü de beklenen gişe başarısını yakalayamamıştır. Yönetmenin bir gün sinir krizi geçirdiği sırada birçok film çalışması ve kitaplarını yaktığı bilinmektedir (Toker, 1992;93). Bu üç film de bu olaydan nasibini almıştır. Dolmuş Şoförü ve Kara Battal'ın Acısı filmleri tamamen yanmış, Eşkîya Halil/Haydut filminin ise bir kısmı kurtulabilmiştir. Bu sebepten dolayı Dolmuş Şoförü ve Kara Battal'ın Acısı filmlerine ulaşamamakta, Eşkîya Halil/Haydut filminin ise yanan parçalarından kalanlar ile yapılan orta metraj kurgulu bölümü internet üzerinden izlemeye açık bulunmaktadır.

Dolmuş Şoförü

Yönetmenin 1967 yılında çektiği uzun metraj çalışmasıdır. Yapımcılık, senarist ve yönetmenliği Alp Zeki Heper üstlenmiştir. Filmde Fatma Girik ve İzzet Günay başrollerde oynamaktadır. Sabri Kılıç'ın dediğine göre bu film toplumsal bir taşlama örneğidir. Film gişede beklediği hasılatı yakalayamamış ve başarısız olmuştur. Yaptığımız araştırmalara göre bu filmde Heper kendi düşüncelerini ve sinema tekniğini kullanmak yerine, sansür sonrası yaşadığı sıkıntıları aşabilmek için dönemin sinema anlayışına yakın bir eser çıkartmaya çalışmıştır. Ancak bu filmin neden istenilen başarıyı yakalayamadığı tam olarak bilinmemektedir. Heper'in dönemin sinemacılarıyla çok iyi anlaşamadığı bilinmektedir. Sinemacıların ilgi göstermemesi, yeteri derecede reklam yapılamaması, filmi çok sinema salonunda gösterememiş olması bu nedenlerden birkaçıdır diyebiliriz.

Eşkîya Halil/Haydut

Heper'in 1968 yılında çektiği uzun metraj filmidir. Başrollerinde Cüneyt Arkın'ın oynadığı filmde Erol Taş, Müjdat Gezen, Piraye Uzun gibi dönemin önemli ve ünlü isimleri de yer almaktadır. Senaryosunu ve yapımcılığını diğer filmlerinde olduğu

gibi Alp Zeki Heper üstlenmiştir. Bu film Heper'in gişede az da olsa başarı yakalayabildiği ilk ve tek filmidir. Filmi yakmasının ardından kurtarılan bir kısmı kurgulanıp internete verilebilmiştir. Ancak bu kopya 45 dakika olmakla beraber filmin orijinal kopyası 75 dakikadır. Siyah beyaz çekilen film bir dram filmi olmakla beraber öyküsü; babasını öldürüp, nişanlısını kaçıran ağaya karşı, hapisten kaçıp bunların intikamını almaya çalışan mert bir adamın öyküsüdür. Heper bu filmde de kendi sinema anlayışı ve modern anlatıyı uygulamak yerine 'Yeşilçam kuralları' içerisinde filmi çekmiştir.

Kara Battal'ın Acısı

Yönetmenin 1968 yılında çektiği dördüncü ve son uzun metraj çalışmasıdır. Siyah beyaz çekilen filmin senaristliğini, yapımcılığı Alp Zeki Heper üstlenmiştir. Orta çağda geçen hikayede halka acı çektiren Bizanslılardan intikam almaya çalışan bir adamın hikayesi anlatılmaktadır. Filmin başrolünde Fikret Hakan oynamaktadır. Bu filmde de Heper kendi sinema anlayışı ve tekniklerinden vazgeçip, dönemin sinema anlayışına yatkın bir dil kullanmıştır. Araştırmalara göre Heper'in sinir krizindeyken yaktığı filmler arasındadır ve günümüzde filme herhangi bir şekilde ulaşım bulunmamaktadır. Sabri Kalıç'ın söylediğine göre doğu-batı çatışmasını konu alan bu film de gişede beklediği başarıyı elde edememiştir. Ümit Bayazoğlu'nun Heper hakkındaki çalışmasında Heper'in eski eşi Beysun Hanım'ın söylediklerine göre; Kara Battal'ın Acısı filminde, Fikret Hakan rolünün gereğini yapmayarak filmi sabote etmiştir (Bayazoğlu, 2014; 276). Bu filmin de neden başarısız olduğunu tam olarak saptayamamaktayız. Heper'in önceki diğer filmlerine benzer sorunlar yaşadığı gerçeğiyle birlikte Heper bu filmde sonra başka bir uzun metraj film çalışması içerisine girmemiştir.

3.2 Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri Filmi

Yönetmenin 1966 yılında çektiği ve Türk Sineması'nın ilk deneysel uzun metraj filmi kabul edilen filmidir. Alp Zeki Heper'in ilk uzun metraj çalışması olan bu filmin yapımcılık ve senaristliğini de yönetmen üstlenmiştir. Film vizyona giremeden sansüre uğramıştır. Edinilen bilgilere göre 2. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde izlenme kararı alınmışken, filmin sansüre uğraması sonucu özel bir gösterimle belirli kişilere izletilmiştir. Yakın geçmişte Ankara Uluslararası Film Festivali'nde de gösterim için bir kopyası hazırlanmasına karşı gösterim günü Heper ailesinin gösterimden vazgeçmesi üzerine film her zaman olduğu gibi bu kez de izlenememiştir.

Yönetmen yardımcılığını Osman Saffet Erolat'ın yaptığı, oyuncu kadrosunda ise Halil Türkmen, Marliese Schneiderhan, Ayfer Feray ve Mine Cezzar'ın bulunduğu Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmi yönetmenin hiçbir koşul altında izletilmeme sözü alması karşılığında Sami Şekeroğlu'na teslim edilmiştir. Şu an film Mimar Sinan Film Arşivi'nde koruma altına alınmış ve orada belirli izinler alındıktan sonra bir sorumlu eşliğinde izletilmektedir.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sami Şekeroğlu Sinema-Tv binasında danışmanım Sabire Soytok ile izleme imkanı bulduğumuz Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri bir aşk ve özgürlük filmidir.

Yönetmenin vermiş olduğu bir röportajından Soluk Gece hakkındaki yorumuna bakarsak;

“Soluk Gecenin Aşk Hikayelerinde aşkla, yani özgürlükle; baskıyla, şiddeti, işkenceyi karşı karşıya getirmeye çalıştım. Sevginin ve tutkunun, işkenceyi ve baskıyı yok etmesini dilemiştim. Özgürlüğün delice bir sevgi olduğunu düşünüyordum. Öyle simgelemeye çalışmışım özgürlüğü. Müstehcenlikle suçlandım” (Kaliç, 1992;101).

Filmi izleme imkanı bulan Ümit Bayazoğlu ise;

“Alp Zeki ‘Yeni Dalga’ akımının en parlak yıllarında Paris’te, ‘insanı deli eden, sinemanın filozofunu yetiştirme iddiasında’ bir okulda okumuştur. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri’nde Yeni Dalgacılar gibi amatör bir kadro ile çalışmış. Birtakım ön düşünceleri bulunmayan, yani profesyonel olmayan oyuncular, sanki bir müsameredeymiş gibi rol keserek, çetrefil senaryo ile boğuşuyorlar. Alp bir kadını üçe bölerek, enstest eğilimlerini Alman oyuncu Marliese Schneiderhan’la, kadının köle ruhunu Mine Cezzar’la ve fahişe kadını Ayfer Feray’la yorumlamaya çalışmış. Filmi ham bir halde, siyah-beyaz dia gösterisi gibi izledik” (Bayazoğlu, 2014; 276).

Yine Ümit Bayazoğlu’nun Heper hakkındaki yazında yönetmen yardımcısı Osman Saffet Arolat’ın film hakkında bir konuşmasına yer verilmiştir:

“Osman Saffet Arolat, Alp Zeki ile Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü’nde tanışmış. Alp Zeki, Yeşilçam dışından olsun diye onu kendisine yardımcı olarak seçmiş: Erkek oyuncu Halil Türkmen’i ben bulmuştum. Alman oyuncuyu ise Alp, Beyoğlu’nda bir pavyonda revüye çıkan Fransız dansçılar arasından seçmişti. Filmin para işlerine eşi Beysun bakıyordu. Film setine Konyalı Lokantası’ndan yemek getirirdi. Filmde erkek oyuncunun kadın heykeline ateş ettiği sahneyi Bunuel’den araklamıştı. Yalnız onda roller değişti. Kadın erkek heykeline ateş ediyordu” (Bayazoğlu, 2014; 277).

Film bireyin iç dünyasını anlatır. Yönetmenin epizodik anlatımı tercih ettiği dikkat çekmektedir. Yer yer sürrealizm akımının yoğun etkisi görülürken, filmin şiirsel gerçeklik akımından da izler taşıdığı görülmektedir. Ayrıca içerisinde yer yer beliren ve toplumun o dönemki yapısına dair savaş ve toplumsal olayların vurgusu da gerek sesler gerekse görüntülerle önemli bir şekilde verilmiştir. Filmin müzik kullanımı da çok başarılı olup, dramatik sahnelerde giren müzikler o an yaşananların etkisini daha da arttırmaktadır. Filmde kullanılan seslerin de özel bir yeri olup ses kullanımının da özellikle bir şeyler anlatmaya çalıştığı fark edilmektedir. Filmin modern anlatı yapısını kullanım şekli, epizodik anlatımı kullanması, metafor kullanımı, biçim ve içerik konusundaki denemeleriyle Brecht estetiğinin izlerini taşır. Felleni Godard gibi büyük yönetmenler ve

Yeni Dalga akımı, Sürrealizm, Şiirsel Gerçekçilik akımı gibi dönemin çok önemli akımlarından referanslar taşıdığı açıkça görülmektedir. Ayrıca kadrajlar ve oluşturulan mizansenlerin farklılığı dikkat çekicidir.

Alp Zeki Heper'in iki kısa filminin devam niteliği gibi gözükken filmde, aşk, özgürlük, tutku ve psikolojik baskı temaları hakim olmaktadır. Yönetmenin yapmaya çalıştığı ve modern anlatı yapısı şeklinde temellendiği Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri, Heper'in oluşturmaya çalıştığı sinema dilinin en iyi örneğini oluşturmuştur.

Bir saat yirmi iki dakikalık film, konusu itibari ile bir erkek (Halil Türkmen) ve bir kadın (Marliese Schneiderhan) arasında geçen zorlu aşk anlatmaktadır (aşık olunan kadın karakter üç ayrı oyuncu tarafından canlandırılmıştır). Film linear bir kurgu yapısına sahip olmamakla birlikte çokça zamanda ve mekanda sıçramalar ile deneysel bir anlatım diline sahiptir. Filmin anlatı yapısı epizodik anlatım tekniğiyle oluşturulduğu, zamansal ve mekânsal sıçramaların yaşandığı sekanslardan oluştuğu için bölüm bölüm anlatarak incelemek daha doğru olacaktır.

1. Bölüm

Konakta açılan sahnede kadın karakterin konuştuğu erkek karakterin ise sessizce dinlediği görülmektedir. Sonraki sahnede Halil Türkmen Marliese ile konakta buluşur. Kadın ona bir takım sorular sorarken Halil Türkmen bu sorulara cevap vermez. Yatak odasında sevgilisiyle yatarken birden yatak odasındaki aynada görüntüler görmeye başlar. İki asker bir adamı yanında küçük bir çocukla birlikte idam etmek üzere duvara dayamaktadır. Daha sonra iki asker bu adama doğru ateş eder ve adam ölür. Halil Türkmen bu adamın kendisi olduğunu görmektedir. Bu sırada Türkmen'in sevgilisi de aynada kendisini izlemekte ve makyaj yapmaktadır.

2. Bölüm

Devam eden sahnede konağın girişini bir temizlikçi kadının temizlediği görülür. Halil Türkmen de onu seyretmektedir. Bir süre sonra konakta küçük bir çocuğun yaşadığı görülür. Ağlayan bu çocuğu temizlikçi kadın alıp banyo yaptırmaya götürür.

3. Bölüm

Halil Türkmen bir gazete okumaktadır ve bu sırada araya savaş görüntüleri ve silah sesleri girer. Ekranda ağlayan ve savaştan zarar görmüş bir kadının fotoğrafı görünür. Kadının kıyafetleri yırtılmış ve göğüsleri görünmektedir. Sonraki sahnede sevgilisinin yanına geçer.

4. Bölüm

Bir deniz kıyısında adam ve kadın birbirine ulaşmaya çalışır. İkisi de ayrı ve uzak kayalıklar üzerindedir. Adam kadına ulaşmak için çok zorluk çeker, yoğun bir müzik ve gök gürültüsü sesleri kullanımı dikkat çekmektedir. Adam zor olsa da yaralı bir şekilde kadına ulaşır sevişmeye başlarlar ancak bir süre sonra adam bir hançer çıkartır ve kadına saplar.

5. Bölüm

Bir bar lobisi olduğu anlaşılan bir yerde Halil Türkmen, orta yaşlarda bir başka kadın ve onun sevgilisi olduğu anlaşılan puro içen bir adam görünür. Lobide başka kimse yoktur. Masalar boştur. Arkada İtalyanca olduğu anlaşılan bir müzik çalmaktadır. Orta yaşlı kadın sevgilisinin yanından kalkıp Halil Türkmen'in yanına gelir ve onu dansa kaldırır. Bir süre dans ederlerken Halil Türkmen'in aşık olduğu kadın da bara ulaşır. Bu sırada orta yaşlı kadın Halil Türkmen'e 'paran var mı' diye sorar. Adam cevap vermez. Kadın, adam ve orta yaşlı kadın bir süre farklı noktalara bakıp düşüncelere dalar. Daha sonra Halil Türkmen 'iki şeyi bir arada yapmak zorunda olmasaydım' der. Ardından aşık olduğu kadının yanına gider ve onunla birlikte lobiden ayrılır. Orta yaşlı kadın da parası olduğu anlaşılan adamın yanına döner.

6. Bölüm

Konağa dönülür. Marliese, Halil Türkmen'e kazak hediye almıştır. Koşarak ona sarılacakken Halil Türkmen ona sırtını döner. Kadın ona 'nasıl seviyorsun beni' diye sorar. Adam 'seni herhangi bir kadın gibi sevmiyorum'. Kadın 'öyleyse nasıl seviyorsun'. Adam 'anlatması çok güç' diyerek cevap verir.

7. Bölüm

Adam temizlikçi kadınla konağın etrafında birlikte olduğu görülür. Ve kadına ‘bütün bunlar aramızda kalacak’ der. İkisi sahile iner. Sahilde kadının bir eşyası yere düşer ve ‘bu çağda duygular da böyle, birden düşüp kayboluyor’ der.

8. Bölüm

Konağa geri dönülür. Kadın ‘neden beni üzme istiyorsun’ adam cevap vermez. Öpüşürler. Marliese adamın yüzüne yastık çarpar. Etrafta tüyler uçuşmaktadır. Adam kadına tokat atar. Bu sırada konağa, temizlikçinin çay servisi yaptığı diğer adam gelir. Marliese bu adamla yakınlaşır. Bunu gören Halil Türkmen odasına geçip, odasındaki çıplak kadın heykeline ateş eder. Üçüncü adam Marliese’ye “Are you ready” diye sorar. Konaktan ikisi birlikte çıkar. Halil Türkmen onları engellemeye çalışırken yabancı ve zengin olduğu anlaşılan üçüncü adam onu döver ve gelmesini engeller. Türkmen gidişlerini seyreder.

9. Bölüm

Eminönü’nde cami ve köprü manzaraları görülür. Dolmabahçe civarında ise Marliese ile karşılaşır. Aralarında kocaman bir cadde vardır ve trafik hızla akıyordur. Türkmen ve Marliese birbirlerine doğru yürümeye başlarlar ve trafiğin ortasında birbirlerine sarılıp sevişmeye başlarlar. Bir süre sonra ise kadın kaybolur. Adam bir başına Dolmabahçe tarafında etrafına bakınmaktadır. Arkasında ise Dolmabahçe’de nöbet tutan asker vardır.

10. Bölüm

Halil Türkmen sokaklarda koşturmaktadır. Bir sokak arasında Marliese ile yeniden karşılaşır. Kadın kollarını açmış ağlayarak adamı beklemektedir. Yoğun müzik kullanımı dikkat çeker. Kadın birden yok olur.

İstanbul görüntüleri devam eder. Galata köprüsü üzerinde koşmaya devam eden Türkmen, işçiler ve çeşitli şehir görüntüleri arasında bir iskeleye ulaşır. Bir bando müziği

yoğun bir şekilde kullanılmaya başlar. Orada Marliese ile karşılaşır. Kadını iskelede demir parmaklıklı bir kapının ardında bırakarak kadının kapıyı kapatmasını seyreder.

11. Bölüm

Bu sırada yatakta seviştikleri görüntüler görülür. Yatakta birlikteyken Türkmen karşısındaki aynada iki askerin bir adamı idam etmek üzere duvara yasladıklarını görür. Adamın yanında küçük bir çocuk vardır. Askerler bir süre sonra adamı vurur. Türkmen vurulan adamın kendisi olduğunu görür. Bu sırada Marliese aynanın yanına geçmiş makyaj yapmaya devam etmektedir. Bando müziğinin devam ederken kadın aynanın yanından kalkıp yatağa geri döner.

12.Bölüm

İskeleye geri dönülür. Kadın demir parmaklıklı kapının diğer ucunda adam ise bir diğer ucunda yan yana yürüyerek kadrajdan çıkarlar. Film biter.

Birinci Bölüm Biçim ve İçerik Çözümlemesi

Film biçimsel olarak sabit kamera hareketleri kullanarak açılır. Konağın genel görüntülerinin görülmesiyle birlikte, filmin genel olarak geçeceği mekanı tanımaya başlarız. Daha sonra ana karakterlerimiz olan erkek ve kadını görürüz. Yatak odası sahnesinde kamera sabit açılarla hareket etmeye devam etmektedir. Ses ve ışık hareket eden aksiyonu tamamlar niteliktedir. Erkek karakterin aynada bir takım olaylar görmeye başlamasıyla birlikte kamera açıları oyuncuların yüzlerine odaklanır. Aynada gerçekleşen aksiyon ses ögesiyle desteklenmiştir.

Bu bölümde Heper bizlere karakterlerin yaşadığı duygu durumları ile ilgili de temel bilgiler vermektedir. Erkek karakterin aynada iki askerin bir adamı vurduğunu görmesi, bizlere ilerleyen bölümlerde karmaşık bir olay örgüsünün sunulacağı bilgisini verir. Bu sırada kadının ise makyaj yapmaya odaklanması ve adamın duygu durumundan habersiz kalması kadın karakterin de dalgınlığını ve olaylardan habersizliği konusunda bilgi vermektedir.

İkinci Bölüm Biçim ve İçerik Çözümlemesi

Kamera sabit açılarla sahneleri göstermeye devam eder. Banyo sahnesinde kamera oyuncuların çok uzakta ve yukarıda konumlandırılmıştır. Kameranın konumu bizlere, gizli-saklı bir görüntü görüyormuşuz hissiyatı yaratır. Konak içerisindeki bir çocuğun, bir kadın tarafından temizlik yaptırılması sahnesinde geçmişe ait bir özlem duygusu olduğunu hissederiz. Banyo yaptırılan bu çocuk başroldeki çiftin çocukları mıdır yoksa Halil Türkmen'in çocukluğuna ait bir anı mıdır bilinmemektedir.

Üçüncü Bölüm Biçim ve İçerik Çözümlemesi

Ses ögesi sahneyi destekler niteliktedir. Halil Türkmen'in evin salonunda gazete okuduğu sahnelerde ise ani kurgusal kesmeler yapılır. Bu kesmeler savaş ve silah sesleriyle desteklenmektedir. Gazete okurken savaş görüntü ve seslerinin hızlıca görüntülenmesi ise yönetmenin açıkça bizlere vermek istediği bir mesajdır. Burada karakterden bağımsız olarak yönetmen bizlere savaş olgusunun yaratmış olduğu hisleri biçimsel olarak aktarmak istemiştir.

Dördüncü Bölüm Biçim ve İçerik Çözümlemesi

Kamera sabit biçimde olayları aktarmaya devam eder. Kamera açıları oyuncu yüzlerine odaklanmıştır. Sahneye ses ögesi ile farklı anlamlar yaratma çabası bu bölüme hakimdir. Gündüz çekilen bu bölümde doğal aydınlatma dikkat çeker.

İssiz bir kayalıkta erkek ve kadın karakterin büyük bir kayalıkta birbirine ulaşma çabası sahnelenmiştir. Birbirlerine ulaştıkları zamandaysa adamın bir hançerle kadını bıçakladığı görülür. Bölümün rüya mı yoksa filmsel gerçeklikte yaşanan bir durum mu olduğunu net bir biçimde söyleyemeyiz. Bu sahnede Heper karakterlerin yaşadıkları duygu durumunu bizlere aktarmak istemiş olacak ki kadın ve adamın birbirlerine bir türlü ulaşamamaları, yaşadıkları aşkın zorluğunu bize aktarır. Aynı zamanda bu sahnede yağmur yağmamasına rağmen şiddetli gök gürültüsü sesleri kullanılması yaşanan aşkın zorluğunu göstermekte pekiştirme amacı olarak kullanılmıştır.

Beşinci Bölüm Biçim ve İçerik Çözümlemesi

Kamera sabit açılarla sahneleri göstermeye devam eder. Bu bölümde ses ögesi İtalyanca bir müzikle desteklenmiştir. Kıyafet ve makyaj ögesi karakterlerin maddi durumlarını açıklar niteliktedir. Işık genel aydınlatma için kullanılmıştır.

Bu bölümde erkek ana karakterin neden bir bar lobisinde olduğu ya da diğer iki karakterle olan bağlantılarının nereden geldiğini bilmemekteyizdir. Zengin olduğu anlaşılan orta yaşlı adamın karısı, kocasını bırakıp Halil Türkmen’le dans eder. Bu sahnede belki de Halil Türkmen geçmişte yaşadığı olayları biraz da olsa unutabilmek için gelmiş olabileceği çıkarımını yapabiliriz. Orta yaşlı kadın Halil Türkmen’le dans ederken ona paran var mı diye sorması üzerine Türkmen cevap vermez. Burada kendisinin çok da zengin olmadığını düşünebiliriz. Bunu anlayan kadın kocasının yanına döner. Bu sahnede orta yaşlı kadının, yakışıklı ama maddi açıdan refaha ulaşmamış karakterimizi seçmediğini görürüz. Halil Türkmen bu sahnede ‘iki şeyi birarada yapmak zorunda kalmasaydım’ diye bir cümle kurmaktadır. Bu cümle onun kafasının karışıklığını özetler niteliktedir.

Altıncı Bölüm Biçim ve İçerik Çözümlemesi

Kamera sabit açılar ve oyuncuların yakın çekimiyle görüntüleri kayıt almıştır. Işık genel aydınlatma sağlayacak şekilde kullanılmıştır. Kazak hediyesi alan sevgilisine sırtını dönen Halil Türkmen sevgilisini sevdiğini ama nasıl sevdiğini anlatmasının çok güç olduğunu söyler. Yaşadıkları aşkın çok çalkantılı olduğunu şimdiye kadar gelen sahnelerde anlamaktayız. Bu bölümde sevdiği kadının Halil Türkmen’e bir hediye alması geçmişte yaşadıkları zorlukları unutmak istediğinin göstergesidir. Kadın bir barışma hamlesi yapmıştır. Ancak Halil Türkmen belki de bu hediyein hiçbir şeyi çözmeyeceğini bildiği için ona sırtını döner. Buna rağmen kadına onu sevdiğini söylemesi karakterin yaşamış olduğu iç çatışmaların bir yansımasıdır.

Yedinci Bölüm Biçim ve İçerik Çözümlemesi

Bu bölümde kamera sabit açıyla kullanılmaya devam eder. Çekimlerde aydınlatma için gün ışığından faydalanılmıştır ve ses özel bir etki yaratma amaçlı kullanılmamıştır. Sahnede Halil Türkmen'in evin hizmetçisiyle arasında gizli bir şeyler olduğunu bizlere gösterir ancak bunun ne olduğunu tam olarak bilememekteyiz. İkili daha sonraki görüntülerde sahilde görülür. Bu sahnenin hayal mi gerçek mi olduğunu net olarak söyleyemeyiz. Ancak bu sahnede kadının bir eşyası kumlar arasında kaybolduğunda söylediği cümle ile yönetmenin, yaşadığı zamanlarda kişilerin duygularını yaşayış biçimleri hakkındaki yorumunu öğrenmekteyizdir. Aynı zamanda bu sahne ile hizmetli kadın ve Halil Türkmen arasında yaşananların da o eşya gibi kaybolup gideceğini anlarız.

Sekizinci Bölüm Biçim ve İçerik Çözümlemesi

Kamera, ses ve ışık sahneyi genel açılardan kayda almaya devam eder. Bu bölümde uçuşan yastık tüyleri gibi görseller ile 'şiiirsel gerçekçilik' akımından örnekler görebilmekteyiz. Halil Türkmen'in sevdiği kadınla olan kavgası fiziksel bir boyut aldığı bu bölümde, Türkmen'in sevdiği kadın tarafından başka bir adamla terk edildiği görülür. Bu bölümde Halil Türkmen dayak yemektedir. Uçuşan tüyler onun dağılan ruh halini yansıtırken gördüğü şiddet ile de bu durum fiziki bir boyut kazanır.

Dokuzuncu Bölüm Biçim ve İçerik Çözümlemesi

Kamera sabit ve oyuncular odaklanmış açılarla görüntüyü kaydetmiştir. Ses ve ışık gösterilen sahneyi destekleyecek şekilde kullanılır. Türkmen'in şehir sokakların sevdiği kadını aradığını gördüğümüz bölümde hayal mi yoksa gerçek mi olduğunu anlayamadığımız yakınlaşma sahnesi yaşanır. Bu bölümde Türkmen ve sevdiği kadın yoğun trafiğin ortasında sarılarak öpüşürler. Buradaki sembolik anlatım yolun trafiği ile bağdaştırılabilir. İkilinin yaşamış olduğu zorluk ve duygu sağanağı, trafiğin yoğunluğuyla benzer şekildedir. Onlar tüm bu yoğunluğa rağmen buluşabilirler. Ancak takip eden sahnelerde kadının kaybolması bu sahnelerin rüya mı yoksa gerçek mi

olduğunu anlayamamamıza sebep olur. Heper açık uçlu yorumu neredeyse filmin bütün bölümlerine aktarmıştır.

Onuncu Bölüm Biçim ve İçerik Çözümlemesi

Kamera birçok farklı açıdan şehir görüntülerini gösterir. Gün ışığında çekilmiş sahnelerde doğal ışıklandırma yöntemi kullanılmıştır. Sesin ve kurgunun kaotik bir yapı aldığını gördüğümüz bu bölümde sevdiği kadını kaybeden Türkmen'in psikolojik durumu sahneye yansıtılmaktadır. Mahalle mahalle dolaşan Türkmen yolda iki kez sevdiği kadınla karşılaşır ancak bunların hepsinde kadını kaybeder. Bu sahnelerin hayal mi gerçek mi olduğunu tam olarak söyleyememekle birlikte Türkmen'in yaşadığı aşk acısı olarak yorumlayabiliriz. Bu kaybolmalar ikilinin yaşadığı fiziki zorlukların örnekleri olmakla birlikte, yaşadıkları manevi kayıpların da yansımaları olarak perdelendiğini söyleyebiliriz. Bu bölümde bando müziği duyulduğunu gözlemleriz. Adeta bir sona doğru yaklaşıyoruzdur. Türkmen'in sevdiği kadını iskelede demir parmaklıkları kapatırken görmesiyle bölüm son bulur. Burada da sembolik bir anlam kullanan yönetmen bizlere ikili arasındaki ilişkinin sona doğru yaklaştığını belirtir.

On Birinci Bölüm Biçim ve İçerik Çözümlemesi

Kamera sabit biçimde oyuncuların yüzlerine odaklı çekimler yapmaya devam eder. Ses ve ışık sahnelenen oyunu destekleyici biçimde kullanılmıştır. Türkmen ve sevdiği kadın aynı yatağa geri dönerler. Türkmen filmin açılış sahnesinde gördüklerini yeniden görür. Aynada vurulan bir adam vardır ve bu kez o adamın kim olduğunu görür. Adam Türkmen'in kendisidir. Yönetmen bu sahneyi göstererek her şeyin bir tekrardan ibaret olduğunu ve bu tekrarlar da aslında herkesin kurban olduğunu, vurulan adamın yüzünü filmin son bölümlerine saklayarak bizlere göstermiştir. Bu bölüm filmin katarsis'i olarak nitelendirilebilir.

On İkinci Bölüm Biçim ve İçerik Çözümlemesi

Bu bölümde kadın ve adamın demir parmaklıklar arasından yan yana yürümektedirler. Nereye ve neden gittiklerini bilemeyiz. Kamera sabit açıyla görüntüleri

kaydetmiş, ses ve ışık kullanımı sahneye hizmet edecek şekilde kullanılmıştır. Bu bölüm aynı zamanda filmin sonudur. Ancak bu bölüm ile anlamaktayız ki karakterlerin yaşadıkları aslında tam olarak bitmemiştir. Bu bir yolculuktur, uzun ve zorlu bir yolculuk. Karakterlerin demir parmaklıklar arasından gösterilmesi ile yönetmen ikilinin yaşadığı sıkışmışlık duygusunu yansıtmak istemiştir. Tüm sıkışmışlığa rağmen kadın ve erkek, bu zorlu yolda yürümeye devam edecektir.

3.3 Heper'i Okumak

Alp Zeki Heper'in filmlerini yapıbozum kuramı temelinde incelemek istersek ilk olarak Derrida'nın kuramındaki söz ve metin ayrımı olmaksızın oluşan bütünlüğü fark ederiz. Heper'in filmlerinin dilini biçim ve içerik olarak ayırdığımızısa, içerik anlamında ana karakterlerin özellikle erkeklerin çok az konuştuğunu, kadınlarınsa bir şey söylediklerinde mutlaka özel bir anlam ifade ettiğinin farkına varırız. Karakterlerin konuşmalarını davranışları, davranışlarını da konuşmaları etkilemektedir. Bu tıpkı Derrida'nın logos'u bir bütün halinde gördüğü yaklaşıma benzemektedir.

Derrida'nın klasik batı metafiziği içerisine yerleşmiş logosunu filmler üzerinden okumaya çalışırsak bunun yansımasının 'klasik anlatı yapısı'nı uygulayan özellikle Hollywood ürünü filmler üzerinde fark etmemiz mümkün olacaktır. Logos ve logosmerkeziyet klasik anlatı yapısı üzerinden filmlere girmiş, sızmış ve onları hegemonik söylemleriyle ele geçirmiştir.

Derrida logosu klasik batı metafiziği geleneksel yapısı içerisinde tanımlarken sesin yazıya üstün gelmesi sonucu oluştuğunu vurgulamaktadır. Elbette ki her film için söylemek doğru olmaz ancak genel hatlarıyla konuşmaların çok yoğun olduğu özellikle klasik anlatı filmlerinde de buna benzer bir yaklaşım görmekteyiz.

Bu noktada bahsettiğimiz gibi 'deneysel sinema' örnekleri klasik anlatı yapısına oranla logosun prangalarından kurtulup özgürlüğü arayan filmler oldukları söylememiz doğru olacaktır. Klasik anlatı yapısını kullanan özellikle 'Hollywood Filmleri'nin tam anlamıyla bir logos temsili olduklarını unutmamamız gerekir. Bu filmlerin anlatmak

istedikleri keskin cümlelerle belirlenmiştir ve hepsinin altında hegemonik bir söylev vardır.

Bu söylev filmlere çeşitli şekillerde girmektedir. Bu yolların neler olduğunu ortaya çıkartmak istersek öncelikle bir filmi biçim ve içerik olarak iki ayrı noktada inceleyip sonrasında bunların birleşimiyle ayrıca bir yorum yapmamız gerekecektir. Bir filmin tekniksel-biçimsel dili oluşturulurken kamera, ses, ışık, mekan kullanımı gibi noktalara içerik olarak ise senaryonun akışı, karakterlerin davranışları ve olay örgüsü ve çatışma gibi noktalara dikkat edildiğini bilmekteyiz. Öyleyse bu hususta bir filmde Derrida'nın söylemine göre logos nasıl oluşur ya da temsili nelerdir?

Bir filme/metne hakim olan bakış açısını yönetmenin/yazarın logosmerkeziyetten ne kadar etkilendiğini, hiyerarşik düzeni ve idealize edilmiş söylemlerin arkasından gittiğini anlamamız Derrida'nın yapıbozum felsefesinin temellerini oluşturan öğeler ile anlamamız mümkündür. “Bir sinema yazarıyım ben. Bir film ozanıyım. Kağıda yazmak yerine, film üzerine yazarım” (Baz, 2019;2). Vertov'un bu cümlesinde belirtmiş olduğu gibi biz de bu noktada filmleri birer metin olarak gördüğümüzü de belirtmeliyiz.

Filmleri/metinleri tekniksel açıdan incelediğimizde görüntü, kurgu, ses ve ışık olarak dörde ayırılabilir; bunların her birinin ayrı ayrı kullanımı birer ‘dil’ oluşturmakta ve filmin/metnin yapısının oluşmasına katkı sunmaktadır. Filmin senaryo, olay örgüsü, çatışma, karakter kullanımı gibi faktörleri ise içeriksel yapısını sunar.

Kamera

Filmin dilini oluşturmada en önemli husus elbette ki görüntüyü kaydetme aracımız olan ‘kamera’dır. Kamera sayesinde filmler kayda alınır ve gösterime sunulabilmektedirler. Bu noktada kameranın konumu, lens seçimi ve hatta günümüz gelişen teknolojisiyle birlikte görüntünün kayıt ortamı ve formatı dahil olmak üzere her biri önemli birer ‘kavram’ haline gelmişlerdir.

‘Kamera ideolojik’ tir cümlesinden hareketle belki de Derrida'nın sinemayı Amerikan Kültürü’nü yansıtan bir araç olarak gördüğü röportajlarıyla birlikte

değerlendirirsek ‘kamera’nın her durumunu hegomonik bir yansıma olarak okuma yapabiliriz. Ancak bu tüm bir sinema dünyasını logosun merkezine getirmek olur ki Derrida’nın felsefesine göre kesinlik belirten bir söylev içerisine giremeyiz. Ayrıca Dziga Vertov’un ‘kamera-göz’ ya da Deleuze’ün ‘hareket-imge’, ‘zaman-imge’ felsefik yaklaşımlarını incelediğimizde ideolojik olan kamerayı nasıl kendi silahıyla vurabileceğimizin örneklerini görebiliriz.

Bir Rus yönetmen ve düşünür olan Dziga Vertov ‘sine-göz’ kavramını oluşturmuş ve buna örnek filmler ortaya çıkartmıştır. Vertov’a göre ‘drama halkın afyondur’. Bu cümleyi klasik anlatı yapısında kullanılan drama ve hükümlerinin seyirci/okuyucu üzerindeki etkileri olarak düşünebiliriz. Vertov geleneksel yapıdaki filmlerdeki logosu fark etmiş ve buna karşı bir şeyler yapmıştır. Bunu da geliştirdiği ‘sine-göz’ felsefesiyle sinemaya yansıtmaya çalışmıştır. Bu düşünceye göre sinema ‘drama’nın uyuşturucu yapısından kurtulmalıdır. Vertov bunu da kamera kullanımıyla yakalamaya çalışmıştır. ‘Kameralı Adam’ filmiyle klasik anlatı yapısının temel öğelerini yıpratan Vertov, kullandığı ‘kamera açıları’ ile sinemasını logosmerkezcilikten kurtarmaya ve özgürleştirmeye çalışmıştır.

Bir başka önemli sinema teorisyeni Gilles Deleuze’e göre ‘hareket-imge’ olgusuyla sinema her daim bir hareket bir devinim içerisinde felsefik yaklaşımı olan sanat dalıdır. Sinemanın sürekli devinimi Derrida’nın metni her okumasında farklı bir anlam ortaya çıkartan yapıbozumcu anlayışına benzemektedir. Deleuze’ün bu yaklaşımını filmlere kazandıran önemli devinim aracı elbette ki ‘kamera’dır.

Bahsettiğimiz gibi teknoloji günümüzde hızla gelişmekte bu durum sinemaya yansımaktadır. Filmler önceden ‘pelikül’lere kaydedilirken artık birçok sinema yapımcısı ve yönetmeni filmleri dijital kameralara kaydetmektedir. Filmlerin dijital olarak kaydedilmesi çok daha az maliyetle çok daha fazla sahne çekimi olanağı sunmuştur. İlk bakışta olumlu bir etki gibi görülse de bu durum sinemaya logosmerkezciliğin bir başka yansıması olarak karşılık bulduğunu söyleyebiliriz. Filmler artık dijital-sanal bir dünya içerisinde var olup orada varlıklarını devam ettirmeye çalışmaktadırlar ancak bu sanal dünya sinema diline ağır bir darbe vurur. Ucuz maliyetle birlikte ortaya çıkan çok sayıda geleneksel anlatı yapısı dramaları etrafı sarmakta ve

logosmerkezciliğin sinemaya/metne ve seyircisine/okuruna başka bir okumaya fırsat vermeden ‘gösteri’ bombardımanına sebep olmaktadır. Şu durumda analog olarak kaydedilen filmlerin duruş olarak logosa karşı olduklarını söyleyebilir hale bile gelmiş durumdayız.

Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri filminde kamera dilinin nasıl kullandığına bakarsak, genel olarak sabit bir kamera ve yüzlere odaklanmış açılar görmekteyiz. Alp Zeki Heper kamerasını her sahnede adeta varlığını bize hissettirircesine konumlandırmıştır. Bu da film boyunca bizi farkında olmadan bir düşündürtmeye yöneltmektedir.

Film bize hiçbir zaman karakterin ya da film içerisindeki olayın akışına uygun kamera açısı sunmaz. Oysa klasik anlatı geleneğinden örnek vermek gerekirse bir karakter yüce-ulu bir tavır sergiliyorsa onu alt açıdan gösterip ekranda karakterin daha heybetli durması sağlanır. Ancak Heper bizlere böyle bir dayatma sunmamaktadır. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri’nde yaşananlar apaçık ortadadır ve biz onları sabit bir açıdan herhangi bir yönlendirmeye tabi tutulmadan izleriz. Bu noktada yönetmenin/yazarın bizleri serbest bir okumaya yönelttiğini söyleyebiliriz.

Film boyunca karakterlere odaklanmış görüntü ile birlikte olaylar sadece bir merkezde gerçekleşmemektedir. Bir sahnede karakterlerden birisi konuşuyorken, arkasında başka bir olay daha yaşanmaktadır.

Örnek Sahne

“Erkek karakterin yatak odasında sevdiği kadınla bakışırken gözlerinden yaş gelmesi ve biz onları görürken arkalarındaki pencereden iki askerin suçlu olduğu anlaşılan bir adamı bir patikada yürütmesi ve onu infaz etmesi görüntülerini görürüz.”

Bu sahnede yönetmen/yazar kamerayı tek bir noktaya odaklayarak bizlerin dikkatini hiyerarşik bir anlayışa götürmemiş, kamerayı uzakta ve sabit tutarak, perdeye yansıyan tüm olayı gözlemleyebilme fırsatını bize tanımıştır. Heper bu sahne ile bizleri

klasik anlatı yapısı hegemonik anlayışından kurtarmış ve filme her okumada farklı bir yorumlama getirebilecek sahne örneği sunmuştur.

Derrida'ya göre “gösteren-gösterilen ayrımı logosmerkezciliktir. Saf anlaşılabilirliğin görünüşü olarak bu ikili logos'a gönderme yapar” (Küçükalp, 2008;246). Bu noktada Heper filminde aynı karede farklı olayları göstererek, filmin dilinin gösterilen-gösteren ayrımından uzaklaşmasını sağlamıştır.

Heper'in kamerası Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri'nde adeta bir belgesel çekiyormuş gibi kullanmıştır. Sabit, herhangi bir noktaya odaklamaksızın ve gösterdiği sahnenin her metrekaresini seyirciyi aktarır niteliktedir. Kamera görüntüleri eğer bir konağı gösteriyorsa o konağın her bir detayını kadrajda belirlenen açılarla görmemiz ya da karakterler şehrin sokaklarında dolaşırken neredeyse bütün bir İstanbul'u görmemiz sağlanmaktadır. Heper bu sayede herhangi bir manipülasyona izin vermez ve algı yönetimi yapmaya çalışmamıştır. Logosun sökümlü Heper'in kadrajlarıyla film içerisinde gerçekleşmiştir.

“Derrida'ya göre difference anarşidir. Yapının düzenini bozar, metni yeniden çıkartır” (Güler, 2016;14). Alp Zeki Heper'in Soluk Gecenin Aşk hikayeleri filmindeki kamera kullanımı ve açıları geleneksel klasik anlatı yapısının düzenini bozan ve filmi/metni ortaya çıkartma amaçlı bir tekniktir. Heper bu sayede filmi özgürleştirmiştir.

Heper'in filmindeki kamera kullanımı ayrıca bizlere yapıbozumun önemli bir alt başlığı olan 'karar veril(e)meme' hakkında da çıkarımlarda bulunmamızı sağlar. Heper kadrajını oluştururken seyirciye aynı anda birden fazla sahne göstererek aslında herhangi bir olayı anlatma kararı almadığını gösterir. O hikayesinde olabilecek olayları aynı anda ekranda göstermiştir. Bu durum aynı zamanda seyirci/okuyucu içinde bir muğlaklık oluşturmaktadır. Bu sayede seyircisinin/okuyucusunun da mutlak bir karar verme yetkisi kalmamıştır.

Kurgu

Kurgu bir filmin çekimi bittikten sonra filmin görüntülerini bir araya getirmeyi sağlayan önemli bir araçtır. Kurgu filmin dilini ortaya çıkartan en önemli ve belki de kendi başına bir dili olan araçtır. Kurgu yoluyla filmler düzenlenir, akışı sağlanır ve filmin kendi zamanının oluşturulması sağlanır.

Film dili için böyle önemli bir yere sahip olan kurgunun kullanım tekniğiyle filmler için bir logos aktarım aracı olabilmektedir. Örnek vermek gerekirse Hollywood filmlerinin hızlı kesimleri, hikayenin akışının hızının belirlenmesi başlı başına bir logosmerkeziyetçiliktir. Bu durum filmlerin kendi içerisinde bir kurgu mantığı ve zorunluluğu oluştururken, genel anlamda izleyici içinde ayrıca bir idealize edilme haline, bir hegemonya oluşumuna sebep olmaktadır.

Kurgunun önemini ve filmlerin yapısını nasıl bu sayede değiştirilebileceğini fark eden belki de en önemli isimlerden birisi Sergei Eisenstein'dır. Filmin en önemli yapısının kurgu olduğunu düşünen Eisenstein, oluşturduğu birçok kurgu tekniğiyle filmleri logosmerkeziyetçi yaklaşımdan özgürleştirmeye çalışmıştır. Örneğin 'Potemkin Zırhlısı' filminde Eisenstein Odesa şehri merdivenlerinde öylesine bir sahne çekmiştir ki normal bir yönetmenin çok daha kısa ve duygu yoğunluğu az, geçiştirecek biçimde çekeceği sahneyi kendisi çok daha epik bir anlatımla çok daha uzun bir film süresiyle çekip kurgulamıştır. Burada Eisenstein kurgu yoluyla filmsel zaman ve bizim geleneksel zaman algımızla oynamış ve filmin her okumada farklı bir anlam çıkartmamıza sebep olacak yöntemini seyirciye/okuyucuya sunmuştur.

Alp Zeki Heper filmin kurgusunu seyircinin/okuyucunun her daim karakterlerle ve hikaye ile özdeşleşmesi odaklı değil de seyirciyi/okuyucuyu her zaman 'ayakta tutacak' sorgulamaya yöneltecek şekilde yapmıştır. Bizler olağan seyrinde izleyen bir sahneyi takip ederken araya aniden farklı birçok görüntünün girdiği ve ardından tekrar başta gösterilen sahneye devam edildiğine film boyunca tanıklık ederiz. Ayrıca film lineer bir biçimde kurgulanmamıştır. Film kurgu yoluyla kendi içerisinde 'zaman ve mekan atlamaları' yapmaktadır.

Derrida'cı bir okumayla Heper'in filmindeki izlediği kurgu yöntemine baktığımızda klasik anlatı yapısındaki logosmerkeziyetçiliğin hakimiyetinden çok uzak bir yapı görmekteyiz. Heper kurgu dilini oluştururken seyircisine/okuyucusuna hegemonik bir yapı kurmayı düşünmemiştir.

Örnek Sahne

“Erkek ana karakterin sevdiği kadınla aynı odada otururken, erkeğin gazete okuduğu sekansı incelediğimizde: Gazete görüntülerinin aniden, dünyanın çeşitli bölgelerinden toplanmış fotoğraf karelerinin ekrana yansıdığını görürüz. Bu fotoğraflarda savaşan askerler, Afrika’da yaşayan çocuklar, çocuğunu korumaya çalışan anne figürleri birer birer, hızlıca ekranda gösterilir.”

“Hiçbir şey herhangi bir şeyde basitçe mevcut ya da namevcut değildir. Her yerde sadece ayrımlar ve izlerin izleri vardır” (Derrida, 1981;26). Klasik hegemonik yapının sahip olduğu bir kurgu yöntemi aksine Heper bizlere yeniden filmin dilinin kendisine ait özgürlüğünde, bir düşünce özgürlüğü fırsatı doğurmuştur. Bu sekans her izlemede/okumada farklı bir anlam çıkartabileceğimiz yapıya bürünmüştür. Bu da film içerisinde ‘anlamın ertelenmesi’ne sebep olmaktadır. Bu kavram da bahsettiğimiz üzere Derrida'nın yapıbozum felsefesinde önemli bir yer tutmaktadır. Heper Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri’ndeki kurgu diliyle anlamın ertelenmesini/ötelenmesini sağlamıştır. Ekranda görünen sahnelerin kurguları, yer yer birbirinden bağımsız ve farklı okumalara yol açacak şekilde olmasıyla birlikte anlamın ertelenmesini sağlamıştır.

Ses ve Işık

Filmlerde kullanılan ses ve ışık tercihleri de filmin diline etki eden diğer önemli unsurlardır. Kullanılan aydınlatma tercihi klasik anlatı yapısı filmlerinde genel olarak daha pürüzsüz, aydınlık ve gözü rahatsız etmeyecek şekildedirler. Oysa ki bu geleneğe karşı duruş sergileyen yönetmenler birçok ışık ve gölgeleme oyunu yapıp izleyiciyi farklı duygu durumlarına ve düşüncelere itmeye çalışmaktadırlar.

Sinemaya sonradan dahil olan ses ise klasik yapıdaki filmlerde o sahnede ne duyulması gerekiyorsa onun duyulması şeklinde kullanılır. Ses köprüleri kullanılarak seyircinin ses ve sahne geçişlerinde rahatsız olmaması sağlanır. Tüm bunlar bir konfor alanı yaratırken logosmerkeziyetçiliğin temellerinin yansımalarıdır. Filmlerde farklı ses kullanımlarına örnek olarak ses senkronizasyonunun bilerek bozulması, farklı seslerin normalde seyircinin duymaya alışık olmadığı yerlerde kullanılması olarak gösterilebilir.

“Konuşan ve dinleyenin aynı anda mevcut olması, zamansal ve uzlamsal bir mesafenin bulunmaması sözü yüceltmekte ve bunu da batı düşüncesinin temel idealine logosa dayanmaktadır” (Küçükalkan, 2017;49). Derrida’ya göre geleneksel batı metafiziği anlayışında ses-yazı ikileminde ses yazıya üstün gelerek logos’un temsili haline gelmiştir. Bunun filmlere yansımalarını klasik anlatı geleneğine bağlı yapımlarda sesin kullanımının önemiyle görmekteyiz. Bu filmlerde ses her zaman senkronize olmuş biçimde sahnede ne duyulması gerekiyorsa onu vermektedir. Ayrıca diyalog unsuru da ses ögesi içerisinde logosun bir başka temsili olarak karşımıza çıkar. Bu filmlerde diyaloglar keskin ve kapalı uçludur.

Ülkemizde de etkili olan ‘sözlü kültür’ kökenleri çok eskiye dayanan bir yapıdır. Dolayısıyla kendi ülkemizde de ‘konuşan’ filmlerin yapılması seyirci tarafından kolayca benimsenmiş ve ekranda görülmesi beklenen bir unsur haline gelmiştir.

Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri’ni bu konuda incelediğimizde ise ilk dikkatimizi çeken unsur diyalogların azlığıdır. Film boyunca karakterler çok az sözler söylemektedir. Derrida’cı bir okumayla baktığımızda Heper’in ses-yazı ikiliğinde sesi yüceltmeye çalışmadığının bir kanıtı olarak bu durum karşımıza çıkmaktadır. Karakterler az sayıda olan diyaloglarında söyledikleri cümleler ile de alışlagelmişin dışında konuşmaktadırlar.

Örnek Sahne

“Bir bar lobisinde erkek karakter, orta yaşlarda bir başka kadın ve onun sevgilisi olduğu anlaşılan puro içen bir adam görünür. Lobide başka kimse yoktur. Masalar boştur. Arkada İtalyanca bir müzik çalmaktadır. Orta yaşlı kadın sevgilisinin yanından

kalkıp erkek ana karakterin (Halil Türkmen) yanına gelir ve onu dansa kaldırır. Bir süre dans ederlerken Halil Türkmen'in aşık olduğu kadın da bara ulaşır. Bu sırada orta yaşlı kadın Halil Türkmen'e 'paran var mı' diye sorar. Adam cevap vermez. Kadın, adam ve orta yaşlı kadın bir süre farklı noktalara bakıp düşüncelere dalar. Daha sonra Halil Türkmen 'iki şeyi bir arada yapmak zorunda olmasaydım' der.

Heper karakterine söylttirdiği 'iki şeyi bir arada yapmak zorunda olmasaydım' cümlesi adeta Derrida'nın ikili karşıtlıkları yapıbozuma uğratma çabasının, filmde yansımış bir özeti olarak durmaktadır. Bu sahnede ki diyalog kullanımı gerçekten de ilgi çekicidir. Heper burada bize karakterlerin yaşadığı kararsızlıkları ve iç sorgulamaları hem sahnede ki olay örgüsünün örtük devinimiyle hem de karakterlerin kurduğu cümlelerle aktarmak ister. Bu sahnede kullanılan her diyalog her okumada farklı bir anlam çıkartmamıza yol açar. Diyalog kullanımının getirdiği bu denemeyle Heper filmde logosun sökümü sağlayarak, klasik geleneksel hiyerarşik yapıyı söker, bizleri sahne ve olaylar konusunda 'karar ver(e)meme' noktasına yükseltir. Filmdeki her diyalog filmi/metni yücelterek, aslında filmin kendisinden başka bir şey olmadığını bizlere gösterir.

Heper 'Bir Kadın' ve 'Şafak' kısa filmlerinde ışığın kullanımını çok daha etkin bir biçimde kullanmışken Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri'nde ışık kullanımının daha doğal bir boyutta bırakıldığını görmekteyiz. Heper'in bahsettiğimiz iki kısa filmde ışığı başlı başına bir dil oluşturacak şekilde kullanmıştır.

Örnek Sahne

"Kendine has bir ruhu olduğu hissedilen gerçeküstü evin içerisinde ki pencerelerin tahtalarla kaplı olduğu görülmekte ve bu tahtalar arasından ışık huzmelerinin yanıp sönuşü aktarılmaktadır" (Bir Kadın, 1962).

Bu kısa filmde Heper evin tahtalarla kapalı pencerelerini asla tahtalardan arındırmamıştır. Sahnelerin birçoğunda tahtaların arasından ışık bir görünüp bir kaybolmaktadır. Heper burada yine anlamı erteleyerek seyirciye/okuyucuya özgür bir

alan tanımlamıştır. Bu alan içerisinde izleyiciyi/okuyucu filmin dili ve anlatmak istediğiyle ilgili çok fazla anlam çıkarabilecektir.

Senaryo-Olay Örgüsü

Senaryo filmin hikayesel akışının en belirgin olarak kağıda döküldüğü alandır. Bir filmin senaryosu filmin gerçek anlamda yazılı metnidir. Olay örgüsü ise film içerisinde gerçekleşen olayların akışıdır. Olay örgüsü ve senaryo iç içe bir halde filmi oluştururken birçok film belirlenmiş senaryo teknikleri, kullanılan kurallar doğrultusunda hareket eder. Özellikle klasik anlatı yapısı temelini oluşturan senaryoların çok net kurallar bütünü olduğunu görmekteyiz.

Oysa ki kendine has bir fili olan ve felsefik bir yaklaşım olan sinema sanatı belli kurallar çerçevesine sıkıştırılıp hapsedilmemelidir. Bu durum logosmerkezciliğin senaryo üzerindeki hakimiyetini yansıtmaktadır. Senaryo bölümlere bölünüp, kaçınca dakikada hangi aksiyonun yaşanacağını olay örgüsüne vurgulanmasıyla, birbirine benzer, tekdüze söylem ve hegemonik anlatıma sahip filmler ortaya çıkmaktadır.

Bunlara karşın bu yapıya karşı durmaya çalışan yönetmenler çeşitli farklı uygulamalar geliştirmişlerdir. Bazı yönetmenler senaryo akışında belirlenmiş kuralları hiçe sayıp hiç uygulamazken, bazı yönetmenler ise direkt olarak senaryoyu yok saymışlardır. Bu isimlere en iyi örnek Bela Tarr diyebiliriz. Kendisi birçok filminde senaryo yazmayı reddetmiştir.

“Yapıbozumda metin sayısız farklı okumaya tabi tutulup, bir yorum hem metnin hem de yorumun yeniden yorumlanmasına kadar askıda kalır” (Küçükalkan, 2017;73)”. Heper’in senaryosu tam da bu cümleyle bağlantılı şekilde ilerlemektedir. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmi senaryosu ve olay örgüsünün ince dokunmuş detaylı yapısıyla sayısız okumaya, yoruma ve hatta yorumların da yorumlanmasına sebep olacak niteliktedir.

Klasik anlatı geleneğinde bir senaryonun bölümleri ve o bölümlerin akış hızı olmaktadır. Ki bu türden yaklaşımlar logosun filmsel çerçevede sinemaya yansıyan

boyutunu oluşturur. Oysa ki Heper filminde bu türden hiçbir yaklaşımı uygulamamıştır. Filmin senaryosu belirli bir zaman akışı ya da çok keskin olaylar zincirine bağlı değildir. Epizodik anlatım ön plana çıkmakta ve olay örgüsü içerisinde yaşananlar sık sık sekteye uğratılıp seyircinin/okuyucunun bir film izlediğinin farkına varmasını sağlamaktadır.

Örnek Sahne

“Yatak odasında sevgilisiyle yatarken birden yatak odasındaki aynada görüntüler görmeye başlar. İki asker bir adamı yanında küçük bir çocukla birlikte idam etmek üzere duvara dayamaktadır. Daha sonra iki asker bu adama doğru ateş eder ve adam ölür. Halil Türkmen bu adamın kendisi olduğunu görmektedir.”

Bu sahnede senaryo akışına yönelik önemli bir örnek teşkil etmektedir. Erkek ana karakterin aynada infaz edilen bir asker görmesi, bu askerin kendisi olduğunu fark etmesi, tüm bunlara rağmen kendisinin sevdiği kadının yatak odasında olması durumu aynı anda birden fazla durumun yaşanmasıyla gösteren-gösterilen ilişkisini ‘grileştirmekte’dir. Aynı zamanda filmin kadın ana karakteri film boyunca üç kez farklı bir oyuncu tarafından oynanmıştır. Tüm bunlar senaryo içerisindeki tüm karakterlerin ve hatta yaşananların birer ‘oyun’ olabileceğinin göstergesidir. Bu öyle bir oyundur ki Heper’in senaryosundan her defasında farklı bir anlam çıkartabilmekteyiz.

Örnek Sahne

“Erkek karakter, Dolmabahçe’de kadın karakter Marliese ile karşılaşır. Aralarında kocaman bir cadde vardır ve trafik hızla akmaktadır. Türkmen ve Marliese birbirlerine doğru yürümeye başlar ve trafiğin ortasında birbirlerine sarılıp öpüşmeye başlarlar. İki karakter trafiğe aldırış etmeden birlikte yolun üzerine uzanır.”

Burada yönetmen bizlerin gerçeklik algısıyla oynamaktadır. Trafiğin çok yoğun olduğu bir caddede böylesine bir sahne görmek bizleri şaşırtır. Ayrıca devam eden sahnede kadın karakterin birden yok olduğunu görürüz. Böyle bir sahneleme klasik anlatı

yapısı geleneğine tamamen aykırıdır. Seyirci/okuyucunun filmsel gerçekliğinin grileştiği filmde yapıbozumu 'karar veril(e)meme' olgusu sık sık tekrar etmektedir.

Çatışma

Filmlerde gerek senaryo gerek görüntü gerekse kurgu yoluyla 'çatışma' yaratılmaya çalışılmaktadır. Bu çatışma karakterin yaşadığı işindeki bir zorluk, iki karakterin anlaşamaması ya da içsel yolculuğun getirmiş olduğu bir çatışma olabilir. Bu ikilikler filmlerde birisinin ya da bir kavramın diğerine göre daha üstün/iyi ya da başarılı gelmesine sebep olmaktadır. Bu da ikili karşıtlıkların sonucunda ortaya çıkan hegemonik bakış açısını yüceltmektedir.

Özellikle Hollywood filmlerinde ana kahramanın başına gelen zorluklar ve kahramanın bu zorlukları aşmasının yolculuğu izlemekteyizdir. Kahraman bu yolculuk sonunda eskisinden daha farklı birisi olarak, değişmiş olarak hayatına devam edecektir. Bu durum genellikle kahramanın filmin başlarında savruk-eksik ya da yanlış bir davranışını düzeltmesiyle sonlanmaktadır. Bu yaklaşım bizlere yapay bir öğreticilik, eksik bir hegemonya dayatması sunmaktadır. Derrida'nın felsefesine bakarak hegemonik bakış açısından uzak kalmış bir filmin/metnin okumasında böyle bir yaklaşım görmemeliyizdir. Bir film Derridacı yaklaşıma göre net bir son, ideal bir cümle söylememelidir.

"Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri'nde aşkla, yani özgürlükle; baskıyla, şiddeti, işkenceyi karşı karşıya getirmeye çalıştım. Sevginin ve tutkunun, işkenceyi ve baskıyı yok etmesini dilemiştim. Özgürlüğün delice bir sevgi olduğunu düşünüyordum. Öyle simgelemeye çalışmışım özgürlüğü."

Heper'in kendi sözleri olan bu cümleler, filmde 'çatışma' kavramını ne şekilde ele aldığını da görmekteyiz. Burada anlamamız gereken klasik anlatı geleneğinin senaryo yapısına hakim olan çatışma kavramıyla Heper'in uygulamaya çalıştığı çatışmanın aynı olmadığını belirtmemiz gerekir. Heper filminde karakterleri karşısına yapay zorluklar çıkartıp, karakterlerinin bu zorlukları aşmasını ve yeni başlangıçlara yelken açmasını

beklememektedir. Logosmerkezciliğin hakim yapısının klasik anlatı geleneğine sahip filmlerinde çatışma kavramı iyi-kötü, zengin-fakir gibi ikilikler üzerinden kurulur. Bu ikiliklerden bir tanesi diğerine baskın gelerek hegemonik bir dil oluşturulur. Oysa Heper böyle bir çatışma olgusunu filmine yansıtmamıştır.

Karakter

Bahsettiğimiz gibi, klasik yapıyı kullanan filmlerde genel olarak ana kahraman vardır ve biz onun zorluklarla dolu yolculuğunu izleyip sonunda daha iyi bir birey oluşuna tanıklık ederiz. Bu tarz yapıdaki filmlerde seyircinin/okuyucunun karakter ile özdeşleşmesi hedeflenmektedir. Bu sayede seyirci/okuyucu karakter ile bütünleşip, karakterin yaşadıklarını kendisi yaşamışçasına duygulara kapılır ve film boyunca ruhsal olarak karakterle birlikte hareket eder.

Oysa ki Derrida'cı bir okumayla filmlerin kahramanlarıyla özdeşleşmemiz doğru olmayacaktır. Karakteri sorgulamamız ve ona dışarıdan bakabilmemiz gerekmektedir. Ayrıca ana kahramanın filmin sonunda daha iyi bir birey haline gelmesi yine tekdüzeliğe ve hiyerarşik bir bakışın ürününe işaret etmektedir. Derrida'cı bir okumada filmin ana kahramanının filmin içerisinde kendisi dahi kendisini sorgularken bizler seyirci/okuyucu olarak onunla ağlayıp, onunla gülmek yerine onun başına gelenleri, davranışları gözlemleyebilmeliyiz.

Derrida'cı yaklaşımda yapıbozumun metinlere uygularken 'ses-yazı karşıtlığı, logosun sökümlü, difference, iz, fark, ikili karşıtlıklar, anlamın ertelenmesi, saçılması, karar veril(e)meyen' gibi kavramlarla ile olduğundan bahsetmiştik. Bu kavramları Heper'in filmi 'Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri' filminin biçimsel ve içeriksel dilinin kullanımı üzerinden değerlendireceğiz.

Örnek Sahne

“Yatakta odasında Türkmen ve Marliese yan yanadır. Marliese aynanın yanına geçmiş makyaj yapmaya devam etmektedir. Bando müziğinin devam ederken kadın aynanın yanından kalkıp yatağa geri döner ve iskeleye geri dönülür. Kadın demir parmaklıklı kapının diğer ucunda adam ise bir diğer ucunda yan yana yürüyerek kadrardan çıkarlar.”

Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmi bu şekilde bitmektedir. Heper yaratmış olduğu iki ana karakteri gerek psikolojik boyutlarıyla gerekse yaşadıklarıyla stereotip olmaktan çıkartmış, onları gerçek birer insan haline büründürmüştür. Bu noktada Heper’in filmi seyircisi/okuyucusu ile çok güzel bir oyun oynar. Karakterler seçimleri ve yaşantılarıyla birlikte kendileri hakkında keskin bir çıkarım yapmaya izin vermez.

Örnek Sahne

“Erkek karakterin sevdiğin kadın başka bir adamla gidince, erkek karakter evindeki kadın heykeline ateş eder.”

Heper bizlere bu sahne ile erkek karakterin iç dünyasında yaşadığı problemin yansımaları göstermiştir. Ancak buradaki incelik öylesine önemli ve farklıdır ki Heper bir öfke patlamasını dahi logosmerkeziyetçi yapıyla bizlere göstermez. Klasik anlatı yapısı geleneğinde erkek karakter buna benzer bir olaya erkek karakterin vereceği tepki çok daha sığ ve hiyerarşik düzenin temsili odaklı olacaktır.

Heper’in karakterlerinde kadın-erkek ayrımı olmaksızın herkesin yaşadığı acı, ortak biçimde verilmeye çalışılmıştır. Erkek hegemonik yapıya sahip geleneksel anlatı filmlerinin yapısı aksine Heper kadın karakterlere ve onların olay örgüsü içerisindeki konumlandırmalarına en az erkek karakterler kadar önem vermiştir.

3.4 Yeşilçam'ın Heper Tarafından Dekonstrüksiyonu

“Bir metin yapıbozuma uğratıldığında ‘kendi sunduğu terimler’ ile tarihsel bağlamı ve özgünlüğü göz önünde bulundurulur” (Işıklı, 2015;59). Alp Zeki Heper bulunduğu dönemin belki de en özgün yönetmeniydi. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmi o zamana kadar ülkemizde görülmemiş bir sinema anlayışına sahipti. Oluşturduğu kendine özgü dili ile Heper’in filmi Yeşilçam’a karşı bir difference’tır. Film özgürlükçü yapısı ile kendisinden başka hiçbir şeye hizmet etmeyerek Derrida’nın metnin dışında bir şey yoktur cümlesine gönderme yapmaktadır.

Heper’in hayatı ve filmleri Derrida’nın hayatı ve yapıbozum felsefesine benzemektedir. Heper tıpkı Derrida’nın etnik kimliğinden dolayı yaşadığı her ülkede yabancı hissetmesi gibi Heper de yurtdışında aldığı eğitimlerde kendisini yaşadığı ülkeye yabancı hissetmiştir. Ülkesine döndüğünde ise aldığı eğitim ve gördükleri ile de artık kendi ülkesinde de bir yabancı konumuna geçmiştir. Bu yabancılık Derrida ve Heper’de benzer etkiler göstermiş olsa gerek ki ikisi de birbirini olumlayan eserler ortaya çıkartmışlardır.

“Her çiftin ikincisi ilkinin yokluğunu belirtir, hiyerarşik konumlandırmalara dayanan bu dilin işlevi mevcut olanı göstermektir” (Küçükalkan, 2017;48). Heper’in yaşadığı zamanda Yeşilçam böyle bir durum içerisinde. Zengin kız-fakir oğlan, şehirli-köylü, işçi-patron gibi ikiliklere dayanan filmlerin konuları logosun merkezi haline gelmiştir. Bu ikiliğin yaratmış olduğu ortamda ‘öteki’ kavramı ortaya çıkar. Karakterler ve olaylardan biri diğerini olumlamak ya da kötülemek için ortaya çıkarlar. Bu durum batı metafiziği geleneksel yapısı öğelerinin filmlerin yapısına sızmasına sebep olmuştur. Filmlerin söylevleri çok keskin ve net yargılardan oluşmaktadır. İzleyicisine kapalı bir anlatım sunmakla birlikte filmlerin amacı ‘günü kurtarmak’tan ibaret olmuştur.

Yeşilçam filmlerinde kamera kullanımına çok büyük bir önem gösterilmediğini görmekteyiz. Filmin hikayesine, hikayenin yaratacağı ‘dram’ ögesine ağırlık verilmiş, kamera o an sahnede bu ‘dram’ı oluşturacak ne varsa onu göstermiştir. Bu durum seyirciyi kapalı bir anlatımın içerisine itmiş ve seyircinin manipüle olması sağlanmıştır.

Heper'in filmlerinde ise incelediğimiz üzere kamera serbestçe, sahnedeki tüm olayı kaydetmiştir. Alp Zeki Heper filminde seyirciye herhangi bir görüntüyü izletme zorunluluğu yaratmayarak, geleneksel anlatı yapısına hükmetmiş logosun sökümünü sağlamıştır.

Yeşilçam filmlerinin kurgusal incelemesini yaptığımızda ise karşımıza kamera kullanımına benzer bir yapı çıkmaktadır. Filmler lineer bir şekilde kurgulanmış ve herhangi yaratıcı bir kurgu tekniği kullanılma çabasına girilmemiştir. Tıpkı kamera kullanımında olduğu gibi kurgunun da amacı seyirci üzerinde duygusal bir etki bırakabilmektir. Kurgu kavram olarak ele alınmamış ve seyircinin bir film içerisinde olduğuna dair bilinci unutturmak üzere kullanılmıştır. Heper ise incelediğimiz üzere kurguyu başlı başına bir dil olarak görmüştür. Zamansal ve mekânsal sıçramalar yaparak seyircinin bilincini açık tutmaya çalışmış, bu sayede farklı anlamların oluşmasına izin vermiştir.

Suluk Gecenin Aşk Hikayelerinde kadın karakteri canlandıran üç ayrı oyuncu olması da o dönemde Yeşilçam'da görülmedik bir durumdur. Heper bu ayrım ile tek bir oyuncu seçmek yerine aynı karaktere farklı oyuncuların oynamasına izin vermiştir. Bu durum oyuncu anlayışında da yapıbozum felsefesinden izler görüldüğünün belirtisidir. Heper tek bir oyuncu seçerek onu yüceltmek yerine ayrı oyuncuları aynı karakterde toplayarak dönemin 'star' anlayışını yıkmıştır. Bu seçim aynı zamanda filmin içeriksel yapısında da önemli bir yere sahiptir. Üç ayrı insanın aynı kişiyi oynaması bizlere farklı toplumsal rollerdeki insanların aslında aynı insanlar olduklarını söylemektedir. Filmin erkek başrolü Halil Türkmen belki de hayatı boyunca aşık olduğu karakterleri tek bir karakterde görüyordur.

Bu farklarının oluşması Heper'in filmlerinde anlamın ertelenmesine ve her okumada metnin yapısının değişebilmesine olanak sağlamıştır. Bu özgürlük Yeşilçam filmlerinde görülmez. Bu doğrultuda Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmi Yeşilçam'ı yapıbozuma uğratmaya devam etmektedir. Logosun hakim olduğu Yeşilçam'da filmler tekdüze ilerlemektedir ve anlamın çıkış yolu yoktur. Bununla birlikte Yeşilçam filmlerinde her zaman belirlenmiş bir 'karar' görülür. Filmlerin yapısına hakim olan

keskin cümlelerle birlikte karar mekanizması durmaksızın işlemekte ve filmlere yön vermektedir.

Geleneksel yapının ses-yazı karşıtlığı ülkemizde de önemli bir yer tutmaktadır. Tarihsel gelişimimizde önemli bir yere sahip olan sesli anlatım geleneği ile sinema arasında kolayca önemli bir bağ kurulmuştur. Bu bağ Derrida'nın kuramında bahsettiği üzere sesin yazıya üstün gelme çabasıyla logosun ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Nitekim ülkemiz sinemasında da durum bu şekilde gelişmiştir. Ağdalı diyaloglar, kaba bir dil ile yazılmış senaryolar Yeşilçam Dönemi'ne damga vurmuştur.

Sesin idealize edilmesi ve bunun yıkılması için hiçbir şeyin yapılmaması karşısında duran Heper, sahnelerde gerek ses senkronizasyonunu bozarak gerek o sahnede normalde olmaması gereken sesleri kullanarak gerekse seslerin abartılı kullanımıyla Yeşilçam'ın klasik geleneksel yapısını yapıbozuma uğratmıştır. Yeşilçam'ın ışık kullanımı da sinema dilinin diğer unsurlarına benzer şekilde olmuştur. Yeşilçam filmlerinde ışığın kendi anlatım dilini oluşturması, bu dilin özgürce film içerisinde dolaşması engellenmiştir. Heper'in özellikle kısa filmlerindeki ışık kullanımı idealize edilmiş anlatım tekniklerini altüst eden bir yapıda karşımıza çıkar.

Yeşilçam'ın birbirini tekrar eden senaryolarında ise her zaman benzer anlatımın şekillendiği görülmektedir. Derrida'cı bir okumada 'tekrar' önemli bir yerde durmaktadır ancak Derrida'ya göre tekrar, her seferinde birbirinden bağımsız yeni anlamlar ortaya çıkartabileceğiniz bir metin ile gerçekleşmelidir. Oysa ki Yeşilçam, klasik anlatı yapısının hakim olduğu ve ikili karşıtlıkların bitmeksizin kullanıldığı filmlerindeki tekrar ile logosmerkeziyetçiliğin pekişmesine sebep olmuştur. Heper belli kurallara bağlı kalmaksızın oluşturduğu Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmi senaryo ile Yeşilçam'ın senaryo anlayışını yerinden sarsmıştır.

Yeşilçam Dönemi filmlerindeki karakterleri incelediğimizde karakterlerin iki boyutlu stereotip olarak karşımıza çıktığını görürüz. Karakterler iyiye her zaman iyiye kötüye her zaman kötüyü temsil eder. Karakterlerin oluşmasında etkili olan bu anlayış görünen-gösterilen ilişkisinde iki kavramında baskın bir şekilde kullanılmasına sebep olmuştur. Aynı zamanda bu kavramlardan birisi diğerine her zaman üstün gelmiş ve

örtük anlam hiyerarşik söylemlerle doldurulmuştur. Heper ise bunun tam tersi bir yöntem seçmiş, karakterleri hem iyi hem de kötü yönleriyle ele almıştır. Bu da karakterlerin başka bir boyut kazanmasını sağlamıştır.

Yeşilçam karakterlerinin bir başka dikkat çeken unsuru ise eril yapının devamını sağlayacak nitelikte olmasıdır. Filmlerde bir anne karakteri iyi bir anneyi temsil ediyorsa her zaman anaç tavrı ve kendinden ödün veren hareketleriyle bizlere toplum içerisinde kadının yerinin olmanın nasıl olması gerektiğine dair bir söylem şekline bürünmektedir. Oysa Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filminde kadın ana karakterimiz hatalarıyla ve seçimleriyle var olmaktadır. Sevdiği insan ve onunla birlikte yaşamış olmanın getirdiği zorluklar karşısında farklı kararlar alabilen filmin kadın karakteri bu çok boyutlu haliyle, Yeşilçam'ın geleneksel anlayışını yansıttığı filmlere karşı bir duruş sergilemektedir.

“Derrida bir şeyin yapısını sökmeye giriştiğinde, o konudaki geleneği düşünmeye, ardından da redde davet eder” (Işıklı, 2015;58). Heper Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmiyle tam olarak bunu yapmayı başarmıştır. Yeşilçam'ın geleneksel yapısını alıp, bu filmlerdeki geleneksel sorunları birer birer fark etmiş ve Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmiyle bu geleneksel yapıyı reddetmiştir.

Bununla birlikte Heper'in Yeşilçam'ı yapıbozuma uğrattırken yaşadığı yerden tamamen bağımsız ve alakasız bir eser ürettiğini söylemek, köklerinden koptuğunu söylemek elbette ki yanlış olacaktır. “Kutsal kitaptan, Platon'a, Freud ve Hegel'e. Ne olursa olsun bu isimlerden vazgeçmemin talep edilmesi ölmemin talep edilmesidir” (Derrida, 2004;16). Derrida'nın burada geleneksel batı metafiziğini eleştirirken, onların getirmiş olduğu mirası tamamen yok saymadığından bahseder. Nitekim birçok metne işlemiş bu yapı aynı zamanda bir şekilde 'metnin' gelişmesine elbette ki katkı sağlamış olacaktır. Tıpkı bu söylemde olduğu gibi Heper de köklerinden vazgeçmiş değildir. Filmi İstanbul'da çekmiş ve hikaye yapısını ülkemiz yaşantından örnekler esas olarak kurmuştur. Heper Yeşilçam'ı yapıbozuma uğrattırken, geleneksek hegemonik anlayışı alıp, yanlışlarını altüst etmiştir. Bu sayede Yeşilçam Dönemi kendi filmiyle birlikte anlam saçılmasına uğrar.

Heper filminde aşkı, özgürlükleri ve bu kavramların yaratabileceği sıkıntıları ‘film’ dilinin kendine has tarzıyla anlatmıştır. Bunu yapabilmesi sayesinde filmi, yönetmeninden bağımsız her okumada farklı bir anlam oluşturabilen, köklerinden izler taşıyan bir eser/metin olmuştur.

Derrida’nın çalışmalarında belirttiği her şeyin içine sızmış metafizik, Heper’in filmlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Filmlerindeki karakterler yoğun bir şekilde yaşadıkları hissiyatlarından kurtulmak istemelerine rağmen, hiçbir zaman birbirleri arasında oluşan ve tanımlayamadıkları manevi-metafizik çekimden kurtulamamaktadırlar. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filminde Halil Türkmen sevdiği kadından ayrıldığında kendisini hotel odalarında anlamsız eğlencelerde ya da şehrin sokaklarında gezmeye çalışırken aklında beliren sevdiği kadın imgesinden bir türlü kurtulamamaktadır.

Heper’in filmlerinde ana karakterler her zaman birbirleriyle çatışma halindedirler. Heper’in de belirttiği gibi o filmlerinde baskı ve şiddetin karşısına sevgi ve tutkuyu koymuştur. Karakterler yaşadıkları tüm bu acılara rağmen bu acılar sayesinde kendileri olabilmekte ve orada durabilmektedir. Aynı zamanda bu çatışma karakterler arasında “öteki” kavramını da irdelememize neden olur. “Özgün ve eşsiz olan düşüncenin, bireyin tek-liğidir ve aslında bu tek-lik; öteki olanı da içeren düşünsel bir eşsizliktir” (Güler, 2016;9). Birbirini seven iki çift yaşadıkları acı ve sevgi sebebiyle birbirlerini yaşadıkları zıtlıklarda aslında iki tarafında birleştiği görülür. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filminin sonunda idam edilen adamın aslında ana karakterin kendisi olduğunu anlarız. Tıpkı burada olduğu gibi Heper karakterleri arasında ‘öteki’yi yok etmiştir. Filmde yaşadıkları çatışmayı kaldıramayan çift ayrılma yoluna girerken, kendisine ötekileşen Halil Türkmen etrafındaki herkesi de “öteki” olarak görmektedir. Böylece Alp Zeki Heper öteki kavramının filmin her noktasına sızmasını sağlayarak, öteki kavramının ikiliğini kaybetmeyi başarmıştır.

Filmlerindeki karakterlerin ruhsal ve metafizik yönlerini fazlasıyla irdeleyen Heper karakterlerin bir sonraki hareketlerini hiçbir zaman tahmin edemeyeceğimiz bir konuma getirir. Heper bu yapıyı sadece karakter oluşturmakta değil, filmlerinin biçimsel yapısını da bu belirlenemezlik ve çeşitlilik üzerine kurmaya çalışmıştır. Özellikle kısa

filmleri ve Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filminde Heper zamansal ve mekânsal atlamalar ya da geriye dönüşler yaparak seyircisine onlarca tahmin imkanı sunmaktadır. Buradan yola çıkarak Derrida'nın kuramında belirtmiş olduğu “difference” kavramına dikkat etmemiz gerekecektir. Bir metni yapıbozuma uğrattığımızda onun altından sonsuz sayıda difference ortaya çıkabileceğini belirten Derrida bu farklılıkların metni anlamlandırmadaki önemini vurgular. Heper'in filmlerindeki biçim ve içeriğin bu şekilde ortaya konusu film içerisinde birçok “difference” okumasını serbest hale getirmektedir. Örneğin Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filminde Halil Türkmen sevdiği kadın ile yatakta uzanırken pencere çerçevesi içerisine alınmış ayna görünümlü nesneye baktığında orada iki askerin bir çocuğu vurduğunu görmektedir. Bu noktada biz Halil Türkmen'in çocukluğunda yaşamış olduğu acı bir askerlik travmasına ya da o an hayal gücünü kullanarak böyle bir hayal gördüğü çıkarımına varabilmekteyiz. Bu da metnin altında hem siyasi-politik hem de psikanalitik bir çerçeveden bakmamız gerektiğinin sonucuna varırız.

Aşık olduğu kadından ayrılan Halil Türkmen'in İstanbul'da Dolmabahçe Sarayı önünde gezerken aniden sevdiği kadını görme sekansında Halil Türkmen ve eski sevgilisi de ona doğru yürür ve yolun tam ortasında kucaklaşırlar. Heper burada karakterin yaşadığı aşk acısı yüzünden ne hallere düştüğünü mü göstermek istemiştir yoksa maddi-manevi tüm zorluklara rağmen sevgiyi üstte tutup karakterleri yolun ortasında bunun bir temsili olarak mı birleştirmek istemiştir. Burada Derrida'nın yapıbozum felsefesinde önemli bir yere oturttuğu çifte karşılıkların yok edilmesi kavramını görmekteyiz. “Yapıbozum ikili kavram çiftleri üzerinden inşa edilen metafizik karşıtlıkları aşan bir difference'tır” (Sağlam, 2012;296). Heper iki ve daha fazla anlamı aynı potada eriterek ikili karşıtlıkları yok etmiştir. Bu sayede bir olgunun diğerine baskın olduğu hegemonik anlatı yapısından kurtulmayı başarmıştır. Heper'in bu yaklaşımı Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filminin Derrida'cı bir okumaya çok müsait olduğunu göstermektedir. Böyle bir sorgulama Yeşilçam filmlerinde karşılaşılamayacağımız türden bir sorgulamadır.

Derrida bir metni yapıbozuma uğrattıktan sonra “metnin kendisinden başka bir şey yoktur” cümlesine varacağımızı belirtmektedir. Heper'in filmlerine baktığımızda

biçim ve içeriğin hiçbir anlamlarının birbirinden ayırık olmadığı ve birbirinden ayırık var olamayacaklarını filmlerinin yapısındaki her şeyin birbirine uzay-zaman bağıllığı ekseninde bağlı olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda Heper'in filmlerini okumaya başladığımızda aslında filmin kendisinden başka bir şeyin ortada olmadığını, filmlerinin aslında varlıkların varoluşuna dair hiçbir şeyi ve varlıkların varoluşuna dair her şeyi anlattığını görmekteyiz. Filmlerinin bu büyük ikili çatışmanın erimesi üzerinde ayağa kalktığını fark etmekteyiz.

Tüm bu kavramlardan hareketle Derrida, birbiriyle çatışan metafizik ve metafizik olmayan kavramlarının kendine has dilinden bahseder. Derrida'nın bu farklı yaklaşımı bir 'mutant'a benzemektedir. Tıpkı Derrida'nın felsefesin de olduğu gibi Alp Zeki Heper'in filmleri de dönemin yapısına göre insanlara bir "mutant" olarak görünmüştür.

"Kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve bu tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı bir biçimde üretilir. Tek tek dallar, yapıları açısından birbirlerine benzer ya da en azından iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayacak bir sistem oluştururlar. Kültür endüstrisi, müşterilerin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir"(Adorno, 2007;110).

Adorno'nun çalışmasında bahsettiği üzere kültür endüstrisi haline gelen bir yapıda her şey birbirine benzer ve tüketilmeye mahkumdur. Burada yaratıcılık ya da farklılık esas alınmaz. Yeşilçam döneminde bu şekilde yönetilen sinema, seyircisine de hep aynı biçimdeki filmleri sunmuş ve buna benzemeyenleri de yok etmiştir.

"Kültür endüstrisi ideolojik dayanağını, tekniklerinin ürünlerdeki tam sonuçlarından kendisi özenle korumasından alır. Maddi mal üretiminin sanat dışı tekniği sayesinde adeta asalak bir yaşam sürer, bu arada nesnenin içsel sanat formu karşısında nesnel kalma yükümlülüğüne uymadığı gibi, estetik özerkliğin form yasaını da dikkate almaz"(Adorno, 2007;113).

Yeşilçam Döneminin bu şekilde olmasının yarattığı bir başka sorun ise birbirinin aynı yapımların birbirlerini simüle ederek, giderek gerçeklikten uzaklaşmaları ve birer "simülakr"a dönüşmüş olmalarıdır. Herhangi bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine simülasyon denmektedir (Baudrillard, 1998;14). Simülasyon

haline dönüşen şeyler düş gücünden yoksun, ikiliklerin ve çatışmaların kaybolduğu, göstergelerden oluşan ve yinelenen bir hipergerçekliğe dönüşmektedirler. Yeşilçam dönemi filmlerinin ağır melodramalarındaki karakterlerin tek-tipliliği, zengin kız-fakir oğlan teması, araba çarpınca gözleri açılan kör tipler, sürekli olarak aynı temaların işlenmesi gibi olgular filmlerin filmsel gerçekliklerinden çıkıp birer film simülasyonu haline geldiğinin kanıtıdır. Gerçeklikten uzak simulakr filmlere bir karşı duruş sergileyen Alp Zeki Heper filmlerinin “mutant” olarak algılanmasının bir başka sebebi de budur diyebiliriz.

“Başka bir deyişle makine sınırsız sayıda değişken üretimine son vererek yerine değişmez sayıda nesneyi koymuştur” (Baudrillard, 1968,230). Neredeyse bir seri üretim nesnesi haline dönüşen filmler, yapımcıları tarafından alıştırılan seyircileri ile birlikte adeta bir ‘nesneler sistemi’ne dönüşmüşlerdir. Bir meta haline dönüşen filmler birer mal olarak insanların karşısına çıkmış, satılabilmek adına üretim güçlerine benzemişlerdir. Filmlerin içerikleri filmler daha çok insan tarafından izlensin diye insana ait tutku, sevgi, istek gibi temel hisler birer arzu nesnesi haline dönüştürülmüştür.

Yeşilçam’ın sinemaya karşı olan logosmerkeziyetçi hegemonik yapısı Heper’in Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmi ile yapıbozuma uğratılmıştır. Heper arkheik söylemleri, geleneksel yapının dayatmacı zihniyetinin oluşturduğu yapıyı filminden uzak tutmaya çalışmıştır. Yönetmen Yeşilçam döneminin alışık olduğu her olgunun yapısını sökerek, sinemayı yeniden, yeni bir biçimde inşa etmeye çalışmıştır. Heper filmi içerisinde dilsel bütün unsurları ayırım gözetmeksizin bir tutmaya çalışmıştır. Bu sayede herhangi bir kavram diğerine üstünlük sağlamaya kalkmamıştır. Yeşilçam Dönemi ise gerek anlatım teknikleri gerekse anlatım yöntemiyle klasik geleneksel yapının idealize edilmiş söylemlerini devam ettirmeye devam ettirmiştir. Bu durumun hakimiyeti uzun süre Yeşilçam’da devam ettirmiştir. Toplumun kültürel yapısından dolayı olsa gerek, dönemin seyircisi de bu durumu kolayca benimsemiştir. Yeşilçam Dönemi Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmiyle yapıbozuma uğratıldığında; ‘öteki’nin, eril söylemin, ikili karşıtlıkların yarattığı dilde, bir kavramın ötekisine baskın geldiği ve bu sayede hegemonik söylemin devam ettirebildiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır.

SONUÇ

Tüm bu incelemelerin bizlere şunları göstermektedir; Alp Zeki Heper kültür seviyesi yüksek çağdaşları arasında yer almaktadır. Tüm bilgi birikimi, umudu ve sinema aşkıyla ülkesine dönmüş olup, ülkesinin ona ve sinema anlayışına kucak açmasını beklemiştir. Ancak dönemin seyirci anlayışı, o anlayışı kontrol eden ve sinema filmlerinin ortaya konmasını sağlayan yapımcı ve yönetmenler, Alp Zeki Heper'in sinema diline hazır değillerdi. Klasik, geleneksel ve tabucu zihniyetin en yoğun bir şekilde sinemaya nüfuz ettiği zamanda ortaya çıkan Alp Zeki Heper, yenilikçi anlayışı, öncü ve protest tavrını döneme kabul ettirememiştir.

Yapıbozum felsefesinin diğer yaklaşımlara göre 'deneysel' bulunması 'deneysel sinema' kavramı ile bu yaklaşımın benzerlik gösterdiğini söylemek gerekmektedir. Bu doğrultuda Derrida'nın felsefesini ve deneysel sinema kavramlarını tartıştıktan sonra Alp Zeki Heper'in filmlerini inceleyip, Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmi üzerinden Yeşilçam Dönemini Derrida'nın yapıbozumu felsefesinde çözümlemiş bulunuyoruz. Heper'in filmleri ile Yeşilçam Dönemi arasında çok büyük farklar olduğunu gözlemledik. Filmin 'deneysel' ve avangard yaklaşımlar içerir.

Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri kendi kendisini yapıbozuma uğratarak kendisinden başka bir şey olmadığını ispatlar niteliktedir. Brecht estetiğini yansıtan yapısı, yenilikçi anlayışı ve özgünlüğü ile dönemin auteur sinema anlayışına uygundur. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filminin birçok farklı okumaya açık olduğunu, gerek karakterleri gerekse biçimsel kodlarıyla ikiliklerden ve bu ikiliklerin aynı pozisyonda kaynaşmalarından oluştuğunu, materyal olup metafizikten tam olarak asla kurtulamayan öğelerle dolu, gelenekseli kullanarak yeniye ulaşmaya çalışmış farklı bir dil çabasını görmekteyiz. Film kendi içerisindeki çelişkilerin ve zıtlıkların aralarını açmak yerine, ikili karşıtlıkları saydamlaştırmaktadır. Açık uçlu anlatımıyla birlikte her izlemeye/okumada farklı anlamlar çıkartabileceğimiz yapıyla filmin kendisi bir 'differançe'dir. Aşk teması ve çok anlamlı yapısıyla film kendi içerisinde bir 'oyun' kurmuş ve bunu sınırsız tekrarlarla bizlere sunmaktadır.

Heper bu oyunu kadın karakteri üç farklı oyuncuya oynatarak kurmuştur. Erkek ve kadın arasındaki bitmek bilmeyen aşk ile, bu aşkın getirdiği acı, bitmek bilmeyen tekrar, özgürlük kavramına olan özlem, karakterlerin yaşadıkları mekan, şehir, oluşturduğu kurgu dili, ses kullanımı, aldığı eğitim ve sinema görüşündeki yenilikçilik, geldiği toplumun metafiziğe olan eğilimini unutmayışı ile oluşturmuştur. Tüm bunları tek çatı altında toplayıp herhangi bir kavramı diğerine üstün tutmayarak gösterilen-gösteren ayrımı ortadan kaldıran Heper'in filmi Yeşilçam'ı yapıbozuma uğratan bir difference'tır.

Yeşilçam Dönemi filmlerinde ise bu kavramların pek çoğu yadsınarak filmler yapılmıştır. Film dilinin aslında ne kadar kuvvetli olabileceğini tam olarak algılayamamış dönemin sinema sektörü belki de farkında bile olmadan hiyerarşik yapının söylevini devam ettiren filmler üretmeye devam edip durmuşlardır. Yeşilçam'ın tekrarı kısır bir döngüdür. Kendi içerisinde herhangi bir devinimi olmayan bu döngüde 'öteki' kavramı yok edilememiş aksine toplumsal yargılar arttırılarak devam edilmiştir. Heper'in Yeşilçam'ı yapıbozuma uğratmasıyla Yeşilçam'ın böyle olmasının, geleneksel kültürümüzün sözlü geleneğe aşina olması, sinemanın bir sanat dalı olarak görülmemesi, sinemanın gücünün ve kendi dilinin tam olarak anlaşılamaması, maddi kaygılar gibi temel sebepler olduğunu görmekteyiz.

Alp Zeki Heper Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filminde bu kaygıların hiçbirisini gütmmediğini görmekteyiz. Gerçek anlamıyla, tüm duyguları herhangi hiyerarşik bir söylemden etkilenmeden, önyargısız bir film ortaya çıkartmak istemiştir. Derrida'nın felsefesinde bir metin karar veril(e)meyen konumunda olmalıdır ve her okumada o metinden farklı anlamlar çıkartılabilmeli anlayışı önemli bir yer tutmaktadır. Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri tam anlamıyla böyle bir film/metindir. Karakterler filmin kendisiyle birlikte herhangi kararlı bir duruma geçmezler. Rüya ve gerçeğin iç içe geçtiği bu yapıda, yaşanan her şeye rağmen erkek ve kadın demir parmaklıklar arasından yan yana yürümektedirler. Ne birbirlerinden kopabilirler ne birlikte yaşayabilirler.

Anlaşılmaktadır ki bu durum Yeşilçam Sinemasının hakim olduğu zamana aykırıdır. Alp Zeki Heper çalışmalarıyla Derrida'nın kendi felsefesi yapıbozumu

tanımlamak için kullandığı gibi bir ‘ucube’ olarak görülmüştür. Heper bu durumun sebep olduğu zorluklarla baş etmek zorunda kalmış, çok yıpranmıştır. İstediklerini tam olarak gerçekleştirdiğini hiçbir zaman söyleyemeyeceğiz. Genç yaşta oluşturmaya çalıştığı sinema dili de tam olarak yerine oturmuş diyemeyiz. Ancak korkmadan, sanat için, yenilikçi ve farklı olanı denemeye cesaret edebildiği, imkanı olsa bunu korumayı da başarabilecek bir kişiliğe sahip olduğu görülmektedir. Tüm bu yönleriyle Alp Zeki Heper Türkiye Sinemasının ilk avangart yönetmenidir.



Ömer Faruk Güler

EKLER

Sinemacıların Görüşleri ve Filmlerine Yaklaşımları

Haldun Dormen; *“Onun Refik Erduran’ın ‘Ayı Masalı’ adlı oyununa bir reklam filmi çektiğini hatırlıyorum. Bir de Jean Genet hayranı olduğunu. En son Cağaloğlu’nda görmüştüm. Bana yaşamımı bitireceğim demişti. Nitekim intihar etti”* (Bayazoğlu, 2014; 274).

Onat kutlar; *“Alp Zeki’nin hikayesi, yapmak istediklerini yapamamış adamın hikayesidir. Bana göre kendisi de, Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri de marjinal değildi. O Yeşilçam’a sırt çevirdi, Yeşilçam da ona. Ama sonra Yeşilçam’ın kurallarına uymak için çok ciddi bir mücadele verdi. Alp Zeki ‘milli sinema-ulusal sinema’ kavgasında Sinematek’e karşı cephe almıştı. O sıra sağcılar onu kullandı. Bugün gazetesinde ‘Müslüman Sinema’yı savundu”* (Bayazoğlu, 2014; 274)..

Ömer Lütfi Akad; *“Çok kararsız biriydi. Net bir sinema görüşü ve hatta bilgisi yoktu. Sıkıldı, belki de bizim çalışmamızı beğenmedi. Onu ‘ya bana küfür et ya da teşekkür’ diyerek Vedat Türkali’ye tavsiye ettim. Hakkında hatırladığım hepsi bu demiştir”* (Bayazoğlu, 2014;274).

Selim İleri ise; *“Askerlerin aleyhine bağıra bağıra atıp tutmaya başladı. Paniğe kapıldım, arkaya dönerek yolculara aldırmayın gibilerinden açıklama yapmak zorunda kaldım.*

Delilikle deha arasında gidip gelen biriydi. Bir gün Oktay Akbal’a ‘sen ancak tavukçuluk ve kümesçilik üzerine yazabilirsin’ diye bağırmıştı. Onu en son Beşiktaş vapur iskelesinde gördüm, cinnet halindeydi” demiştir (Bayazoğlu, 2014; 275).

Atilla Dorsay; *“Onu gördüğümde kaldırım değiştirdim. Asılırdı, bir şeye takardı. Belki bu yüzden ondan kaçmayı yeğledim. Benim açımdan hep bir muamma olarak kaldı. Çılgınlığını doğrulayacak bir sineması var mıydı, bilmiyorum ama filmlerinin ortaya çıkarılmasının büyük bir keşif olacağını sanmıyorum”* demiş (Bayazoğlu, 2014; 275).

Sami Şekeroğlu; “Aramızda IDHEC’İ birincilikle bitirmiş bir delikanlı var diyerek sahneye davet edildi. Çok utandı. Saflık akan bir yüzü vardı. Saçları uzun ve kıvrıkcıktı. 196265 arası sinemayla ilgili her açık oturuma katılmıştı. Az konuşurdu, konuştuğu zaman da doğru şeyler söylerdi. Sabırlı bir dinleyiciydi. Sonra sabrı tükendi, konuşmaya başladı. Artık dengesini iyice bozmuştu. Sinema-TV Enstitüsü’ne girmek için çok uğraştı. Hatta bu konuda politik baskılar dahi yaptırdı. Ancak yardım edilecek durumda değildi” (Bayazoğlu, 2014; 275).



KAYNAKÇA

Kitaplar:

ABİSEL, Nilgün (1994). Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara: İmge Kitapevi

ADANIR, Oğuz (2006). Kültür Politika ve Sinema, İstanbul: +1 Kitap Yayınları.

ADORNO, Theodor W. (2007). Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi, çev. Nihat İner-Mustafa Tüzel-Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

AKBULUT, Durmuş (2012). Sinemanın İlkeleri Belgesel ve Deneysel Sinema, İstanbul: Kare Yayınları.

AKBULUT, Hasan (2012), Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

ARİSTOTELES (2005). Poetika, çev. Nazile Kalaycı, Ankara: Bilim ve Sanayi Yayınları.

BAUDRILLARD, Jean (1968). Nesneler Sistemi, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

BAUDRILLARD, Jean (1982). Simulakrlar ve Simülasyon, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt (2000). Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAYAZOĞLU, Ümit (2014). Uzun İnce Yolcular 42 Portre, Ankara: Aras Yayınları.

DEBORD, Guy (1996). Gösteri Toplumu, çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DERRIDA, Jacques (1967). Gramatoloji, çev. İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

DERRİDA, Jacques (1977). Limited Inc., Northwestern University Press.

DERRİDA, Jacques (1981). Dissemination, çev. Barbara Johnson, London: The Athlone Press.

DERRİDA, Jacques (1981). Poitions, tr. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 18981.

DERRIDA, Jacques (1982). Differance, çev. Alan Bass, Mergins of Philosophy, Amerika: The University of Chicago Press.

DERRİDA, Jacques (1999a). Konuksev(er-/mez)lik., çev. F. Keskin, Ö. Sözer, Pera Peras Poros: Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma İçinde, (ss.43-71), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

DERRİDA, Jacques (1999d). Differance, çev. Ö. Sözer, Toplumbilim (Jacques Derrida Özel Sayısı), 10, 49-61, İstanbul: Bağlam Yayınları.

DERRİDA, Jacques, Dufourmantelle, A. (2000b). Of hospitality: Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond, çev. R. Bowlby , USA: Stanford University Press.

DERRİDA, Jacques (2003). Göstergebilim ve Gramatoloji, çev. Tülin Akşin, İstanbul: Afa Yayınları.

DERRIDA, Jacques (2006). Gün Doğmadan: Jacques Derrida Elisabeth Roudinesco ile Konuşma, çev. Kenan Sarıalioğlu, İstanbul: Dharma Yayınları.

DERRİDA, Jacques (2006). Şiddet ve Metafizik, çev. Z. Direk, Cogito içinde, 47-48, 62-160, İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

DERRİDA, Jacques (2011). Öteki Hedef (başka baş), çev. M. Başaran, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

DERRİDA, Jacques (2011). Nietzsche'nin Şöleni, çev. Ali Utku ve Mukadder Erkan, İstanbul: Otonom Yayıncılık.

DE SAUSSURE, Ferdinand (1998). Genel Bilim Dersleri, çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual.

HAKAN, Fikret (2012). Türk Sinema Tarihi, İstanbul: İnkılap Yayınları.

HAYWARD, Susan (2012). Sinemanın Temel Kavramları, İstanbul: Es Yayınları.

HEIDEGGER, Martin (2002). “Dilin Doğası”, İnsan Bilimlerine Prolegomena, çev. ve der. Hüsamettin Arslan, İstanbul: Paradigma Yayınları.

HOLM, D. K. (2011). Bağımsız Sinema, İstanbul: Kalkedon Yayınları.

KALİÇ, Sabri (1992). Deneysel Sinema’nın Kısa Tarihi, İstanbul: Hil Yayınları.

KIREL, Serpil (2005). Yeşilçam Öykü Sineması, İstanbul: Babil Yayıncılık.

LEVİ-STRAUSS, Claude (1985). Irk Kültür ve Tarih, çev. Haldun Bayrı ve Arkadaşları, İstanbul: Metis Yayınları.

PARKAN, Mutlu (1983). Brecht Estetiği ve Sinema, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

SAUSSURE, Ferdinand (2001). Genel Bilim Dersleri, çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual.

SCOGNAMILLO, Giovanni (2010). Türk Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

SMİTT, Geoffrey Nowell (2003). Dünya Sinema Tarihi, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

ŞERİATİ, A. (1984). İnsanın Dört Zindanı, çev. H. Hatemi, İstanbul: Bir Yayıncılık.

TUNALI, Dilek (2006). Batıdan Doğuya Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram, Ankara: Aşina Kitaplar.

TUNÇ, Ertan (2012). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005), İstanbul: Doruk Yayınları.

YAĞIZ, Nebat (2000). Türk Sineması'nda Karakterler ve Tipler Türk Sineması'nın Türk Toplumuna Bakışı 1950-1975 Dönemi, İstanbul: İşaret Yayınları.

YILMAZ, Ertan (2009). 68 ve Sinema, İstanbul: Hayalet Kitap.

WOLLEN, Peter (2014). Sinemada Göstergeler ve Anlam, İstanbul: Metis Yayıncılık.

Makaleler:

AKDENİZ, Emrah (2012). Derrida'da Kökensiz Düşüncenin Kökeni Olarak Difference, Yıl 1, Sayı 1, Düşünme Dergisi/Journal Of Thinking, ss.33-49.

ALLEN, G. (2002). Knowledge as a Commodity: Hypertextuality, Intertextuality and Postmodern Pedagogy, Tijdschrift Voor Literatuurwetenschap, 16(1), 48-60.

ÇAKIR, Süreyya (2017). Popüler Romanlardan Yeşilçam Melodramlarına Bir Uyarlama Örneği: Hıçkırık, Cilt 2, sayı 3, Sinefilozofi Dergisi.

DERRIDA, Jacques (1999). Difference, Toplumbilim Dergisi: Derrida Özel Sayısı, çev. Önay Sözer, ss. 49-61, İstanbul.

DERRIDA, Jacques. (1999a). Japon Bir Dosta Mektup, Toplumbilim, çev. Medar Atıcı ve Mehveş Omay, sayı (10): 185-188.

DERRIDA, Jacques (1999b). İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun, çev. Ö. Gözel, Toplumbilim Dergisi (Derrida Özel Sayısı), 10, 165-173

DERRIDA, Jacques. (1999c). Platon'un Eczanesi, Toplumbilim Dergisi (Jacques Derrida Özel Sayısı), çev. Zeynep Direk, 10, 63-81.

DERRIDA, Jacques (1999). Psyche Ötekinin İcadı, çev. Melih Başaran, Toplumbilim, sayı 10.

İŞIKLI, Şevki (2015). İlticanın Yapısökümcü Felsefesi: Konuksevermezlik Sorunu, Yıl 2015, Sayı 24, Marmara İletişim Dergisi, ss.55-75.

LİVAN, H. Furkan (2018). Dostluk Politikası ve Egemenlik Farklılıkları, 2. Siyaset Bilimi Uluslararası İlişkiler Kongresi Tam Metin Kitabı, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

NAAS, M. (2006). Jaques Derrida ve Konukseverlik Sorusu, çev. Ö. Ejder, Cogito Dergisi Özel Sayısı (Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken) İçinde, 47-48, 240-257.

SAĞLAM, Rabia (2012). Derrida ve Dworkin Arasındaki İlişki: Yapıbozum ve Yargıç Herkül, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, sayı 61, ss. 321-349, Ankara.

SÜMER, Banu Alan (2017). Differance ve Anlam Üzerine, Yıl 15, Sayı 29, SBARD.

SCOGNAMILLO, Giovanni (2004). Yeşilçam Mitolojisi, Yeni Film Dergisi, sayı 5-6.

TOKER, Okan (1992). Deneyisel Sinema ve Alp Zeki Heper, İzmir.

TÜRKYILMAZ, Çetin (2016). Logosa Karşı Gelişen Hareket: Derrida'nın Platon'u, Özne Dergisi, cilt 12, sayı 24, ss. 419-432).

UZDU, Halil (2016). Türk Sineması'nda Din İmgesi zerine Din Sosyolojisi Açısından Bir Bakış Denemesi, Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı 5, Afyon.

Basılmamış Kaynaklar:

ARSLAN, Umut Tümay (2001). 1970'li Yıllarda Yeşilçam ve Türkiye'nin Kültürel Hayatı, dan. Prof. Dr. Nilgün Abisel, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara.

EDREM, Gizem (2019). Çağdaş Bir Çürütme Yöntemi Olarak Yapıbozum: Sokrates ve Derrida, dan. Prof. Dr. R. Levent Aysever, Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, İzmir.

GÜLER, Burcu (2016). Derrida ve Bağışlama: Belliğin Yapısökümü, dan. Doç. Dr. Ruhtan Yalçın, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi Ana Bilim Dalı, Ankara.

ILGAZ, Fatma Defne (2012). Doğu Batı Ekseninde Türk Sineması'nda Kimlik Sorunu, dan. Prof. Bülent Vardar, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Ana Sanat Dalı, İstanbul.

KIRTAY, Hayriye (2018). Derrida'da Logosmerkezcilik Eleştirisi, dan. Doç. Dr. Özkan Gözel, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, İstanbul.

KÜÇÜKALKAN, Gülhanım (2017). Anlamanın Yapısökümü: Haberi Derrida'dan Okumak, dan. Prof. Dr. Naci İspir, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İletişim Birimleri Anabilim Dalı, Erzurum.

KÜÇÜKALP, Kasım (2008). Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonuna Yönelik İki Yaklaşım: Heidegger ve Derrida, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Ahmet Cevizci, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, Felsefe Tarihi Anabilim Dalı, Bursa.

SARAÇLIGİL, Uğur (2018). Uluslararası İlişkilerde Yöntem Dersi Jacques Derrida, dan. Prof. Dr. Şaban H. Çalış, Selçuk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Uluslararası İlişkiler ABD, Konya.

YAĞIZ, Nebihat (2006). 1950-1975 Dönemi Türk Sinemasında Karakter ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Tv Ana Sanat Dalı, İstanbul.

YILMAZ, Çiğdem (2007). Derrida'nın Metafor Kullanımı, dan. Doç. Dr. Faruk Akyol, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, İstanbul.

İnternet Kaynakları:

<http://dipnotkitap.net/FELSEFE/Derrida.htm> erişim tarihi: 2019.

<https://politikakademi.org/2013/07/jacques-derrida-ve-yapisokumu/> erişim tarihi: 2019.

<http://www.filozof.net/Turkce/felsefe/felsefe-akimlari/48754-dekonstruksiyon-nedir>

erişim tarihi: 2019.

[yapisokum-nedir-tanimi-etimolojisi-hakkinda-bilgi.html](http://www.filozof.net/Turkce/felsefe/felsefe-akimlari/48754-dekonstruksiyon-nedir) erişim tarihi: 2019.

<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/alpzekiheper.html> erişim tarihi: 2019.

<http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/134/melodramatik-anlatim-bicimi-ve-yesilcam>

erişim tarihi: 2019.

<http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/yesilcamanlatisi.html> erişim tarihi: 2019.

<https://www.filmloverss.com/jacques-derrida-felsefesinden-izler-tasiyan-5-muhtesem-film/?fbclid=IwAR2OBeR9wdF7vA1t4CJ3fqfquO6tRVGYWP5qpsNizpITrAhydV MVCyOANw> erişim tarihi: 2019.

<http://www.cinerituel.com/2016/02/gilles-deleuzeun-sinema-felsefesi-hareket-imge-ve-zaman-imge.html?fbclid=IwAR0ToPbDF00OeoHrAkSiquCWPlEJ0VzXDWXRlx7vXp-Z0-oDsULUeY8rfIE>

erişim tarihi: 2019.

http://www.toplumsalozgurluk.org/bolsevik-devrimin-sine-gozu-dziga-vertov-dilges-baz/?fbclid=IwAR2FtVD04WK1o9g77rYOvllSbzgTvxawUvbJEAXKEw4ubRu_8Qn_yzCAxAw erişim tarihi: 2019.

<https://www.evrensel.net/yazi/84525/uzlasmayan-aykiri-bir-yonetmen-alp-zeki-heper> erişim tarihi: 2019

https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/30/turk-sinemasinin-ekonomik-yapisi?fbclid=IwAR1scYTSwRICtDKMsIYIj9kYdsyAVq5Bd_fDeI00XRj7hVZeJbDyTEhRd5w erişim tarihi: 2019.

https://kucuksinemalar.blogspot.com/2008/06/trkiyede-deneysel-sinema.html?fbclid=IwAR3rxbO5I010FmhyQJZwKtv4JIFWhAMDtXfmNk6_nXwlpE9si_AFRsUAxk erişim tarihi: 2019



ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Ömer Faruk Güler

Doğum Yeri ve Yılı: Bursa, 1992

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi:

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Sinema Televizyon Bölümü, Lisans, İstanbul

Tophane Anadolu Teknik ve Meslek Lisesi, Bilişim Teknolojileri Bölümü, Bursa

Merinos İlköğretim Okulu, Bursa

İş Tecrübesi:

Sinema Eserleri Yapımcılar Birliği (Se-yap) Stajı, 2014

Ergamut'un Bahçesi, Uzun Metraj Film, 2015

Albüm, Uzun Metraj Film, 2016

Özel Şahinkaya Koleji, Kurumsal İletişim Bölümü, Video Departmanı, 2018-Halen